



Volume: 23

Issue: 02

Year: 2024

Special Issue

**Humor Across Languages and Cultures -
Perspectives on Translation
From Europe and Beyond**

Translation and Languages Vol 23 N° 02- 30 September 2024

Traduction et Langues Vol 23 N° 02 - 30 Septembre 2024

Guest Editors

Prof. Buffagni Claudia

Prof. Garzelli Beatrice

Prof. Ghia Elisa



Revue Traduction et Langues (Journal of Translation and Languages)

TRANSLANG is a double-blind peer-reviewed, bi-annual and free of charge, open-access journal edited by University of Oran2. The published works in the journal were more directed to German with a clear orientation towards translation. From 2010 onwards, TRANSLANG becomes multidisciplinary and more languages are present: English, Arabic, French, Spanish, Russian and the work between translation and languages is balanced. In 2020, TRANSLANG is indexed, its staff is characterized by the international dimension which gives the journal more credibility. In 2022, TRANSLANG is updated and specialized in translation studies, as part of the High-Quality Research (HQR) framework. The themes addressed today are particularly related to the reflection on translation as a process, especially the translation of specialized texts (technical, literary, artistic), on the interpreting process (simultaneous, consecutive, community), on the cognitive aspects of translation, history of translation, didactics and pedagogy, translatology, and terminology. The journal publishes original research and survey articles, it aims at promoting international scholarly exchanges among researchers, academics and practitioners to foster intercultural communication by providing insights into local and global languages and cultures. The journal is published twice a year starting from 2010, the first was edited in 2002 one issue a year by University of Oran. The journal accepts original papers, reports and reviews in English, French, German and Spanish. It is published in both print and online versions. The online version is free access and downloadable. All original and outstanding research papers are highly accepted to be published in our International Journal.

Scope and Subject Coverage

The Topics related to this journal include but are not limited to:

- Translating world cultures.
- Translating institutions.
- Interdisciplinary paradigms in translation didactics.
- Neural machine translation and deep learning.
- Interdisciplinarity and Transdisciplinarity in Translation Studies.
- Translation and the editorial chain.
- Translating sacred texts.
- Interpretation in all its states.
- Languages and Linguistic Studies.
- Language, Translation, and Society.

Publication Charges: Free

Article Processing Charges (APCs): No

Submission Charges: No



TRANSLANG Journal
Vol. 23 N°02 - September 2024

Editor-in-Chief: Prof. Ouahmiche Ghania

Email: ghaniaouahmiche@gmail.com

Secretary: Bouras Saida

Secretary: Prof. Ounane Ahmed

Secretary: Dr. Mabrak Sami

Publisher: University of Oran2 Mohamed Ben Ahmed

***Address: University of Oran 2 Mohamed Ben Ahmed –
Algeria***

www.univ-oran2.dz

(+213) 041 64 81 63

Publisher Contact :

a.chaalal@univ-oran2.dz

publisher.journals@univ-oran2.dz

Journal E-mail : translang.journal@univ-oran2.dz

translang.journal@gmail.com

ouahmiche.ghania@univ-oran2.dz

- **P-ISSN : 1112 – 3974**
- **E-ISSN : 2600 – 6235**
- **LEGAL DEPOSIT: 1112/3874***
- **WEBSITES: Link1: <http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/155>
Link2: <https://revue.univ-oran2.dz/revuetranslang/index.php/translang>**





INDEXING

Indexed by **Scopus**

ELSEVIER

Crossref **doi**

Jisc
Sherpa Romeo

Mir@bel **K**

DOAJ **ASCI**
Asian Science Citation Index

Dimensions **Google Scholar** **OpenAIRE**

MIAR **EBSCO** **EZ3**
Elektronische Zeitschriftenbibliothek

AraBase **DAR ALMANZUMAH** **BASE** **OUCI**
قاعدة معلومات اللغة والأدب دار المنظومة Bielefeld Academic Search Engine Open Ukrainian Citation Index

Signatory of DORA **AFC** **EuroPub** **INTERNET ARCHIVE**
fatcat.wiki

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY Monterey Bay Library **ASIAN Research Index** **JuLib eXtended** **Scilit**

SJSU KING LIBRARY **UCONN LIBRARY** **GLOBAL SCHOLAR INDEX**

Crossref: https://search.crossref.org/?q=TRANSLANG+journal&sort=score&from_ui=yes

DOI Link: <https://doi.org/10.52919/translang.v23i2>

Contributors to TRANSLANG Journal are requested to read carefully the Authors' Guide, Instructions for Authors and the Template before submitting their papers. These documents are included in our page: <http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/155>

© All rights reserved, no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in electronic, photocopying, or otherwise without the prior written permission of the Publishers.



EDITORIAL BOARD

Ouahmiche Ghania	University of Oran 2 Mohamed Ben Ahmed – Algeria
Nicolas Froeliger	University Paris Diderot – France
Bárbara Arizti Martín	University of Zaragoza – Spain
Antonio Bueno García	University of Valladolid – Spain
Kariné Doimadjian-Grigoryan	Brusov State Linguistic University – Armenia
Barake Rima	Lebanese University – Lebanon
Barsoum Yasmine	French University in Egypt – Egypt
Jorge diaz Cintas	University College London – United Kingdom
Alejandro Carmona Sandoval	International University of Valencia – Spain
Manuel Célio Conceição	University of Algarve – Portugal
Jana Altmanova	University of Naples L'Orientale – Italy
Johanna Monti	University of Naples L'Orientale – Italy
Valerie Delavigne	Sorbonne Nouvelle University Paris 3 – France
Lorenzo Devilla	University of Sassari – Italy
Chiara Preite	University of Modena and Reggio Emilia – Italy
Giovanni Tallarico	University of Verona – Italy
Maria Centrella	University of Naples L'Orientale – Italy
Sarah Pinto	University of Naples L'Orientale – Italy
Claudio Grimaldi	University of Naples Parthenope – Italy
Maria Francesca Bonadonna	University of Verona – Italy
Katarína Chovancová	University of Matej-Bel – Slovakia
Maria Teresa Zanola	Catholic University of the Sacred Heart – Italy
Agnès Tutin	University of Grenoble Alpes – France
Mathieu Mangeot	Joseph Fourier University Grenoble – France
Carmen Saggiomo	University of Campania Luigi Vanvitelli – Italy
Christian Balliu	Free University of Brussels – Belgium
Marie-Hélène Catherine Torres	Federal University of Santa Catarina – Brazil
Liang Linxin	University of Science and Technology – China
Hafiane Ouannes	National Institute of Oriental Languages and Civilizations – Tunisia
González Vallejo Rubén	University of Salamanca – Spain
Ennasser Nerdjes	University of Jordan – Jordan

Sales Marlon James	University of the Philippines – The Philippines
Rachid Yahiaoui	University of Quebec – Canada
Izwaini Sattar	American University of Sharjah – United Arab Emirates
Mohamed Tajjo	King Saud University – Saudia Arabia KSA
Leone Massimo	University of Turin – Italy
Erdogan Kartal	Uludag University of Bursa – Turkey
Silvia Melo-Pefeifer	University of Hamburg – Germany
Marc Angenot	McGill University – Canada
Cristina Ilinca	University of Pitesti – Romania
Nto Amvane Théodorine	Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 – France
Zanettin Federico	University of Perugia – Italy
Cristelle Cavalla	Sorbonne Nouvelle University – France
Isabelle Cata	Grand Valley State University – United States
Brabazon Tara	Flinders University – Australia
Elżbieta Magdalena Wąsik	Adam Mickiewicz University in Poznań – Poland
Claudia Buffagni	University for Foreigners of Siena – Italy
Marie Manuelle da Silva	Sorbonne Nouvelle University – France
Beatrice Garzelli	University for Foreigners of Siena – Italy
Elisa Ghia	University of Pavia – Italy
Aimée-Danielle Lezou Koffi	Félix Houphouët-Boigny University – Ivory Coast
María Calzada Pérez	Jaume I University – Spain
Marc Van Campenhoudt	Free University of Brussels – Belgium
Maribel Peñalver Vicea	University of Alicante – Spain
Haydée Silva	National Autonomous University of Mexico – Mexico
Shiyab Said M	Satterfield Hall Kent State University – United States
Karen Ferreira Meyers	University of Eswatini – Eswatini
Pierre Schoentjes	Ghent University – Belgium
Hassan Hamzé	Doha Institute – Qatar
Evelyne Rosen	University of Lille – France
Muhammad Yunus Anis	Sebelas Maret University – Indonesia
Hamdan Jihad M.	The University of Jordan – Jordan
Coates Richard	Arts and Cultural Industries ACE– United Kingdom
Bouguebs Radia	Assia Djebbar Teacher Training School of Constantine ENSC– Algeria
Mohamed Réda Boukhalfa	University of Algiers 2 – Algeria

Bliss Greta	University of North Carolina Wilmington – United States
Zanettin Federico	University of Perugia – Italy
Breeze Andrew Charles	Navara University – Spain
Mameri Ferhat	United Arab Emirates University – United Arab Emirates
Bava Harji Madhubala	SEGI University – Malaysia
Wąsik Elżbieta Magdalena	Adam Mickiewicz University in Poznań – Poland
Anastasia Parianou	Ionian University – Greece
Ferreira Meyers Karen	University of Eswatini – Eswatini
Daoudi Anissa	University of Birmingham – United Kingdom
Zemni Bahia	Princess Nourah bint Abdulrahman University – Saudi Arabia
Bilal Sayaaheen a	Yarmouk University – Jordan
Bouchareb Sonia	University of Sousse – Tunisia
Adjeran Moufoutaou	University of Abomey-Calavi – Benin
Bonadonna Maria Francesca	University of Verona – Italy
Silva Haydée	National Autonomous University of Mexico – Mexico
Cavalla Cristelle	Sorbonne Nouvelle University – France
Marie Manuelle da Silva	Sorbonne Nouvelle University Paris 3 – France
Bensebia Abdelhak	University of Oran 2 Mohamed Ben Ahmed – Algeria
Schoentjes Pierre	Ghent University – Belgium
Sami Mabrak	École Normale Supérieure of Sétif – Algeria
Valero Pino	University of Alicante – Spain
Tallarico Giovanni	University of Verona – Italy
Ulrike Kaunzner	University of Modena and Reggio Emilia – Italy
Weidenhiller Ute Christiane	University Roma 3 – Italy
Federica Masiero	University of Padova – Italy
Bouchareb Sonia	University of Sousse – Tunisia
Rania Ahmed	Helwan University – Égypte
Itani Malakeh	Dar Al-Hekma University – Saudi Arabia KSA
Telma Perira	Federal Fluminense University – Brazil
Muhammad Yunus Anis	Sebelas Maret University – Indonesia
Irina Suima	Oles Honchar Dnipro National University – Ukraine
Malakeh Itani	Dar Al Hekma University –Saudi Arabia KSA
Silvia Verdiani	University of Turin – Italy

Mohammed Dib	University of Mustapha Stambouli Mascara – Algeria
Latéfa Mous	University of Oran 2 Mohamed Ben Ahmed – Algeria
Yasmine Barsoum	French University in Egypt – Egypt
Thị Thanh Thúy Đặng	National University of Vietnam – Vietnam
Antony Hoyte-West	Independent scholar Petersfield – United Kingdom
Nacer Khelouz	University of Missouri Kansas City UMKC – United States
Farouk Benabdi	University of Mustapha Stambouli Mascara – Algeria



SPECIAL ISSUE

**Humor across Languages and Cultures -Perspectives on
Translation from Europe and Beyond**

**L'umorismo attraverso le lingue e le culture - Prospettive sulla
traduzione dall'Europa e oltre**

GUEST EDITORS

Prof. Claudia Buffagni

University for Foreigners of Siena – Italy

Prof. Beatrice Garzelli

University for Foreigners of Siena – Italy

Prof. Elisa Ghia

University of Pavia -Italy

Revue Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02 - 30 Septembre 2024
Journal of Translation and Languages Volume 23 Issue 02- September 30th - 2024

Contents/Indice/Inhalt/Sommaire

Author & Affiliation	Title	Page
Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli & Elisa Ghia <i>Università per Stranieri di Siena/ Università di Pavia — Italia</i>	Preface	11
Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli & Elisa Ghia <i>Università per Stranieri di Siena/ Università di Pavia — Italia</i>	Prefazione	17
<i>Laughing Across Time, Genres and New Media</i>		
Salvatore Attardo <i>Texas A&M University – Commerce — United States</i>	<i>Humor in the Age of the Internet: The Case of Transmedial Humor</i>	22
Marco Cipolloni <i>Sapienza – Università di Roma — Italia</i>	<i>Strange Ways of Laugh: Lo humor transculturale nelle metamorfosi del genere Western</i>	34
<i>Humor and Audiovisual translation: Cinema and TV-Series</i>		
Patrick Zabalbeascoa <i>Universitat Pompeu Fabra — España</i>	<i>Tensiones productivas entre el humor y la traducción</i>	50
Giuseppe Trovato <i>Università Ca' Foscari Venezia — Italia</i>	<i>El tratamiento del componente humorístico en la combinación lingüística español-italiano: una aproximación desde la traducción audiovisual</i>	64
Pau Sitjà Márquez <i>University of Barcelona — Spain</i>	<i>The Translation of Uma Thurman's Pun in "Pulp Fiction": Ensemble of translations from the perspective of Relevance Theory</i>	84
Margherita Dore <i>Sapienza University of Rome — Italy</i>	<i>Scripted stand-up Comedy in Translation: The Marvelous Mrs Maisel dubbed in Italian</i>	96

Imsuk Jung & Kukjin Kim <i>Università per Stranieri di Siena — Italia</i>	<i>Tra equivalenza ed efficacia: la comicità coreana nella traduzione audiovisiva</i>	118
Claudia Buffagni & Marta Aurora <i>Università per Stranieri di Siena — Italia</i>	<i>Tradurre l'umorismo nella comunicazione d'ambito medico in serie tv tedesche: il caso di Bettys Diagnose</i>	141
<i>Humor in Short Written Genres: Case Studies on Comics, Jokes and Short Stories</i>		
Beatrice Garzelli & Maria Eugenia Granata <i>Università per Stranieri di Siena — Italia</i>	<i>Maitena Burundarena: femminismo e humor in spagnolo: Traduzione intralinguistica e interlinguistica</i>	169
Maria Antonietta Rossi <i>Università per Stranieri di Siena — Italia</i>	<i>L'umorismo come tecnica per decostruire stereotipi femminili: Analisi di O cavallo trasparente di Sylvia Orthof</i>	191
Mei-Hui Wang <i>Università per Stranieri di Siena — Italia</i>	<i>Xiaolin: come ridevano i cinesi nell'antichità</i>	209
Lucie Hüpfel & Émeline Gabard <i>Université de Parme/ Université pour étrangers de Sienne — Italie</i>	<i>L'humour en classe de FLE : un exemple à travers la bande dessinée</i>	233

Disclaimer: *The views and ideas expressed in these papers published in the journal of Traduction et Langues are those of their authors and they do not necessarily reflect the views of the Editor-in-Chief, the Associate Editors, or the members of the editorial board nor do they necessarily reflect the publishers' views.*



This Special Issue takes its start from the International Conference held on 26 October 2023 at the University for Foreigners of Siena entitled “L’umorismo dell’altro, l’umorismo nell’altro. Forme e rappresentazioni del comico tra lingue e culture” (“Humor of the other, humor in the other. Forms and representations of the comical between languages and cultures”). In addition to contributions directly stemming from the Conference, which originated from an idea by Nicolò Calpestrati, the volume also collects further papers by distinguished scholars in the humor studies field on related topics in order to investigate forms and representations of humor within different genres and text types.

The novelty of the issue consists especially in the numerous languages and cultures involved: Italian, Catalan, Chinese, English, French, German, Korean, Portuguese and Spanish texts are explored from different angles, leading to interesting contrastive insights - in which Italian is often taken as the target language. The reflections offer therefore an innovative, varied overview of multilingual and multicultural traditions and highlight potential connections among them, also from a translational point of view. The variety and diversification of the contributions allow to illustrate in a multifaceted way a nuanced phenomenon common to all linguacultural systems, offering an analysis of humorous forms from a mainly synchronic perspective concerning written, oral and multimodal genres. This makes it possible to observe intrinsic features and modes of cross-linguistic and intersemiotic representation in languages and cultures that are also very distant from each other.

Starting from an historical introduction on the theoretical aspects of humor, the collection focuses on pragmatic and textual features, translation-specific issues, and teaching applications. Additionally, the analyses involve both verbal and non-verbal humor in different text genres, including several multimodal ones: from short narratives and comics to movies and TV-series up to new digital text formats (e.g. memes).

The volume is divided into three sections interacting with each other in terms of the themes and issues focused on.

The first section (Laughing across time, genres and new media) includes two papers, by Salvatore Attardo and Marco Cipolloni, which provide general overviews of humor in new digital text types and within established but constantly evolving cinematic genres. After introducing the changes that are inherent to web humor, Salvatore Attardo’s paper focuses on a case study on transmedial humor, when a joke is transposed from a movie (We are the Millers, 2013) to a meme. The two jokes, found respectively in the comedy movie and in the meme, are analyzed by drawing on Attardo and Raskin’s General Theory of Verbal Humor, making it clear that, even if humor persists in intersemiotic translation, some micro-level features may get lost in the process. These changes are especially linked to the more complex nature of the source text. In his

contribution, Marco Cipolloni deals with transcultural humor in Western movies. The paper moves from an overview of humor in Western movies, to later focus on evolutions of the genre in the Spanish and Italian contexts. In this genre, humor is defined as ‘strange’ in that it varies from canonical comical standards and builds on specific narrative clichés. Through a journey across quotes, anecdotes and recurring themes, the author will show the multifaceted but ultimately related forms that humor may take on in Western cinematography.

The second section, titled *Humor and audiovisual translation: Cinema and TV-series*, focuses specifically on the rendering of humor in audiovisual translation (AVT), by considering different AVT modes (i.e. dubbing and subtitling) and different source and target linguacultures. Patrick Zabalbeascoa’s contribution opens the section by presenting a general reflection on the fields of Translation Studies and Humor Studies. Both disciplines represent complex aspects of human communication and involve the interaction among multiple, multimodal and multisemiotic variables, which are seen to constantly and rapidly evolve over time. Furthermore, both translation and the construction of humor are ephemeral and are often restricted to a single text or communicative act, and need to continually innovate and change.

Giuseppe Trovato concentrates on a case study on AVT, specifically the subtitled Spanish versions (Peninsular and Latin-American Spanish) of the recent Italian humorous TV-series *Incastrati* (2022). The author explores the subtitling of jokes, a key element of the series, by especially focusing on puns (rhymes and coinages), diatopically connoted language and culture specific references. The analysis narrows down to the Peninsular Spanish subtitles, and shows a partial loss of the original comical connotation. This is compensated for by the major role played by the paralinguistic and gestural component, although the Spanish and Italian audiences will inevitably receive - and laugh about - a different audiovisual product.

The paper by Pau Sitjà Márquez is centered on a popular line from Quentin Tarantino’s classic *Pulp Fiction*, and specifically explores a joke from the perspective of *Relevance Theory*. Multiple translated versions of the original joke are analyzed and compared (Italian, Catalan, Spanish, French, German, Portuguese and Turkish), and show the use of different strategies. What makes a rendering successful is the interaction between the author, the translator and the audience - and spectators’ willingness to engage in a deeper cognitive effort to decode the original connotation, as well as overall adherence to the criterion of interpretive similarity in AVT.

Still focusing on English, Margherita Dore’s contribution addresses the Italian dub of the recent US TV-series *The Marvelous Mrs Maisel* (2017-2023), which shows the challenges faced by a female comedian in the 1950’s. The paper offers an interesting overview of scripted stand-up comedy routines in the series in relation to real-life stand-up routines and to their Italian dubbed version – especially looking at the translation of foul and taboo language. Through the analysis, the TV-show is seen to offer a realistic depiction of comedy exchanges, while dubbing overall preserves swearing as this fulfills a key function in both the comedy routines and character outline. Importantly, the study underlines the almost total absence of ideological manipulation in dubbing.

Imsuk Jung and Kukjin Kim target a scarcely explored language pair in AVT, i.e. Korean and Italian, and address the translation of wordplay in contemporary Korean television series, and particularly K-dramas, from a contrastive perspective. Given its high cultural specificity, humor represents a thriving field of analysis in this audiovisual genre, and gives the authors several opportunities to highlight how translation can be capable of rendering the comical effect even across highly distant languages in both typological and cultural terms. The authors present several case studies of humor, ranging from classic wordplay, to instances involving Korean address terms and idioms or collocations.

In their contribution, Claudia Buffagni and Marta Aurora analyze a selection of humorous doctor-patient dialogues from the German medical TV series Bettys Diagnose (2015) based on Raskin and Attardo's General Theory of Verbal Humor and illustrate proposals for interlingual subtitling in Italian. Humorous interactions are classified according to participants' gender, socio-professional hierarchies and the use of specialized varieties, and consider both voluntary and involuntary, verbal and non-verbal forms of humor. Humorous exchanges are rendered through different strategies, and trend lines are identified in the fictional representation of communication in hospital settings in the original German dialogues and in the Italian subtitles.

As the title suggests (Humor in short written genres: Case studies on comics, jokes and short stories), the third and last section of the volume presents four different case studies on humor across short written text genres, including comic strips, short narratives and jokes.

The paper by Beatrice Garzelli and María Eugenia Granata opens the section and focuses on the translation of feminist comic books, a still somewhat neglected research field, by looking at some comic strips by the Argentinian author Maitena Burundarena. Based on the constraints inherent to this translation genre, the study illustrates a series of humorous strips that revolve around feminist themes and examines their intralingual and interlingual translation into Italian. The transposition from Rioplatense to Peninsular Spanish is often normocentric, and commonly leads to cultural loss and misleading renderings. Loss is also common in interlingual translation, which overall tends towards a domestication of the source product and a reduction of the original humorous connotation.

Maria Antonietta Rossi's paper is centered on the short narrative genre, narrowing down the focus on humor in contemporary children's literature, specifically Brazilian writer Sylvia Orthof's short novel O cavalo transparente (1987). Humor is here used to make young readers reflect on important social issues, such as inclusion and gender, by deconstructing traditional stereotypes and female aesthetic canons. The author analyzes the original Portuguese version of the text and suggests some possible translations of humorous excerpts into Italian as a means to show the extent to which the comic component is anchored to both the cultural context and the socio-pragmatic norms of each speech community.

Mei-Hui Wang's contribution addresses another humorous short narrative genre, i.e. jokes, and its rise in a culturally distant context, China, between the 2nd and the 3rd century AD. The paper offers an overview of humor in ancient Chinese texts and focuses

specifically on five jokes taken from the book Xiaolin. After some introductory notes on humor in Chinese culture, the books and the target jokes are described and analyzed by examining the source of the humorous line, its origin and its meaning. The diachronic perspective adopted allows for an interesting comparison to contemporary Chinese humor, and shows the persistence of common themes and patterns over time.

The last contribution, by Lucie Hüpfel and Émeline Gabard, introduces a language teaching perspective while exploring the learning potential of online comic strips in the French as a foreign language classroom. In particular, the study illustrates some teaching activities targeting students from A1 to B1 level based on a website through which learners can familiarize themselves with L2 humor, but also reproduce it creatively and concurrently develop digital competences. The activities were successfully implemented in university classes and show the importance of developing a “humorous competence” in the foreign language.

Against the backdrop of diachronic and culture-specific differences, all the studies gathered in the volume show how complex a phenomenon humor always is, and underline its constant interaction with relevant sociocultural issues such as anthropology, politics, gender representation and stereotype creation. In their description of humor across different genres and languages, the analyses lead to follow-up reflections on a wide range of topics, which lend themselves to an exploration through the lens of disciplines such as theoretical humour studies, (cross-cultural) pragmatics, translation studies, (new) media studies, language teaching and diachronic studies of humour.

Along with the multiplicity of disciplines involved, this special issue brings a new flavor to humor studies by broadening the horizon onto less widely investigated languages, varieties and cultures and distancing from an exclusively western- and Eurocentric perspective. The inclusion of both widely studied and lesser studied linguacultures creates a virtuous circle, in which each paper enriches the others and contributes to further uncovering humor and its cultural foundations.

As seen throughout the volume, humor is also a precious tool for addressing more serious social issues, from political ideologies to discrimination to feminist themes, and for deconstructing deeply rooted stereotypes. As the papers illustrate, the original satirical intent may not always be preserved across translation, although the studies seem to hint at a progressively lower presence of ideological manipulation over time (see e.g. 21st-century TV-series as opposed to less recent comic strips). Also a traditionally more conservative and domesticating translation form such as dubbing appears to adhere increasingly to the original message even when sensitive topics are involved and addressed through humor, gradually abandoning censorship and neutralization processes.

The use of humor and its rendering across different linguacultures reflects new societal dynamics and the pervasiveness of new media, which have dramatically changed the way in which meaning is created, shaped and shared across new and old communicative genres. The target audiences have become more aware of the sociocultural implications of humor, of the activation of stereotypes and of the presence of cross-cultural pragmatic conventions, thus becoming increasingly demanding on both a general and a translation/mediation level. In this scenario, translators bear a great responsibility, in that they have to mediate between different linguistic and cultural systems while at the

same time recreating laughter in the target audience without abandoning the original semantic, social or ideological connotation. This is far from an easy task, and is one that still lacks adequate professional recognition by society as a whole.

Prof. Claudia Buffagni

Prof. Beatrice Garzelli

Prof. Elisa Ghia

GUEST EDITORS

Traduction et Langues

TRANSLANG Journal



Questo volume prende avvio dalla Giornata internazionale di studi, tenutasi il 26 ottobre 2023 presso l'Università per Stranieri di Siena, dal titolo "L'umorismo dell'altro, l'umorismo nell'altro. Forme e rappresentazioni del comico tra lingue e culture" ("Humor of the other, humor in the other. Forms and representations of the comical between languages and cultures"). Oltre ai contributi direttamente derivanti dalla conferenza (nata da un'idea di Nicolò Calpestrati), la raccolta include anche ulteriori articoli di noti studiosi che operano nel campo degli studi sull'umorismo (Humor studies), al fine di indagare le forme e le rappresentazioni dell'umorismo all'interno di diversi generi testuali e forme comunicative.

L'innovatività della raccolta deriva in particolare dalla varietà di lingue e culture presi in esame: testi in italiano, catalano, cinese, coreano, francese, inglese, portoghese, spagnolo e tedesco sono analizzati da diverse angolazioni e conducono a interessanti intuizioni/osservazioni di carattere contrastivo, in cui l'italiano costituisce spesso la lingua di arrivo. Le riflessioni offrono una panoramica variegata delle tradizioni multilingui e multiculturali e mettono in evidenza potenziali connessioni tra queste, anche dal punto di vista traduttivo. La molteplicità dei contributi consente perciò di illustrare in maniera più articolata un fenomeno comune a tutti i sistemi linguaculturali e di fornire un'analisi delle forme umoristiche da una prospettiva principalmente sincronica in generi scritti, orali e multimodali, mettendo in luce al contempo caratteristiche intrinseche e modalità di rappresentazione interlinguistica e intersemiotica in lingue e culture anche molto distanti fra loro.

Muovendo da un'introduzione storica sugli aspetti teorici dell'umorismo, la raccolta si concentra su una serie di aspetti pragmatici e testuali, su questioni traduttive e su potenziali applicazioni didattiche. Inoltre, i saggi prendono in esame sia l'umorismo verbale che non verbale in diversi generi testuali, come forme narrative brevi, fumetti, film, serie TV, fino ai nuovi formati testuali digitali (ad esempio i meme).

Il volume è diviso in tre sezioni legate fra loro a livello tematico e contenutistico. La prima sezione (Laughing across time, genres and new media) comprende due contributi, rispettivamente di Salvatore Attardo e Marco Cipolloni, che offrono una panoramica generale sull'umorismo in nuove forme digitali e in generi cinematografici consolidati ma in continua evoluzione. Dopo aver introdotto i cambiamenti insiti nell'umorismo sul web, il saggio di Salvatore Attardo presenta uno studio di caso sull'umorismo transmediale, mostrando le trasformazioni subite da una battuta nel passaggio da un film (We are the Millers, 2013) a un meme. La battuta tratta dal film e quella riprodotta nel meme vengono analizzate in base alla General Theory of Verbal Humor elaborata da Attardo e Raskin, mostrando come, anche quando l'umorismo viene mantenuto nella traduzione intersemiotica, alcune micro caratteristiche possono andare perse. Questi cambiamenti sono particolarmente legati alla natura assai più complessa

del testo di partenza. Nel suo contributo, Marco Cipolloni si occupa dell'umorismo transculturale nei film western. Il saggio muove da una panoramica dell'umorismo nei film western, per poi concentrarsi successivamente sulle evoluzioni del genere in contesto spagnolo e italiano. L'umorismo tipico dei film western viene definito “strano” in quanto si discosta dagli standard comici canonici e si basa su cliché narrativi specifici. Attraverso un viaggio tra citazioni, aneddoti e temi ricorrenti, l'autore mostra le forme sfaccettate ma, in ultima analisi, correlate che l'umorismo può assumere nella cinematografia western.

La seconda sezione, intitolata Humor and audiovisual translation: Cinema and TV-series, si concentra specificamente sulla resa dell'umorismo nella traduzione audiovisiva (TAV), considerando diverse modalità traduttive (doppiaggio e sottotitolazione) e diverse linguaculture di partenza e di arrivo. Il contributo di Patrick Zabalbeascoa apre la sezione presentando una riflessione generale nell'ambito dei Translation Studies e degli Humor Studies. I due campi di ricerca sono accomunati dall'interesse per aspetti complessi della comunicazione umana ed esplorano l'interazione tra molteplici variabili, multimodali e multisemiotiche, che tipicamente si evolvono in maniera costante e rapida nel tempo. Inoltre, sia la traduzione che la costruzione dell'umorismo sono effimere e spesso limitate a un singolo testo o atto comunicativo, e necessitano perciò di innovarsi e modificarsi continuamente.

Giuseppe Trovato si concentra su uno studio di caso nell'ambito della TAV, nello specifico le versioni spagnole sottotitolate - in spagnolo peninsulare e spagnolo latinoamericano - della recente serie TV umoristica italiana Incastrati (2022). L'autore esplora i sottotitoli delle battute, che costituiscono un elemento chiave della serie, concentrandosi in particolare sui giochi di parole (rime e neologismi), sul linguaggio connotato diatopicamente e sui riferimenti culturospecifici. L'analisi si restringe successivamente ai sottotitoli in spagnolo peninsulare e mostra una perdita parziale della connotazione comica originale. La tendenza è tuttavia compensata dal ruolo importante svolto dalla componente paralinguistica e gestuale, sebbene il pubblico spagnolo e italiano riceva inevitabilmente un prodotto audiovisivo diverso - e riderà di aspetti parzialmente differenti.

Il contributo di Pau Sitjà Márquez prende avvio da una famosa battuta del noto film Pulp Fiction di Quentin Tarantino e la esplora dal punto di vista della Relevance Theory. Diverse versioni tradotte della battuta originale vengono analizzate e messe a confronto (nello specifico in lingua catalana, francese, italiana, portoghese, spagnola, tedesca e turca), e mostrano come le lingue facciano uso di differenti strategie traduttive e comiche. Ciò che rende efficace una resa rispetto a un'altra è l'interazione tra l'autore, il traduttore e il pubblico, e l'aderenza al criterio di similarità interpretativa, anche grazie alla volontà degli spettatori di impegnarsi in uno sforzo cognitivo rilevante per decodificare la connotazione originale.

Sempre concentrandosi sull'inglese, lo studio di Margherita Dore indaga il doppiaggio italiano della recente serie TV statunitense The Marvelous Mrs Maisel (2017-2023), che narra le sfide affrontate da una stand-up comedian negli anni '50 del secolo scorso. Il saggio offre una panoramica interessante delle routine di stand-up comedy riprodotte nella serie in relazione alle routine reali e alla versione doppiata in

italiano – guardando in particolare alla traduzione del turpiloquio. L'analisi mostra come la serie TV offra una rappresentazione realistica del genere, mentre il doppiaggio conservi complessivamente il turpiloquio data la sua funzione chiave sia nelle routine comiche che nella costruzione e caratterizzazione del personaggio. Importante, e da rimarcare, è inoltre l'assenza quasi totale di manipolazione ideologica nel doppiaggio.

Imsuk Jung e Kukjin Kim prendono in esame una coppia di lingue poco esplorata nella TAV, ovvero il coreano e l'italiano, ed esplorano la traduzione dei giochi di parole nelle serie televisive coreane contemporanee, e in particolare nei K-drama, da una prospettiva contrastiva. Data la sua elevata specificità culturale, l'umorismo rappresenta un fertile ambito di analisi in questo genere audiovisivo e offre agli autori diverse opportunità per evidenziare come la traduzione possa rendere l'effetto comico anche attraverso lingue molto distanti, sia dal punto di vista tipologico che culturale. Gli autori presentano diversi studi di caso, che spaziano da giochi di parole, ad allocutivi ed espressioni idiomatiche o collocazioni.

Nel loro contributo, Claudia Buffagni e Marta Aurora analizzano alcuni dialoghi umoristici tra medico e paziente tratti dalla serie TV tedesca Bettys Diagnose (2015), basandosi sulla *General Theory of Verbal Humor* di Raskin e Attardo e illustrando proposte per la sottotitolazione interlinguistica in italiano. Le interazioni comiche vengono classificate in base al genere dei partecipanti, alle gerarchie socio-professionali e all'uso di varietà specialistiche, considerando sia forme di umorismo volontario che involontario, verbale e non verbale. Gli scambi umoristici vengono resi in italiano attraverso diverse strategie, che permettono di identificare alcune linee di tendenza nella rappresentazione fittizia della comunicazione in ambienti ospedalieri nei dialoghi originali tedeschi e nei sottotitoli italiani.

Come suggerisce il titolo (*Humor in short written genres: Case studies on comics, jokes and short stories*), la terza e ultima sezione del volume presenta quattro diversi studi di caso sull'umorismo in generi testuali brevi quali il fumetto, la narrazione breve e la barzelletta.

L'articolo di Beatrice Garzelli e María Eugenia Granata apre la sezione e si concentra sulla traduzione di fumetti femministi, un ambito di ricerca ancora parzialmente trascurato, esaminando alcune vignette realizzate dall'autrice argentina Maitena Burundarena. Sulla base dei vincoli che caratterizzano questo genere di traduzione, lo studio illustra una serie di strip umoristiche che ruotano attorno a temi femministi ed esamina la loro traduzione intralinguistica e interlinguistica in italiano. La trasposizione dallo spagnolo rioplatense allo spagnolo peninsulare è spesso normocentrica e porta di frequente a una mancata resa culturale e a traduzioni fuorvianti. La perdita semantico-pragmatica è diffusa anche nella traduzione italiana, che nel complesso tende a un addomesticamento del prodotto di partenza e a una riduzione della connotazione umoristica originale.

Il saggio di Maria Antonietta Rossi si sposta sul genere narrativo breve e sull'umorismo nella letteratura contemporanea per bambini, analizzando il romanzo breve *O cavallo trasparente* (1987) della scrittrice brasiliana Sylvia Orthof. Lo humor è usato nel testo per far riflettere i giovani lettori su importanti temi sociali, come l'inclusione e le questioni di genere, decostruendo stereotipi tradizionali e canoni estetici

femminili. L'autrice analizza la versione originale in portoghese del testo e suggerisce alcune possibili traduzioni di passi umoristici in italiano come mezzo per mostrare fino a che punto la componente comica è ancorata sia al contesto culturale che alle norme socio-pragmatiche di ciascuna comunità di parlanti.

Il contributo di Mei-Hui Wang affronta un altro genere narrativo breve umoristico, ovvero le barzellette, e il suo sviluppo in un contesto culturalmente distante, la Cina, tra il II e il III secolo d.C. L'articolo offre una panoramica sull'umorismo nei testi cinesi antichi e si concentra in particolare su cinque barzellette tratte dal libro Xiaolin. Dopo alcune note introduttive sullo humor nella cultura cinese, i testi presi in esame vengono descritti e analizzati tenendo conto dell'elemento umoristico in sé, dell'origine della battuta umoristica e del suo significato. La prospettiva diacronica adottata consente un interessante confronto con l'umorismo cinese contemporaneo e mostra la persistenza nel tempo di temi e modelli comuni.

L'ultimo contributo, di Lucie Hüpfel ed Émeline Gabard, introduce una prospettiva didattica esplorando il potenziale didattico delle strip di fumetti online nella classe di francese lingua straniera. In particolare, lo studio illustra alcune attività rivolte a studenti dal livello A1 a B1 basate su un sito web attraverso le quali gli studenti possono familiarizzare con l'umorismo nella L2, ma anche riprodurlo in modo creativo e sviluppare contemporaneamente competenze digitali. Le attività sono state sperimentate con successo in alcune classi universitarie e mostrano l'importanza di sviluppare una "competenza umoristica" nella lingua straniera.

Attraverso le specificità diacroniche e culturali, tutti gli studi raccolti nel volume mostrano quanto sia complesso il fenomeno dell'umorismo e sottolineano la sua costante interazione con questioni socioculturali rilevanti, in particolare sul piano antropologico e politico, come la rappresentazione di genere e la costruzione di stereotipi. Nelle differenti descrizioni dell'umorismo attraverso generi e lingue diversi, le analisi stimolano riflessioni su un'ampia gamma di temi, che si prestano a interpretazioni altrettanto variegata attraverso discipline quali gli Humor Studies, la pragmatica (interculturale), i Translation Studies, gli studi sui (nuovi) media, la didattica delle lingue e gli studi diacronici sull'umorismo.

Insieme alla molteplicità di discipline coinvolte, questa raccolta apporta un contributo innovativo agli Humor Studies ampliando l'orizzonte su idiomi, varietà e culture meno note ed esplorate negli studi sull'umorismo e sulla traduzione, e prende le distanze da una prospettiva esclusivamente occidentale ed eurocentrica. L'inclusione di lingue e culture, al contempo ampiamente e scarsamente studiate, viene a costituire un circolo virtuoso in cui ciascun saggio arricchisce gli altri, e contribuisce a gettare luce sull'umorismo e le sue fondamenta culturali.

Come dimostra il volume, lo humor è anche uno strumento prezioso per affrontare questioni sociali più serie, dalle ideologie politiche alla discriminazione ai temi femministi, e per decostruire stereotipi profondamente radicati. I saggi evidenziano come l'intento satirico originale potrebbe non essere sempre preservato nella traduzione, sebbene gli studi sembrano suggerire una presenza sempre minore della manipolazione ideologica nel corso del tempo (si vedano ad esempio le serie TV del XXI secolo rispetto alle strip a fumetti meno recenti). Anche una forma di traduzione tradizionalmente più

conservatrice e “addomesticante”, come il doppiaggio, sembra aderire sempre più al messaggio originale, anche quando vengono affrontati in maniera umoristica temi sensibili, tendendo ad abbandonare gradualmente la censura e la neutralizzazione.

Per concludere, l’uso dell’umorismo e la sua resa nelle diverse linguaculture riflettono nuove dinamiche sociali e confermano un’evoluzione riconducibile in larga misura alla pervasività dei nuovi media, che hanno cambiato radicalmente il modo in cui i significati vengono creati, plasmati e condivisi tra generi comunicativi vecchi e nuovi. Il pubblico di riferimento è sempre più consapevole delle implicazioni socioculturali dell’umorismo, dell’attivazione degli stereotipi e della presenza di convenzioni pragmatiche interculturali, ed è divenuto assai più esigente sia in termini generali che traduttivi. In questo contesto, traduttori e traduttrici si assumono una grande responsabilità, in quanto si trovano a mediare tra diversi sistemi linguistici e culturali e allo stesso tempo a “ricreare” la risata nel pubblico di arrivo senza abbandonare la connotazione semantica, sociale o ideologica originale. Si tratta di un compito tutt’altro che facile, che tuttavia non riceve ancora un adeguato riconoscimento sul piano professionale.

Prof. Claudia Buffagni

Prof. Beatrice Garzelli

Prof. Elisa Ghia

GUEST EDITORS

Traduction et Langues

TRANSLANG Journal



Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024
Journal of Translation Languages مجلة الترجمة واللغات
ISSN (Print): 1112-3974 EISSN (Online): 2600-6235
DOI:



Humor in The Age of The Internet: The Case of Transmedial Humor

Salvatore Attardo 

Texas A&M University – Commerce — United States
salvatore.attardo@tamuc.edu

To cite this paper:

Attardo, S. (2024). Humor in The Age of The Internet: The Case of Transmedial Humor. *Traduction Et Langues*, 23(2), 22-33.

Received: 07/06/2024; **Accepted:** 07/07/2024, **Published:** 30/07/2024

Keywords

*Transmedia;
Humor;
Intersemiotic
Translation;
Internet;
Memes*

Abstract

The paper discusses the changes in humor that have occurred since the advent of the internet, in the past quarter of a century. The cognitive mechanisms that produce humor have not changed. However, since 2000, roughly when the Internet 2.0 (social web) is said to have started, there have been some minor changes at the level of slang, and especially the introduction of emojis, emoticons, and emotes. At the discursive level, the introduction of large group conversations (polylogues) is a major difference. Internet humor tends to be short. Probably the most significant innovation of humor since 2000 is the introduction of memes (“image macros” i.e., images plus text) and meme cycles (i.e., groups of memes that are thematically or formally related). Another interesting phenomenon is the blurring of the distinction between online satirical texts and fake media, to the point that it is sometimes hard to distinguish between parodies, actual news stories, and constructed stories (fake news). This has contributed in part to the widespread use of humor as a cover to spread white supremacist or neonazi propaganda. Another significant change is the advent of the participatory culture of social media, where the users (the audience of traditional media) become producers (i.e., they produce the media themselves), taking advantage of the affordances of the media. Yet another change is the blending of mirth and embarrassment, two emotions that were considered incompatible until “cringe humor” became popular in internet humor. In particular, the paper focuses on transmedial humor. Humor is found to be a transmedial constant, however the inter semiotic translation process required to transfer the text from one modality to another is found to affect in small but not indifferent ways the humor itself.



Parole chiave

Transmedia ;
 Umorismo ;
 Traduzione
 intersemiotica ;
 Internet;
 Memes

Resumen

Questo articolo discute i cambiamenti dall'avvento della rete (internet), a partire dal 2000. I meccanismi cognitivi dell'umorismo non sono cambiati, ma ci sono stati alcuni cambiamenti nello slang, e l'introduzione di emoji, emotes, ed emoticons. Al livello de discorso, si nota l'avvento di conversazioni tra gruppi larghi. I testi comici tendono alla brevità. La maggiore novità è stata l'avvento dei memes ("image macros") che consistono di immagini spesso con testo sovrapposto e dei cicli di meme, cioè gruppi di meme connessi tematicamente o formalmente. Altro fenomeno interessante è la perdita di distinzioni tra le notizie fasulle (fake news) e la satira, al punto che a volte è difficile distinguere tra di loro. Questo ha contribuito parzialmente all'uso di materiale comico da parte di gruppi neonazisti e di estremisti della destra per celare e diffondere la loro propaganda. Un altro cambiamento è l'avvento della cultura partecipatoria su internet (social media) in cui i consumatori di media ne diventano produttori, utilizzando appieno le "affordance" dei media. Un altro cambiamento ancora è la commistione dell'allegria e dell'imbarazzo, due emozioni che erano considerate incompatibili, prima dell'avvento del "cringe humor." L'articolo riconcentra particolarmente sulla transmedialità. Il comico è una costante transmediale, tuttavia la traduzione intersemiotica necessaria a trasferire il testo da un medium a un altro influenza in maniera minore ma non indifferente il comico stesso.

There is no question that humor has changed since the advent of the internet and online communication. Entire new genres (e.g., the meme, the very short video) have been introduced. The question however is whether these changes are superficial, mere updates of themes and imagery, or whether they are profound and substantively novel forms of humor have emerged. In Attardo (2023), I asked precisely this question and answered it with the only truly accurate answer that most interesting questions require: "it depends." Certainly we are not witnessing a completely novel form of humor, without precedent. The "old" theories of humor (incongruity, aggression, play) will not need to be rewritten. We still process incongruities in the same way, at the neurological level. Likewise, we still process the meaning of texts in the same way: incrementally adding to a mental representation and projecting ahead (anticipating) where the current flow of information is going. Human nature has not changed. It may well be that in another generation we will find that the ubiquitous presence of social media and smart phones will have an impact on our collective neurology, but for the time being, we're (relatively speaking) OK. However, this is not to say that there have been no changes at all. On the contrary.

Before we embark on a review of these changes, let's clarify that by "advent of the internet" and "online communication" we mean roughly speaking the period after 2000. As usual we mean humor in the broadest sense, as an umbrella term, encompassing all "texts" (likewise broadly conceptualized to include images, music, sculpture etc.) that are



produced with the intention of generating the experience of mirth (or exhilaration) and/or the perception of mirth relative to a text regardless of the intention of the producer of the text.

So, what are the changes in humor in the age of the internet? On a linguistics level, the changes are minimal: we get a few slang words and much jargon, but emojis/emotes/emoticons affect the linguistic landscape only marginally; see McCulloch (2019) for a broader overview. On the discursive level, the advent of polylogues (Bou-Franch & Blitvich, 2014; Herring, 2007; Marcoccia, 2004) has codified how large group conversations are held. Before the internet, large group conversations did not exist, of course. At the level of texts, the old Shakespearian adage that brevity is the soul of wit could be upheld as the motto of the era. This is particularly clear in the age of Vines, Reels, and other short video forms that last mere seconds. This tendency toward short texts, understood in a broad multimodal sense, encompassing video, audio, etc., can also be seen in what is arguably the most characteristic mode of expression in contemporary humor, the (internet) meme. It should be noted that the term “meme” is used in two senses: 1) as an “image macro” containing visuals and text; and 2) a cultural unit of knowledge. The second meaning is the original sense introduced by Dawkins (1976). The first meaning, now much more widely used, is derived from it. A further important detail is that most researchers use the term “memes” to refer to what is more precisely a meme cycle i.e., an original meme, called the founder meme (Shifman, 2014) or anchor meme (Attardo, 2023) and all its variants.

On a different level, the most significant change is the advent of of the participatory culture of social media, where the users (the audience of traditional media) become prod-users (i.e., they produce the media themselves; Bruns, 2008). The consequences of this change are momentous. With the advent of “produsage” a steady stream of short, low-quality memes (including short videos, images, text, etc.) are produced and uploaded by any producer who happens to have an idea of a variant of a given meme (or in some isolated cases, a novel idea). These crowdsourced products are then filtered by simple selection, in which the better quality products or the more topically relevant are reposted and further distributed and the low quality ones are simply ignored. Those that somehow catch the zeitgeist “go viral” and a significant number of people are exposed to them. We will return to these dynamics.

Before we do so, however, we should point out a few other significant changes. First and foremost, the blurring between online satirical texts and fake media has reached the point that it is often difficult to distinguish between humorous satirical posts and “serious” posts (be they disinformation or actual news). This may seem like an outlandish claim, but see the discussion in Attardo (2023, chapter 10). Related to this blurring of the distinction between parody and reality is a much more worrisome phenomenon: the deliberate use of humor to mask and facilitate recruiting for extreme right wing positions, such as openly Nazi, white supremacist groups and movements, such as the Daily Stormer, shows such as Murdoch, Murdoch, web sites such as 4chan, cartoon characters such as



Pepe the Frog, and joke-religion such as Kekistan, and more. It is impossible to go into any of the details, but see Attardo, 2023; Sienkiewicz and Marx, 2022 and references therein.

Another significant, possibly epochal, change is the blurring between mirth and embarrassment, two emotions that were considered incompatible until “cringe humor” started gaining popularity in the last two decades, which have been called the “age of cringe” (Schwanebeck, 2021). Cringe humor is the experience of vicarious embarrassment while witnessing an ostensibly humorous episode: “When watching a TV series or stand-up comedy capitalizing on cringe humor, we often experience this immediate affective and physiological response [= embarrassment] in our own bodies. Importantly, we experience this discomfort not because of our own mishaps, but vicariously due to the misbehavior of the protagonist (i.e., the target)” (Mayer et al. 2021, p. 3)

Finally, it is worth noting that the affordances of the technology also come into play, determining what is easy to do (and hence gets done frequently) and what is harder to do (and hence is done rarely). For example, Lessig (2008, p. 83) states that, “If in 1968 you wanted to capture the latest Walter Cronkite news program and remix it with the Beatles, and then share it with your 10,000 best friends, what blocked you was not the law. What blocked you was that the productions costs alone would have been in the tens of thousands of dollars.” Today, remixing or mashing up two songs is child’s play, literally. The 6-second length of vines (the ancestor of today’s reels, i.e., short videos) determined what you could and could not do in a short video. Character development is impossible, pratfalls are easy. The availability of always-on, high-quality video recording equipment in the pocket of any bystanders affords Karen videos (entitled white women complaining, originally).

Of course, the affordances of different medias are necessarily different, at least in part. In what follows, we will consider a phenomenon that also is typical of the “age of the internet”: transmediality (Wolf, 2011; Jenkins, 2003; 2014; Freeman & Rampazzo Gambarato, 2019). The concept of transmediality (transmedia) requires some explication. In its simplest, most basic form it refers to any narrative or story that can be presented in a variety of media, for example, as a linguistic narrative, as a film, or as a comic book. As Jenkins (2019) puts it “narratives and fictional worlds, not just characters, (...) extend (...) across media platforms.” (p. xxvii) Furthermore, the same characters may be used in video games, web pages, cosplay, fan fiction, figurines, and much more. Successful trans media endeavors become “franchises” (e.g., the Marvel Cinematic Universe, the Disney/Pixar movies, Star Trek, etc.). Significantly, fan-produced stories, memes, costumes, etc. are a part of the transmedial “universe” around a work. For example, Jenkins et al. discuss humorous advertising campaigns (2013, pp. 204-207) which

Transmedial constants are aspects of a work that remain unchanged across media: medial conditions shape the literary content to a considerable degree and therefore merit attention — even where literature shares features with other media. Examples of such transmedial features, in which medial conditions are a particularly important shaping



force, include aesthetic illusion (...), narrativity (...), descriptivity (...), and self- or meta-referentiality (...). All of these individual phenomena can, of course, be studied from a monomedial perspective, but they gain relevance when studied from a comparative media point of view. This even produces benefits for the literary scholar since looking at one's own medium not only from the inside but also from the outside can reveal new aspects. (Wolf, 2011, p. 4)

Because humor is a transmedial constant (Martínez Sierra, 2023; Zabalbeascoa & Attardo, 2023), the differences that we observe must be due to the different affordances of the relative media.

Of course the passage from one medium (film, for example) to another (a meme, for example) is a case of inter semiotic translation (Jakobson, 1960/1987; Attardo, 2020, p. 344). The facility with which certain texts pass from one medium to another may be labeled “semiotic fluidity.” Some texts are very fluid (for example a narrative) and others much less (for example, a painting). This is not to say that a story cannot be transmediated into a painting (see for example, Brueghel’s *Landscape with the Fall of Icarus*) but merely that it is hard to transmediate the *Mona Lisa* into a story; but see Kalogridis, 2007). In many, possibly most, cases the direction of the transmediation goes from the big studio production to fan-produced memes or fan fiction. However, for the sake of completeness, we should note that the opposite is also possible. In the case of the 2006 film *Snakes on a Plane*, featuring Samuel L. Jackson the line “Enough is enough: I’ve had it with these motherfucking snakes on this motherfucking plane” was reportedly suggested by a fan during production and was incorporated in the script.

In what follows I will present a case study of the memeization of a scene from the film *We are the Millers*, a successful 2013 comedy, which won two MTV Movie Awards. The plot revolves around four strangers pretending to be a family in order to smuggle marijuana from Mexico in the US.

In particular, I will analyze a scene of the movie that has been translated into a meme. In the scene, three characters, played by Jennifer Aniston (Rose), Emma Roberts (Casey), and Will Poulter (Kenny) find out how much money David (Jason Sudekis) is making from the drug deal and how little they are getting paid.

The caption in the four images of the meme reproduces the dialogue of the movie closely, but not exactly (see Figure 1):





Figure 1. Anchor meme



Figure 2. Composite of alternative expressions by Sudeikis during the scene

The first observation is that the four still images are (obviously enough) a reductive selection from many other potential stills that could have been chosen. See for example, figure 2.

This is not irrelevant. In the movie, David is embarrassed and tongue tied and thus is also ridiculed for his lack of solidarity with his fellow travelers/smugglers. This aspect is completely elided in the meme. Likewise, Kenny is in a wheelchair, after suffering an allergic reaction to a bee sting, and David treats him in an extremely callous manner, because he is in a hurry to leave, eventually making him fall out of the wheelchair. This is clearly humorous (exaggeration) but is also left out of the meme entirely. While this is true, it may also be considered a little unfair comparison: after all the meme consists of

one still image. It's already a stretch, accomplished by the division in four quadrants, to convey a 4-way dialogue, let alone the context of this conversation.

As we mentioned above, the text itself is not a faithful transcription of the movie dialogue (aside from the prosodic elements that are necessarily lost in the translation to writing). For example, Rose's line does not in fact contain a contraction. Rose says "You are making five hundred thousand dollars and you were only going to pay me thirty?" Casey's response in the meme includes "you're getting" which does not appear in the meme but the meme has an extra "only" which does not appear in the movie dialogue. Kenny's admittedly very faint "wait" is also omitted from his line. The full transcription follows:

David: Listen, I can explain.

Rose: You are making \$500,000 and you were only going to pay me 30?

Casey: You're getting 30 grand? I'm getting a thousand!

Kenny: Wait, you guys are getting paid?

The video clip of the scene can be see here:

<https://www.youtube.com/watch?v=684NkDeSJis>

One interpretation of these discrepancies between the text of the meme and the text of the movie script is simply that the author of the meme was sloppy and/or was quoting from memory. However, it is also possible to interpret the differences as a streamlining of the dialogue to optimize it for the meme format. In particular the changes to Casey's line with the addition of the "only" may be compensating for the loss of the prosodic emotional markers (the character is understandably upset).

At this point, if we have done a good job of showing the differences between the two texts, the reader should be questioning whether the meme and the film clip are in fact in any meaningful sense the same joke. This can be ascertained using the General Theory of Verbal Humor (GTVH; Attardo & Raskin, 1991), which famously contains a metric of similarity between jokes. The method is quite simple: we compare the Knowledge Resources of the two texts and, depending on where the differences are located, we can determine the degree of distance between the texts. Attardo & Raskin (1991) claim that the Knowledge Resources (KR) (which can be thought of as parameters of variation) are organized hierarchically, as follows:



Script Opposition (SO)
Logical Mechanism (LM)
Situation (SI)
Target (TA)
Narrative Strategy (NS)
Language (LA)

The similarity gradient maps on the vertical axis of the list: texts that differ in the lower KRs are more similar, whereas texts that differ in the higher KRs are more different. In the following paragraph, we will explore all six knowledge resources, in the order of the hierarchy. I have used the full names of the knowledge resources, capitalized, for ease of reading.

The SO is clearly the same in both texts: money vs. no money. This requires a little elementary abstraction since 500,000, 30,000 and 1,000 are all different sums of money and of course not getting paid is equal to no money. At a very abstract level, the opposition is between good vs. bad. It should be fairly clear that no money is bad, whereas any money is good. The Logical Mechanism is a little more complex to identify, but luckily I analyzed this joke in Attardo (2024) using a specific Logical Mechanisms I introduced in 2022, scalarity. In a nutshell, the organization of semantic materials along a scalar axis provides a (partial, playful) motivation (i.e., resolution of the incongruity). The only difference between the Galaxy Brain meme examples analyzed in 2022 and the We're the Millers memes is the direction of the scale: growing vs. diminishing. So, the Logical Mechanism is the same in the movie and in the meme. Likewise, the Situation is the same in both texts: drug smuggling.

The Target can be identified with all four characters in the meme: David is obviously mocked for being selfish and exploitative; Rose and Casey, if for no other reason, at least for agreeing to a very bad deal, especially in Casey's case. Finally, Kenny is mocked for having agreed to the worst deal of the group and thus for being very naive. It may be debatable whether the Target extends to all four characters or just to David. Regardless, it is clear that there are no differences in this respect between the film and the meme. The Narrative Strategy is fairly obviously the same in both texts as well, since it consists of dialogue.

The naive objection that dialogue is not a narrative is handled in Attardo, (2020). One may substitute the term "textual organization" with no ill side-effects and implicitly eliminating the objection that dialogue is not a narrative. While that's strictly true, it does not follow that dialogue cannot convey a narrative. The Language of the movie and the meme match reasonably closely, except that of course the prosody of the dialogue in the movie is largely elided in the written rendition. In conclusion, this contrastive analysis



leads us to the conclusion that by the GTVH metric the video clip and the joke are very similar and one could reasonably argue that they are the same joke.

Be that as it may, this example shows very well how the humor of the situation is a transmedial constant, which resists inter semiotic translation. However, this is true if we focus on the single joke selected in the meme. This means abandoning the other aspects of the hyperdetermination of the humor in the movie. An aspect of humor that is easily forgotten is that many instances of humor are in fact hyperdetermined, i.e., they include more than one source of humor. This aspect is often overlooked because, naturally enough, researchers focus on the simpler cases which are easier to analyze and display their features in a more pedagogically conducive manner. Raskin's doctor wife joke (Raskin, 1985, p.117-127; see Attardo, 2020, p. 17, on the status of this joke as "exemplar" i.e., a "worked out" example used both by professionals and learners to figure out how to do a given task) is hardly a good joke. However it is a simple joke that contains only one script opposition, hence its value for clarity.

We need to be clear about what the claim being presented here consists of. It is obvious that different media have different affordances. A figurine of Tintin is a 3D object that can be manipulated. A cartoon is an image printed in ink on paper or displayed on a monitor by an arrangement of pixels. Therefore, no two media will share all affordances. The question is rather what is "lost in translation" when going from one medium to another. The answer that emerges from this discussion is, again, it depends. It depends on the direction of translation, on the nature of the texts involved, on the degree of hyperdetermination of the humor, on the skills of the translator, and on the context of the intermedial translation itself.

References

- [1] Attardo, S. (2020). *The Linguistics of Humor: An Introduction*. Oxford University Press.
- [2] Attardo, S. (2022). A new logical mechanism: Scalarity as resolution. Paper presented at the Humor Research Conference, April 1-2, 2022. <https://inside.tamuc.edu/academics/colleges/humanitiesSocialSciencesArts/departments/literatureLanguages/newsandevents/nethrc/history/12th-nethrc/default.aspx>
- [3] Attardo, S. (2023). *Humor 2.0: How the internet changed humor*. Anthem Press.
- [4] - Attardo, S. (2024). From marijuana to grammar. *Babel*, 46, 28-33.
- [5] Bou-Franch, P., & Blitvich, P. G. C. (2014). Conflict management in massive polylogues: A case study from YouTube. *Journal of Pragmatics*, 73, 19-36.
- [6] Bruns, A. (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life, and beyond: From production to produsage*. Lang.
- [7] Dawkins, R. (1976). *The selfish gene*. Oxford University Press.
- [8] Freeman, M., & Rampazzo Gambarato, R. (Eds.). (2019). *The Routledge companion to transmedia studies*. Routledge.



- [9] Herring, S. C. (2007). A faceted classification scheme for computer-mediated discourse. *Language@Internet*, 4(1), 1-37. <https://www.languageatinternet.org/articles/2007/herring/>
- [10] Jakobson, R. (1960). Linguistics and poetics. In T. A. Sebeok (Ed.), *Style in language* (pp. 350-377). MIT Press.
- [11] Jakobson, R. (1987). *Language in literature*. Belknap-Harvard.
- [12] Jenkins, H. (2003). Transmedia storytelling. *Technology Review*. http://www.technologyreview.com/printer_friendly_article.aspx?id=13052
- [13] Jenkins, H. (2014). Transmedia storytelling and entertainment: An annotated syllabus. In A. McKee, C. Collis, & B. Hamley (Eds.), *Entertainment industries* (pp. 145-160). Routledge.
- [14] Jenkins, H. (2019). Foreword. In M. Freeman & R. Rampazzo Gambarato (Eds.), *The Routledge companion to transmedia studies* (pp. xxvi-xxx). Routledge.
- [15] Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable media: Creating value and meaning in a networked culture*. New York University Press.
- [16] Kalogridis, J. (2007). *I, Mona Lisa*. St. Martin's Press.
- [17] Lessig, L. (2008). *Remix: Making art and commerce thrive in the hybrid economy*. Penguin.
- [18] Marcoccia, M. (2004). On-line polylogues: Conversation structure and participation framework in internet newsgroups. *Journal of Pragmatics*, 36(1), 115-145.
- [19] Martínez Sierra, J. J. M. (2023). From the page to the screen: Superlópez: Fun superheroes and transmedia. In L. Kostopoulou & V. Misiou (Eds.), *Transmedial perspectives on humour and translation* (pp. 69-88). Routledge.
- [20] Mayer, A. V., Paulus, F. M., & Krach, S. (2021). A psychological perspective on vicarious embarrassment and shame in the context of cringe humor. *Humanities*, 10(110), 1-15. <https://doi.org/10.3390/h10010010>
- [21] McCulloch, G. (2019). *Because the internet: Understanding the new rules of language*. Riverhead/Penguin.
- [22] Murray, J. H. (2012). Transcending transmedia: Emerging storytelling structures for the emerging convergence platforms. In *Proceedings of the 10th European Conference on Interactive TV and Video* (pp. 1-6).
- [23] Schwanebeck, W. (2021). Introduction to painful laughter: Media and politics in the age of cringe. *Humanities*, 10(4), 1-9. <https://doi.org/10.3390/h10040020>
- [24] Shifman, L. (2014). *Memes in digital culture*. MIT Press.
- [25] Sienkiewicz, M., & Marx, N. (2022). *That's not funny: How the right makes comedy work for them*. University of California Press.
- [26] Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the study of literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3), 1-9.
- [27] Zabalbeascoa, P., & Attardo, S. (2023). Humour translation theories and strategies. In L. Kostopoulou & V. Misiou (Eds.), *Transmedial perspectives on humour and translation* (pp. 13-32). Routledge.



Acknowledgements

The author would like to acknowledge the assistance of the editorial team and two anonymous referees.

Author Biodata

Salvatore Attardo, PhD (Purdue, 1991), is professor of Linguistics at Texas A&M University-Commerce. His books include *Linguistic Theories of Humor*, (DeGruyter, 1994), *Humorous Texts*, (DeGruyter, 2001), and *The Linguistics of Humor*, an introduction (Oxford UP; 2020). He edited *HUMOR: International Journal of Humor Research* (2002-2011), the *Encyclopedia of Humor Studies* (Sage, 2014) and the *Handbook of Language and Humor* (Routledge, 2017). Among his recent books are *Pragmatics and its applications to TESOL and SLA*, (Wiley, 2021), *Eye Tracking in Linguistics* (Bloomsbury, 2023), both co-authored with Lucy Pickering, and *Humor 2.0: How the Internet changed Humor* (Anthem, 2023).

Declaration of conflicting interest

The author declares no conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of the article.



This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Available online online at <https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155>



Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024

Rivista di traduzione e lingue

مجلة الترجمة واللغات

ISSN (Print): 1112-3974

EISSN (Online): 2600-6235

DOI:



Strange Ways of Laugh: Lo humor transculturale nelle metamorfosi del genere Western

Strange Ways of Laugh: Transcultural humor in the matamorphosis of the Western genre

Marco Cipolloni 
Sapienza – Università di Roma — Italia
marco.cipolloni@uniroma1.it

Come citare questo articolo:

Cipolloni, M. (2024). Strange Ways of Laugh: Lo humor transculturale nelle metamorfosi del genere Western. *Traduction et Langues*, 23(2), 34-49.

Ricevuto : 23/04/2024; Accettato : 19/07/2024, Pubblicato : 30/07/2024

Keywords

Western
movies;
Translating
humor;
Spaghetti
Western;
Gay
Western;
Gods' laugh;
Though guys
don't laugh

Abstract

This paper focuses on laugh and the evolution of its representation in classical and post-classical Western movies. It deals with film chronology, mythology, and cultural heritage, the impact of migration and migrant cultures on the raising of the American way of laughing, and the startup of a new kind of transcultural and hybrid humor building, introduced and successfully screened by the Italian authors of the so-called Spaghetti-Western set and mostly filmed in Spain, and, later on, by the international authors of the so-called Gay Western. Spaghetti and Gay Western movies strongly reshape, stress, and exploit gender and macho stereotypes, highlighting hidden aspects of the classical genre they are reshaping. The methodology is comparative and cross-cultural (dealing with film history and film criticism; translation studies; movie industry & production; ancient mythology; with American and European studies and cultural studies). The results clearly highlight what happened to laughing men (and women) and why it happened the way it happened all along the Western movie history. It has also been revealed that the humorous and surreal-surrealist effect of the late Western genre is often linked to the revival of a series of countercultural stereotypes about Mexico, depicted since the Mexican Revolution as a land of transgression and escape, and associated with an imaginary of altered perceptions, influenced by plant drugs and alcohol. Looking back from the many comedic, caricatured, and paradoxical excesses of this diverse series of tributes and reincarnations, it is perhaps easier to reassess the true extent of the heroicomic and humorous potential of the Western genre, amplified, reinvented, revitalized, and reintroduced into circulation by the spaghetti Western and its clichés. Many recent authors and moviemakers, like Eastwood, Tarantino, Rodriguez, Coen Brothers, and others, revisited the postmodern tradition of the new Western and its heroicomic legacy.



Parole chiave

Film western;
Tradurre l'umorismo;
Spaghetti Western;
Gay Western;
Divinità che ridono;
I duri non ridono

Abstract

Il presente studio si occupa della risata e delle sue rappresentazioni nei film Western del periodo classico e moderno. Vengono affrontate, in quest'ottica, diverse e significative questioni di cronologia e di mitologia, analizzate specialmente dal punto di vista dell'impatto che il contatto tra culture diverse ha avuto nella nascita e nello sviluppo dell'identità culturale americana e in particolare nella formazione composita del senso dell'umorismo americano, declinato in rapporto ai diversi spazi la cui conquista e colonizzazione ha caratterizzato la formazione della nazione, lungo il continuum tra discriminazione razziale e integrazione. I territori di frontiera, la guerra civile e i confini con il Messico hanno vertebrato e segmentato un immaginario polarizzato. Tale immaginario è stato rivisitato e ricreato da tutti i generi del cinema americano, e in particolare dal Western, che, più di altri, ha avuto fortuna anche in Europa. In questa chiave ha svolto un ruolo decisivo l'evoluzione umoristica ed eroicomica del genere tra gli autori di western all'italiana, che hanno girato i loro film in Spagna, e, successivamente, anche tra gli autori di omo-western, che hanno reso del tutto esplicita la tensione omoerotica tipica del genere. Tutte queste trasformazioni hanno valorizzato molto il potenziale umoristico correlato ad un uso non innocente e consapevole dei clichés sessisti, sia sfruttandoli direttamente che mettendoli in caricatura. La metodologia di analisi seguita per questo lavoro è comparativa e transculturale e si avvale di rimandi alla storia del cinema e della sua industria, alla storia della traduzione, alla critica cinematografica, alla mitologia classica, agli studi culturali e al confronto tra i diversi codici dell'umorismo tipici civiltà americana e di quella europea. Le conclusioni mettono in luce di che cosa ridono e come lo fanno gli uomini e le donne del West quando la loro risata viene rappresentata sullo schermo, diventando un elemento capace di accompagnare e caratterizzare l'evoluzione storica del genere Western e delle sue convenzioni.

1. Introduzione

Il titolo che ho scelto, con il plurale di *way* e *laugh* al posto del quasi omofono *life*, rimanda ovviamente a quello del recente corto di ambientazione Western firmato da Pedro Almodóvar. Il campo semantico della parola *strange*, strano, ma in inglese anche estraneo, sconosciuto, alieno, mi ha convinto a fare questa scelta, escludendo un'opzione alternativa altrettanto suggestiva, "Laugh is a losing game", che applicava un pun analogo (*love/laugh* invece di *life/laugh*) al titolo di una nota canzone di Amy Winehouse. Entrambi i giochi di parole vogliono in ogni caso sottolineare come, specie nel cinema di coproduzione (in particolare se realizzato, come nel caso del corto d'autore di Almodóvar in una lingua per l'autore principale non nativa), *laugh*/ridere tenda spesso a diventare "a losing game", prigioniero nel conteso spazio di frontiera tra lingue e tra culture e tra umorismo verbale (e rumoristico), più o meno audiotraducibile o audiomaniportabile, e umorismo non verbale, in gran parte sottratto alla traduzione audio, perché eminente



L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su <https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155>

visivo (ancorché spesso collegato al *timing* della componente verbale e umoristica). Ridere sia con l'altro che, ancor più, dell'altro configura infatti uno spazio ludico molto scivoloso, in cui è traduttivamente fin troppo facile fare confusione (“Oh what a mess we made”, dice un verso della canzone) e perdere, più o meno consapevolmente, qualcosa per strada. Del resto è la stessa Amy Winehouse a esplicitare e sfruttare, nell'ultima strofa, il gioco di parole tra *love* e *laugh*, collocandolo fatalisticamente nientemeno che sulla frontiera delle frontiere, quella generativamente eroica che nel mondo antico, e di conseguenza nel Western (che deve all'epica classica almeno quanto al *Great Code* della Bibbia), separava le lacrime degli uomini, ciechi e rassegnati a perdere, dal riso beffardo delle onnividenti e ludopatiche divinità dell'Olimpo:

Though I battle blind / Love is a Fate resigned / Memories mar my mind /
Love is a Fate resigned / Over futile odds / And laughed at by the Gods /
And now the final frame / Love is a losing game.

La scelta in favore di “Estranha forma de vida”, fado sul cuore traditore, inciso da Amália Rodrigues (“Asas Fechadas” aka “Busto”, 1962), reinterpretato per Saura (*Fados*, 1986) da Caetano Veloso, e recuperato da Almodóvar per i titoli di testa del suo film, oltre che al campo semantico di *strange* è dovuta anche all'esibito fatalismo (*fadismo*) del genere Western, inteso come *genre* ipercodificato e costruito appunto sul conflitto interiore (cuore/mente, perdono/vendetta, pulsioni/codice d'onore...) di uomini soli, condannati a tradurre e risolvere le proprie ambiguità attraverso azioni silenziose, enigmatiche e mortali.

2. Il gay Western come cartina di tornasole

Rendendo esplicite le pulsioni omoerotiche che caratterizzano questo tipo di conflitti interiori, tipici del western epico e classico come *genre* e del suo costitutivo *disorientamento di gender* (con un maschilismo e una omofobia tanto esibiti quanto fragili e superficiali), Almodóvar e, più in generale, il cosiddetto gay Western sfruttano con grande abilità e non poco umorismo e ironia proprio l'eccesso di stilizzazione e codificazione che rende iconici i grandi generi del cinema. Questo peculiare impasto di dramma romantico e humor è divenuto più visibile al grande pubblico e alla critica grazie al boom dei *cultural studies* (con volumi collettivi come Autori Vari., 2001, o Autori Vari, 2012) e grazie al successo di *Brokeback Mountain*, 2005, di Ang Lee, ispiratore di studi come come Chris Packard., 2005, e Eric Patterson, 2008.

Mescolando il disorientamento di *gender* con l'iperorientamento del *genre* e sfruttando la frontiera anche culturale e linguistica tra Messico e USA, il film di Almodóvar complica la scena, mettendo faccia a faccia due archetipi linguisticamente connotati e mille volte rideclinati dal corpus cinematografico di riferimento. Da un lato, approdato all'inglese dall'arabo, con o senza la mediazione dello spagnolo, c'è il tipo individuale dello *sherif* americano (Ethan Hawke/Jake), definito in quanto individuo dal



proprio mestiere e nome di battesimo; dall'altro lato della frontiera, come coprotagonista e antagonista, troviamo invece il (contro)tipo patriarcale e familista del *ranchero* messicano (Pedro Pascal/Silva) definito in quanto *family man* dal cognome e da un'etichetta linguistica approdata all'inglese direttamente dal mondo *charrero* del Norte messicano.

Il risultato, rafforzato da un opportuno articolo determinativo, contrappone quindi la maschera anglofona denominata Sherif Jake a quella ispanicamente identificata come “el *ranchero* Silva”. Il registro epico e vendicativo che è proprio del *genre*, caratterizza ancor di più la sua variante *fronteriza*, giustizialista e transfrontaliera, codificata negli anni Sessanta e Settanta dagli spaghetti western di coproduzione ispano-italiana, dalla saga dei magnifici sette e dai film di Sam Peckinpah, questa tradizione ha sdoganato trame di *score-settlement* talmente videoludiche da essere diventate poi il nucleo generatore dell'infinita serie di omaggi ai meccanismi seriali dello schema di base, allestita nel corso degli ultimi decenni da registi di successo come Tarantino e Rodriguez.

La frontiera storica marcata dal Río Grande si è così trasformata in una frontiera simbolica ed eroica, vero e proprio equivalente moderno di quella tra uomini e dei evocata dall'ultima strofa della canzone di Amy Winehouse e identificata, prima e più che da ogni altra cosa, dallo scarto tra la risata umana, che esorcizza la paura, e quella divino-demoniaca, che spesso la genera. In mezzo, nella posizione di *trickster* chiamato a mediare a colpi di pistola tra queste due *ways of laugh*, in apparenza irriducibili e *strange* soprattutto tra loro, troviamo la maschera minerale e quasi inespressiva dell'eroe, che parla pochissimo, non ride praticamente mai ed è in genere affidata dai *castings* di Sergio Leone ai lineamenti duri e alla recitazione impassibile e minimale di attori come Eastwood, Bronson e Coburn.

Gay Western e Western tardo mescolano insomma al Grande Codice rappresentato dalla Bibbia, omaggiato sul grande schermo da John Ford e studiato da Northrop Frye, 1981 e 1990, un ideario che consente di collegare la conquista dell'Ovest americano alla figura del *trickster* e alle mitologie indoeuropee (molto studiate in ottica comparativa e in perfetto parallelismo cronologico con l'auge del genere Western, da autori come Joseph Campbell, 1949, Károly Kerényi, 1958, Émile Benveniste, 1969, Georges Dumézil, 1958, 1968 e 1969).

3. Corpus e focus

Rispetto a questo ipercodificato gioco degli archetipi, comprendente di fatto l'intero corpus del cinema Western, classico e moderno, comprese le sue varianti più scopertamente ridanciane e parodiche (dagli spaghetti western interpretati da Bud Spencer e Terence Hill alle ripetute incursioni celebrative della coppia Tarantino-Rodriguez), l'essenziale teatrino *fronterizo* di amicizia e *score settlement* tra *amigos-amantes* messo in piedi da Almodóvar, si caratterizza, anche in termini di *humor*, per una nota di classicismo e sobrietà. Si tratta di una consapevole scelta estetica e di stile, come evidenziano anche i costumi e la fotografia, ma anche di una circostanza in parte imposta dal formato e dal suo



minutaggio.

Proprio perché ridotto all'osso in quanto a spazi, personaggi e durata (dopo Tom Mix, i corti western nella storia del cinema sonoro sono stati davvero pochi), il film di Almodóvar costituisce dunque un ottimo punto di partenza per tentare un bilancio sugli spazi ridotti e i meccanismi di prenotorietà transculturale e translinguistica offerti e concessi all'umorismo da un genere come il Western, caratterizzato da un corpus filmico sterminato, ma quasi sempre (almeno in superficie e in apparenza) serio, epico e tragico, anche se in realtà spesso tragicomico e moto coreografico (come si vede nella duplicazione costante di scene acrobatiche di inseguimento, sbronza, sparatoria, duello e scazzottata).

Il genere Western, de *vaqueros* o di cavalli e polvere, ha avuto in questo senso una genesi più che picaresca. Ha vissuto sempre in movimento, conoscendo un lungo percorso di migrazione, dapprima Westward, dalla storia della corsa all'Ovest fino alla mitologia road-movie, pacifista e addirittura West Coast del cinema hollywoodiano. Il contromovimento successivo è stato invece backward e Eastward, dai grandi budget, dai grandi spazi e dalle cavalcate sulle grandi onde della celluloida californiana e della cultura surf verso i ben più modesti e molto più 'spiaggiati' budget, transatlantici ed euromediterranei, del cinema seriale italo-spagnolo ed europeo.

Negli spaghetti-Western, nei cosiddetti Eurwestern e nelle *comedias sentimentales y soloplayeras del verano*, la vecchia conquista dell'Ovest veniva infatti parodiata in chiave di farsa *machista*, facendo strage non di indiani e banditi, ma di compiacenti turiste straniere in bikini e abiti succinti. Questa progressiva erotizzazione del genere Western e del suo ideario di conquista e colonizzazione di terre e corpi solo miticamente vergini viene esplicitata dai *casting* e messa in caricatura dal registro autoerotico, guardone e onanista del cinema *solyplayero*.

Il legame di questo cinema voyeuristico con il mondo e i set degli spaghetti western viene del resto esplicitato da una *comedieta* apertamente metacinematografica come *Vente a ligar al Oeste*, 1972, di Pedro Lazaga. Tuttavia, se guardiamo oltre la farsa, vediamo come questa metamorfosi si sia sviluppata e consumata al sole, ma in modo tutt'altro che solare, esponendo con sadismo corpi torturati, feriti, sporchi e sudati, a partire dal cuore freddo ed esibizionista di un canone fin troppo muscolare, palestrato e portato a valorizzare gli stereotipi *gender*, con una imbarazzante profusione di forzuti e maggiorate (sul piano estetico questa nota sessualmente marcata, trasgressiva e stupratoria delle trame di vendetta e dei loro scatenanti antefatti popola di corpi sudati e abiti stracciati i passaggi Western dello spaghetti-western, ma risulta forse ancora più evidente e caricaturale se guardiamo al parallelo rapporto di reciproca duplicazione eroicomica e pseudoparodica che lega i peplum del muto italiano agli *Sword&Sandals* americani e questi ai nuovi *Peplum* europei degli anni Sessanta, come bene evidenziano Roy Kinnard e Tony Crnkovich, 2017).

Questa overdose di maschilismo femminicida, punteggiato di stupri, botte, lividi, vesti dilacerate, torture e controtorture, testimoniato anche da categorie Pornhub come Tits & Togas, ha contribuito direttamente e indirettamente, per emulazione e per reazione,



a *sdoganare*, con maggiore o minore intenzione, anche significativi frammenti di estetica gay, macho e camp, lasciando affiorare, con sempre maggiore frequenza, nel Western tardo, il sottotesto omoerotico delle numerose *odd couples* da sempre proprie del genere. Lo si vede fin troppo bene negli spaghetti-western di Leone, ma anche in film come *The Wild Bunch*, 1969, di Sam Peckinpah, anche se i primi segnali di un rapporto davvero forte tra la caratterizzazione dei personaggi e l'uso scenico di un codice estetico consapevolmente sovraccarico, trasgressivo e ambiguo dal punto di vista del *gender* risalgono agli anni Cinquanta, con la Marlene Dietrich di *Rancho Notorious*, 1952, e il contrappunto tra Zorro e Diego de la Vega, affidato dalla Disney alla maschera attoriale di Guy Williams nella famosa serie del 1957, diventando poi del tutto espliciti nei primi anni Sessanta con il Lee Marvin di *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962, e *Cat Ballou*, 1965, e con la Joan Crawford di *Johnny Guitar*, 1964.

3.1 Humor vs. Risata

Questo *tsunami* di violenza ed erotismo trasgressivo richiede ovviamente di essere compensato e parzialmente controbilanciato da elementi eroicomici, sia cinesici (mangiate pantagrueliche, sbronze epiche, scazzottate ipercoreografiche, etc.), sia musicali, sia legati a siparietti di controcanto corali e verbali, affidati al caratterismo vocale di una comunità di testimoni definiti come tali dalla loro marginalità sociale e dalla loro centralità nelle dinamiche della vita comunitaria: vicesceriffi anziani e sovrappeso (sul modello del Sergente García), prostitute dal cuore d'oro, vecchi alcolizzati, imbonitori, sacerdoti pugnaci, comari di paese sessualmente repressi e una profusione di baristi, barbieri, becchini e pianisti, non di rado connotati come pavidi, talvolta anche grazie a tratti di caricaturale e fin troppo riconoscibile omosessualità.

Lo spaghetti-western serializza e dilata in questo senso le tradizionali tribune concesse allo *humor* dai western classici di Hawks e Ford, che con il loro calibrato talento avevano di fatto consacrato all'umorismo dell'Ovest una serie di spazi di caratterismo vocale magari residuali, ma coralmemente e funzionalmente assai ben definiti, anche perché affidati con calcolata regolarità ad attori specializzati in questo tipo di *supporting character* come Walter Brennan o Hank Warden. Lo humor, comunitario e macchiettistico, era intenzionalmente confinato al margine dell'azione principale, in siparietti che ne facevano un privilegio dei testimoni, che, trepidando spaventati, assistevano dall'ombra o da dietro le vetrate delle case, delle botteghe e dei locali pubblici alla sfida tragica e al duello al sole tra le demoniache divinità del male e i taciturni eroi giustizieri e vendicatori. Nei Western, sia classici che tardi, i protagonisti in genere ridono poco e gli antagonisti al più sghignazzano, irridono e deridono, facendo del riso un marcatore della provocazione. I testimoni invece ridono a denti stretti e di nascosto, ma un po' di più. In genere lo fanno per paura ed esorcismo (cioè per allontanare la temuta ipotesi che vinca il cattivo), oppure in modo liberatorio, dopo l'inevitabile vittoria del buono e nel breve spazio che prepara la sua ripartenza verso l'ignoto nel finale del film.



Non solo il genere è per vocazione serio e a tratti serio e manicheo, ma molte cameratesche risate a cavallo degli anni Sessanta, da *Two Rode Together*, 1961, a *The Wild Bunch*, 1969, restano a priori fuori portata, perché le riprese del Western di ispirazione classica privilegiano i campi lunghi (cavalli e polvere, si diceva una volta), e quelle del Western più tardo i dettagli e le inquadrature frammentate. La componente verbale dello *humor* ne risulta, almeno in apparenza, sacrificata... Molti personaggi sono stanchi e taciturni e ai registri seri dell'epica si sovrappongono a volte quelli seri della propaganda, griffithianamente funzionali a raccontare e celebrare la “nascita di una nazione”.

3.2 LRadici immigratorie e spread cinematografico dello American Humor

L'umorismo americano non è stato geneticamente Western. Fino alla Guerra del Texas, fino alla Guerra civile tra unionisti e confederati e soprattutto fino alla grande emigrazione il *mainstream* dello *American-humor* è stato in netta prevalenza Southern e legato all'epopea commerciale del Mississippi (alla Mark Twain), ai *pochos* naturalizzati dopo il trattato di Guadalupe-Hidalgo o alla cultura di *koiné* degli schiavi di origine africana, affrancati dalla guerra vittoriosa di Lincoln e Grant.

Anche per ragioni di contrasto tra il nero della pelle e il bianco dei denti il cinema classico, fin dai tempi del B/N, ha spesso canonizzato la risata degli attori e dei performer di colore (da Billie Thomas Jr, nella serie slapstick *Our Gang*, ad Al Jolson truccato in *The Jazz Singer*, a Hattie Mc Daniel/Mami in *Gone with the Wind*, 1939, a Dooley Wilson/Sam in *Casablanca*, 1942, da Louis Armstrong e Sammy Davis jr. a Eddie Murphy), lasciando alla risata dei bianchi uno spazio marginale e schizoide (con veri specialisti come Jack Nicholson a Jim Carrey).

Con la grande emigrazione lo *American humor* ha addirittura abbandonato gli spazi e gli orizzonti aperti, diventando urbano, canoro, teatrale, fumettistico, paraletterario, pulp, e fondamentalmente connotato come Old World e come East-Coast. In prevalenza ha dotato di maschere grottesche ed eroicomiche, denigratorie o autocelebrative, molte delle nuove comunità “etniche” (nel senso statunitense della parola), privilegiando quelle non del tutto assimilabili al modello wasp, come gli Italian-American e gli Irish-American (cattolici), gli Spanish-Americans non messicani e, soprattutto, gli aschenaziti della Jewish America, scappati dai pogrom imperiali della Russia e dell'Europa Orientale e poi dal nazismo, e giunti in America con una grande tradizione culturale di *humor* alle spalle e sulle spalle.

Tutte queste matrici di *humor* arrivano all'Ovest e al cinema di Hollywood attraverso i giornali e più o meno insieme al sonoro, grazie al ruolo acquisito dal capitalismo ebraico, irlandese e italiano-mafioso sia nella fabbrica dei sogni della California che nella costruzione di Las Vegas e dei casinò del Nevada. Da *The Jazz Singer* fino al Rat Pack dei Crooners, i canali principali di questo *humor spread* e di questa ibridazione tra diverse matrici di umorismo etnico sono state le musiche da ballo e le canzoni. I primi generi rinnovati dal sonoro oltre alle cosiddette comiche, che non a caso sono state ridenominate,



anche nei cartoni, “Merry Melodies” e “Silly Simphonies”, sono stati i *musicals* e, sul piano dell'umorismo puramente verbale, le commedie piene di *puns* dei Marx Brothers e i doppi sensi di star trasgressive come Mae West, Western solo nel cognome, essendo una teatralissima ragazzaccia prodigio di Brooklyn, trapiantata dalla Paramount in mezzo alle palme della California, e ben capace di traumatizzare in questo un aitante cowboy:

- Hmm, hi cowboy.... How tall are you without your horse?
- Well, ma'am, I'm six feet 7 inches ...
- Well, never mind the six feet, and let's talk about the seven inches...

Nei film non musicali e in particolare nei generi più riconoscibilmente epici come il bellico e il Western lo *humor* verbale e non o non solo cinetico entrano più lentamente e con più mediazioni. Essendo le guerre mondiali posteriori al boom immigratorio, le sporche dozzine dei film di guerra sono più portate dei magnifici sette e dei mucchi selvaggi a documentare e celebrare, anche attraverso l'umorismo, il *melting pot* e i suoi molti accenti.

Fino all'avvento del sonoro c'era stato spazio persino per star etniche (Valentino in *The Four Horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingram, 1921, tratto dall'omonimo romanzo di propaganda di Blasco-Ibáñez) e, fino al Code Hays, avevano comunque incominciato a prendere forma anche buone occasioni per animati siparietti di comicità linguistica, legata in genere alla valorizzazione degli accenti o dei malintesi. Questi giochi di controcanto venivano di solito affidati a ruoli di coprotagonismo oppure a parti di *supporting character* ispirate allo schema teatrale del binomio servo-padrone, rivitalizzato dai comix con coppie interetniche come Mandrake & Lothar. Con la codificazione del *voice acting* questi ruoli di controcanto diventano più convenzionali, ma aumentano di numero, anche perché le occasioni di lavoro per i *leading actors* etnici che non siano cantanti o ballerini si riducono molto, per ovvi problemi di gestione e giustificazione narrativa dei loro *accents*.

La Grande crisi e le migrazioni interne che essa alimenta (come quella della famiglia Joad in *The Grapes of Wrath*) allontanano e annacquano il ricordo della Grande Guerra e della Grande Immigrazione. L'umorismo African-American, quello Italian-American e quello Jewish-American (rafforzato dagli espatriati in fuga dal nazismo, come Lubitsch e Wilder) contrappuntano i musical e in parte le commedie, a traino del jazz, delle canzoni melodiche e dei balli da sala, riscattando però anche frammenti di un repertorio più colto, legato al balletto, all'Opera, all'Operetta e persino alla musica orchestrale e sinfonica. Al Western sonoro erano nel frattempo approdati quasi solo frammenti di umorismo Irish, soprattutto grazie a John Ford, che da sempre ha popolato le chiese e i *saloons* dei suoi film di ruoli di assetati, alcolisti e ubriachi, minacciati per questa loro propensione allo sbevazzo da preti e mogli, a loro volta segretamente inclini allo stesso vizio. Questi ruoli di maschera e macchietta sono stati affidati in genere all'esperienza di caratteristi (anche vocali) non giovanissimi (i famosi vecchietti del West).



A questo lo humor fordiano ha associato a volte scene di festa o di ballo campestre dal ritmo abbastanza Irish. Registi portati a frequentare abitualmente più generi e a non autoidentificarsi con uno solo di essi, come Hawks aggiungono a questo repertorio Irish anche i numeri musicali di pianisti codardi e di prostitute sagge di varia origine (i pianisti talvolta neri o almeno un po' jazz, le prostitute in maggioranza francesi, almeno nel nome d'arte). Per questa via vengono inclusi nei cast attori *ethnics* che spesso sono anche cantanti dal sorriso smagliante, come per esempio il crooner Dean Martin. Ai loro talenti di *entertainers* col bicchiere sempre in mano viene spesso associata una variante *co-leading* del ruolo fordianamente rumoroso e comico dell'alcolista o dell'ubriacone.

I casi di *humor* translinguistico, *misunderstanding* e *mishearing* non sono a dire il vero molto frequenti, ma il registro epico-eroico comincia in questo modo a lasciare un po' di spazio ad intermezzi di contrappunto eroicomici e comico-parodici, spesso legati a pulsioni di base come la fame, la sete e il desiderio sessuale o a sketch famigliari basati sul fatto che anche in casa degli eroi comandano le donne (le mamme di Ford e le puttane di Hawks diventano le consolidate maschere hollywoodiane del binomio *maman/putaine*, cui il cinema di Nouvelle Vague aggiunge in questo senso davvero poco).

La figura dello straniero sconosciuto identifica spesso il protagonista, ma quasi mai in quanto *ethnic*, a meno che il protagonista non abbia sconfinato in Messico, come il Mitchum/Martin Brady di *The Wonderful Country*. Nell'epica *borderland* e non *borderline* dei territori di frontiera l'etichetta di straniero è infatti una maschera temporanea e ambigua. In un posto dove tutti per definizione vengono da altrove e sognano di ripartire e andare altrove la parola definisce più la posizione provvisoria di un *new kid in town*, e di uno *stanger* (estraneo, nuovo arrivato, nuovo venuto, sconosciuto), che quella di un vero e proprio *foreigner*. La naturalizzazione, in contesti di questo tipo, sarebbe fin troppo facile e potenzialmente rapida. Proprio per questo, o anche per questo, gli eroi, se vogliono rimanere tali e non rischiare di diventare dei coloni e dei *family men*, devono alla fine del film rinunciare all'integrazione e all'amore e ripartire soli in tutta fretta verso l'orizzonte.

Inoltre, il riso ha sempre fatto fatica, sullo schermo del Western, a connotarsi come reazione naturale allo *humor* e come marcatore inequivoco della sua presenza. Nel Western, sia classico che tardo e da sala, le risate più forti e sguaiate sono risate che mettono paura o esorcizzano la paura. Sono risate di derisione e di sfida o di scampato pericolo e sono spesso prerogativa di banditi sadici e violenti come il Liberty Valance interpretato da Lee Marvin. Se fosse finita qui, la nostra storia avrebbe avuto relativamente poca storia.

4. La rivoluzione (non è un pranzo di gala)

Per fortuna il registro carnevalesco, eroicomico, polifonico e scoronante dello spaghetti-western di produzione italo-spagnola ha avuto sulla prudenza evolutiva dello schema fin qui descritto l'effetto dirompente di un candelotto di dinamite. Questo cinema ispano-italiano, seriale, bachtiniano e iperstilizzato, riduttivamente riassunto da una



battuta ingenerosa di Henry Fonda come “No line. No characters. Just shooting”, contamina in realtà il western con i film comico-musicali, con la commedia all'italiana e con la proverbiale caotica arte di arrangiarsi e fare nozze coi fichi secchi che, anche al cinema, caratterizza la creatività mediterranea. Registi e sceneggiatori inseriscono nel motore comico del genere due elementi radicalmente divergenti rispetto allo schema classico, entrambi molto europei e relativamente più favorevoli alla creazione di codificabili occasioni di *humor* transculturale translinguistico:

– un riorientamento sistematico di spostamenti e conflitti dall'asse Est-Ovest, vertebrale nel Western classico, all'asse Nord-Sud, simbolicamente e storicamente molto più congeniale alle dinamiche identitarie, economiche e sociali dell'Italia e della Spagna, con la conseguenza di privilegiare trame legate alla guerra civile e ai rapporti col Messico, portando in primo piano scenari e tipi di paesaggio (*ghost towns* e deserti di fango e polvere) che, nello spaghetti Western, sostituiscono le verdi vallate, le fattorie, i boschi e le sterminate praterie che facevano da sfondo alle guerre indiane, all'epica ferroviaria e colonizzatrice della corsa all'Ovest, dalla caccia ai bisonti e allo spostamento delle mandrie;

– una conseguente politicizzazione dello spazio altro, non più connotato esclusivamente come *borderland* con una *wilderness* da conquistare, ma come *borderline* con la *homeland* di una comunità politica così radicalmente diversa da non essere facilmente assimilabile: una *communitas* anch'essa occidentale e non *native-American*, ma alterrma e a suo modo altrettanto se non più *un-American* di quella indiana, per usare un'etichetta maccartista.

Questa civiltà irriducibilmente aliena è connotata come antimoderna, reazionaria e schiavista, nel caso del Sud, o come antimoderna e povera, e perciò attraversata da conflitti sociali, disordini, rivolte e rivoluzioni, nel caso del Messico (la cui rappresentazione è spesso influenzata, negli anni Sessanta e Settanta, da spunti giovanilistici e contro-culturali). In entrambi i casi si tratta di una *backward society* familista e amorale (per usare le fortunate etichette coniate da Edward C. Banfield e Laura Fasano Banfield, 1958, poco prima che le locations e i set del deserto di Tabernas passassero dai *coproducers* americani a quelli italiani), percepita e rappresentata come in decadenza e permanentemente *in troubles*, in quanto specchio anacronistico di una visione patriarcale e *ranchera* (dal Bick Benedict interpretato da Rock Hudson per George Stevens in *The Giant*, 1956, al ranchero Silva, interpretato per Almodóvar da Pedro Pascual).

Questa visione, patetica ed empatica, appare radicalmente alternativa a quella iperindividualista, autodistruttiva e solitaria associata alla maschera e alla presunta identità dell'eroe (dal *Giant* Jett Rink, interpretato da James Dean per Stevens, allo sceriffo Jake, interpretato da Ethan Hawke per Almodóvar). Il paradosso vuole che questa maschera di biondo dagli occhi chiari, indemoniato e catabolicamente fuori controllo,



debba far da vettore dei valori *wasp*, occidentali ed europei, sia pure testimoniandoli con sempre meno equilibrio (al punto che talvolta l'eroe vendicatore stesso diventa a sua volta dinamitardo, rivoluzionario, straniero ed europeo, come avviene con il Basco interpretato da Tomas Milian e lo svedese interpretato da Franco Nero in *¡Vamos a matar, compañeros!*, con l'odisseo gentiluomo inglese interpretato da Terence Hill in *Il mio nome è Nessuno*, o, più famoso di tutti, con il dinamitardo irlandese Sean Mallory in *Giù la testa*, per tacere delle derive psicopatiche con frequenza affidate al visionario caratterismo di Kaus Kinski).

Le trame di avidità e vendetta filmate nel deserto di Tabernas, lontano dal verde delle praterie o dai metafisici pinnacoli della Monument Valley, sembrano dunque disorientare le bussole morali ereditate dal Western classico, in favore dello scontro tra un individualismo sfrenato e un familismo amorale da *backward societies*, nel tratteggiare il quale italiani e spagnoli si autoritraggono con deliberato, calcolato e convenzionale istrionismo, in termini autoesotici e autofolclorici, assumendo per l'occasione un punto di vista pseudo-americano, rispecchiato dai nomi d'arte americaneggianti esibiti nei crediti (Bob Robertson per Sergio Leone, Steven Rock per Stefano Massi, Anthony Dawson per Antonio Margheriti, etc.).

La deriva dell'immaginario è in parte cinicamente commerciale e in parte oniricamente legata a dinamiche di paura e desiderio, proprio come avviene nel villaggio della Mancha castigliana che, in *Bienvenido, Mister Marshall* si acconcia in stile andaluso nel tentativo di adeguarsi all'idea che, in base al cinema, si crede gli americani abbiano della Spagna. Tutte queste rifrazioni, a partire dalle equivalenze tra Monument Valley e Tabernas e tra Hollywood e Mini-Hollywood, sommandosi al plurilinguismo dei cast di coproduzione (con italiani e spagnoli, ma anche con americani come Henry Fonda, Clint Eastwood ed Eli Wallach e latinoamericani come il cubano Tomas Milian e il brasiliano Antonio de Tefée/Anthony Steffen), creano un contesto assai favorevole per le duplicazioni parodiche, i distanziamenti ironici, i *misunderstanding*, gli equivoci linguistico-culturali e lo *humor* transculturale e translinguistico, sia audio che video.

Ancor più che di quanto non accadesse negli spaghetti-western solo italiani, nello Euowestern e nel Western tardo anche americano (dalla saga dei *The Manificent Seven* a *The Wild Bunch*), le ambientazioni e le trame di avidità e vendetta prevedono in modo quasi sistematico l'attraversamento, nei due sensi, del confine fisico con il Messico e la ricostruzione di scene di vita del Borderland messico-americano. Questo continuo *border crossing* contribuisce non poco a rendere convenzionalmente realistica, cioè credibile, la compresenza e il contatto sullo schermo di lingue e culture diverse.

La ricca aneddotica che ormai si può ricavare da interviste e leggende da set oralmente tramandate o riprese da libri di memorie come per esempio quello dedicato al padre da Cristiana Pedersoli, 2020, ci indica come molti di questi veri e propri effetti speciali comico-rumoristici contribuissero a caratterizzare i personaggi, ma nascessero in realtà nella e dall'esperienza di una quotidianità condivisa. Nel cinema seriale con set già allestiti e attrezzati, come quelli fatti costruire a Tabernas da Grimaldi, Leone, García



e Simi, le riprese non duravano mai moltissimo, ma la coabitazione forzata nel deserto di Tabernas, le pause pranzo e di lavorazione e gli allora lunghi trasferimenti verso le città vicine, dove erano gli alberghi, erano sufficienti perché scherzi e battute tra attori, maestranze e acrobati diventassero leggendari e, grazie alla mediazione opportunista di attori e sceneggiatori, entrassero poi sia nel repertorio cinesico dei personaggi che nei dialoghi dei film.

Rod Steiger, che con un metodo molto da Actors Studio, aveva appositamente imparato lo spagnolo per calarsi meglio nei panni di Juan Miranda in *Giù la testa! ¡Agachate, tonto!*, era rimasto molto colpito da quanto gesticolasse Leone e dal suo grande nervosismo durante le riprese. Per prenderlo in giro, aveva incominciato a scimmiettare i suoi molti tic antistress, vari dei quali, come aprire e chiudere le mani o muovere il labbro e sgranare gli occhi sono poi passati alla maschera di Miranda, per iniziativa dell'attore, ma con il beneplacito del regista e persino con la sottolineatura audio dei rumoristi e della colonna sonora. L'aneddoto ci dice quanto tutti fossero consapevoli delle contiguità, delle sovrapposizioni e del rapporto di specchio che legava la vita dei set ispano-italiani a quella rappresentata nel mondo che narravano: due comunità in prevalenza maschili, diverse per lingua e cultura, costrette a coabitare in un deserto.

Data l'importanza delle colonne sonore e rumoristiche, data la grande economia di mezzi e di parole (meno battute, meno turni di doppiaggio) e data la conseguente valorizzazione narrativa e stilistica di lunghi silenzi, riprese al rallenti e ossessivo rimontaggio di dettagli, lo spazio per la dimensione verbale, non solo dell'umorismo, era forzatamente limitato, per cui molti effetti comici legati a questioni di prospettiva linguistica e culturale hanno finito per essere condensati e valorizzati visivamente, creando battute ripetute a tormentone (“¡Agachate, tonto!”), o zoomando su dettagli, o inserendo effetti di sovrimpressioni e manipolazione dei fotogrammi, come la scritta Banco de Mesa Verde che, agli occhi di Miranda e ai nostri, compare all'improvviso a mo' di aureola attorno alla figura del dinamitardo Sean Mallory, trasformandolo in un *santito* vivente (santini ed ex voto sono popolarissimi in Messico) e in una visione profetica e salvifica, dopo che questo Padreterno della Nitroglicerina ha offerto ai suoi assalitori una prima e minacciosa dimostrazione del proprio magico e pericoloso potere di miracolista catabolico.

Il potenziale umoristico e surreale-surrealista del Western tardo è spesso legato alla ripresa di una serie di stereotipi controculturali sul Messico connotato come territorio di trasgressione e fuga e associato ad un immaginario di percezioni alterate, dalle droghe vegetali e dall'alcol. Questo Messico metafisico, codificato nei primi decenni del Novecento da letterati come Ambrose Bierce, D.H. Lawrence e John Reed, da fotografi come Edward Weston, dai muralisti e da pittrici come Frida Kahlo, Leonora Carrington e Remedios Varo, non è stato rivisitato e ricreato/reinventato solo dallo spaghetti-western, ma anche dalla Beat Generation, dai libri di Carlos Castaneda, da film come *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* e da libri-film di avventura e deriva come *The Treasure of*



the Sierra Madre, *Under the Volcano*, *The Night of the Iguana* (tutti filmati da Huston) e *Getaway!* (filmato da Peckinpah). Su questa base rivisitano lo spaghetti-western e celebrano l'universo *fronterizo* e il *borderland* non solo i videogiochi criminali, il cinema pseudoseriale di Tarantino, Rodriguez e Danny Trejo sui vampiri, i cartelli e il narcotraffico, ma anche commedie criminali itineranti e irriverenti come *Puerto Escondido*, *Sin ton ni Sonia* e *Picking Up the Pieces*, esilaranti *mockumentaries* come *A Day Without a Mexican* e persino allucinate trame neogotiche di vendetta e *serial killing* come *Perdita Durango* e *No Country for Old Men*. Guardando indietro dai molti eccessi comici, caricaturali e pardossali di questa composita serie di omaggi e reincarnazioni è forse più facile rivalutare a posteriori la reale portata del potenziale eroicomico e umoristico del genere Western, amplificato, reinventato, rivitalizzato e rimesso in circolazione dallo spaghetti-Western e dai suoi *clichés*.

Bibliografia

- [1] Almodóvar, P. (2023). *Strange way of life*. El Deseo.
- [2] Ang, L. (2005). *Brokeback Mountain*. Paramount.
- [3] Arau, A. (2000). *Picking up the pieces*. Kinowelt TV.
- [4] Arau, S. (2004). *A day without a Mexican*. Televisa.
- [5] Autori Vari. (2001). *Across the great divide: Cultures of manhood in the American West* (M. Basso, L. McCall, & D. Garceau, Eds.). Routledge.
- [6] Autori Vari. (2012). *Gender meets genre in postwar cinemas* (C. Gledhill, Ed.). University of Illinois Press.
- [7] Banfield, E. C., & Fasano Banfield, L. (1958). *The moral basis of a backward society*. Free Press.
- [8] Benveniste, É. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Minuit.
- [9] Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. Pantheon Books.
- [10] Coen, J., & Coen, E. (2007). *No country for old men*. Paramount Pictures.
- [11] Corbucci, S. (1970). *Vamos a matar compañeros*. Tritone Cinematografica, Atlántida Films, Terra Filmkunst.
- [12] Crosland, A. (1927). *The jazz singer*. Warner Bros.
- [13] Curtiz, M. (1942). *Casablanca*. Warner Bros.
- [14] de la Iglesia, A. (1997). *Perdita Durango*. Andrés Vicente Gómez, Canal+, IMC, Lola, Mirador, SGT, Occidental Media.
- [15] Dumézil, G. (1958). *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*. Latomus.
- [16] Dumézil, G. (1968). *Mythe et épopée*. Gallimard.
- [17] Dumézil, G. (1969). *Heur et malheur du guerrier*. PUF.
- [18] Fleming, V. (1939). *Gone with the wind*. Selznick International.
- [19] Ford, J. (1940). *The grapes of wrath*. D. F. Zanuck for Twentieth Century Fox.
- [20] Ford, J. (1961). *Two rode together*. Columbia Pictures.
- [21] Ford, J. (1962). *The man who shot Liberty Valance*. Paramount Pictures.
- [22] Frye, N. (1981). *The great code*. Harcourt Brace Jovanovich.



- [23] Frye, N. (1990). *Words with power*. Harcourt Brace Jovanovich.
- [24] García Berlanga, L. (1953). *Bienvenido, Mister Marshall*. Vicente Sempere, UNINCI.
- [25] Huston, J. (1948). *The treasure of the Sierra Madre*. First National, Warner Bros.
- [26] Huston, J. (1964). *The night of the Iguana*. MGM, Seven Arts.
- [27] Huston, J. (1984). *Under the volcano*. Ithaca.
- [28] Kerényi, K. (1958). *Die Heroen der Griechen*. Rhein Verlag.
- [29] Kinnard, R., & Crnkovich, T. (2017). *Italian sword & sandals film, 1908-1990*. McFarland and Company.
- [30] Ingram, R. (1921). *The four horsemen of the apocalypse*. Rex Ingram Productions.
- [31] Lang, F. (1952). *Rancho Notorious*. RJO, Fidelity Pictures.
- [32] Lazaga, P. (1972). *Vente a ligar al Oeste*. Vicente Escrivá/Filmayer.
- [33] Leone, S. (1964). *Per un pugno di dollari*. Jolly Film, Constantin Film, Ocean Films.
- [34] Leone, S. (1965). *Per qualche dollaro in più*. PEA, Constantin Film, Arturo González, Producciones Cinematográficas.
- [35] Leone, S. (1966). *Il buono, il brutto, il cattivo*. PEA, United Artists.
- [36] Leone, S. (1968). *C'era una volta il West*. Paramount, Rafran Cinematográfica, Euro International Films.
- [37] Leone, S. (1971). *Giù la testa*. Rafran Cinematográfica, Euro International Films.
- [38] Merrie Melodies. (1931-1969). Leon Schlesinger Production; later Warner Bros.
- [39] McGowan, R. F., et al. (1921-1944). *Our Gang* [Also known as *The Little Rascals*]. Hal Roach, Blackhawk Films; later Republic Pictures.
- [40] Packard, C. (2005). *Queer cowboy*. Palgrave Macmillan.
- [41] Parrish, R. (1959). *The wonderful country*. DRM Productions, United Artists.
- [42] Patterson, E. (2008). *On Brokeback Mountain*. Lexington Books.
- [43] Peckinpah, S. (1969). *The wild bunch*. Warner Bros., Seven Arts.
- [44] Peckinpah, S. (1972). *The getaway*. First Artists, Solar, Tatiana Films, David Foster.
- [45] Peckinpah, S. (1974). *Bring me the head of Alfredo Garcia*. Martin Baum, Optimus, Estudios Churubusco.
- [46] Pedersoli, C. (2020). *Bud. Un gigante per papà: Le avventure, l'amore, le passioni di una vita smisurata*. Giunti.
- [47] Ray, N. (1954). *Johnny Guitar*. Nicholas Ray. Herbert J. Yates.
- [48] Rodrigues, A. (1962). "Estranha forma de vida." In *Asas fechadas* [Album]. Valentim de Carvalho.
- [49] Sama, C. (2003). *Sin ton ni Sonia*. IMC.
- [50] Salvatores, G. (1992). *Puerto Escondido*. Cecchi Gori, Penta Film, Colorado Film.
- [51] Silly Symphonies. (1929-1939). Walt Disney Productions.
- [52] Silverstein, E. (1965). *Cat Ballou*. Columbia Pictures, Harold Hecht Productions.
- [53] Stevens, G. (1956). *Giant*. Giant Productions, Warner Bros.
- [54] Sturges, J. (1960). *The magnificent seven*. United Artists, Mirisch Corporation.
- [55] Valeri, T. (1973). *Il mio nome è Nessuno*. Rafran Cinematográfica, Rialto Film, Les Films Jacques Letienne, Imp-Ex Ci.



- [56] Veloso, C. (1986). “Estranha forma de vida.” In *Fados* [Album]. Warner Music.
[57] Winehouse, A. (2006). “Love is a losing game.” In *Back to Black* [Album]. AMI Records.

Agradecimientos

A Mariarosa (1938-2022), mia madre, per avermi trasmesso tante sue passioni... compresa quella per il cinema al cinema.

Biodatos del autor

Marco Cipolloni, Rome 1962-, Ph.D. in Iberistica (Bologna University, 1993) is Full Professor of Spanish linguistics and translation at Sapienza – University of Rome. He previously taught at Turin University and Brescia University (as Associate Professor) and Modena and Reggio Emilia University (as Full Professor). He published many books and research papers in Italy, France, Spain, Latin America, England and the United States. Among his favorite research fields: AVT (dubbing history), film industry, censorship, media and propaganda.

Declaración de conflicto de intereses

El autor declara no tener conflictos de intereses en relación con la investigación, la autoría y/o la publicación del artículo.





Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024
Rivista di traduzione e lingue
مجلة الترجمة واللغات
ISSN (Print): 1112-3974 EISSN (Online): 2600-6235
DOI:



*Tensiones productivas entre el humor y
la traducción*
*Productive Tensions in the Translation of Humor:
Theoretical insights and practical challenges*

Patrick Zabalbeascoa 
Universitat Pompeu Fabra — España
patrick.zabalbeascoa@upf.edu

Cómo citar este artículo:

Zabalbeascoa, P. (2024). Tensiones productivas entre el humor y la traducción. *Traduction et Langues*, 23(2), 50-63.

Ricevuto : 17/04/2024; **Accettato** : 18/05/2024, **Pubblicato** : 30/07/2024

Keywords

*Biblia,
chiste,
entretenimie
nto,
multimodal,
Skopos,
teoría,
traducción
literal.*

Abstract

The overlap between translation and humor has often been controversial at both theoretical and practical levels. For this purpose, a critical perspective was adopted to approach these overlaps between the two domains and their respective theoretical models. This paper explores the intellectual and professional challenges posed by the common ground between translation studies and practices compared to humor studies and practices, as a development of a prior publication that has been highly influential over the years, Zabalbeascoa (2005). This study aims to highlight the lines of demarcation between translation practices and humor production as a social phenomenon within the framework of textual communication. It reflects the impact of social factors (social dynamics, biases, and traditions) on translation and humor. To this end, the paper classifies translation theories according to the degree to which they are sensitive to or able to account for humor in source texts and their translations, thus revisiting the main theories (including Vermeer, Toury, Lefevere, Delabstita, Attardo) in the 'new' light of how they deal with humor. The paper also includes a proposal for the ideal conditions for humor translation, including translator competencies, translation criteria, distribution, reception, and other social factors. This paper provides a new list of common factors between translation and humor practices pertaining to social bias and acceptance.

Palabras clave

*Biblia, chiste,
entretenimiento,
multimodal,
Skopos,
teoría,
traducción literal*

Resumen

*En este artículo se esbozan los retos intelectuales y profesionales que plantean los factores compartidos entre la teorización y la práctica de la traducción en relación con la teorización y la práctica del humor, como evolución de una publicación anterior que ha tenido una gran influencia a lo largo de los años, a saber, Zabalbeascoa, P. «Humor and translation—an interdisciplinary», publicado en *Humor Journal*, vol. 18, nº 2. 2005, 185-207. Con este fin, el artículo clasifica las teorías de la traducción según el grado en que son sensibles o capaces de dar cuenta del humor en los textos fuente y en sus traducciones, incluyendo las teorías más populares (Vermeer, Toury, Lefevere, Delabstita, Attardo) a la «nueva» luz del papel que otorgan al humor. El artículo también incluye una propuesta de las condiciones ideales para la traducción del humor, incluyendo las competencias del traductor, los criterios de traducción y los factores de distribución, recepción y otros factores sociales. Por último, se propone una nueva lista de factores comunes entre la traducción y las prácticas humorísticas en lo que respecta a los prejuicios sociales y la aceptación.*



1. Introducción

Los puntos de encuentro entre la traducción y el humor han sido a menudo problemáticos y por momentos polémicos, tanto en la dimensión práctica como en la teórica. Por ello mismo esta relación, con los solapamientos entre ambos campos, y sus respectivos modelos teóricos, también debería ser enriquecedor a la larga si se aborda desde una perspectiva abierta y crítica. En este ensayo hacemos un breve repaso a esta cuestión.

El objetivo de este estudio es poner de manifiesto algunos puntos de fricción aparente entre ambas prácticas, la de traducir y la de producir humor, siempre en el ámbito de la comunicación textual y como fenómenos sociales que son, sujetos a dinámicas y percepciones sociales, incluyendo, como no puede ser de otra manera, prejuicios y tradiciones. Aquí cabe reflexionar sobre la influencia precisamente de estos factores en teorías y trabajos académicos supuestamente objetivos, y preguntarnos si lo que se ha reflexionado tradicionalmente (nos centraremos en Occidente) sobre la traducción y el humor, desde la “teoría”, no es más que el reflejo del entorno social que las produce, o cuando menos deja trazos de esta influencia en sus premisas y postulados. Este estudio es una continuación de investigaciones anteriores (Zabalbeascoa 2005 y Zabalbeascoa y Attardo 2024), que toma como punto de partida para realizar nuevas reflexiones y profundizar en las ya publicadas.

Por motivos de espacio nos centramos aquí solamente en los siguientes aspectos del humor que desafían u obligan a replantear certezas tradicionales sobre la traducción. No se afirma aquí que estos rasgos sean exclusivos del humor y el hecho de que no lo fueran daría mayor relevancia a estas observaciones y obligaría aún más a un replanteamiento traductológico que las tuviera más en cuenta hasta el punto de desechar antiguos preceptos si hiciera falta.

- La gracia que contiene el humor y que pretende transmitir se ve afectada muchas veces por cuestiones circunstanciales, del momento y del lugar. Esto confiere al humor una cierta cualidad efímera, al menos potencialmente en una porción importante de la producción del humor.
- El valor, el mensaje, que transmite el humor no tiene por qué estar al alcance de todo el mundo, y muchas veces tampoco se pretende que así sea. El público destinatario puede ser en ocasiones muy limitado, tanto como un grupo de unas pocas personas. Es decir, no es universal, ni puede ser apreciada o comprendida por todas las personas.
- Muchos tipos y casos de humor pueden causar ofensa o rechazo entre determinados colectivos o individuos. Mientras que el punto anterior (2) se refiere al nivel de comprensión y capacidad de descodificar el mensaje, este punto destaca la (in)capacidad de apreciar, de valorar, de aceptar la gracia o el valor estético o de entretenimiento de la propuesta humorística.



- El humor no tiene por qué transmitir información; a veces el contenido, el mensaje, es lo de menos o incluso inexistente. No siempre se pretende comunicar algo, si no, simplemente (y no es poca cosa) divertir y entretener, sin más.
- El humor pone de relieve la importancia del valor de entretenimiento y de diversión, de pasar un buen rato.
- El humor destaca la importancia de no tomarse todo lo que se dice en serio ni al pie de la letra.
- Muchos chistes y otras manifestaciones de humor textual se pueden transmitir con diferentes formulaciones, expresiones distintas, en un abanico de versiones y adaptaciones, incluyendo diversas combinaciones multimodales, audiovisuales, gráficas, escritas y orales.
- Un efecto que tiene esto es que a veces se pierde o se esconde la identidad de la autoría original, que así puede cambiar o convertirse en ‘anónimo’. La autoría puede reclamarse a veces en la propuesta de una nueva formulación para un chiste (o texto) antiguo, o, como los músicos, en una determinada interpretación, actuación, puesta en escena, inclusión en un nuevo texto, dándole un nuevo valor textual o de intertextualidad, etc.

Se han seleccionado estos puntos como relevantes porque muestran bastante claramente cómo contradicen importantes pilares de la reflexión (¿teoría?) tradicional sobre la traducción en Occidente, durante siglos y hasta hace bien poco. Se contraponen punto por punto tal como se muestra a continuación.

- Las reflexiones teóricas y las normas de traducción se basan mayoritariamente en textos escritos, específicamente escritos con la finalidad de que quedara constancia de ciertas ‘verdades’ de validez universal y eterna, o al menos muy duraderos, como relatos históricos y biográficos, pero también sagrados, científicos, filosóficos y jurídicos.
- En virtud del punto anterior, y de manera complementaria, también se da por supuesto que lo que se diga sobre la traducción se centra principal y casi exclusivamente en textos con contenidos dirigidos a todo el mundo. También como una característica típica de la escritura, no hay un destinatario claramente definido, con el implícito de que es para o afecta a todo el mundo. Ejemplos serían los mandamientos de religiones con vocación universal, la legislación internacional, la llamada “literatura universal”, y los textos (p.e. en redes sociales y publicidad) producidos como catalizadores de la globalización.
- En sintonía con los puntos anteriores se redactan textos y normas de traducción que incluyan como precepto o condición la aceptabilidad y la aceptación por parte del público receptor, y muchas veces ese público tiene que ser el más amplio posible. Se procura no excluir a nadie de la información que contiene el texto y su



traducción (por ejemplo, con ofensas o cuestionamientos). Al contrario, se ve la traducción como un medio de difundir al máximo las verdades ‘universales’ y ‘eternas’.

- Se da por supuesto que la traducción transmite informaciones, contenidos. Los dilemas que se plantean tradicionalmente son si se da prioridad al valor léxico y semántico de las palabras o al sentido más pragmático del contenido del mensaje. Se descuida o se rechaza, por tanto, la posibilidad de textos que se regodean en el absurdo o la irreverencia. No hay nada previsto para textos que descartan tener un significado o un contenido de valor pragmático más allá de una diversión momentánea.
- Al poner tanto énfasis en el significado y en el sentido de un texto para su traducción, se descuida la posible necesidad de enfocar esfuerzos en conservar o crear un valor de entretenimiento, dado que este es un valor débil o inexistente (oficialmente) en textos ‘importantes’, sagrados, jurídicos, científicos, técnicos, filosóficos, etc.
- Tradicionalmente se centra la teorización sobre las traducciones en textos ‘serios’, que tienen algo que decir, y mejor todavía si son reverenciados, canónicos, que son los únicos sobre los que valía la pena reflexionar, los únicos importantes. No había motivo válido para fijarse en aquello que no se decía en serio o que era contrario a las creencias y opiniones de quien las publicaba. No había lugar para la subversión, y el tabú no se podía tratar por definición, claro.
- La traducción literal como método estrella de traducción está íntimamente ligada a la preponderancia y al prestigio de la escritura por encima de otros modos de comunicación (oral, multimodal, o no verbal) y a una identificación de texto con texto escrito y texto escrito con palabras (obviando, por ejemplo, la importante y obligada presencia de factores paralingüísticos).
- Un factor tradicionalmente importante en la traductología es la originalidad de las ideas y sus formulaciones. De este factor emanan dos condicionantes muy populares para la traducción: el respeto a la autoría del ‘original’ y el respeto a las palabras con las que el autor / la autora se ha expresado. De ahí que la traducción literal ocupe un lugar privilegiado y lo que no sea traducción literal se suela ver casi siempre como una ‘desviación’ de lo que podría haber sido la traducción literal en cada caso, y debe justificarse muy bien, normalmente en el sentido de que la traducción literal no era posible en ese momento.

La traducción del humor, además, comparte con la traducción de muchas otras cosas no cómicas, que la traducción literal a veces funciona para el fin que se persigue. El problema radica en que en vez de plantear que a lo mejor estas son felices coincidencias se considera que es el ideal y la norma para todos los demás casos que aspiren a recibir la calificación de traducción en el sentido auténtico de la palabra. Otro factor añadido a esta



constatación consiste en asumir que la traducción de un chiste, u otro elemento humorístico de un texto, se halla en el parecido léxico, semántico y formal, o de contenido, aplicando el mismo rasero que para establecer la equivalencia traductora para la expresión seria, no humorística. Este último factor obvia la singular importancia de ir a buscar la equivalencia (o la máxima eficacia) en el plano del entretenimiento, la diversión y la gracia, o, dicho de otra manera, realizar una traducción que haga reír o sonreír porque es un elemento importante de (o presente en) el texto de partida (T1) o porque es un criterio importante para la versión traducida (T2).

2. Teorías de la traducción según reflejan el humor como criterio

2.1 Cuatro tipos según su fobia o filia por el humor

En el panorama de los estudios sobre la traducción podríamos caracterizar las teorías según su relación con la traducción del humor.

- (a) Hay teorías, con un enfoque que podríamos llamar ‘humorfóbico’, que prácticamente no tienen en cuenta el humor, lo excluyen como caso, o incluso manifiestan cierta aversión.
- (b) Hay teorías que, sin tener tomar el humor como su punto de partida ni su centro de interés, pueden considerarse ‘inclusivas’ en su enfoque y planteamiento general porque su marco teórico o método investigativo no niega el humor como factor de traducción. A diferencia del punto anterior no tiene afirmaciones del estilo ‘la traducción del humor (p.e. de juegos de palabras) es imposible’.
- (c) De una manera muy parecida al punto anterior, también, por tanto, ‘inclusiva’, y solapada con ella encontramos aquella teoría que aspira a tener un alcance, una validez, lo más amplia posible, y aunque no mencione el humor en un principio, alberga el objetivo de su modelo generalista o universalista pueda validarse en cuantos más casos mejor, de tal manera que el humor y otros temas o problemas de traducción sirvan para validar la teoría en cada vez más campos con un mayor número de variables.
- (d) Por último, encontramos teorías o investigaciones, centradas principalmente en la traducción del humor, como punto de partida o base conceptual o metodológica para realizar afirmaciones sobre la traducción incluso más allá del caso específico del humor. Esta categoría se distingue de la anterior ya que en esta última categoría el humor ocupa el foco de interés, ya sea en sí misma y por sí misma, o como punto de partida y base para poder realizar observaciones o afirmaciones sobre la traducción de manera más general a partir de los descubrimientos y las propuestas surgidas del estudio de la traducción del humor específicamente. Esta categoría de teorías se podría llamar ‘humorcéntrica’. En la categoría anterior (c) el camino es el inverso, de lo general o pretendidamente universal hacia casos particulares donde se hallaría la traducción del humor.



El tipo (a) podría agrupar todas las propuestas que son “bíblico-céntricas” (frente a humorcéntricas, véase arriba) o derivan de los principios de la traducción de la Biblia, incluyendo amplias franjas del pensamiento occidental (prescripciones, evaluaciones, propuestas, modelos) sobre la traducción de la literatura, de la ciencia y la tecnología, del derecho, de noticias, de la política y otros textos similares que podrían etiquetarse principalmente como *serios*, o informativos, o sagrados, o canónicos. Obviamente, aquí incluimos grandes pensadores sobre la traducción bíblica, como San Jerónimo o Eugene Nida, así como pensadores literarios como Jorge Luis Borges o Vladimir Nabokov, así como las primeras décadas de la investigación en traducción automática. Entre los estudios de traducción tipo (b), que tienen algo positivo que aportar a una mayor comprensión de la traducción del humor encontramos las teorías más generales, basadas en métodos empíricos, no prescriptivas. En esta categoría se incluyen las teorías que intentan dar cuenta de la traducción sin aspirar a ser inmediatamente utilitaristas. Desde una perspectiva metateórica, se trata de lo que James Holmes (1988) denomina estudios de traducción ‘puros’, que incluyen tanto marcos teóricos como investigaciones empíricas (estudios descriptivos). Quizás en (b) se podría incluir la obra monumental de George Steiner y la manera en que da importancia a la hermenéutica como un motor de unificación de diferentes sensibilidades traductológicas. En la categoría (c) de teorías, por tanto, encontramos contribuciones teóricas situadas directamente en el ámbito de los estudios de traducción, como la teoría del Skopos de Hans Vermeer (1996); la teoría de la reescritura de André Lefevere (1992); las contribuciones descriptivistas de Dirk Delabastita (1996) sobre Shakespeare y la traducción de juegos de palabras; y la teoría de normas de Gideon Toury (1995).

Desde un enfoque interdisciplinar, debemos considerar también las aportaciones procedentes de teorías del campo de la comunicación, de la semiótica, la pragmática, la teoría literaria, el cine, la psicología y la lingüística, por citar los ejemplos más evidentes. En (d), por tanto, se encuentra el solapamiento entre los estudios de traducción y los estudios del humor (por ejemplo, Attardo 2002, Chiaro 1992 y Zabalbeascoa 2005). En (d) encontramos modelos y teorías específicos de la traducción aplicadas al caso del humor que pueden aspirar o no a una validez más general. Los cuatro tipos de marcos teóricos, que hemos establecido en función de sus enfoques sobre el humor, se podrían replicar según cómo se aborda la traducción audiovisual, en lugar del humor, con sus respectivos tipos a–d, dependiendo de la importancia que se dé a las cuestiones audiovisuales dentro de los estudios de traducción. Además, cualquier enfoque de la traducción audiovisual del humor crea un solapamiento de los estudios de traducción audiovisual y del humor y debe ser coherente y consecuente con ambos (por ejemplo, Zabalbeascoa 1993 y 2005).

De alguna manera, esta dinámica de fragmentación de teorías por ámbitos, retos y problemas ya viene prevista por Holmes (1988) cuando pronostica que una teoría realmente general de la traducción que abarque (casi) todos los casos y fenómenos que caen dentro de la disciplina debe empezar por una acumulación de teorías fragmentadas



(es decir, de alcance limitado, por ejemplo, según el par de lenguas, o la modalidad, o la época histórica o el tipo textual, el modo de comunicación, etc.) que entren en diálogo entre sí en un esfuerzo por combinarlos en la formulación de una teoría general, que a su vez alimentaría y se alimentaría de los progresos realizados con el tiempo de cada teoría fragmentada así como de la propia teoría general (en construcción).

La teoría del Skopos, del tipo (c) según lo que hemos apuntado, en pocas palabras, constata y acepta la realidad de una gran variabilidad de una traducción (texto meta o T2) a otra, aunque el texto fuente (T1) o el traductor (entre otras variables) sean los mismos. Para la teoría de Skopos, el factor clave que explica tanta variación es la finalidad, la función, que pretende cumplir el T2. Así pues, las traducciones difieren bien porque hay distintas formas (redacciones) de cumplir el mismo Skopos, bien porque distintos Skopos permiten o exigen traducciones diferentes. En el marco de esta teoría aplicado al caso del humor, todo lo que hay que hacer, por lo tanto, es establecer el humor como un propósito (una finalidad o una función) o como un medio para alcanzar un determinado propósito para ver hasta qué punto esta teoría puede aplicarse a la traducción humorística. Un error común a la hora de interpretar o entender la teoría de Skopos es creer que prescribe que un T2 debe tener el mismo propósito que su T1, cuando en realidad la teoría del Skopos consiste precisamente en una reacción en contra de las teorías de la equivalencia, especialmente la equivalencia lingüística, pero también de la equivalencia de propósito. Así pues, una traducción puede tener (y, de hecho, tiene) su propia finalidad, independientemente del texto de origen.

La teoría de la reescritura de Lefevere es también una reacción contra la teoría de la equivalencia, ya que se centra en las razones y factores que propician la fama literaria. Muy resumidamente, esta teoría afirma que la fama literaria se sustenta no tanto en las relecturas de un texto como en las constantes y persistentes reescrituras, entre las que se encuentran las traducciones, las antologías, las adaptaciones, los remakes, las reseñas, las listas bibliográficas, etcétera. Mientras un texto siga reescribiéndose, su fama se mantendrá, pero para ser reescrito un texto debe ajustarse a la poética (el gusto) de la época y del lugar, debe encontrar patrocinio (alguna persona o entidad que pague, subvencione o financie el proyecto de reescritura) y, en tercer lugar, debe encajar con la ideología de lo que se considera apropiado y adecuado.

Lefevere llega a afirmar que la lengua (la falta de equivalencia interlingüística directa) nunca fue un obstáculo que pudiera explicar plenamente por qué un texto no se traducía o no podía traducirse, pero sí los otros tres factores. En este sentido se distancia claramente de teorías circunscritas al ámbito de los fenómenos de expresión lingüística. Aplicado al humor, esto conlleva que los textos humorísticos y el humor en otros tipos de textos no pueden traducirse o pueden verse modificados significativamente si el elemento humorístico se considera pasado de moda o de mal gusto, o si hay cualquier factor que impida la financiación (a menudo se cita la falta de interés público, pero a veces esto es una tapadera de alguna forma de censura), o si el humor socava fundamentalmente ciertos principios ideológicos. Esto incluiría los casos de lo que comúnmente se denomina humor



ofensivo o subversivo. Cuando traducimos un tipo de humor que corre el riesgo potencial de caer en alguna de estas categorías, podríamos preguntarnos (como profesionales de la traducción o desde el ámbito académico) cómo podemos sortear estos problemas si realmente deseamos sacar adelante un proyecto de traducción. ¿Cómo podemos conseguir que el texto (la comedia o el elemento humorístico) sea de mejor gusto, se perciba como más elegante, se parezca más a lo que se acepta como un producto de calidad? ¿Cómo podemos hacerlo más ‘comercial’ (independientemente de la equivalencia)? ¿Cómo podemos hacerlo menos subversivo, más políticamente correcto?

Toury es más conocido por su teoría de normas, basada en la dimensión social de la traducción y tomada del campo de la sociología. Para Toury (1995), las traducciones no surgen en un vacío social ya que si así fuera, apenas podríamos decir nada sobre ellas porque no se aplicarían normas (sociales, interpersonales). Si uno traduce únicamente para sí mismo, puede hacer cualquier cosa y vivir ajeno a la sociedad. Toury recurre a la sociología para explicar la variabilidad entre las traducciones en términos de normas: las diferentes normas sociales, tanto las generales como las más que más específicamente afectan la publicación (o no) y recepción de las traducciones ayudan a explicar la existencia, e incluso la popularidad, de diferentes prácticas de traducción.

Algunas normas son más fuertes que otras, por lo que la investigación en los estudios de traducción, afirma Toury, debe centrarse en descubrir las normas sociales que rigen el comportamiento traductor y describir su fuerza o popularidad, incluidas aquellas normas de las que ni los traductores ni la sociedad son siquiera conscientes. Las normas son patrones y regularidades de comportamiento (social, política, histórica, cultural, editorial, laboral, educativa, literaria), no necesariamente coincidentes con su verbalización; por eso requieren estudios empíricos que arrojen luz sobre ellas. En este punto se ve la influencia de Holmes sobre Toury.

Al igual que la teoría de la reescritura, la teoría de normas también se centra en lo que se traduce en contraposición a lo que no se traduce (por el motivo que sea), lo que se omite de las traducciones o lo que se cambia o añade a ellas, etcétera. Así pues, aplicando la teoría de las normas a la investigación sobre la traducción del humor, podemos ver cómo se traduce el humor, no en un único caso, sino a lo largo de un conjunto (o corpus) de textos traducidos para establecer las normas que rigen la traducción del humor, ya sean las normas que operan dentro de un único proyecto de traducción (en contraposición a otro, por ejemplo) o qué normas se aplican a lo largo de un gran número de traducciones, en uno o más países, uno o más periodos, uno o más traductores, uno o más pares de lenguas, etcétera. Por supuesto, estos proyectos de investigación a gran escala permitirían conocer mejor las percepciones y prácticas socioculturales e históricas que intervienen en la traducción del humor. Sin embargo, y por desgracia, no hay suficientes estudios a gran escala de este tipo, y en la disciplina (tesis, artículos en revistas especializadas) siguen dominando los estudios de caso, especialmente en el área de la traducción humorística.

Dirk Delabastita tomó el caso de los juegos de palabras de Shakespeare, ampliamente traducidos y que no corrían peligro (la mayoría de las veces y en muchos



lugares) de no cumplir los requisitos de Lefevre para la reescritura, y se esforzó por describir (empíricamente, como pedía Holmes 1988) muchas versiones traducidas diferentes de las obras de Shakespeare, centrándose en los juegos de palabras, examinando diferentes estrategias y tipos de soluciones. Por otra parte, Delabastita (1989) también es pionero en los estudios de traducción audiovisual, para incorporar a sus reflexiones las adaptaciones cinematográficas y televisivas de las obras shakesperianas y sus traducciones audiovisuales. Con el tiempo, elaboró la que probablemente sea la lista de estrategias de traducción más citada para el caso de la traducción de los juegos de palabras, inspirada muy probablemente en la lista de estrategias (opciones) para traducir metáforas de Toury (1995), dado su evidente parecido y la relación personal entre ambos académicos.

El humor puede considerarse como una característica o una dimensión adicional de muchos textos que de otro modo serían vistos como serios, lo que hace que la traducción del humor, desde esta perspectiva, sea más complicada y presente más desafíos que la traducción ‘directa y seria’. Es decir, el humor no se opone a los textos serios, sino que se puede considerar una capa más, un nivel de complicación añadida. El humor abarca tantos tipos, estilos y temas que cualquier teoría de la traducción humorística tendrá que ser lo suficientemente amplia para dar cabida a todos; y cabe esperar que dicha teoría también sea válida para la traducción de textos o elementos textuales serios, dado que, aparte del humor, todas las demás variables y cuestiones siguen siendo esencialmente las mismas.

Ejemplo 1. La odontología en la serie *Westworld*

—You know, we survive this, I’m goin’ back to dental school.

La versión doblada para España: Oye, si sobrevivimos volveré a estudiar odontología.

El chiste del ejemplo 1 (*Westworld* 2018, temporada 2, episodio 7) se basa en el contraste entre la situación en la que se encuentran la hablante y su interlocutor, de gran peligro personal mientras intentan salvar el mundo, por un lado, y, por otro, el popular estereotipo estadounidense, especialmente en producciones al estilo de Hollywood, de los dentistas retratados como la personificación de estilos de vida protegidos, adinerados y, por tanto, aburridos. El estereotipo se puede encontrar en películas y series anteriores, como el personaje del dentista de Matthew Perry en *The Whole Nine Yards* (2000), donde todo el humor se basa en este estereotipo de antihéroe enfrentado a un peligroso mafioso que se convierte en su vecino. O, entre muchos otros, el villano sicario (Billy Bob Thornton) en *Fargo* (2014, temporada 1, episodio 9), cómicamente escondido a plena luz del día, haciéndose pasar por dentista. La versión doblada al español parece pasar por alto o bien el hecho de que se trata de un chiste contado como un modo de gestionar el estrés en condiciones de extrema gravedad, o no sabe cómo aprovechar mejor el estereotipo americano del dentista. En primer lugar, el sentido del “go back to dental school”



corresponde al concepto de retomar los estudios, no repetir toda la titulación por segunda vez: “volver a estudiar” (hacer la misma carrera dos veces). En segundo lugar, una palabra especializada como “odontología” no ayuda en este caso a señalar la presencia de una ocurrencia graciosa. Este tipo de señales son muy importantes para el éxito en la ejecución de un chiste.

Hay varias maneras de señalar la presencia de un chiste, que van de lo más explícito (tipo “¿quieres que te cuente un chiste?”) a señales muy sutiles o incluso la práctica omisión total de una señal para casos concretos en los que no hace falta o va en detrimento del factor sorpresa, por ejemplo. Pero lo más importante del ejemplo 1 es que no se tiene en cuenta que la traducción habría funcionado mucho mejor si se hubiera sustituido el estereotipo del dentista por un estereotipo español más obvio sobre quién es visto como el epítome del aburrimiento y de la vida protegida, o si no algún tipo de explicación para el estereotipo del dentista estadounidense.

Propongamos ahora una lista de circunstancias ideales para la traducción del humor en un caso concreto (según un Skopos determinado, por ejemplo), adaptado y ampliado del ya propuesto por Zabalbeascoa y Attardo (2024):

- El traductor es capaz de reconocer y apreciar el humor y de comprender la mayoría o la totalidad de sus matices para estar en la mejor posición posible para decidir cuál es la mejor manera de interpretarlo (parcial o totalmente), cambiarlo o sacrificarlo. La alternativa es confiar en que el humor se puede traspasar de un texto a otro (T1→T2) sin haberlo entendido realmente ni haber captado sus implicaciones, lo que puede ocurrir alguna vez por pura coincidencia. El ejemplo 1 parece demostrar que esta alternativa puede ser engañosamente “segura” cuando no se tratan ciertas características y connotaciones implícitas.
- De algún modo, el traductor es capaz de (re)producir el humor, ya sea tal y como se encuentra en el texto de partida (T1), en un intento de lograr algo parecido a un nivel equivalente de humor o, alternativamente, no como una cuestión de equivalencia, sino como una estrategia compensatoria o una característica adicional de la traducción (T2) que el T1 no tenía. En el ejemplo 1 no parecen haberse explorado soluciones potencialmente creativas o humorísticas.
- En lo que respecta a la ética o el enfoque de la traducción, quien traduce sabe cuáles son los requisitos, las expectativas y los criterios de la traducción y cómo afectan o ayudan esos factores a la traducción del humor, incluidos factores como la ambigüedad léxica o textual, el sinsentido, la intertextualidad, las técnicas narrativas, la ironía, los juegos de palabras, la subversión y la provocación de muchos tipos diferentes, las alusiones culturales y la connotación. Por ejemplo, quien traduce puede entender y apreciar el chiste, e incluso ser capaz de encontrar excelentes soluciones creativas para su trasvase interlingüístico, pero desistir en el empeño y acabar traduciendo literalmente (o de forma ineficaz por algún otro medio, véase el ejemplo 1) simplemente por suscribir una determinada noción de lo que conlleva traducir



(equivalencias léxicas literales, sin espacio para la creatividad) y de lo que cae fuera de los límites de lo que es la traducción bien entendida.

- Lo ideal es que el público real o supuesto tenga cierta capacidad de descodificación que les permita interpretar el texto que leen o ven en clave de humor. Esto incluye que el público sepa apreciar lo que quien traduce intenta hacer, del mismo modo que quien traduce debe intentar saber lo que su público encuentra gracioso o divertido.
- La traducción, por muy subversiva que resulte, responde en un caso ideal a los requisitos que permiten que pueda llegar al público al cual va destinada (emitida o publicada), y por lo general no debe estar demasiado expuesto a la reprobación de la sociedad.
- En línea con el punto anterior hay que añadir que la traducción del humor, como producto o producción de humor está expuesto a las tendencias y gustos cambiantes de cada momento y lugar, tanto en los temas como su tratamiento, su enfoque, y los medios de expresión y comunicación.

3. Rasgos comunes entre el humor y la traducción.

Con todo lo que se ha comentado hasta ahora podría sorprender constatar que el humor y la traducción comparten unas cuantas características, a pesar de las posturas tradicionales basadas casi exclusivamente en un ideal de traducción o en una visión parcial de los textos traducidos. A continuación, apunto algunos puntos en común entre traducción y humor, admitiendo la realidad de cada caso.

- El humor y la traducción a menudo son incomprendidas y atacadas desde algunos sectores sociales e incluso académicos.
- Difícilmente gustan a todo el mundo (no suelen tener una aceptación universal).
- No se basan en el modelo tradicional de texto prototípico o canónico (original, escrito, con contenido informativo).
- Pueden ser más efímeros que eternos. Tanto la traducción como el humor se vuelven caducos con el tiempo y en la obligación de renovarse, reescribirse o quedar sustituidos por nuevos proyectos.
- Su significado o valor puede ser más ambiguo que cierto.
- Pueden tener un grado de subversión y cuestionamiento. Pueden tocar temas tabúes y sufrir la fuerza de la censura aunque sea por medios y motivos distintos.
- Desde la teoría y la investigación lo que se diga sobre la traducción debe ser aplicable a casos de traducción del humor. De la misma manera que lo que se diga sobre el humor debe ser aplicable a casos de la traducción del humor.
- Debe tenerse en cuenta: la multimodalidad, el multilingüismo. Como manifestaciones de fenómenos de la comunicación humana ni la traducción ni el humor se circunscriben a un modo escrito, ni exclusivamente verbal, sino que ambos pueden explotar elementos paralingüísticos y no verbales para sus fines. Hay que ver ambos desde una perspectiva semiótica integradora y ecléctica.



- Aunque el sentido de humor sea universal, como un sentido más que tienen los humanos, y la traducción sea una práctica también universal como modo de comunicación interlingüística y mediación intercultural, y de reescritura en general, casos concretos de cómo se producen chistes o traducciones se caracterizan por una gran variedad de modos, temas y estrategias, y estos casos no tienen un valor universal, sino que se definen por entornos sociohistóricos, y dinámicas y valores culturales.

Por último, se podría añadir a esta lista la siguiente reflexión: aunque hay casos en los que la expresión verbal no llama la atención sobre sí misma, tanto en las traducciones como en diferentes estilos de humor, hay otros en los que resulta prioritario y casi inevitable jugar con las arbitrariedades de las formas (fonológicas, ortotipográficas, morfológicas, sintácticas y léxicas) de una lengua o mencionarlas explícitamente. Distintos autores han llegado a proclamar que la traducción de la poesía es imposible precisamente porque juega con las formas. Por la misma razón se ha afirmado que la traducción del humor basado en juegos de palabras (ya no digamos con la complejidad añadida de la multimodalidad) también es imposible mientras que otros defienden que es un reto más que se hace necesario afrontar.

Bibliografía

- [1] Attardo, S. (2002). Translation and humour. *The Translator*, 8(2), 173–194. <https://doi.org/10.1080/13556509.2002.10799185>
- [2] Chiaro, D. (1992). *The language of jokes: Analysing verbal play*. Routledge.
- [3] Delabastita, D. (1989). Translation and mass communication: Film and TV translation as evidence of cultural dynamics. *Babel*, 35(4), 193–218. <https://doi.org/10.1075/babel.35.4.02del>
- [4] Delabastita, D. (Ed.). (1996). *Wordplay & translation: Special issue of The Translator*. St. Jerome.
- [5] Fargo. (2014). *TV series*. FX Productions.
- [6] Holmes, J. (1988). *Translated!: Papers on literary translation and translation studies*. Rodopi.
- [7] Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- [8] The whole nine yards. (2000). *Morgan Creek Productions*.
- [9] Toury, G. (1995). *Translation studies and beyond*. John Benjamins.
- [10] Vermeer, H. (1996). A skopos theory of translation: (Some arguments for and against). *Textcontext*.
- [11] Westworld. (2016). *TV series*. HBO.
- [12] Zabalbeascoa, P. (1993). *Developing translation studies to better account for audiovisual texts and other new forms of text production* [Doctoral thesis, University of Lleida]. <http://hdl.handle.net/10459.1/63689>



- [13] Zabalbeascoa, P. (2004). Translating non-segmental features of textual communication. In G. Hansen, et al. (Eds.), *Claims, changes and challenges in translation studies* (pp. 155–168). John Benjamins.
- [14] Zabalbeascoa, P. (2005). Humor and translation—an interdisciplinary. *Humor: International Journal of Humor Research*, 18(2), 185–207. <https://doi.org/10.1515/humr.2005.18.2.185>
- [15] Zabalbeascoa, P., & Attardo, S. (2024). Humour translation theories and strategies. In L. Kostopoulou & V. Misiou (Eds.), *Transmedial perspectives on humour and translation: From page to screen to stage* (pp. 13–32). Routledge.

Agradecimientos

Este artículo forma parte de una ponencia pronunciada en la Jornada Internacional de Estudios «L'umorismo dell'altro, l'umorismo nell'altro. Forme e rappresentazioni del comico tra lingue e culture», celebrada el 26 de octubre de 2023 en la Universidad para Extranjeros de Siena. Agradecemos al Comité Científico y a los organizadores del evento.

Biodatos del autor

Patrick Zabalbeascoa was born in London, England, and has spent most of his life in Barcelona, Spain. He has a BA in English Philology (1985) and a PhD in Translation (1993). He currently works at the University Pompeu Fabra (since 1994) in the Department of Translation and Language Sciences, where he is the Department Head and a Full Professor. His current and previous research interests focus mostly on humour and multilingualism within the field of translation studies of audiovisual fiction.

Declaración de conflicto de intereses

El autor declara no tener conflictos de intereses en relación con la investigación, la autoría y/o la publicación del artículo.





Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024
Rivista di traduzione e lingue
ISSN (Print): 1112-3974
DOI:

مجلة الترجمة واللغات

EISSN (Online): 2600-6235



El tratamiento del componente humorístico en la combinación lingüística español-italiano: una aproximación desde la traducción audiovisual
Humor Across Cultures: Exploring Italian and Spanish comedy through audiovisual translation

Giuseppe Trovato 
Università Ca' Foscari Venezia — Italia
giuseppe.trovato@unive.it

Cómo citar este artículo:

Trovato, G. (2024). El tratamiento del componente humorístico en la combinación lingüística español-italiano: una aproximación desde la traducción audiovisual. *Traduction et Langues*, 23(2), 64-83.

Recibido: 18/03/2024; **Aceptado:** 19/07/2024, **Publicado:** 30/07/2024

Keywords

Humour ;
Audiovisual
Translation ;
Cognate
Languages ;
Spanish-
Italian ;
Translation
strategies
and
procedures

Abstract

It is common knowledge that language is the most evident manifestation of idiosyncrasies and that it undoubtedly allows cultural elements of a very different nature to be expressed. Among these elements is the aspect related to humor, the transposition of which from language/culture A to language/culture B often poses major challenges for the translator. In this paper, we aim to address this phenomenon from the perspective of verbal humor and cultural references. Our analysis will focus on Italian and Spanish, two languages generally considered cognate due to their common historical background. The reason for this choice is justified by the limited number of scientific contributions in this field of study. Based on a corpus created from the transcriptions of the Italian and Spanish subtitles of an Italian series called Incastrati, available on Netflix, our interest will be devoted to analyzing how the two languages express certain aspects of humor. To this end, regarding the methodology, we will adopt a qualitative approach aimed at evaluating the translation results given by audiovisual translation in terms of comparative analysis. Additionally, our analysis will be based on the translation procedures proposed by renowned scholars in the field of audiovisual translation, such as Agost (1999), Fuentes Luque (2001), Chaume (2012), and Martínez Tejerina (2016). We aim to observe whether humor is expressed in the same way in both Spanish and Italian, to confirm or refute that the linguistic proximity between Spanish and Italian facilitates the translation process. In the conclusions, it appears that the proximity between Spanish and Italian, in many cases, does not facilitate the process of interlinguistic transposition. For this reason, the translator/subtitler is occasionally required to make appropriate changes and adaptations to render humor effectively.



Palabras clave

Humor;
Traducción
Audiovisual;
Lenguas Afines;
Español-Italiano;
Técnicas y
estrategias
de
traducción

Resumen

De todos es sabido que la lengua es la manifestación más evidente de una idiosincrasia y permite, sin duda, expresar elementos culturales de muy distinta naturaleza. Entre estos elementos se halla la vertiente relacionada con el humor, cuya transposición de una lengua/cultura A hacia una lengua/cultura B suele plantear importantes desafíos para el traductor. El objetivo de este artículo es el de abordar el humor desde la perspectiva de las referencias culturales. Nuestro análisis se centrará en el italiano y el español, dos lenguas consideradas históricamente afines. La razón de esta elección se justifica por las escasas contribuciones científicas en este campo. A partir de un corpus creado mediante las transcripciones de los subtítulos en italiano y español de la serie italiana « Incastrati », disponible en Netflix, nuestro interés se dirigirá a analizar cómo las dos lenguas expresan determinados elementos humorísticos. Metodológicamente, adoptaremos un enfoque cualitativo y comparativo destinado a evaluar los resultados de la traducción audiovisual. Además, el análisis considerará los procedimientos traslativos propuestos por destacados estudiosos de traducción audiovisual, como Agost (1999), Fuentes Luque (2001), Chaume (2012), Martínez Tejerina (2016). Nuestro objetivo es observar si el humor se expresa de la misma manera en español e italiano, para confirmar o desmentir que la afinidad lingüística es un elemento que facilita el proceso de traducción. De las conclusiones se desprende que la proximidad entre estos dos idiomas en muchos casos no agiliza el proceso traductor. Por este motivo, el traductor/subtitulador se ve obligado de vez en cuando a realizar las modificaciones y adaptaciones oportunas para plasmar eficazmente el humor.



Parole chiave

Umore;
Traduzione
Audiovisiva;
Lingue Affini;
Spagnolo-Italiano;
Procedimenti
traduttivi

Abstract

La lingua è la manifestazione più evidente di una cultura e permette di esprimere elementi culturali di diversa natura, tra i quali quelli legati all'umorismo, la cui trasposizione dalla lingua A alla lingua B pone spesso importanti sfide al traduttore. L'obiettivo di questo articolo è affrontare l'umorismo in una prospettiva culturale. La nostra analisi si concentrerà sull'italiano e sullo spagnolo, due lingue considerate affini sul piano storico. La ragione di questa scelta è giustificata dai pochi contributi scientifici in questo ambito. Sulla base di un corpus creato a partire dalle trascrizioni dei sottotitoli italiani e spagnoli della serie italiana «Incastrati», disponibile su Netflix, il nostro interesse sarà rivolto all'analisi di come le due lingue oggetto di studio esprimano alcuni elementi umoristici. Metodologicamente, adotteremo un approccio qualitativo volto a valutare i risultati della traduzione audiovisiva in termini di analisi comparativa. Inoltre, l'analisi prenderà in considerazione i procedimenti traduttivi proposti da importanti studiosi nel campo della traduzione audiovisiva, come Agost (1999), Fuentes Luque (2001), Chaume (2012), Martínez Tejerina (2016). Il nostro obiettivo è osservare se l'umorismo viene espresso in modo analogo sia in spagnolo che in italiano, al fine di confermare o smentire che l'affinità linguistica tra spagnolo e italiano sia un elemento che facilita il processo di traduzione. Nelle conclusioni, emerge che la vicinanza tra spagnolo e italiano in molti casi non facilita il processo di trasposizione interlinguistica. Per tale ragione, il traduttore/sottotitolatore è tenuto di volta in volta ad effettuare le opportune modifiche e adattamenti per rendere efficacemente l'umorismo.

1. Introducción

El humor es sin duda una de las manifestaciones culturales más paradigmáticas de un pueblo que se expresa mediante un amplio abanico de formas y modalidades lingüísticas. Al pensar en el humor, la forma más inmediata y directa está representada por la acción de reír; sin embargo, existen varias expresiones relacionadas con el fenómeno del humor: la ironía, el sarcasmo, la burla, la picardía, etc.

Además, existe una tendencia generalizada a considerar casi automáticamente que el humor puede asumir las mismas características al desplegarse en el ámbito de lenguas tipológicamente afines, mientras que, tratándose de lenguas alejadas, no habría ningún rasgo en común. En resumidas cuentas, se tendería a pensar que el humor entre la cultura china y la italiana no se puede trasladar debido a las barreras de orden cultural. Por el contrario, los italianos y los españoles tenemos mucho en común en el plano histórico y cultural, de ahí que sea una operación ágil verter el humor de una lengua a otra. Consideramos que se trata de una burda generalización, ya que en términos generales el humor concebido desde la perspectiva de la mediación interlingüística presenta múltiples dificultades que hay que afrontar con conciencia y altura de miras. En este sentido, el español y el italiano no son una excepción, ya que lo que provoca la risa de un italiano no



se corresponde necesariamente con lo que podría deleitar a un hispanohablante y viceversa.

Pues bien, en el presente artículo nos proponemos aportar nuestro granito de arena al campo de la traslación de la vertiente humorística entre dos lenguas generalmente calificadas como lenguas afines. Lo que nos interesa concretamente es analizar el componente humorístico desde una óptica comparativa para apreciar la variedad de posibilidades expresivas que exhiben ambos idiomas a la hora de verter el humor en su sentido más amplio. Sin embargo, para alcanzar nuestros propósitos de investigación, nos inclinaremos por observar los mecanismos que se llevan a cabo en el ámbito de la traducción audiovisual y, más concretamente, en la subtitulación en la dirección italiano > español. A tal efecto, hemos creado un corpus bilingüe a partir de la serie italiana *Incastrati*, conformada por seis episodios y extraída del famoso servicio de *streaming* por suscripción Netflix. La elección se justifica por tratarse de una serie que presenta una elevada carga de humor y pretende suscitar la hilaridad del público.

2. El humorismo: acotación teórico-conceptual

Cuando utilizamos el término “humor”, solemos hacer referencia a una manera de presentar y comentar la realidad, poniendo de relieve la vertiente cómica, risueña y hasta ridícula de las cosas. El humor puede provocar la risa de las personas, pero no solo; también puede ocasionar estupefacción, asombro, gracia, etc. En general, lo que se pretende mediante una manifestación humorística es divertir y esto se puede lograr de múltiples maneras.

Cabe observar que el humor tiene una importante tradición de estudio en campo tanto lingüístico como traductológico, ya que los investigadores se han volcado a analizar sus matices y mecanismos peculiares.

El humor se perfila como un concepto interdisciplinario y polifacético, pues se puede afrontar desde diferentes prismas: antropológico, sociológico, lingüístico, filosófico, etc.

Se ha publicado con profusión acerca de esta amplia temática y, en este sentido, Attardo (2018: 5) apunta que el estudio del humorismo como campo de investigación surgió a raíz de la organización de una conferencia en Cardiff en 1976.

El humorismo tiene una dimensión universal, si bien resulta natural que cada pueblo y cada cultura tengan elementos diferentes que les hagan reír o reaccionar de forma divertida ante determinados estímulos. Es precisamente este último factor el que amenaza con crear obstáculos y dificultades en el terreno de la traducción, hasta llegar a considerar que el humor es la causa por la que varias obras no cuentan con una traducción (Rabadán, 1991).



2.1 Humor y traducción audiovisual

Según apunta Díaz Cintas (2001), la cultura de partida y la de llegada pueden entrar en contacto mediante la traducción y la vertiente audiovisual, al desplegar una dimensión auditiva y visual, puede favorecer dicho contacto.

Sin embargo, cabe tener en cuenta que son numerosas las referencias a la cultura local de un pueblo, lo que sin duda tiende a dificultar el acto de transposición y lleva necesariamente a emprender una auténtica labor de mediación lingüística y cultural.

Como decíamos en las notas introductorias, al abordar al humor se tiende por lo general a pensar en la dimensión cómica, jocosa y bromista de un determinado fenómeno. A este respecto, podríamos analizar el caso de los chistes que bien se presta a una reflexión concienzuda en el terreno traductológico. Según el DLE (Diccionario de la Lengua Española) un chiste se configura como un “dicho u ocurrencia agudos y graciosos”. Esta obra de consulta acreditada por la Real Academia Española profundiza en el significado de este lexema, añadiendo lo siguiente: “dibujo de intención humorística, caricaturesca o crítica, con texto o sin él, referido generalmente a temas de actualidad”. Por el contrario, en lengua italiana se suele hablar de *barzelletta* o *battuta di spirito* (Diccionario Treccani en línea).

Ahora bien, ya a partir de lo que acabamos de exponer, podemos darnos fácilmente cuenta de lo arduo que puede resultar trasladar de una lengua/cultura A a una lengua/cultura B todo el significado de un chiste. El tratamiento del humor en el ámbito de la traducción audiovisual no es un tema nuevo, ya que hace más de veinte años, Fuentes Luque (2001) se había interesado por esta temática abordada desde la perspectiva del doblaje. Martínez Sierra (2008), por su parte, ofrece una visión integradora de los chistes, poniendo de relieve su carácter combinado, ya que en un chiste se halla una dimensión lingüística, paralingüística y visual. Sin entrar en mayores detalles acerca de la orientación pragmática que rige la creación de un chiste (Agost, 1999), es indiscutible que siempre hay una intencionalidad que puede manifestarse bajo la forma de ironía, comicidad o ambigüedad. Existe también una intertextualidad y una función semiótica en el tratamiento del humor, tal y como afirma Zabalbeascoa (2005) y, para que este fenómeno pueda verse de una idiosincrasia hacia otra sin demasiados obstáculos, sería deseable que las dos lenguas / culturas involucradas en el proceso traslativo contaran con un trasfondo cultural y pragmático compartido, como señala, entre otros, Chiaro (1992: 12).

Lo que acabamos de comentar parecería apuntar que, al tener el español y el italiano un trasfondo lingüístico y cultural compartido, las operaciones encaminadas a trasladar el humor en esta pareja de lenguas, podrían resultar poco complicadas o bien ágiles. No obstante, se trataría de una burda generalización. Por poner un ejemplo, en Italia son populares los chistes protagonizados por los *Carabinieri*, esto es, un Cuerpo de las Fuerzas Armadas italianas que podría corresponderse aproximadamente a la Guardia Civil española. En el imaginario colectivo italiano los *Carabinieri* representan una categoría profesional generalmente asociada a la torpeza, incompetencia, estupidez. Lo mismo no puede trasladarse a pies juntillas al contexto español, ya que la Guardia Civil no cuenta



con la misma peculiaridad, de ahí que traducir un chiste italiano de este tipo hacia el castellano no surtiría en absoluto el mismo efecto cómico. Aparte de estos aspectos, cabe mencionar el gusto personal de cada individuo que es independiente de la cultura. Por ejemplo, no todos los italianos o los españoles se ríen por los mismos elementos culturales.

Volviendo a la traducción del humor, Díaz Cintas (2003) refuerza que su conceptualización difiere de cultura a cultura y la vertiente cómica se puede encontrar en situaciones muy diversas. Si la traducción del humor constituye ya de por sí una actividad sumamente compleja, aún más enrevesada lo será en el ámbito audiovisual, donde cabe tener en cuenta las limitaciones y restricciones espacio-temporales, solo por mencionar algunas. Ahora bien, independientemente del contenido en sí, en muchas ocasiones el mensaje cómico se vehiculiza mediante la forma de expresarlo (Zabalbeascoa, 2001: 253). En este sentido, una aportación importante procede del lenguaje corporal, los gestos y la mímica más en general que provocan la risa, con independencia de lo que se diga.

Gran parte de la actividad de investigación sobre esta cuestión se ha llevado a cabo en el ámbito anglosajón y la pareja de lenguas español/inglés se ha visto indudablemente muy beneficiada. En lo que a la combinación español/italiano atañe, queda todavía mucho camino por recorrer. Desde esta perspectiva, son dignas de mención las aportaciones científicas de Garzelli (2013; 2017; 2020) quien se ha dedicado a ahondar en los entresijos de la traducción audiovisual entre el español y el italiano abordando, entre otras cuestiones, la dimensión humorística.

En muchos casos, se produce una tendencia natural a la adaptación del humor. Se trata, concretamente, de una tendencia a neutralizar el humor, como bien señala Botella Tejera (2006). Este fenómeno de neutralización tiene que ver con los nombres propios, los topónimos, las referencias culturales, los juegos de palabras, etc. Si por un lado es cierto que neutralizar equivale a empobrecer y privar de determinados rasgos culturales típicos, en varias ocasiones esta estrategia resulta provechosa, ya que se dan casos en los que algunos aspectos culturales particularmente específicos no tendrían una correspondencia traductológica.

2.2 Procedimientos de traducción aptos para trasladar el humor

En la traducción de carácter general, existen numerosas taxonomías aptas para abordar las técnicas empleables para que un texto de una lengua / cultura A se vierta a una lengua / cultura B con eficacia comunicativa. Uno de los ejemplos más emblemáticos es sin duda la clasificación elaborada por Hurtado Albir (2011: 256), quien menciona dieciocho técnicas de traducción: adaptación, ampliación lingüística, compresión lingüística, amplificación, elisión, calco, compensación, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización, particularización, modulación, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición, variación.

En la traducción audiovisual, ámbito en el que la dimensión cultural y pragmática adquiere una importancia considerable, se han formulado otras



clasificaciones, como la de Agost (1999: 99-100), quien se decanta por cuatro procedimientos:

- Adaptación cultural: tendencia a la domesticación o neutralización;
- Traducción explicativa: se pierde el carácter humorístico del texto original;
- Supresión y sustitución de elementos debido a las dificultades de orden traductológico;
- No traducción

En Fuentes Luque (2001: 59-61) también encontramos una propuesta clasificadora de procedimientos idóneos para traducir el humor:

- Traducción literal: traducción al pie de la letra que en ocasiones resulta eficaz;
- Traducción explicativa: se pierde el carácter humorístico tal y como se ha señalado en relación con Agost (1999);
- Traducción compensatoria: la dimensión humorística se pierde en una parte del producto audiovisual para presentarse en otra;
- Traducción efectiva o funcional: se reformula el aspecto humorístico para crear el mismo efecto.

Chaume (2012: 145), por su parte, propone una serie de procedimientos útiles para abordar el humor en el proceso de traducción audiovisual:

- Repetición de la referencia cultural sin traducción;
- Adaptación ortográfica de la referencia cultural;
- Traducción literal;
- Traducción explicativa;
- Adaptación cultural;
- Sustitución;
- Omisión;
- Formulación de una nueva referencia cultural

Ahora bien, una buena síntesis de los procedimientos aptos para la traducción del humor antes ilustrados es representada por la propuesta taxonómica de Martínez Tejerina (2016: 137-160), quien reelabora los postulados teóricos de los tres estudiosos antes mencionados y presenta la siguiente clasificación:

- Traducción literal;
- Sustitución;
- Recreación;
- Neutralización;



- Compensación;
- No traducción:

3. Metodología y corpus

Para abordar satisfactoriamente el tratamiento del componente humorístico en la traducción audiovisual entre el español y el italiano y observar qué tendencias se producen, nos hemos dispuesto a confeccionar un corpus bilingüe que va a servir como caudal léxico para analizar las técnicas y estrategias que se han adoptado para transponer el humor desde el punto de vista lingüístico-cultural. Para este fin, hemos seleccionado la primera temporada (seis episodios) de una serie televisiva italiana reciente, emitida en la conocida plataforma Netflix, a saber, *Incastrati* (2022), traducida al español con “¡Menuda encerrona! Misterioso asesinato en Sicilia”.

Los directores y guionistas son los propios actores protagonistas, Salvatore Ficarra y Valentino Picone, un dúo cómico italiano. Se trata de una historia de mafiosos, asesinatos, intrigas y confusiones narradas de forma cómica; una comicidad toda siciliana, ya que los actores son sicilianos y Sicilia es la región en la que la serie está ambientada. Netflix España no se ha decantado por el doblaje de esta serie, de ahí que hayamos decidido trabajar a partir de los subtítulos. De esta manera, un hispanohablante puede apreciar el tono típico de Sicilia, viendo la serie en su idioma original.

Tras el visionado del producto audiovisual, hemos procedido a realizar las transcripciones de los diálogos originales en italiano y de los correspondientes subtítulos en español. A este respecto, cabe observar que Netflix ofrece tanto la versión subtitulada al español peninsular como la versión para América Latina, lo cual representa ya de por sí un fenómeno interesante desde el punto de vista de la reflexión traductológica. A efectos del presente estudio, nos hemos inclinado por la versión castellana.

Una vez llevada a cabo la labor de transcripción, hemos obtenido los siguientes resultados en términos de número de palabras:

- Versión original: 24.661 palabras
- Versión subtitulada: 25.450 palabras

Como se puede fácilmente apreciar, la versión subtitulada hacia el español cuenta con un número de palabras superior frente a la versión italiana. Sin embargo, no se trata de un número significativamente mayor. Pues bien, una vez obtenidas las transcripciones, mediante una lectura atenta y pormenorizada del original y de los subtítulos, hemos ido identificando las porciones textuales que presentaban segmentos con una carga humorística en su interior. En los próximos apartados, daremos cuenta del trabajo realizado, ofreciendo unas muestras que consideramos lo suficientemente representativas del fenómeno lingüístico abordado.



4. Muestras del componente humorístico en la serie *Incastrati* y comentario traductológico

En el presente apartado, nos disponemos a presentar una serie de muestras que consideramos significativas a efectos de nuestro estudio en torno al tratamiento del componente humorístico en el campo de la traducción audiovisual. Para realizar correctamente nuestro análisis traductológico, nos valdremos de las propuestas clasificadoras relativas a las técnicas y estrategias de traducción ilustradas con anterioridad. De esta manera, podremos comentar acerca las afinidades o divergencias que se producen entre dos lenguas afines en lo que a la vertiente humorística se refiere. Colocaremos en cursiva y negrita la porción de texto con una carga humorística para facilitar su identificación y posterior comentario traductológico:

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:01:29.791 --> 00:01:41.083	00:01:29.791 --> 00:01:41.083
–Salvo: E lasciate perdere anche Ester, non c’entra niente lei. La vita che sognavo con Ester, che avrei voluto con lei. Che se io avessi voluto e che se potessi potrei ancora!	–Salvo: Y no le hagas nada a Ester. Ella tampoco tiene nada que ver. La vida que soñaba con Ester, la que habría querido con ella. La que si yo hubiera querido y si pudiera poder todavía, yo –
00:01:41.166 --> 00:01:44.166	00:01:41.166 --> 00:01:44.166
–Tonino: Basta, troppi verbi!	–Tonino: ¡Basta! ¡ <i>Demasiados verbos!</i>

En este caso, la carga humorística viene representada por la presencia de muchos verbos compuestos que confunden al interlocutor de Salvo, o sea, Tonino, quien no está muy familiarizado con la *consecutio temporum* e interrumpe casi bruscamente a Salvo diciéndole: *Basta, troppi verbi!*, cuya traslación al castellano se efectúa mediante la técnica de la traducción literal y resulta una opción traductora comunicativamente eficaz.

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:02:47.083 --> 00:02:55.333	00:02:55.375 --> 00:02:58.291
–Ester: Lo zucchero fa male, ormai lo dicono tutti i medici.	–Ester: El azúcar es malo. Lo dicen todos los médicos.
00:02:55.416 --> 00:02:58.375	00:02:58.375 --> 00:03:00.625
–Salvo: Menomale che io sono dolce di mio.	–Salvo: Pero yo soy dulce por naturaleza.



El rasgo humorístico está aquí representado por la relación que se establece entre el azúcar y la dulzura. Tanto la lengua / cultura italiana como la lengua / cultura española comparten este aspecto, de ahí que la traducción literal en este caso también se configure como una opción válida.

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:11:01.000 --> 00:11:13.416	00:11:01.000 --> 00:11:13.500
–Salvo: Ma chi deve entrare a casa mia? Ma che mi devono rubare, l'orzo decorticato? Già è assai che entro io a casa mia. Amunì, dai, per favore Cerchiamo il telecomando. Vediamo che cos'è che non va nella televisione. Dammi una mano, grazie.	–Salvo: Pero ¿quién va a entrar en mi casa? ¿Qué van a robar, la avena en copos o las algas? Si hasta yo me pienso si entrar en mi casa. Venga, por favor. Busquemos el mando y veamos qué es lo que no funciona en esa tele. Échame una mano, gracias.

En este caso, el aspecto cómico reside en la presencia de un elemento (*orzo decorticato*) que no representa en absoluto algo valioso que por ningún motivo llamaría la atención de ladrones potenciales. En la traducción al español se emplea una sustitución junto con una ampliación para surtir un efecto parecido.

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:07:05.291 --> 00:07:11.041	00:07:05.291 --> 00:07:11.041
–SALVO: Ah, certo. La mamma. Che ti ha preparato oggi di buono? L'omogeneizzato? che ti ha fatto?	–Salvo: Es verdad, tu mami. ¿Qué le ha preparado mamá hoy al chiquitín? ¿Qué te ha hecho la mami?

El ejemplo propuesto viene a configurarse como una compensación, aun manteniendo un trasfondo común, ya que el *omogeneizzato* (papilla) remite a la idea de chiquitín y se consigue mantener casi el mismo efecto cómico presente en el original.

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:08:19.000 --> 00:08:25.375	00:08:19.000 --> 00:08:25.375
–Salvo: <i>Eh, va beh compà, ma io sognavo</i>	–Salvo: Yo soñaba con una vida llena de



<i>una vita piena di avventure, di imprevisti. Invece, che vita abbiamo? Una vita piatta. Siamo vitapiattisti.</i>	aventuras. Y ¿qué tenemos? Una vida plana. Somos vidaplanistas.
--	--

El ejemplo arriba presentado se perfila como un neologismo creado adrede en la subtitulación al español. De acuerdo con la taxonomía de Martínez Tejerina (2016) hablaríamos de una recreación. En efecto, no hemos encontrado este lexema en ningún diccionario de la lengua española. Se trata de un aspecto digno de mención, pues la traducción audiovisual puede favorecer la creación de palabras y combinaciones léxicas nuevas, susceptibles de implantarse luego en el habla de todos los días y convertirse, a continuación, en entradas de los diccionarios a todos los efectos.

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:19:01.666 --> 00:19:08.125	00:19:01.666 --> 00:19:08.041
–Valentino: Nel senso che Gambino era ricattato da uno che gli chiedeva soldi in cambio del suo silenzio.	–Valentino: Sí, lo que pasaba es que a Gambino le estaba chantajeando alguien que le pedía dinero a cambio de su silencio.
00:19:08.208 --> 00:19:10.291	00:19:08.125 --> 00:19:10.291
–Salvo: Questo è, diciamo, <i>in soldoni</i>.	–Salvo: Más o menos, <i>en línea general</i> .

Al subtitular esta porción de texto, se pierde la referencia al ámbito del dinero (*in soldoni*), de ahí que también se pierda el carácter humorístico que se genera a raíz de la presencia de la palabra *soldi* en el segmento anterior. Siguiendo a Martínez Tejerina (2016), estaríamos ante un clásico ejemplo de neutralización.

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:21:31.125 --> 00:21:35.458	00:21:32.125 --> 00:21:35.458
–Tonino: Cammina! Sennò ti scanno qua e ti faccio cantare “Finestra chiusa”.	–Tonino: ¡Camina! Si no te <i>mato</i> aquí mismo y te hago cantar <i>la macarena</i> .



En este ejemplo juega un papel relevante la variación lingüística, concretamente, la de tipo diatópico, pues la serie está ambientada en Sicilia. El término dialectal se pierde en el proceso de subtitulación y luego se propone la técnica de la adaptación cultural (Chaume, 2012), ya que la canción italiana mencionada no es un elemento conocido por parte de un público hispanohablante. Por lo tanto, se ha elegido una canción más familiar para el público de llegada.

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:21:53.500 --> 00:21:55.791	00:21:53.500 --> 00:21:55.791
–Antonietta: Ma perché sei così agitato? 00:21:56.375 --> 00:21:59.166	–Antonietta: ¿Por qué estás tan nervioso? 00:21:56.375 --> 00:21:59.166
–Valentino: Va bene, mamma, ti saluto. Ciao, mamma. Ciao, ciao, ciao.	–Valentino: <i>Por el azúcar de esta mañana.</i> Te dejo, mamá. Adiós, adiós.

El ejemplo de arriba es curioso y peculiar, ya que en la versión subtitulada se añade un elemento de sarcasmo que no está presente en el original. Se trata, pues de una traducción compensatoria siguiendo a Fuentes Luque (2001).

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:23:50.750 --> 00:23:54.749	00:23:50.750 --> 00:23:54.749
–Salvo: Ma tu l’hai capito o no che ti sto salvando la vita? Trent’anni di galera ti danno. <i>Come fa la mamma poi a portarti la pappa in cella, eh?</i>	–Salvo: ¿Pero te das cuenta de que te estoy salvando la vida, ¿no? Te caería 30 años de cárcel. ¿O preferirías <i>qué tu mamita te llevara la papillita a la celdita?</i>

En este caso, parecería que se trata de una traducción literal, pero en realidad se puede observar que en la subtitulación se adopta el diminutivo “celdita” que no está contemplado en el segmento original. Se produce, pues, una intensificación del rasgo humorístico. Otro aspecto interesante reside en la



rima que se genera entre “papillita” y “celdita”, lo que incrementa el efecto humorístico.

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:14:21.791 --> 00:14:27.875	00:14:21.791 --> 00:14:25.666
–Salvo: <i>Voi avete bisogno di una visita, ma non dell’otorino. Della Guardia di Finanza. Eh.</i>	–Salvo: Ustedes necesitan una visita, pero no del otorrino, de un <i>Inspector de Hacienda.</i>

El ejemplo que presentamos resulta interesante ya que el carácter humorístico está representado por una clara referencia cultural, en concreto, a un cuerpo de las Fuerzas del Orden italiano: *Guardia di Finanza*. El subtitulador opta por una adaptación cultural mediante la correspondencia: Inspector de Hacienda. Sin embargo, cabría preguntarse hasta qué punto un usuario hispanohablante capta el matiz humorístico que caracteriza a la versión original, ya que en el imaginario colectivo italiano la referencia a la *Guardia di Finanza* es muy común al aludir a ladrones y asesinos.

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:14:52.041 --> 00:14:54.000	00:14:52.041 --> 00:14:54.708
–Salvo: Si, così ti incastrano con la prova dello stub.	–Salvo: Te pillarán con el análisis de residuos, <i>bobo</i> .

En este ejemplo asistimos a un fenómeno de adición de un elemento lingüístico no presente en el original, cuya presencia puede suscitar cierta hilaridad.

Versión original en italiano	Versión subtitulada hacia el castellano
00:19:26.666 --> 00:19:34.958	00:19:26.666 --> 00:19:34.958
–Padre Santissimo: Certo. E che cosa significa? Che non c’è nessuno della cu...?	–Padre Santísimo: Exacto. ¿Y eso qué significa? ¿Que entonces no es nadie <i>de la cu...?</i>



00:19:35.041 --> 00:19:36.166

–Salvo: *Della curia!*

00:19:35.041 --> 00:19:36.166

–Salvo: ¡*De la curia!*

Aquí la dimensión humorística se concreta mediante una adaptación ortográfica de la referencia cultural. Cabe observar que el aspecto cómico que provoca la risa está más bien relacionado con los rasgos verbales y de entonación adoptados en la versión original para desatar una reacción en quien está viendo el episodio.

Versión original en italiano

00:05:53.833 --> 00:05:55.250

–Ester: *Ciao, trottolino.***Versión subtitulada hacia el castellano**

00:05:53.958 --> 00:05:55.250

–Ester: Adiós, *amorcito.*

Otro caso interesante desde el punto de vista del tratamiento del humor en la traducción audiovisual es el de arriba, con una clara referencia a la famosa canción “Vattene amore” de la cantante italiana Mietta. En este caso, existe una versión de la canción traducida al español con “*Amorcito, corazón*”. Por esta razón, la labor de subtitulación se ve totalmente beneficiada y surte un efecto pragmáticamente viable.

Versión original en italiano

00:24:18.708 --> 00:24:37.833

–Ester: *Ciao, Alberto. Sono Ester. Lo so che sono stata io a dire basta però ci ho ripensato. Insomma, ho appena saputo che mio marito è andato a Castelmonte e che tornerà questa sera. Quindi, tu aspettami, perché io il tempo della strada e sono da te. Ciao, trottolone.*

Versión subtitulada hacia el castellano

00:24:18.708 --> 00:24:37.833

–Ester: *Hola, Alberto. Soy Ester. Sé que soy yo quien ha terminado con esto, pero me lo he pensado mejor. De hecho, me acabo de enterar de que mi marido se ha ido a Castelmonte y volverá esta tarde. Así que espérame. Cojo el coche y voy para allá. Adiós, amorzote.*

En la estela del ejemplo anterior, en este caso se usa el aumentativo italiano *trottolone*, que se vierte al español mediante el sufijo apreciativo-aumentativo *amorzote* que funciona bien en el plano pragmático y comunicativo, manteniendo el mismo tono y registro. Algo parecido ocurre con otro sufijo apreciativo-aumentativo: *cornutone* (00:24:37.916 --> 00:24:41.250). La correspondencia utilizada en español es “cornudote”,



en línea con la elección anteriormente mencionada de adoptar el sufijo *-ote* (Nueva Gramática de la Lengua Española, 2010: 171).

Versión original en italiano

00:28:48.382 --> 00:28:52.250

–Salvo: **E quindi è strano, compa'. Se la televisione funzionava, perché ci ha chiamato?**

Versión subtitulada hacia el castellano

00:28:47.583 --> 00:28:52.250

–Salvo: Pues que es extraño, *socio*. Si la televisión funcionaba, ¿por qué nos llamó?

A lo largo de la serie es muy recurrente el término de carácter dialectal *compa'*, como abreviación de *compare*. Se trata de una forma de dirigirse a un hombre, generalmente del entorno familiar o de amigos y se emplea mayoritariamente en el sur de Italia. En la versión española se ha optado siempre por la traducción mediante *socio*. Se trata de una compensación. Otra posible opción traductora podría haber sido la forma coloquial del español peninsular como apelativo para designar a un amigo o compañero, es decir: tío.

Versión original en italiano

00:13:27.000 --> 00:13:30.708

–Antonietta: *Salvuccio?* **Presto, che la pasta si fredda.**

Versión subtitulada hacia el castellano

00:13:26.750 --> 00:13:30.708

–Antonietta: ¿*Salvucho*? Rápido que la pasta se enfría.

Salvuccio es un sufijo diminutivo dotado de un carácter cariñoso y, al mismo tiempo, humorístico. La versión en español se caracteriza por ser una adaptación ortográfica de la referencia cultural que, por lo visto, resulta ser una opción traductora muy efectiva, ya que remite con toda claridad y evidencia al plano fonético-fonológico y no causa ningún asombro en el público hispanohablante.

Versión original en italiano

00:00:59.041 --> 00:01:12.375

–Operai in coro: **Uè mamma, Trottolone trottolà. Uè mamma, le corna poi ti fa. Uè mamma, trottolone trottolà. Uè mamma.**

Versión subtitulada hacia el castellano

00:00:59.958 --> 00:01:12.375

–Operarios en coro: *Cornudito, cornudón. Sí, señor. Los cuernos te pondrá. Sí, señor. Cornudito, cornudón.*



En esta parte del primer episodio se hace alusión a la traición, como se puede colegir a partir de ambas versiones. En la subtitulación se ha optado por una recreación, ya que las palabras *mamma* y *Trottolone trottolà* se trasladan mediante *Cornudito*, *cornudón*. *Sí, señor*. En el conjunto, se logra transmitir el efecto cómico.

5. Conclusiones

En el presente artículo, hemos realizado una primera aproximación al análisis del componente humorístico en la traducción audiovisual, con referencia a la pareja de lenguas español-italiano. Nuestro objetivo se ha concretado en observar qué papel juega la afinidad tipológica existente entre estos dos sistemas lingüísticos y culturales en lo que al tratamiento del humor se refiere. En concreto, nos hemos preguntado si la proximidad entre el español y el italiano es un elemento facilitador o perturbador.

Desde luego no es una pregunta fácil de contestar, ya que sería imposible generalizar a partir del rastreo traductológico que hemos llevado a cabo en el presente estudio. Cabe señalar que el fenómeno del humor y del humorismo es ya de por sí una temática sumamente compleja desde un punto de vista puramente lingüístico-pragmático. La situación se complica si pretendemos trasladar esta cuestión al terreno de la traducción, pues intervienen obstáculos y desafíos relacionados con la dimensión cultural e idiosincrásica. Por añadidura, si nos planteamos abordar este fenómeno en el ámbito de la traducción audiovisual, el panorama se vuelve aún más enrevesado, porque no se pueden desatender las restricciones de carácter espacio-temporal como bien han argumentado estudiosos del calibre de Chaume (2000), Díaz Cintas (2005) y Mayoral (2005). Además, en el caso de la serie televisiva en la que hemos centrado nuestro interés se manifiesta también la dimensión diatópica, ya que está ambientada en Sicilia y los protagonistas a menudo adoptan expresiones humorísticas marcadas desde el prisma dialectal (*compa', uè*).

En el conjunto, es posible afirmar que, aún habiéndose producido algunas pérdidas y fenómenos de neutralización en el plano del tratamiento del humor, la labor de subtitulación se ha llevado a cabo de manera que se intentara minimizar al máximo el empobrecimiento semántico. Todo ello en aras de transmitir adecuadamente la carga cómica y humorística del original. Además, es interesante notar que el fenómeno de la no traducción no se ha materializado, lo cual corrobora positivamente el hecho de que se hayan encontrado correspondencias traslativas aptas para las diferentes manifestaciones cómicas y humorísticas del original.

Ahora bien, entre las técnicas traductorales más adoptadas para la traslación del humor en la serie objeto de estudio, hemos identificado varias. Por ejemplo, la traducción literal en numerosos casos ha permitido vehiculizar la misma carga



humorística que el original, lejos de ser denostada por ser generalmente causa de calcos e interferencias lingüísticas cuando se trata de lenguas afines. También hemos detectado casos de compensaciones, en las que la dimensión humorística se pierde en una parte del producto audiovisual para presentarse en otra. Como es de esperar, la recreación es un recurso del que se vale la traducción para abordar el humor, ya que no siempre es posible trasladar al pie de la letra una determinada expresión. Cabe destacar, asimismo, que la afinidad lingüística en ocasiones ofrece la posibilidad de favorecer el proceso de traducción, como en el caso de las adaptaciones de tipo ortográfico y, más significativamente de tipo cultural, que hemos ido detectando a lo largo del análisis. De hecho, al no existir equivalentes fijos o exactos entre dos sistemas lingüísticos y culturales, la técnica de la adaptación se presenta como una estrategia de aclimatación a un entorno cultural diferente.

Para ir terminando, cabe señalar que el carácter cómico y humorístico se manifiesta preponderantemente en el ámbito de la oralidad, ya que la entonación, la prosodia y los gestos contribuyen significativamente a hacer reír. En el caso analizado, hemos trabajado con los subtítulos, lo cual supone que un espectador vea el original acompañado de los subtítulos e intente realizar una fusión entre el canal auditivo y la parte escrita. Posiblemente sea muy difícil que solo a través de los subtítulos un espectador hispanohablante pueda reírse tal y como se reiría un italo parlante. Este podría ser un límite del estudio.

No obstante, la serie objeto de análisis no ha sido doblada hacia el español todavía, de ahí que no hayamos podido estudiar qué tendencias marca esta modalidad de traducción audiovisual. En este sentido, el doblaje merece una mención aparte, ya que se trata de una técnica que implica sustituir la pista de audio original de un contenido con una nueva grabación en otro idioma mediante un proceso de traducción y adaptación. La particularidad es que se procura sincronizar las voces de los personajes con los movimientos labiales de los actores en la versión original. Por un lado, la reproducción oral podría resultar más eficaz que la subtitulación; sin embargo, no se puede dar por sentado que el proceso de adaptación lingüístico-cultural consiga surtir los mismos efectos cómicos y humorísticos que la versión original.

Otro de los límites potenciales del presente estudio radica en el hecho de haber tomado en consideración solo los subtítulos de la versión en español peninsular, conscientes de la existencia de la subtitulación en la variante hispanoamericana. Con mucha probabilidad, el rastreo traductológico podría experimentar cambios en el plano léxico y morfosintáctico. A este respecto, nos proponemos indagar en las diferencias entre las dos variedades de español en contribuciones venideras.

En última instancia, creemos que no podemos llegar a conclusiones definitivas debido a la extensión del corpus y sería una generalización establecer



con contundencia si la afinidad lingüística entre el español y el italiano es un elemento facilitador o perturbador. En esta etapa, solo hemos pretendido abordar a modo de primer acercamiento el tratamiento del humor en el ámbito de la traducción audiovisual entre lenguas tipológicamente afines (español-italiano). Conscientes del interés que este campo de investigación puede suscitar, consideramos útil y provechoso seguir profundizando en él, aportando nuevo material e ideas significativas.

Bibliografía

- [1] Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: Palabras, voces, imágenes*. Ariel.
- [2] Agost, R., & Chaume, F. (Eds.). (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Universitat Jaume I.
- [3] Attardo, S. (2018). Stabilità e cambiamento nello studio dell'umorismo. *RISU Rivista Italiana di Studi sull'Umore*, 1(1), 4–14. <https://doi.org/10.13128/RISU-22129>
- [4] Botella Tejera, C. (2006). La naturalización del humor en la traducción audiovisual (TAV): ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de *Gomaespuma: Ali G Indahouse*. *Tonos Digital*, 12, 1–14. <https://doi.org/10.5209/tonos.5898>
- [5] Chaume, F. (2000). Aspectos profesionales de la traducción audiovisual. In D. Kelly (Ed.), *La traducción y la interpretación en España hoy: Perspectivas profesionales* (pp. 47–83). Comares.
- [6] Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing*. Routledge.
- [7] Chiaro, D. (1992). *The language of jokes: Analysing verbal play*. Routledge.
- [8] Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: El subtítulado*. Almar.
- [9] Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: Inglés/Español*. Ariel.
- [10] Díaz Cintas, J. (2005). Teoría y traducción audiovisual. In P. Zabalbeascoa et al. (Eds.), *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 9–21). Comares.
- [11] Real Academia Española. (n.d.). *Diccionario de la lengua española* (23rd ed.). Retrieved September 8, 2024, from <https://dle.rae.es/>
- [12] Treccani. (n.d.). *Dizionario Treccani della lingua italiana*. Retrieved September 8, 2024, from <https://www.treccani.it/vocabolario/>
- [13] Fuentes Luque, A. (2001). *La recepción del humor audiovisual traducido: Estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película "Duck Soup" de los Hermanos Marx* (Doctoral dissertation). Universidad de Granada.
- [14] Garzelli, B. (2014). Lo humor di Almodóvar tradotto in italiano: Casi emblematici di doppiaggio e sottotitolaggio in *¡Átame!*, *La flor de mi secreto*, e *Todo sobre mi madre*. In G. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis, & E. Perego (Eds.), *Translating humour in audiovisual texts* (pp. 257–277). Peter Lang.



- [15] Garzelli, B. (2017). I sottotitoli italiani di film d'autore in spagnolo. In S. Bruti, C. Buffagni, B. Garzelli, & Dalla voce al segno (Eds.), *I sottotitoli italiani di film d'autore in inglese, spagnolo e tedesco* (pp. 50–84). Hoepli.
- [16] Garzelli, B. (2020). *La traducción audiovisual español-italiano: Películas y cortos entre humor y habla soez*. Peter Lang.
- [17] Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Cátedra.
- [18] Martínez Sierra, J. J. (2008). *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Universitat Jaume I.
- [19] Martínez Tejerina, A. (2016). *El doblaje de los juegos de palabras*. Editorial UOC.
- [20] Mayoral, R. (2005). Reflexiones sobre la investigación en traducción audiovisual. In P. Zabalbeascoa et al. (Eds.), *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 3–8). Comares.
- [21] Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia traslémica inglés/español*. Universidad Secretariado de Publicaciones.
- [22] Real Academia Española. (2010). *Nueva gramática de la lengua española*. Espasa Calpe.
- [23] Zabalbeascoa, P. (2001). La traducción del humor en textos audiovisuales. In M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 251–267). Cátedra.
- [24] Zabalbeascoa, P. (2005). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Comares.

Agradecimientos

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a la Editora Jefa de la Revista Translang, la Prof.^a Ghania Ouahmiche, así como a las editoras de este número monográfico, las Prof.^{as} Beatrice Garzelli, Claudia Buffagni y Elisa Ghia, por el excelente trabajo científico y de coordinación realizado.

Biodatos del autor

Giuseppe Trovato es doctor internacional en lengua española por la Universidad de Murcia y actualmente se desempeña como profesor titular en el área de lingüística española y traducción en la Universidad de Venecia Ca' Foscari. Se ocupa de traducción español-italiano y su didáctica, lingüística aplicada a la enseñanza del español como segunda lengua y mediación lingüística y cultural. Forma parte de grupos de investigación internacionales y ha dictado clases y conferencias en varias universidades extranjeras.

Declaración de conflicto de intereses

El autor declara no tener conflictos de intereses en relación con la investigación, la autoría y/o la publicación del artículo.






Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024
Journal of Translation Languages مجلة الترجمة واللغات
ISSN (Print): 1112-3974 EISSN (Online): 2600-6235
DOI:



The Translation of Uma Thurman’s Pun in “Pulp Fiction”: Ensemble of translations from the perspective of Relevance Theory

Pau Sitjà Márquez 
University of Barcelona— Spain
psitjama7@alumnes.ub.edu
Laboratory of Applied Phonetics — LFA

To cite this paper:

Sitjà Márquez, P. (2024). The Translation of Uma Thurman’s Pun in *Pulp Fiction*: Ensemble of translations from the perspective of Relevance Theory. *Traduction et Langues*, 23(2), 84-95.

Received: 07/06/2024; **Accepted:** 07/07/2024, **Published:** 30/07/2024

Keywords

*Pun translation;
Relevance
theory; Pun
correspondence;
Target reader;
The story of the
family of
tomatoes;
Wordplay
translation*

Abstract

This paper is framed by the Relevance Theory as applied to the translation of a pun in Quentin Tarantino's cult film Pulp Fiction into nine dubbed versions. Entitled "the story of the family of tomatoes", this pun is particularly difficult to translate because of its linguistic and cultural characteristics. The paper starts by classifying the kind of pun in question and describing its function in the original film. From here, the paper proceeds to a close examination of each of these translations, using Relevance Theory in the analysis of how each version revises the pun for the target audience. The analysis instead focuses on interpretative similarity, rather than fixed or standard equivalence to the source text. In this case, the study will establish how each translation develops the intended meaning of the pun by adjusting to the cognitive environment of the target audience. This paper therefore adopts Relevance Theory, which explains how individuals process information with regard to context and cognitive effort involved, in testing how well the translations could maintain original humor and communicative intent without being strictly tied to specific lexical or syntactic structures in the source text. It is also beyond the surface linguistic features, taking into consideration how pragmatic factors-like cultural references and the audiences' expectations-are accounted for in each dubbed version. This article, then, insists on the preeminence of pragmatic context over literal lexical and syntactical equivalence. In so doing, the research provided challenges the more traditional notions of translation fidelity-particularly in instances where puns or other wordplay resist direct translation. Relevance theory in this analysis examines the complications of humor translation and how these different dubbed versions face such challenges, while fidelity to source materials is imposed on them with imperatives to engage their particular target audiences.



Palabras Clave

Traducción del chiste; Teoría de la relevancia; Correspondencia de juegos de palabras; Tipo de lector; La historia de la familia de tomates; Traducción de juegos de palabras

Resumen

Este artículo, basado en la Teoría de la Relevancia, examina la traducción de un juego de palabras del icónico film Pulp Fiction de Quentin Tarantino a través de nueve versiones dobladas. El juego de palabras, conocido como “la historia de la familia de tomates”, presenta desafíos únicos de traducción debido a sus matices lingüísticos y culturales. El estudio comienza categorizando el tipo de juego de palabras y definiendo su función en la película, para luego analizar en detalle las distintas traducciones, aplicando la Teoría de la Relevancia para evaluar cómo cada versión adapta el juego de palabras a su audiencia. En lugar de buscar una equivalencia fija o estándar con el texto original, el análisis prioriza la similitud interpretativa, considerando cómo cada traducción reconstruye el significado del juego de palabras adaptándose al entorno cognitivo de la audiencia. La Teoría de la Relevancia, que se centra en cómo las personas procesan la información según el contexto y el esfuerzo cognitivo, ofrece un marco para evaluar si las traducciones preservan el humor original y la intención comunicativa sin seguir de manera rígida las estructuras léxicas o sintácticas del texto fuente. El artículo enfatiza la importancia del contexto pragmático sobre la equivalencia léxica y sintáctica directa. De este modo, el estudio cuestiona las nociones convencionales de fidelidad en la traducción, especialmente cuando se trata de juegos de palabras, que a menudo presentan dificultades para ser traducidos de manera literal. A través de la Teoría de la Relevancia, el estudio ilumina las complejidades de la traducción del humor y muestra cómo las diferentes versiones dobladas equilibran la fidelidad al material original con la necesidad de atraer a sus respectivas audiencias.

1. Introduction

It is a well-known fact that puns are found agreeable in English-speaking countries. Although Quentin Tarantino’s movies are not necessarily known for their humor, *Pulp Fiction* (1994) has been referred to as a black comedy due to a number of hilarious jokes highlighted throughout the film. The jokes used by Tarantino are generally in the form of dialogue and reactions more than they are punchlines, as the humour has to be found in the essence of the characters themselves rather than in a conventional isolated joke. Humour fulfils this film to such an extent that the story of the family of tomatoes becomes a reflection of Tarantino’s own humour as well as an exception and a *rara avis* worth of analysis as it is unspontaneous and, paradoxically, pretends to be humorless.

It is pertinent to analyse how this pun, a linguistic-formal wordgame, is rendered in the other dubbed versions of this film. Furthermore, given the fact that this film has been dubbed into several languages as well as being amongst the most celebrated pieces worldwide, the analysis is significant for the target cultures as puns are not just a mere linguistic mechanism but a mirror of a social context. The main purpose of this article, therefore, is to analyse this pun from a relevance-theory perspective. As affirmed antecedently (Zabalbeascoa, 2001; Marco, 2004), it is believed that translators are



advisable to propose different types of translation in light of specific translation problems. Thus, the criterion for translation shall not be a fixed standard of equivalence but an interpretative similarity determined by the translation obstacle given that puns are usually seen as particular difficulties. The main cause of that lies in the fact that the semantic and pragmatic effects of the puns of the source text —hereinafter ST— are conceived in peculiar structural characteristics of the source language. Indeed (Marco, 2010), the translator has to display a major linguistical effort to produce something virtuous that seeks hilarity (or non-hilarity that intends to provoke hilarity), as ST are profused with idioms, polysemous words, homophones, etcetera, for which the target language — hereinafter TL— usually fails to produce an equivalent and so the translation of wordgames has to be grappled with other strategies.

2. The Type of Pun. Purposes of the Story of the Family of Tomatoes

As aforementioned, the story of the family of tomatoe's pun is peculiar since it has a special component: it is supposedly humorlessly solicited. In a certain way it may be interpreted as a banal pun wisely executed. Anyone who tries to trace the natural quality of the pun, worthy of a young child or an inveterate linguist-punster, will acknowledge that is not so much the words but how this substance of chained phrases complements inherently with the plot of the film, the pragmatic environment as well as the interpretation of Uma Thurman.

The most common priority for a film is to achieve a good audience level alongside being profitable, also being interesting and rouse hilarity, assuming that it is a comedy. It seems natural to think that these will also be the priorities that would be used for the dubbing of comedy films and fixed equivalence at other levels will not matter as much, such as lexical or syntactic equivalence.

It is also interesting to note that usually the viewers watching the dubbed version are made unaware of the original version (Bucaria, 2007). Hence, the relevance, conceived through an interpretative optic, is more determined than the standard equivalence. Zabalbeascoa (2001) noted that “too often, comedies give the impression of having been translated according to criteria applicable to other translation or dubbing situations. If the jokes do not work as good jokes in the ST, what does it matter that each of the words that made them up or their informative content have been faithfully translated?” (p. 258)

In conformity with his classification, the type of pun of the study is a wordgame, a linguistic-formal joke. Its power relies on the dual interpretation of the phrasal verb “catch up” with the similar pronunciation of the word “ketchup”. Uma Thurman —Mia Wallace—, after anticipating that the pun is not funny a couple of times during the film, tells her joke right after suffering an overdose that almost ends her life. It is not obvious if the joke is well linked to the extreme event or not, the fact is that it ends up making John Travolta —Vincent Vega— smile. Mia's pun, which she told already in her series premiere of Fox Force Five, goes as follows:



- (1) [ST] Three tomatoes are walking down the street. Papa Tomato, Mama Tomato and Baby Tomato. Baby Tomato starts lagging behind, and Papa Tomato gets really angry. Goes back and squishes him and says: “Ketchup” (01:02:44).

In accordance with the preceding purposes, one may contend that the primary objective in the translation of the tomatoe’s pun into other languages is not to strive for rigid equivalence across all grammatical levels, or to produce a circumvent literal rendition of the word “ketchup”, but to prioritize the target environment and accurately convey the ambiguity while reproducing the double meaning. The phrases “ketchup” and “catch up” are homophones in English, meaning they are pronounced similarly but have distinct meanings and spellings. This phonetic resemblance lends itself to wordplay and double meanings in various contexts. Double meaning puns are generally perceived in English culture as clever and humorous because they showcase the flexibility and richness of the language. The cultural context plays a crucial role in assessing the quality and impact of a translation. This is especially true when it comes to translating humor, as jokes and comedic elements often rely on cultural nuances, wordplay, and references that may not easily transfer between languages. Therefore, the effectiveness of humor in translation is often harder to judge because it depends heavily on the cultural understanding of the audience.

2.1 A linguistic-formal joke

The linguistic-formal joke (Zabalbeascoa, 2001) hinges on linguistic phenomena such as polysemy, homonymy, rhyme, metalinguistic references, and others. Some of these type of jokes could be easily translatable, but the linguistic restrictions makes them valuable and occasionally even cryptic. There is not usually a linguistic equivalent or coincidence so that the language of the TL is not capable of reproducing the same wordgame. This category of linguistic-formal jokes includes wordgames that have no other aim than to show certain links between linguistic signs and their pragmatic uses. Indeed, these jokes are usually mutable and difficult to adapt, as it shows the linguistic finesse and artistry of the authors. In general, those jokes are utterly loaded with double meanings, as we have seen in the tomatoe’s pun.

Zabalbeascoa (2001, 2004) states that puns and jokes substantially are extremely complicated to translate due to the linguistic virtuosity exercised by their authors. He also highlights that translators shall always propose various types of translation subject to specific translation issues. For instance, paralinguistic jokes are sharper and more challenging than linguistic-formal ones considering that they depend on a combination of elements, verbal and non-verbal. A paradigmatic example of this is the square in the same *Pulp Fiction* film, when Mia literally draws on the screen, which in English is well understood as the last word of the sentence (verbally initiated) “don’t be square” it is ended with her air drawing a square shape. This scene plasms the uncertainty of humour



translation and hurdles that translators constantly deal with, availing themselves of instrumental principles and strategies.

3. Relevance Theory and Pun's Translation

Relevance Theory offers a lens through which to examine puns and their translational dynamics. It underscores the significance of discerning the intentions of punsters, posited by the present discourse as a pivotal determinant distinguishing punning from ambiguity. As previously affirmed, an inherent asymmetry exists between language and the external reality it represents (Delabastita, 1994; Jing, 2010). This asymmetry, exemplified by the multiplicity of referents for a single linguistic expression, is indispensable for communicative efficiency but concurrently engenders ambiguity—a state wherein a word, phrase or a sentence encompasses multiple interpretations—, potentially leading to diverse misapprehensions or even breakdowns in communication, hence necessitating meticulous handling. Conversely, punning constitutes a deliberate exploitation of language's inherent ambiguity to elicit particular effects in specific contexts and cultures. The pun, acting as a semantic nexus, amalgamates disparate meanings into a cohesive construct.

According to Relevance Theory, the translator's task involves evoking dual interpretations within the cognitive realm of the target audience, where recognition of the punster's intention and discernment of the relevance of the dual meanings assume paramount importance for communicative efficacy. As it has been indicated, "human communication creates expectations of optimal relevance. In other words, both addresser and addressee will pursue optimal relevance in communication. In this sense, any act of communication carries an assumption that the addresser intends his or her utterance to be relevant" (Díaz-Pérez, 2015, p. 281).

Moreover, Relevance Theory refutes the notion of puns being inherently untranslatable. By virtue of their distinctive characteristics, carrying usually the compression of two meanings within homophonic or polysemous effects for specific moments, the equivalence criteria, operating in both lexical and contextual dimensions, has to be substituted. As highlighted by Attardo (2002), "we know, after Saussure, that no two utterances *even in the same language* are ever the same, it follows that no two utterances in different languages can ever be exactly the same. Thus we have to relax our criterion of meaning persistence from identity to mere similarity" (p. 174). Thus, it is acceptable to violate the semantics of the ST but to respect fully its pragmatic force.

3.1 Methodology

The research design employed for this study entailed a deliberate and methodical approach towards the selection of languages constituting the sample, albeit with a semblance of randomness imbued within the process. The rationale behind this methodological choice was multifaceted, aimed at achieving a diversified linguistic representation to facilitate a comprehensive exploration of translation practices across



varied linguistic contexts. While the selection was not purely random, as it was underpinned by the researcher's intention to encompass a spectrum of languages for the purpose of unveiling diverse translational strategies, a degree of stochasticity was maintained to avoid undue bias in language selection.

Central to the sampling strategy was the utilization of the web pages; imdb.com and opensubtitles.org as the primary sources for accessing dubbed materials and subtitles. This second platform served as a rich repository of subtitled content spanning across eight languages (nine versions of subtitles), thereby affording an extensive pool from which to draw samples for analysis. The inclusion of languages beyond the primary focus of Italian, which held particular interest to the researcher, underscores a deliberate effort to broaden the scope of inquiry and capture the nuances inherent in translation across disparate linguistic landscapes and cultures.

The selected languages, in addition to the first sample in Italian, encompassed a diverse array, including Catalan, French, German, Portuguese from both Portugal and Brazil, Spanish and Turkish. This deliberate inclusion of multiple linguistic varieties aimed to enrich the dataset with linguistic diversity. Based on the above theory, this article will elucidate, from the perspective of Relevance Theory, diverse translations by analysing nine different dubbed versions of the tomatoe's pun.

4. Tarantino's Pun Abroad. Analysis and Correspondances

According to the study from which our focus derives (Jing, 2010), pun correspondence manifests in three distinct types: homophonic, polysemous and allusive matching. In the case under examination, it embodies a homophonic correspondence. Looking firstly in Italian it is evident that a perfect homophonic match cannot be unequivocally attained, as homophones in the ST "catch up" and "ketchup" cannot seamlessly transpose into the TT without compromising the original meaning. Were the jest translated literally as "ketchup/*stai al passo*", it would not evoke laughter, as there exists no perfect homophone for "ketchup" in Italian. Let us consider the first dubbed version of the pun:

- (2) [ITA] Tre pomodori camminano per la strada. Papà pomodoro, Mamà pomodoro e il pomodorino. Il pomodorino cammina con aria svagata e Papà pomodoro allora s'arrabbia e va da lui, lo schiaccia e dice: **"Fai il concentrato"** (01:02:44).

As it has been acknowledged, the translator must actively discern the most pertinent homophone within the cognitive framework of the target reader, thereby enabling the latter to discern the punster's intent without undue cognitive exertion. Indeed, from the Italian example, it is discernible that, owing to interlinguistic coincidences or the translator's inventiveness and creativity, the effect of the pun in the ST can be replicated through a corresponding pun in the TT. In Italian, "ketchup" is replaced with "(pomodoro) concentrato". "Concentrato di pomodoro" is an Italian term that translates to "tomato



paste” in English. Together, “concentrato di pomodoro” directly translates to “concentrate of tomato”, indicating a product derived from the concentration of tomatoes. It constitutes a wordplay with the expression “fare il concentrato (focus)” which bears resemblance to the Italian idiomatic expression “stare al passo”, compensating the English phrasal verb “catch up”.

Due to linguistic and cultural disparities, preserving the pun imagery from the ST in other languages may not invariably yield the desired effect in the TT. As posited by Relevance Theory, when maintaining both the form and content of the ST becomes untenable, paramount significance is accorded not to fidelity but to effectiveness, whether the original writer’s intention can be discerned by the target reader. To this end, the translator may opt to abandon the original imagery and seek an alternative wherein the dual meanings remain accessible to the recipient in light of the fact that pragmatic environment prevails.

The following French dubbed versions of the pun are notable for discussion:

- (3) [FRE] Trois tomates se baladent dans l’avenue. Papa tomate, maman tomate. Bébé tomate traîne, regarde les belles nanas. Papa tomate se met en rage, lui balance une claque et lui dit: **“Qu’est ce’ t’as t’es tout rouge?”**.
- (4) [FRE] La famille Citron se balade. Papa, maman, et bébé Citron. Bébé Citron est à la traîne. Papa Citron se met en boule le rejoint et l’écrabouille en disant: **“presse-toi”, Citron pressé.**

As it has been noted, previously the Italian iteration achieves the desired effect through the double meaning and homophones “fare il concentrato” and “concentrato di pomodoro”. Following an analogous mechanism, the first French rendition introduces a different imagery suggesting the double meaning of turning “rouge” —perhaps due to embarrassment felt by the distracted little tomato amidst the girls playing, which is intentionally incorporated as novel information— with turning red from the slap he receives, unlike the Italian translation in which he was smashed. In contrast, the second French version innovatively engages in a bona fide wordplay. Unlike in other languages, the version substitutes the tomatoe with a lemon opportunely, as the French verb “presser” (to hurry) is a homophone of “presser” (to squeeze). In this instance, the translator adopts “the strategy of sacrificing the secondary information of the pun based on his assessment of the specific context and the accessibility of the preserved information in the cognitive environment of the target reader” (Jing, 2010, p. 92).

Compared to the first version, which changes the image and somehow infantilizes it (let us remember the baby tomatoe is not crushed but slapped and blushed with shame), the second version effectively conveys the source writer’s pun intent with enhanced relevance. Despite the sacrifice of the tomatoe imagery, the additional cognitive effort required to grasp the pun in “citron pressé” (so that is a hurried and squeezed lemon) is offset by the heightened pun effect achieved through the homophones.



As for other languages the pun is translated literally:

- (5) [CAT] Tres tomàquets van passejant. El papa tomàquet, la mama tomàquet i el tomaquet. El tomaquet comença a caminar a poc a poc i el papa tomàquet s'enfada molt. Aleshores, es tomba, l'esclafa i diu: **“Quètxup”**.
- (6) [GER] Drei Tomaten gehen auf der Strasse spazieren. Papa Tomate, Mama Tomate, Baby Tomate. Baby Tomate bleibt ein bisschen zurück und Papa Tomate wird ziemlich wütend. Er geht zurück, zermatscht Baby und sagt **“Ketchup”**.
- (7) [POR] Três tomates andando na rua. Papai Tomate, Mamãe Tomate e Tomatinho. O Tomatinho vai ficando pra trás e Papai Tomate fica furioso. O pai vai até lá, pisa nele e diz: **“Ketchup”**.
- (8) [SPA] Tres tomates van por la calle. Papá tomate, Mamá tomate y Bebé tomate. Bebé tomate se queda atrás y Papá tomate se enfada muchísimo. Vuelve atrás, le aplasta y dice: **“Ketchup”**.
- (9) [TUR] Sokakta yürüyen üç tane domates var. Baba domates, anne domates ve bebek domates. Bebek domates geride kalıyor ve baba domates ona kızıyor. Geri dönüyor, bebeği eziyor ve ona şöyle diyor: **“Ketçap”**.

In Catalan, German, Portuguese (from Portugal), Spanish and Turkish translators opt for a literal rendering of the term “ketchup” thereby obliterating the intended pun’s effect. In consequence, the integrity and humour of the ST are compromised, leading to the failure of reproduction in the dubbed versions. Furthermore, in certain instances, such as the Brazilian Portuguese rendition, translators resort to explanatory interpolations enclosed within parentheses:

- (10) [POR] Três tomates andando na rua. Papai Tomate, Mamãe Tomate e Tomatinho. O Tomatinho vai ficando pra trás e Papai Tomate fica furioso. O pai vai até lá, pisa nele e diz: **“Não te atrases (catch up/ketchup)”**.

As for comprehending the joke, explanatory interpolations with parentheses disrupt the natural flow of the TT. This adherence to a literal translation strategy not only detracts from the subtlety and wit inherent in the original pun but also highlights the inherent challenges in transposing puns across different cultural and linguistic contexts. In this transpositional process, “it is necessary to bear in mind the cultural differences existing between the speakers of the two languages in the range, frequency and emotional intensity of the expletives they use” (Fernández Dobao, 2006, p. 240).

To recapitulate, the results gleaned from the translation strategies employed for the chosen pun reveal a predominance of literal translations (in Catalan, German, Portuguese from Portugal, Spanish and Turkish), a homophonic correspondence (in Italian), two instances of imagery alteration (in the two French examples proposed) and



explanatory interpolations within brackets (in Brazilian Portuguese).

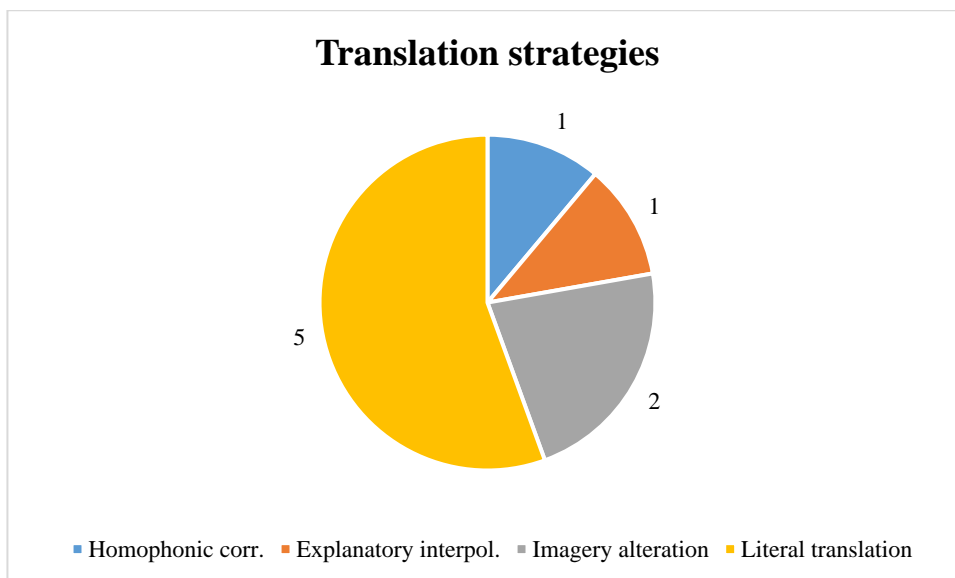


Figure 1. Relation of translation strategies implemented

5. Conclusion

The discernment of the pun's intent ultimately rests upon the perceptiveness and cognitive engagement of the target reader. Their willingness and capacity to decipher the underlying connotations, coupled with an inclination to exert additional cognitive effort, dictate the extent to which contextual effects intended by the author can be realized.

The translator bears the responsibility of meticulously assessing the cognitive milieu of both the source and target readerships. This ensures that the nuanced double meanings inherent in puns can be effectively elicited within the specific contextual framework, thereby optimizing relevance in the translation process.

In conclusion, the translatability of puns is indeed feasible, as it demonstrates the example of homophonic correspondence (in Italian); however, adherence to the criterion of interpretative similarity is imperative, rather than rigid equivalence. Indeed, the translation strategies employed reflect a predominance of literal translations (in Catalan, German, Portuguese from Portugal, Spanish and Turkish) and it is not advisable to use the explanatory interpolations within brackets, as we have seen in the Brazilian Portuguese version, because they break the natural rhythm of the text. Moreover, the translator's ingenuity and creative acumen play a pivotal role in navigating the intricate terrain of pun translation, as we have confirmed in the two instances of imagery alteration (in the two French dubbed versions). Thus, the trilateral relationship between author, translator and target reader emerges as paramount in the successful transmission of puns, as well as the

cognitive environment of the target reader.

Finally, this article imposes limitations on the depth and breadth of the examples provided, thus potentially compromising the exhaustiveness of the argument. Thus, there exists a pressing need for access to a more extensive array of dubbed versions and samples spanning diverse languages, supplemented by a deeper exploration of the matter.

References

- [1] Attardo, S. (2002). Translation and humour: An approach based on the general theory of verbal humour (GTVH). *The Translator*, 8(2), 173–194. <https://doi.org/10.1080/13556509.2002.10799131>
- [2] Bucaria, C. (2021). Humour and other catastrophes: Dealing with the translation of mixed-genre TV series. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 6, 235–254. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v6i.190>
- [3] Delabastita, D. (1994). Focus on the pun. *Target: International Journal of Translation Studies*, 6(2), 223–243. <https://doi.org/10.1075/target.6.2.07del>
- [4] íaz-Pérez, F. J. (2015). The translation of wordplay from the perspective of relevance theory: Translating sexual puns in two Shakespearian tragedies into Galician and Spanish. *Meta*, 58(2), 279–302. <https://doi.org/10.7202/1024175ar>
- [5] Fernández Dobao, A. (2006). Linguistic and cultural aspects of the translation of swearing. *Babel: Revue Internationale de La Traduction / International Journal of Translation*, 52(3), 222–242. <https://doi.org/10.1075/babel.52.3.02fer>
- [6] Jing, H. (2010). The translation of English and Chinese puns from the perspective of relevance theory. *The Journal of Specialised Translation*, 13, 81–99.
- [7] Marco, J. (2004). Les tècniques de traducció (dels referents culturals): Retorn per a quedar-nos-hi. *Quaderns: Revista de traducció*, 11, 129–149.
- [8] Marco, J. (2010). The translation of wordplay in literary texts: Typology, techniques, and factors in a corpus of English-Catalan source text and target text segments. *Target*, 22(2), 264–297.
- [9] Needham, C. (n.d.). IMDb. Retrieved September 13, 2023, from <https://www.imdb.com>
- [10] Open, S. (n.d.). OpenSubtitles.org. Retrieved September 17, 2023, from <https://www.opensubtitles.org/ca>
- [11] Zabalbeascoa, P. (2001). La traducción del humour en textos audiovisuales. In M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 251–263). Cátedra.
- [12] Zabalbeascoa, P. (2004). Translating non-segmental features of textual communication: The case of metaphor within a binary-branch analysis. In D. Gile, G. Hansen, & K. Malmkær (Eds.), *Claims, changes and challenges in translation studies* (pp. 99–111). John Benjamins.



Acknowledgements

Many thanks to the scientific committee for providing me with the opportunity to present my work at the event focused on “L’umorismo dell’altro, l’umorismo nell’altro. Forme e rappresentazioni del comico tra lingue e culture / Humor of the Other, Humor in the Other. Forms and Representations of the Comical Between Languages and Cultures,” which took place at the University for Foreigners of Siena (Università per Stranieri di Siena). It was a great opportunity to network with both new and old friends who have guided me throughout my career to date.

Author Biodata

Pau Sitjà Márquez (Manlleu, 1994) holds a Bachelor in Philology and a Masters in Education. He has been a Lecturer at the University for Foreigners of Siena and at other Italian universities, such as the University of Bologna and the University of Siena. He is currently a Ph.D. student at the University of Barcelona while lecturing part-time at the University of Barcelona and the University of Vic. His research focuses on the analysis of the prosody, phonetics, acoustics and intonation of Catalan as a foreign language, specifically on the analysis of the melodic features of the Catalan interlanguage spoken by Italian speakers. He has translated work of the Italian poet Elisa Biagini into Catalan (*Filaments*, 2024), and he is also a member of the translation and revision staff of the scientific journal *EuroAmerican Journal of Applied Linguistics and Languages*.

Declaration of conflicting interest

The author declares no conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of the article.



This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Available online online at <https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155>



Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024
Journal of Translation Languages مجلة الترجمة واللغات
ISSN (Print): 1112-3974 EISSN (Online): 2600-6235
DOI:



Scripted stand-up Comedy in Translation: The Marvelous Mrs Maisel dubbed in Italian

Margherita Dore 
Sapienza University of Rome— Italy
margherita.dore@uniroma1.it

To cite this paper:

Dore, M. (2024). Scripted stand-up comedy in translation. The Marvellous Mrs Maisel dubbed in Italian. *Traduction et Langues*, 23(2), 96-117.

Received: 07/06/2024; **Accepted:** 07/07/2024, **Published:** 30/09/2024

Keywords

Stand-up
comedy;
Audiovisual
translation;
Dubbing;
Taboo
language

Abstract

*Stand-up comedy is a fascinating art form that has received much scholarly attention (e.g., Mintz, 1985; Rutter, 2000; Lockyer and Mayers, 2011; Quirk, 2015; Double, 2020; Dore, 2022). Similarly, fictional stand-up has been discussed in the literature (Bhattacharjee, 2023), yet analyses exploring the intersections and possible differences between these two phenomena seem to be lacking, with a notable exception being Salamova (2016). To help fill this gap, this study focuses on fictional stand-up routines performed by Miriam “Midge” Maisel, the main character of the TV series *The Marvelous Mrs. Maisel* (Sherman-Palladino, 2017–2023). This show is worth examining due to the topics it develops and the manner in which it conveys them. Thus, the analysis first examines Midge’s fictional, fully scripted stand-up routines, including the language used (explicit language openly discussing taboo subjects like sex, religion, and politics) and the purposes it serves (to raise awareness and captivate the audience). More importantly, this work explores how Midge interacts with the audience and contrasts this with real, semi-scripted comedian-audience interactions, thereby highlighting similarities and significant differences between them. Subsequently, it investigates how the Italian dubbing, which has traditionally served as a platform for ideological manipulation, handles Midge’s explicit language. The dubbing team largely retained instances of swearing, and when certain instances were omitted, they were compensated for through creative additions (i.e., adding items in the target text [TT] that are not mentioned in the source text [ST], Ranzato, 2016, p. 95). This pattern aligns with current trends in Italian dubbing, indicating a greater degree of freedom in addressing sensitive topics (cf. Dore and Petrucci, 2021; Dore and De Nicola, 2023). However, this change may be because *The Marvelous Mrs. Maisel*, like other popular shows, is not subject to watershed regulations. Comparative analyses between shows featured on streaming platforms and traditional broadcasters may yield different and interesting results.*



Parole chiave

Stand-up (cabaret) ;
traduzione
audiovisiva ;
Doppiaggio ;
Linguaggio volgare ;
Tabù

Abstract

La stand-up comedy (o cabaret) è stata analizzata da diversi studiosi (ad es., Mintz, 1985; Rutter, 2000; Lockyer e Mayers, 2011;), come anche il suo utilizzo all'interno di prodotti audiovisivi (Bhattacharjee, 2023). Sembrano tuttavia mancare analisi che esplorino le intersezioni e le possibili differenze tra questi due fenomeni (a parte Salamova, 2016). Per contribuire a colmare questa lacuna, questo studio si concentra sulla serie TV La fantastica signora Maisel (Sherman-Palladino, 2017-2023), che ha riscosso enorme successo internazionale per i temi e il linguaggio utilizzato. L'analisi si concentra in primis sugli spettacoli della protagonista Miriam "Midge" Maisel, il linguaggio usato (estremamente esplicito per affrontare argomenti quali il sesso, la religione e la politica) e i fini che si prefigge (sensibilizzare e catturare l'attenzione del pubblico). Inoltre, si esamina il modo in cui Midge interagisce con il pubblico e lo si contrappone alle interazioni reali e tra comici e pubblico per evidenziarne similitudini e differenze. Si indaga altresì il modo in cui il doppiaggio italiano, che è tradizionalmente caratterizzato da manipolazione ideologica, ha gestito il linguaggio di Midge. Dall'analisi si evince come siano state mantenute le espressioni volgari e, se omesse, siano state compensate con "aggiunte creative" (ovvero inserendo nel testo di arrivo elementi non presenti in quello di partenza; Ranzato, 2016, p. 95). Tale approccio appare in linea con le tendenze attuali del doppiaggio italiano, che indicano un maggiore grado di libertà nell'affrontare argomenti tabù (cfr. Dore e Petrucci, 2021; Dore e De Nicola, 2023). Tuttavia, questo cambiamento potrebbe dipendere dal fatto che La fantastica signora Maisel, come altre serie popolari, non è soggetta alle regole relative alle fasce protette di trasmissione. Analisi comparative tra programmi presenti sulle piattaforme di streaming e network televisivi tradizionali potrebbero produrre risultati diversi e interessanti.

1. Introduction

Stand-up comedy, primarily grounded in observational content about life and current events, has consistently enjoyed widespread success (Quirk, 2015, p. 153). As performers, comedians normally develop a comic persona and make use of imaginative distortion and exaggeration to humorously mock individuals or illustrate incongruous scenarios. Interactions between comedians and their audience are partially scripted, as the comedian's routines are adjusted to suit the specific context and audience, which can vary from one event to another. Yet, stand-up comedy generally follows a standardised structure (Mintz, 1985), with a "warm-up" stage to introduce the comedians' routines and a closure, potentially including humorous remarks addressing the audience (Rutter, 2000). Like any humorous interactions, this type of encounters is socially and culturally negotiated by the participants who subscribe to a non-bona fide mode, where disbelief is suspended (Raskin, 1985, p. 100-107; Attardo, 1994, p. 286-290) and potential offences are not taken at face value (Lockyer and Mayers, 2011).



In the realm of stand-up comedy, there has always been an imbalance, with male comedians outnumbering their female counterparts (Quirk, 2015; Keisalo, 2018; Double, 2020; Dore, 2022). Among others, Joan Rivers is a noteworthy exception who gave voice to the feminist movement by addressing gender issues and biased ideas and expectations about women (Lockyer, 2011). Besides, she successfully debunked long-standing stereotypes suggesting that women lack a sense of humour and showing such notions to be products of centuries of female repression (Meisner & Mousef, 2014). It is therefore not surprising that the *The Marvelous Mrs Maisel* (Sherman-Palladino, 2017-2023) was inspired by the life and career of this outstanding comedian (Barker and Kusiak, 2023). The main character, Miriam ‘Midge’ Maisel (Rachel Brosnahan) is an affluent, Jewish American housewife living the late 1950s and early 1960s in Upper West Side of Manhattan, New York City. Midge’s seemingly perfect life is shaken to the ground when she discovers that her husband Joel (Michael Zegen), who works as a businessman in a plastics company and is pursuing a career in stand-up comedy, has plagiarised his act and experiences a disastrous stand-up performance at the historic Gaslight Café in Greenwich Village. After Joel leaves her and their two children, Midge, fuelled by anger, takes the stage at the Gaslight, kickstarting her own career as a comic. The series has received critical acclaim nationally and internationally, as well as numerous awards, including several Primetime Emmy Awards, received by her creator Amy Sherman-Palladino. Rachel Brosnahan garnered praise for her performance, as have other cast members, including Tony Shalhoub (staring as Midge’s father Abe Weissman) and Alex Borstein (starring as Susie Mayerson, Midge’s manager).

Considering the above, this study has been conceived with a dual objective in mind. It seeks to compare fictional, fully scripted stand-up routines as portrayed in the TV series and real, semi-scripted interactions between comedians and live audiences. The analysis primarily focuses on instances within the scenes in which Mrs. Maisel challenges societal norms of her time by employing explicit language and openly addressing taboo topics such as sex, religion, and politics to engage her audience. Additionally, this work explores the handling of these themes in the Italian dubbing, which has traditionally served as a platform for *ideological manipulation* (i.e., toning down taboo topics in Audiovisual Translation; Díaz-Cintas, 2012). Therefore, the remainder of this paper is organised as follows: Section 2 briefly discusses real versus fictional stand-up comedy. Section 3 provides an overview of the existing literature on *The Marvelous Mrs. Maisel*, while Section 4 delves into a detailed analysis of the data under examination. Finally, Section 5 offers concluding remarks on the findings derived from this research.

2. Real versus fictional stand-up comedy

Due to space limitations, this section will not provide an extensive review on stand-up comedy, which falls beyond the scope of this work. Real and fictional stand-up comedy are briefly discussed relying on the relevant literature.



Drawing on Dunleavy (2009, p. 188), Salamova (2016, p. 40) observes that the emergence of sitcoms on American television during the 1940s-1950s and the evolution of stand-up comedy in the United States were both influenced by the vaudeville culture. This explains why an engaged live audience has been crucial for both stand-up and the classic sitcom. However, while a sitcom can also thrive with prerecorded laughter instead of a live audience, a stand-up performance essentially depends on the presence of a group of listeners (Double, 2013, p. 98). This underscores the fundamental difference in the role of the audience. While in a sitcom, performers are not expected to acknowledge the audience's reactions, in stand-up the comedian creates a performance in collaboration with their spectators.

As mentioned above, the performative nature of stand-up comedy entails that comedians have a script that is ready to the audience and situation. Humour is conveyed through seemingly unfiltered, spontaneous colloquialism. The comedian's staged spontaneity is expressed through the style of their discourse, yet the comedic material is carefully crafted and organised structurally (Raffa, 2022, p. 148). Fully scripted stand-up sets are created to appear semi-improvised and the comic-audience interaction is not only acknowledged but also instrumental to the storyline. This fascinating aspect has been studied in Salamova (2016) who has investigated how comedian Luis C.K. has adapted his stand-up persona to the narrative of a TV sitcom *Lucky Louie* (Luis C.K., 2006) and dramedy *Louie* (Luis C.K., 2010-2015). Salamova has observed that this shift from performing live on stage to appearing on screen leads to a transformation in and deviation from in the comedian's persona, which is due to the impact of the television format (for similar considerations cf. Dore, 2023, on *Fleabag*). However, while *Lucky Louie* adheres to the traditional TV series format, with a storyline unfolding over multiple episodes and recurring characters encountering and eventually resolving a problem, *Louie* deviates from these norms and serves as a site for experimentation (Salamova, 2016, p. 36-37). In her words, "the transition to the context of a sitcom eliminates Louis C.K.'s ability to communicate with his audience during the performance" (ibid., p. 40). Conversely, in *Louie*, the main character also performs as a stand-up comedian, thus allowing for a closer alignment with Louis C.K.'s stage persona while providing the audience with glimpses of him both on and offstage. The hybrid blend of drama and comedy frees Louis C.K. from the pressure to always be humorous (ibid., p. 43).

Like *Louie*, *The Marvelous Mrs Maisel* is a dramedy that integrates an external element such as stand-up comedy into a television narrative. Although stand-up comedy is the focal point of the series, it is also instrumental to its many other topics, including female liberation, race, sexual orientation, ethnicity and religion. As Bhattacharjee (2023, p. 33) rightly remarks, stand-up "emerges in the show as an ethical medium of truth telling and of sociopolitical protest that challenges systemic hierarchies of gender and sexuality. Moreover, stand-up's foundational subversion is shown to lie in its serious professionalism and in its departure from other forms of art." And regarding the language used, she further notices that "the show's stand-up sequences, both Midge's and others,



evoke the obscene in order to highlight the role politics plays in defining what is disrespectful and immoral and how the obscene laughter stemming from the nether regions is harnessed to subvert mainstream hierarchies and hypocrisies” (ibid., p. 49).

However, it is worth noting that, while stand-up comedy is nowadays often seen as having a level of freedom of speech unmatched by other forms of communication (Seirlis, 2011), *The Marvelous Mrs Maisel* shows that taboo subjects and offensive language were rarely acceptable in venues like TV shows, formal events, and even small clubs, where comedians risked arrest for using profanity due to strict policing.

Stand-up comedians nowadays make ample use of prompts ranging from slide presentations, email excerpts, videos, etc (Raffa, 2022). Conversely, the fictional stand-up comedy depicted in the show reminds us of a time when comedians relied solely on cards or notebooks as their prompts during performances. Besides, comedians in the past could gain huge popularity only if they managed to perform on TV, as revealed by Midge’s “four minutes” in the series’ final episode (S05-E09). In contrast, today comics’ performances can easily reach millions of people when broadcast on streaming platforms such as Amazon Prime Video.

One last difference between real and fictional stand-up is that the former is normally subtitled as the genre could hardly call for dubbing, or even partial dubbing (Chaume 2013, Dore 2019). *The Marvelous Mrs Maisel* has instead been dubbed into many languages, including Italian. Hence, it is worth comparing the English original version with its Italian dubbed counterpart to evaluate how taboo humour and foul language have been tackled. However, before proceeding it is important to delve into the existing literature on the series. This discussion will offer valuable insights into the reasons for choosing it as a case study.

3. *The Marvelous Mrs Maisel*

As mentioned above, *The Marvelous Mrs Maisel* is a series set in the late 1950s and early 1960s, capturing the essence of the time, including the social norms and challenges faced by women in a more conservative society. The series follows Midge’s journey as she pursues a career in stand-up comedy while navigating the complexities of her personal life. Midge is mentored by Lenny Bruce, a character modelled after the real-life provocative stand-up comic of the 1960s.

Some scholars attribute the series’ success to the unprecedented presence and growing mainstream recognition of female comedians (Mizejewski and Sturtevant, 2017, p. 8, as cited in Bhattacharjee, 2023, p. 36; cf. also Dore, 2023 for similar considerations about *Fleabag*, Phoebe Waller-Bridge, 2017-2019). Aarons and Mierowsky (2020) examine how Midge develops her comic persona while touching on the hallmarks of American stand-up, while Geng (2023) examines the series’ dialogue from a pragmatic perspective. As mentioned above, Bhattacharjee (2023) argues that Midge is modelled into the classic comic personas of the “bawd” and the “bitch” (as portrayed by Joan River and others) to challenge structural injustices and affirm the radical force of stand-up



humour (ibid., 36-37). However, in my opinion, Midge is an example of present day ‘postfeminist humour’ (Dore, 2023), in accordance to Gill’s (2017, p. 149) definition that ‘postfeminism’ considers femininity as intrinsic, shifting focus from objectification to subjectification, and emphasising individualism, natural sexual differences, sexualisation, consumerism, and commodification of difference. Here, I argue that Midge exposes these aspects, which are sometimes in direct contradiction, to equally make fun and critique both men’s and women’s peculiarities.

Although enjoying worldwide success, to the best of my knowledge, only one study has been published on the AVT of *The Marvelous Mrs. Maisel*. Tee et al. (2022) have examined the fansubbed (i.e., amateur subtitling) Chinese version of the series and, among other things, they have found that humour and vulgar words were mostly avoided (ibid., p.16). These findings seem to contradict existing studies showing fansubbing as adhering more closely to the ST (Díaz-Cintas and Muñoz-Sánchez, 2006; Dore, 2019), even when dealing with swearing and taboo topics (cf. Beseghi, 2016; Dore and Petrucci, 2021). It is therefore interesting to conduct research on the way taboo humour and swearing were transferred into Italian via dubbing, which allows for the complete deletion of the original soundtrack.

4. Data collection and analysis

The Marvelous Mrs. Maisel comprises five seasons (henceforth, S01, S02, S03, etc.), with a varying number of episodes (henceforth, E01, E02, etc.) each approximately 60-minute long, ranging from eight to ten episodes per season, and totalling 43 episodes in all. Aside from Sophie Lennon (Jane Lynch), the fictional female comic icon, Midge is the only comedian featured in the series, thus confirming the ongoing gender imbalance between male and female comedians. In fact, this gender disparity is one of the central themes of the series, as the following analysis will demonstrate. Before delving into specific examples, it is important to provide a detailed explanation of the data collection process. As mentioned earlier, this study focuses solely on Midge’s routines and the way they are scripted to appear semi-improvised, fostering a believable comic-audience interaction. The sets of other comedians (e.g., Joel’s dreadful routines, Lenny Bruce’s or Sophie Lennon’s shows) have not been considered. Throughout the 43 episodes, Midge performs a total of 50 acts, most of which are solo performances (except for two performances with another comedian, during which they exchange banter). Her routines range from small stage acts at the Gaslight Café to home performances, supporting acts for singer Shy Baldwin (LeRoy McClain), and appearances on TV shows.

4.1 Scripted comedian-audience interaction

Although comedians typically have 10 to 20 minutes onstage, Midge’s performances in the series vary from a couple of lines during the teaser¹ of the episode to

¹ A ‘teaser’ described as a comedic part that initiates an episode and may or may not be linked to the subsequent storyline (Attardo, 1998, 241).



monologues that rarely exceed five minutes. This variation is clearly a cinematic strategy used to advance the storyline within the fifty-minute runtime of each episode.

Midge experiences unsuccessful performances (she ‘bombs’, in stand-up terminology), but this is part of the process of becoming a professional (Bhattacharjee, 2023, p. 38). These failures are also instrumental to the storyline as Midge decides to start performing during house parties, which helps her unload the pressure of stage performances (S01-E06). Susie eventually convinces her to continue pursuing professional stand-up. Another example of Midge’s unsuccessful performance that is connected to the series’ developing events can be found in S03-E02 when she talks about her relationship with Susie as a manager. This happens mainly because Midge looks at Susie, who is in the audience, and indirectly refers to issues of loyalty, things to which other people can hardly relate. In another case (S04-E07), Midge takes the stage at a JFK campaign event, but her jokes about cheating husbands upset Jackie Kennedy and cause all the other ladies in the audience to fall silent in embarrassment.

Like typical comedians who provide instances of ‘observational comedy’ related to everyday life, Mrs Maisel when onstage shares her perspectives on personal traumas (being left by her husband who cheated on her) and social and cultural issues (struggling as a female comedian, facing constant scrutiny based on her appearance, personal relationships, and parenting abilities). Furthermore, Midge makes fun of members of her family (e.g. mother, father, ex-husband, children) and their idiosyncrasies. This presents an ethical challenge because the comedian leverages private family humour for public performances (Fiadotava, 2020, p. 7). This becomes one of the underlying themes of the series, as reflected in the way Midge’s family’s reaction changes over time. For instance, in S01-E08, Midge makes fun of Joel’s reproachable behaviour, seemingly unaware of the fact that he is in the audience. However, even if she were aware, she would not feel any discomfort in exploiting this topic for humorous purposes since it is the reason her career as a comedian started. Subsequently, in S03-E04, Joel is again in the audience, but his attitude has changed. Despite still unable to cope with the stark honesty of Midge’s comedic portrayal of their real-life personal situations, he urges her to continue because she embodies the quintessential qualities of a good comic, being authentic and truthful (Bhattacharjee, 2023, p. 41-42).

The same applies to Abe and Rose, Midge’s father and mother. For instance, in S02-E05, Midge is performing at a hotel while on holiday with the whole family at Steiner’s Resort in the Catskill Mountains. Her bold jokes about sex and her parents are very successful until she notices the disapproving look in her father’s eyes in the audience. She starts panicking and talking about the difficulties of maintaining a healthy relationship with a father when you are a grown woman and continues to joke about hers and her parents’ sex life. Very upset, eventually her father can only say “I’m taking you home”. When Midge starts presenting and performing as supporting acts at a strip club, she makes fun of her father, unaware that her mother is in the audience. Rose is appalled by Midge’s unfiltered humour but, more importantly, she is worried this will become known and be



detrimental to her matchmaking business. When Rose confronts Midge, asking to leave the strip club, the latter vigorously defends her work, declaring she will not stop because she can say whatever she wants the way she wants (in S04-E05). Eventually, Joel, Abe, Rose and the rest of Midge's family happily support her, especially during the TV performance that paves the way to her successful career (S05-09).

The issue of freedom of speech is interesting and particularly evident when Midge performs at house parties (S01-E06), on TV for Telethon (SE02-E09), and when she works as the audience warm-up comedian in a TV game show hosted by Sophie Lennon. On all three occasions, Midge's language is significantly sanitised to match respectively the elegant context of elegant Upper West Side in New York and the broadcasting rules of the time. Embarrassment ensues when Sophie and Midge start fighting in front of the cameras at the game show and Sophie refers to the fact that Shy Baldwin dismissed Midge as his supporting act and says "When Shy Baldwin kicked your ass..." and Midge says Sophie is "full of shit" (S04-E06).

Another phenomenon related to stand-up that is duly reported in the show is the presence of hecklers in the audience. However, in Midge's case this phenomenon can sometimes be framed as personal and sexual harassment (Bhattacharjee, 2023, p. 40). Example 1 shows how she manages to keep hecklers under control.

Example 1. S01-E08. Context: Midge is onstage.

Man [visibly drunk]: Hey, go home and clean the kitchen".

Midge: Oh, sir, I'm Jewish. I pay people to do that (audience laughter)

Man: Women aren't funny.

Midge: Your wife must have a sense of humour... She's seen you naked (loud laughter; audience oohs) [the man stands up offended] I'm sorry. I thought we were truth telling.

Man: You're a dumb bitch.

Midge: Oh, who told you? (laughter) [the man leaves].

Midge: What can I say? All the good men are taken, ladies (laughter and applause).

This excerpt shows deep-rooted stereotypical misconceptions that women are not funny (Tosun et al. 2018) and if they are, they are perceived as transgressive to the extent that they are likened to men (Keisalo, 2018, p. 554). This perception arises from their adoption of a humorous style typically associated with men (Dore, 2023) or, as mentioned earlier, the classic comic personas of the "bawd" and the "bitch". Matter-of-factly, Midge's language is often loaded with expletives and overtones that seem to shock both men and women in the audience, as shown above. Using foul languages and discussing themes such as sex are two important and distinctive elements of the series as Midge is attempting to break the rules of social conventions in the 1950s-1960s America, according to which women had to be perfect and mannered housewives. I will return to this issue in



Subsection 4.2, where I discuss the Italian dubbing of foul language.

Another interesting (but heckler-free) instance of comic-audience interaction can be found in S02-E09. Midge tries out some material and asks for the audience's feedback. At one point, she talks about her dreadful experiences with married men, and a man in the audience utters, 'I will marry you!' to which she promptly responds, 'Who's that? Cousin Shmuly? Come on, man, we've talked about this,' eliciting laughter from the audience.

In the opening episode of the third season, Midge performs in front of a crowd of soldiers in an Army base, managing to entertain and engage them without allowing any impolite or sexist behaviour. In fact, she makes mild references to her female body but also delivers amusing jokes (e.g., talking about hypothetical magazines articles for soldiers: "Camouflage: How to Stand Out while Blending in" (laughter)... And for you generals in the audience, "How to Take Care of Your Privates" (whooping, applause)), sometimes implying the soldiers' promiscuity while abroad. As expected in such a context at that time, Midge's language is free from swearing or expletives.

As mentioned earlier, in S04 Mrs Maisel starts performing as a comedian at a strip club and the comic-audience interaction becomes extremely challenging. Once a man throws "an oily, crumpled dollar bill" at her asking her to strip. Midge skilfully manages to keep the situation under control by mentioning that corset and outfit is too complicated to undo, and they may not enjoy the process. As any comedian, Midge also provokes her audience and the men attending a strip club are easy to make fun of with sentences such as "How many wives know you are here tonight? (laughter). Little news for you. ALL of them!" (prolonged laughter; S04-E04). Like in real stand-up shows, the targets of these potentially disparaging comments do not take offence at face value (Lockyer and Mayers, 2011).

Amidst these plausible interactions, some more debatable cases arise. For example, in S02-E01, Midge performs in Paris, where her parents have temporarily relocated. Despite not speaking a word of French, she takes the stage. Spotting a fellow American who is fluent in French, Midge asks her to interpret for her. Performing after three drag queens, Midge lightly pokes fun at their beautiful outfits and makeup, jokes about the differences between French and American women, and then shares her story, including her husband's betrayal and her decision to pursue comedy. The multilingual aspect is fascinating, but the interpretation of Midge's performance is clearly implausible in terms of speed and accuracy. The suspension of disbelief is necessary to make the scene plausible.

One final example that challenges our idea of what a stand-up routine entails can be found in S05-E03. Midge is about to perform at Joel's club, and Midge's ex-in-laws are in the audience (Joel's father and mother, Moishe and Shirley). While Shirley interrupts Midge asking her what she is doing onstage, Moishe loudly tells the other people in the audience that Midge is not funny. Even when Joel tries to intervene, Moishe continues to offend Midge, suggesting she should rethink about having a career in stand-up comedy. Despite Midge's attempts to regain control of the situation and the audience, Shirley and



Moishe persist in interrupting until Midge ultimately gives up. Clearly, this entire scene has been created for the benefit of the show, rather than giving a real depiction of comic-audience interaction.

All in all, it can be concluded that, although Midge's sets in *The Marvelous Mrs. Maisel* attempt to replicate the dynamics of real stand-up comedy, they primarily serve the storyline unfolding over the five seasons of the show. Being entirely scripted, the comic-audience interaction adequately fits the purpose. Offering her humorous take on life, sexuality, politics, feminism, war, etc. does not shy away from such topics and often employs strong language to express her opinions. Therefore, it is interesting to examine how the Italian dubbing team addressed these translation challenges.

4.2 Mrs. Maisel's coarse language translated into Italian

As mentioned in Section 4, in *The Marvelous Mrs. Maisel* Midge performs 50 acts. Some episodes may feature two or more routines, while others may not include any. Besides, Midge tailors her routines to suit the context within which they are presented. In particular, when she interacts with strangers in intimate venues like the Gaslight Café or hotels in Las Vegas, she adopts a bold approach, incorporating expletives into her language.

A thorough examination of the English source text (ST) reveals that Midge uses a total of 140 swear words during her shows. This count encompasses all instances where Midge repeats the same expression or expletive (e.g., variations of "have sex," "sex," "fuck," "fucking," etc.), as well as two occasions where Midge says "pregnant" and "pregnancy", which, while not taboo today, was considered vulgar at that time (S02-E10). Notably, this calculation excludes the old-fashioned slang expression "make whoopee" (meaning 'have sex'), which Midge repeats three times on a TV show and likely was considered acceptable on television during the 1950s and 1960s. However, it is worth observing that in the Italian target text (TT), this expression was translated as "fare sesso," which might not align with the language used on Italian television during that era. A more plausible option could have been "darci dentro" (literally meaning 'work hard on something'), which can be used idiomatically to convey the notion of 'having a lot of sex.'

Interestingly, among the 140 instances of coarse language identified in the ST, the Italian dubbing retained 117 instances through equivalent substitution (i.e., replacing the original with a target language equivalent, e.g. "have sex" as "fare sesso", "fucker" as "coglione", "fuck" as "cazzo"). As Pavesi and Maliverno (2000, p.77) explain, the Italian equivalent of "fucking" is "fottuto." However, using "fottuto" and derivatives ("fottuta", "fottutamente") has become obsolete over time, and translators now prefer using alternative expressions. This is supported by the analysed data, as "fucking" is consistently translated into other expressions that maintain its expressive force and are therefore considered equivalents (cf. Example 2, 3 and 5). The dubbing team addressed 5 instances through 'artificial substitution' by intensification (i.e. the expressive force of the original expression intensified in translation, e.g. "make whoopee" as "fare sesso",) while 7 were



diluted (i.e. the expressive force of the original swear word was toned down in translation, e.g. “ass” as “chiappe”, buttocks, “motherfuckers” as “brutti stronzi”, lit. filthy pieces of shit). Only 11 items were omitted and replaced by utterances with no swearwords (e.g. “shit happens” as “cose che capitano, lit., things that can happen). Interestingly, the Italian TT includes 3 cases of ‘creative addition’, a sort of compensation strategy, featuring an item in the TT that is not mentioned in the ST (Ranzato, 2016, p. 95). For instance, in S01-E02, Midge says “he [your husband] tells you things” while the Italian dubbed version is “tuo marito ti dice una marea di cazzate” (your husband tells you tons of bullshit). The other examples are provided in Tables 2 and 3 and will be discussed afterward.

As pointed out above, these findings pertain specifically to Midge’s performances, and a comprehensive analysis of the entire scripts may lead to different conclusions. Nonetheless, this examination seems to confirm that Italian dubbing is currently less subject to *ideological manipulation* (Díaz-Cintas, 2012; cf. also Dore and Petrucci, 2021; Dore and De Nicola, 2023 for recent studies on swearing in Italian AVT). Yet, this may also be because *The Marvelous Mrs. Maisel* is streamed online on Amazon Prime Video and not subject to watershed regulations, thus providing the Italian dubbing team with significant freedom in addressing taboo topics and swearing. Comparative analyses between shows featured on streaming platforms and traditional broadcasters may yield different and interesting results.

Due to space limitations, only a limited number of examples are provided here, spanning from S01 to S04 of the series. In the final season (S05), Midge performs five times if we count the video message she sends to Susie during an event where the latter receives a significant award as a manager (E06). The most important act occurs in the final episode (E09) as it sets Midge on the path to comedy stardom. Since she performs on TV at *The Gordon Ford Show*, Midge refrains from using coarse language but continues to address her main topics such as being a single woman who was cheated on, women’s independence, raising children, etc. She has become an experienced comedian who excels in comedic timing and engaging with the live audience. However, since most of her routines in this season pose minimal challenges in terms of taboo humour, they are not discussed here.

Table 1 features Midge’s first performance. After Joel leaves her, she gets drunk and ends up at the Gaslight Café. Accidentally taking the stage, she begins venting her frustrations. The ST is presented in the left-hand column, while the dubbed Italian TT is displayed in the right-hand column. Relevant items are underlined and discussed afterwards.



Table 1.

Example 2. S01-E01

ST	TT
<p>Midge: (...) He left. Joel left. He packed up my suitcase and left (...). Couldn't get a clean <u>slate for one fucking day</u>. (...) [talking about her marital sexual life] I loved him. And I showed him I loved him.</p>	<p>È andato via. Joel. È andato via. Ha preparato la mia valigia e se n'è andato. Non posso avere una <u>cazzo di giornata tranquilla</u>. Io lo amavo e gli dimostravo che lo amavo.</p>
<p>Audience: Whoo! [WHISTLES]</p>	--
<p>Midge: All that <u>shit</u> they say about Jewish girls in the bedroom? Not true. There's <u>French whores</u> standing around the Marais district saying [faking a French accent] "Did you hear what Midge did to Joel's <u>balls</u> the other night? [PROLONGUED LAUGHTER] (...) I can't believe I am losing him for Penny Pan. That's her name. Terrible, right? Penny Pan [LAUGHTER] Penny Pan. [PROLONGUED LAUGHTER] Penny Pan. (...) [Talking about her breasts] Imagine coming home to THESE every night [PROLONGUED LAUGHTER, APPLAUSE] Yeah, they're pretty good, right? Plus, <u>they're</u> standing up on their own. [Midge shows her breasts; GASPS, APPLAUSE]</p>	<p><u>Stronzate</u> che dicono sulle ragazze ebreo in camera da letto? Non sono vere. Ci sono <u>puttane francesi</u> che girano per il quartiere di Marais e dicono: "Avete sentito che ha fatto Midge alle <u>palle</u> di Joel l'altra sera?... Non posso credere che lo sto perdendo per Penny Pan. Si chiama così. Terribile, vero? Penny Pan. Penny Pan. Penny Pan... Immaginate di tornare a casa da QUESTE ogni sera. Sì. Sono belle, giusto? E poi, <u>le ragazze</u> stanno ancora su da sole.</p>
<p>Sousie: <u>Shit</u>.</p>	Oh <u>merda!</u>
<p>Midge: Seriously, there's no <u>fucking way</u> that Penny Pan can compete with these <u>tits!</u></p>	Sul serio, vi assicuro che è impossibile, <u>cazzo</u> , che Penny Pan possa competere con queste <u>tette!</u>

Midge's first performance

As can be noted, expressions containing "fucking" as an adjective were translated with equivalents aiming to convey their expressive force ("cazzo di giornata" and "cazzo" as an interjection). Similarly, all other expletives were retained into their equivalent terms ("whores" as "puttane", "balls" as "palle" and "tits" as "tette"). Susie's swearing in this and other instances is not added to the calculation mentioned above as it is not part of Midge's routines. Nonetheless, this and other expletives in other examples below confirm that coarse language is consistently retained throughout the series. This excerpt contains



an example of ‘creative addition’. While in the ST Midge refers to her breasts as “they”, in the Italian TT they are rephrased as “le ragazze” (the girls), arguably making the comedian’s line funnier.

Stereotypical ideas about Jewish people, particularly Jewish girls, are humorously exploited here. According to Midge’s personal experience, contrary to common beliefs, they can be much more daring when it comes to sexual intercourse. Like Midge’s set, the audience’s reactions and comments are scripted, probably to fulfil the intentions of the scriptwriter. While not all reactions can be fully documented, the audiovisual format effectively captures the attempt to simulate naturally occurring interactions.

Jewish humour is also part of Midge’s many acts, as also shown in Table 2. However, she cleverly intertwines it with the fear of a nuclear war stemming from tensions between the USA and Russia at that time. In this instance, Midge’s humour targets Jewish families and mothers.

Table 2.

Example 3. S02-E03

ST	TT
<p>Midge: I want to get serious here for a minute, people. Nuclear war. The nightmare, the horror. Oh, now, I’m not talking about dying in one. I’m talking about surviving and living in an underground bunker with your extended family until the radiation disperses. Mr. Khrushchev, have you met my family? If you’re gonna hit us, comrade, <u>fucking</u> obliterate us. [LAUGHS] (...) In my purse, there’s a government pamphlet I read on this with guidelines. One was not to bring anything into the fallout shelter that would be unnaturally disturbing. You realize what that means. Hundreds of radioactive, Jewish mothers above ground, roaming the streets of the Upper West Side. [LAUGHS] If that’s not a deterrent for nuclear war, I don’t know what is. [LAUGHS]</p>	<p>Voglio fare la serie qui per un minuto. La Guerra nucleare. L’incubo, l’orrore. Non parlo di morire, eh.. Parlo di sopravvivere in un bunker sotterraneo con la vostra famiglia allargata finché le radiazioni non si disperdono. Signor Khrushchev, ha conosciuto la mia famiglia? Se vuole colpirci, compagno, ci spazi via subito, <u>cazzo</u>... Nella mia borsa c’è un opuscolo a riguardo, con delle linee guida. Una era di non portare niente nel rifugio antiatomico di innaturalmente fastidioso. Capite che significa. Centinaia di madri ebrae radioattive in superficie che vagano per le strade dell’Upper West Side. Se questo non è un deterrente per la Guerra nucleare, non so cosa lo sia.</p>

Midge’s routine on the nuclear war



This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Available online online at <https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155>

Again, “fucking” as an adjective was transferred as and interjection “cazzo”, but placed at the end of the sentence, most likely for emphasis. The reference to Nikita Khrushchev (the first secretary of the Communist Party of the Soviet Union from 1953 to 1964) was retained as it is internationally known. This routine is longer and only one part could be presented here. However, Midge skilfully exploits well-known biases about extended families, including in-laws and mothers (be they Jewish or not) to win her audience. These are typical topics in observational humour, which have been and continue to be successful in stand-up comedy nowadays.

The series frequently addresses the difficulties of performing in front of an audience that is predominantly hostile or uninterested in female comedians. Examples 4 and 5 demonstrate how Midge navigates both situations. In Example 4, she is at a club hoping to perform, but the owner Bob consistently favours male comics. When Susie locks one of the comedians out of the club, Midge seizes the opportunity to take the stage and poke fun at comedians whose routines centre around tired themes related to marital relationships and misconceptions about women.

Table 3.

Example 4. S04-E02

ST	TT
Bob: He just got back from a world tour, if we call the world Scranton. [AUDIENCE LAUGHS] Everybody’s favourite, except for that wife of his... Billy Jones! [CHEERING AND APPLAUSE; Billy does not appear onstage] Where are you, Billy?	Appena tornato da un giro del mondo, se per mondo intendiamo Scranton. Tutti lo amano, a parte la sua <u>povera</u> moglie! Billy Jones! Dove sei, Billy? Billy Jones...
Midge: Thank you, thank you.	Grazie, grazie.
Man 1: Come on, Billy!	Vai, Billy!
Woman: Yeah, Billy!	--
Man 2: Is this Billy?	<u>Ha cambiato sesso?</u>
Midge: Whew!	Uhhh
Man 3: Wheres’ Billy?	Dov’è Billy? Dov’è Billy?
Midge: Rough week. Women, huh? You can’t live with ‘em, you can’t. Well, that pretty much sums it up. You can’t live with ‘em. [WOMAN LAUGHS, Midge points a finger at the audience in agreement] Huh? My wife. Oh, brother. She saw a psychic who told her that in a past life, she was Mary, Queen of Scots. [AUDIENCE LAUGHS] I said, “Well, hope you had a good	Settimana pesante. Donne, eh? Non puoi conviverci e... no, non c’è altro da aggiungere. Non puoi conviverci. Eh.. mia moglie. Oh, cavolo, una sensitiva che in una vita passata era Maria, regina di Scozia. Ho detto: “Spero ti sia divertita perché in questa vita sarai <u>Maria, regina di scrofa!</u> ”



time, honey, ‘cause in this life, you’re <u>Mary, Clean My Socks.</u> ” My wife is...	
Man 1: <u>What the hell?</u>	Ma chi è questa? Ma dai!!
Midge: She says she wants a job.	Mia moglie dice di volere un lavoro.
Man 2: <u>You think this is funny?</u>	Basta, non sei divertente!
--	Man 3: <u>Rivoglio i miei soldi.</u>
Midge: I say to her, “Sweetie, you got two jobs already that you never show up for: <u>hand and blow.</u> ” [WOMEN LAUGH MEN GRUMGLE, BOO] I dedicate that one to my man Bobby.	Midge: Ci credereste? Le ho detto: “Tesoro, hai già due lavori che non svolgi quasi mai: <u>di mano e di bocca.</u> ” Questa la dedico al mio amico Bobby!
--	Man 4: <u>Ma dai!!</u> [Oh, come on!]
Bob: Cut her mic! Cut the spotlight - and get her off the stage.	Chiudetele il microfono. Spegnete le luci. Portala giù dal palco.
Midge: I got to go. Hey, why is it that my wife always wants to talk to me during the ball game?	Devo andare... Perché mia moglie mi parla durante le partite?
Susie: Oh, <u>shit.</u>	Susie: Ah, <u>merda.</u>
Midge: It’s like, honey, if I wanted you to ruin something enjoyable, I’d take you to the bedroom. [WOMEN LAUGH]	Le dico: “Tesoro, se devi rovinarmi un momento piacevole, ti porto in camera.” OK, va bene.
Woman: Come on.	--
Susie: Come on! You didn’t bump Birnbaum. You didn’t bump Borden. <u>What the fuck is wrong with you?</u>	Ehi, non hai cacciato Birnbaum. Non hai cacciato Borden. <u>Ma che cazzo ti prende?</u>
Bob: (to Billy) Get up and do your act, Billy.	Fai il tuo numero, Billy.
Billy: She just did it!	Lo ha già fatto lei!
Midge: But better. And in heels! [LAUGHS]	Ma meglio. E coi tacchi!

Midge is evicted from a club

In this excerpt, it is worth noting that the Italian dubbing team has added “povera” (poor) when Bob talks about Billy Jones’s wife, which emphasises Bob’s teasing on of Billy Jones. Similarly, the Italian dubbing team replaced one of the men in the audience’s question “Is this Billy?” with the more provocative “Ha cambiato sesso?” (Has he changed gender?). The first instance of artificial substitution by intensification in Midge’s routine is “Maria, regina delle scrofe” (lit. Mary, queen of sows, but figuratively meaning queen of sluts) instead of “Mary, clean my socks” in the source text (ST). Midge accompanies this punchline with a pelvic movement that mimics male sexual intercourse. While many women laugh, men feel offended and comment disapprovingly. In the TT, these comments are emphasised: “What the hell?” becomes “Ma chi è questa? Ma dai!!” (Who’s this one? Ohh come on!), “You think this is funny?” is replaced by “Basta, non sei divertente” (Stop, you aren’t funny). The added comment “Rivoglio i miei soldi” (I want my money back)



further shows the men’s discontent. Cinematic aspects such as camera angle and the dimmed lighting of the scene facilitate these technical manipulations of the text (Díaz-Cintas, 2012), as well as the fact that dubbing involves the complete deletion of the original soundtrack.

Midge’s vulgar reference to sexual intercourse and oral sex “hand and blow” is transferred as “mano e bocca” (hand and mouth). This equivalence can be understood since, in Italian, oral sex is perceived based on the body part involved (mouth) rather than the action (blow). As previously noted, all instances of Susie’s swearing are faithfully rendered.

The passage in Example 5 is extracted from a scene in which Midge is acting as both host and supporting act at a strip club. Lenny Bruce sits among the audience with other acquaintances, intentionally testing Midge to observe her response.

Table 4.

Example 5. S04-E03

ST	TT
Midge: Hello there, not many ladies and many gentlemen. I’m Mrs. Maisel, your host and guide for the evening. [Lenny Bruce and his friends applaud].	Allora come va? Vedo poche donzelle e molti gentiluomini. Sono la signora Maisel, la vostra presentatrice e guida di questa sera.
Man: Bravo.	- -
Midge: This is a very weird job I have. I’m a woman who comes out here to make men laugh who are here to see women take their clothes off. [Whistles] Easier job for a man. [Lenny throws an empty pack of cigarettes at her]	Faccio un lavoro molto strano. Salgo sul palco per far ridere uomini che vogliono solo vedere delle donne che si spogliano. È più facile per un uomo.
Man: Yeah!	[Indistinct shouting]
Midge: (...) [Lenny and his friends keep throwing small objects at her] And what am I supposed to talk about in between strippers, huh? Baseball? Kittens? Grandparents? [Lenny and his friends still throwing small objects at her] I mean, how do you keep a starving man’s interest when you’re performing between a chocolate doughnut and a cheeseburger? [More objects are thrown at Midge, but she keeps her composure, and men laugh] Not that you’re all paying attention to me. See these guys right here? These guys are ignoring me and just talking to each other. What are they talking	Di cosa dovrei parlare tra un numero di spogliarello e l’altro, eh? Baseball? Gattini? Nonni? Insomma, cosa si tiene vivo l’interesse di un uomo tra una ciambella al cioccolato e un cheeseburger? Non che voi prestate attenzione a me. Vedete questi signori qui? Questi signori mi stanno ignorando e continuano a parlare tra di loro. Di cosa parleranno? Di argomenti di cui parlereste anche voi. Riesco a sentirli, perciò vi riferisco la conversazione. “Sai cosa c’è di peggio che restare imbottigliati nel traffico quando <u>ti scappa da pisciare</u> ? Il fatto che



about? Just the stuff you'd expect at a joint like this. I can hear them, [going closer and whispering] so let me recreate the conversation. "You know what I hate worse than being stuck in traffic when you got to to piss real bad? The fact that Aristotle relied so much on opinions based on non-scientific reasoning." "I disagree. I believe a person can reason perfectly well in circumstances where we cannot claim to have scientific understanding, so I defend the philosopher Aristotle." "Jesus Christ, you and your fucking Aristotle. It's Aristotle this and Aristotle that." [LAUGHTER] "You know, he bugged young boys." [LAUGHTER] "It was a different time, don't you know. You can't apply modern standards to ancient figures." Sidebar. "Gee, Miriam Maisel, how do you even know all this stuff about Aristotle? You seem very girly with your pretty makeup and your fashionable hairstyle and your Park Avenue heels." And I say, "Well, my father would read Aristotle to me as a child, and I absorbed facts about the old fart even though I don't know what the fuck any of it fucking means." [LAUGHTER, CHEERING] [Looking at the men who realise people are laughing at them] Didn't mean to interrupt. Thank you! See you in a few.

Aristotele si fidasse di opinioni basate sul ragionamento non scientifico." "Non sono d'accordo. Per me si può ragionare perfettamente anche quando non ci si basa su conoscenze riscontrate scientificamente. Dunque, difendo Aristotele." "Cristo Santo! Tu e quel cazzo di Aristotele. Aristotele qua. Aristotele là. Lo sai che si faceva i ragazzini, vero?" "Ma quelli erano altri tempi. Le regole di oggi sono diverse da quelle del passato. Tra parentesi, "Miriam Maisel, come sai tutte queste cose su Aristotele sai? Sei così femminile, con quel trucco, l'acconciatura alla moda e ai tacchi di Park Avenue?" E io dico: "Papà mi leggeva Aristotele da bambina e ho assimilato tutti i suoi concetti, anche se non capisco un cazzo di quello che dice." Non vi volevo interrompere, grazie. Ci vediamo tra poco.

Midge performing at a strip club

Despite disruptions from Lenny and his friends, Midge remains composed and continues her performance. In fact, she draws inspiration from the lack of attention given to her by three men in the audience. The camera pans on these three men while Midge is in the background, yet she remains the focal point and appears to overhear their conversation. This evolves into a comedic act where Midge humorously targets both the three men and Aristotle. She ridicules the men's disrespectful behaviour and Aristotle for his theories and sexual preferences. Additionally, Midge satirises biased notions that suggest attractive women cannot be intellectually proficient enough to discuss philosophy. Eventually, the entire audience, including Lenny and his friends, responds with laughter, applause, and appreciation for Midge's performance, thus affirming her ability to captivate and engage them.

In this case, although certain audience reactions are clearly evident in the ST, they



were either excluded or rendered incomprehensible in the TT. The use of “cazzo di” for “fucking” is again favoured over other options, while “fuck” is conveyed as its equivalent “cazzo”. However, two instances of expletives were omitted (specifically “concepts about the old fart” translated as “i suoi concetti”, his concepts, and “it fucking means” translated as “quello che dice”, what he says). The most noteworthy alteration is Midge’s vulgar expression “he buggered boys,” which was toned down to “si faceva i ragazzini” (he did young boys).

5. Conclusions

The study has attempted to address the gap in understanding the differences between real and fictional stand-up comedy, a topic that has received limited scholarly attention thus far. It discusses Midge’s routines in *The Marvelous Mrs. Maisel*, illustrating how this form of performative art can engage in debates on social, political, and taboo topics through an observational lens. The show portrays Midge’s life on and off stage in 1950s and 1960s America, highlighting the challenges faced by a female comedian striving for stardom, drawing inspiration from Joan Rivers’s life and career. While many aspects of real and fictional stand-up overlap, some elements are exaggerated for comedic effect, such as Midge’s ex-in-laws hijacking her performance. The use of foul language is common in present stand-up comedy; however, during the depicted era, it was not only banned from formal events and TV programs but also subject to censorship enforced by the police, as evidenced by instances in which Midge and Lenny Bruce are arrested for indecency.

Regarding the Italian dubbed version of the series, the analysis indicates a tendency for reduced ideological manipulation, with a high percentage of swearing retained in the translation. Omitted items were compensated for with creative additions by the Italian dubbing team, arguably to maintain the original humour. Even though the study hints at the consistent retention of expletives by other characters, such as Susie, these findings are limited to Midge’s onstage performances. Therefore, a need for a broader analysis of coarse language throughout the series is advocated. Additionally, it may be worth investigating whether the Italian subtitled version handles swearing similarly to the dubbed version or differs in its approach. Finally, it should also be borne in mind that *The Marvelous Mrs Maisel*, like other popular shows, is currently streamed online. Therefore, it is not subject to watershed regulations. However, comparative analyses between shows featured on streaming platforms and traditional broadcasters may yield different and interesting results.



References

- [1] Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter.
- [2] Attardo, S. (1998). The analysis of humorous narratives. *Humor: International Journal of Humor Research*, 11(3), 231–260.
- [3] Aarons, D., & Mierowsky, M. (2021). The Marvelous Mrs. Maisel: An alternative history of standup. *Comedy Studies*, 12.
- [4] Barker, S., & Kusiak, L. (2023). The real-life inspiration for Midge Maisel, explained. *ScreenRant*. <https://screenrant.com/mrs-maisel-inspiration-real-life-joan-rivers/>
- [5] Bhattacharjee, S. (2023). “A punch back, . . . a contagious guffaw”: Feminist humor in *The Marvelous Mrs. Maisel* and the professionalization of the rebellious laugh. *Studies in American Humor*, 9(1), 31–47. <https://doi.org/10.5325/studamerhumor.9.1.0031>
- [6] Beseghi, M. (2016). WTF! Taboo language in TV series: An analysis of professional and amateur translation. *Altre Modernità*, 215–231. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/6859>
- [7] Chaume, F. (2013). The turn of audiovisual translation. New audiences and new technologies. *Translation Spaces*, 2, 105–123.
- [8] Díaz-Cintas, J. (2012). Clearing the smoke to see the screen: Ideological manipulation in audiovisual translation. *Meta*, 57(2), 279–293. <https://doi.org/10.7202/1013945ar>
- [9] Díaz-Cintas, J., & Muñoz-Sánchez, P. (2006). *Subtitling: Theory, practice and research*.
- [10] Dore, M. (2019). *Humour in audiovisual translation: Theories and applications*. Routledge.
- [11] Dore, M. (2022). Humour, language variation and self-translation in stand-up comedy. In M. Dore (Ed.), *Humour in self-translation* (pp. 113–140). John Benjamins.
- [12] Dore, M. (2023). Postfeminist humour from page, to stage, to screen, and in translation: Fleabag as a case in point. In L. Kostopoulou & V. Misiou (Eds.), *Transmedial perspectives on humour and translation from page to screen to stage* (pp. 155–175). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003317104>
- [13] Dore, M., & Petrucci, A. (2021). Professional and amateur AVT: The Italian dubbing, subtitling, and fansubbing of *The Handmaid’s Tale*. *Perspectives*, 30(5), 876–897. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2021.1960870>
- [14] Dore, M., & De Nicola, G. (2023). Creativity in pivot audiovisual translation: *Parasite* subtitled and dubbed in Italian. *Perspectives*. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2023.2281970>
- [15] Double, O. (2013). *Getting the joke: The inner workings of stand-up comedy* (2nd ed.). Bloomsbury Methuen Drama.
- [16] Double, O. (2020). *Alternative comedy: 1979 and the reinvention of British stand-up*. Bloomsbury.



- [17] Dunleavy, T. (2009). *Television drama: Form, agency, innovation*. Palgrave Macmillan.
- [18] Fiadotava, A. (2020). The path of the comedian is always going to be a lonely one: Comedians' mediation between family humour and public performance. *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 14(2), 1–16.
- [19] Geng, T. (2023). A study of conversational implicature in *The Marvelous Mrs. Maisel* from the perspective of cooperative principle and politeness principle. *Frontiers in Educational Research*, 6(12), 66–73. <https://doi.org/10.25236/FER.2023.061213>
- [20] Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147–166.
- [21] Keisalo, M. (2018). Perspectives of (and on) a comedic self: A semiotics of subjectivity in stand-up comedy. *Social Analysis*, 62(1), 116–135.
- [22] Lockyer, S. (2011). From toothpick legs to dropping vaginas: Gender and sexuality in Joan Rivers' stand-up comedy performance. *Comedy Studies*, 2(2), 113–123. https://doi.org/10.1386/cost.2.2.113_1
- [23] Lockyer, S., & Mayers, L. (2011). "It's about expecting the unexpected": Live stand-up comedy from the audience's perspective. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, 8(2), 165–188.
- [24] Luis, C. K. (2006). *Lucky Louie*. HBO.
- [25] Luis, C. K. (2010–2015). *Louie*. FX.
- [26] Mizejewski, L., & Sturtevant, V. (2017). Introduction to hysterical! Women in American comedy. In L. Mizejewski & V. Sturtevant (Eds.), *Hysterical! Women in American comedy* (pp. 1–34). University of Texas Press.
- [27] Meisner, N., & Mounsef, D. (2014). Gender, humour and transgression in Canadian women's theatre. *Prague Journal of English Studies*, 3(1), 47–64.
- [28] Mintz, L. E. (1985). Stand-up comedy as social and cultural mediation. *American Quarterly*, 37(1), 71–80.
- [29] Pavesi, M., & Maliverno, A. L. (2000). Usi del turpiloquio nella traduzione filmica. In C. Taylor (Ed.), *Tradurre il cinema* (pp. 75–90). EUT.
- [30] Quirk, S. (2015). *Why stand-up comedy matters: How comedians manipulate and influence*. Bloomsbury.
- [31] Raffa, G. (2022). Broadcast stand-up comedy and its translation. *Między Oryginałem a Przekładem*, 28(1), 143–157. <https://doi.org/10.12797/MOaP.28.2022.55.07>
- [32] Ranzato, I. (2016). *Translating culture-specific references on television: The case of dubbing*. Routledge.
- [33] Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humor*. D. Reidel.
- [34] Rutter, J. (2000). The stand-up introduction sequence: Comparing comedy compères. *Journal of Pragmatics*, 32(4), 463–483. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00059-4](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00059-4)



- [35] Salamova, Z. (2016). Adaptation of stand-up persona to the narratives of sitcom and dramedy. *Series - International Journal of TV Serial Narratives*, 2(1), 35–46. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/6162>
- [36] Seirlis, J. K. (2011). Laughing all the way to freedom? Contemporary stand-up comedy and democracy in South Africa. *Humor: International Journal of Humor Research*, 24(4), 513–530.
- [37] Sherman-Palladino, A. (2017–2023). *The Marvelous Mrs. Maisel*. Amazon Studios.
- [38] Tee, Y. H., Mansour, A., Ching Sin, S., & Amin, A. (2022). English to Chinese fansub translation of humour in *The Marvelous Mrs. Maisel*. *Texto Livre*, 15, 1–21.
- [39] Tosun, S., Faghihi, N., & Vaid, J. (2018). Is an ideal sense of humour gendered? A cross-national survey. *Frontiers in Psychology*, 9, 1–8.
- [40] Waller-Bridge, P. (2017–2019). *Fleabag*. BBC/Amazon Studios.

Acknowledgements

I would like to thank the Guest Editors of the Special Issue “*Humor across Languages and Cultures -Perspectives on Translation from Europe and Beyond*”, Prof. Claudia Buffagni, Prof. Beatrice Garzelli and Prof. Elisa Ghia, for giving me the opportunity to develop this research project, and I also extend my thanks to the anonymous reviewers for their thoughtful revisions and suggestions.

Author Biodata

Margherita Dore is Associate Professor at Sapienza - University of Rome, Italy. She is the author of *Humour in Audiovisual Translation. Theories and Applications* (Routledge, 2019, translated into Chinese and published by WUP, 2023). She edited one essay collection on translation practice (*Achieving Consilience. Translation Theories and Practice*, Cambridge Scholars Publisher, 2016), a special issue of *Status Quaestionis* on audiovisual retranslation (2018), one special issue of the *European Journal of Humor Research* on multilingual humour and translation (2019) and (with Klaus Geyer) a special issue of *InTRAlinea* on dialect, translation and multimedia. She (co)authored several papers on humour in translated audiovisual texts and in a range of other contexts, including stand-up comedy.

Declaration of conflicting interest

The author declares no conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of the article.





Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024
Rivista di traduzione e lingue
ISSN (Print): 1112-3974 EISSN (Online): 2600-6235
DOI: مجلة الترجمة واللغات



Tra equivalenza ed efficacia: la comicità coreana nella traduzione audiovisiva *Between Equivalence and Effectiveness: Korean Humor in Multimedia Translation*

Imsuk Jung 

Università per Stranieri di Siena — Italia
imsuk@unistrasi.it

Kukjin Kim 

Università per Stranieri di Siena — Italia
kukjin.kim@unistrasi.it

Come citare questo articolo:

Jung I., & Kim K. (2024). Tra equivalenza ed efficacia: la comicità coreana nella traduzione audiovisiva. *Traduction et Langues*, 23(2), 118-140.

Ricevuto : 21/03/2024; Accettato : 18/05/2024, Pubblicato : 30/07/2024

Keywords

Humor;
Audiovisual
translation;
Cultural
translation;
K-drama

Abstract

Humor can be defined as a cognitive experience aimed at eliciting laughter and amusement, particularly when conveyed through language in various forms (cf. Salmon, 2004). Its primary function is to provoke laughter in the listener, with the expectation that this effect will be preserved in translation. However, the multifaceted nature of humor, which encompasses linguistic, cultural, situational, and contextual elements, presents a significant challenge in achieving an adequate translation, particularly between languages as linguistically and culturally distinct as Korean and Italian. The translation of humor is widely recognized as one of the most challenging tasks for translators, due to its intricate nature and the profound interconnection between its nuances and the necessary linguistic, cultural, and contextual expertise. In relation to the Korean language, substantial comparative research has been conducted involving foreign languages such as English, Japanese, Chinese, and German. The objective of this study is to present a contrastive analysis of the subtitling of wordplay in Korean audiovisual content, motivated by the significant interest in this area over the past two decades, especially within the field of audiovisual translation. Therefore, the analysis will be focused on the humorous content of the movies and series, particularly wordplay, as these elements are deeply rooted in cultural specifics and require a high level of creative translation effort. It is of the utmost importance that the target language be shaped in such a way that idiomatic phrases, collocations, proverbs, or fixed expressions reflect a form of idiomaticity that preserves the original humor structures. In this regard, considerable emphasis will be placed on the concept of “cultural translation” and the issue of the “other.” The objective of this paper is to investigate the feasibility of translating humorous elements, despite the inherent challenges that may arise in each case. The examination of selected examples will assist in identifying a variety of potential solutions, some of which may prove effective, and facilitate a rapid parallel comparison between the languages under study.



Parole chiave

Umorismo;
Traduzione
Audiovisiva;
Traduzione culturale;
K-drama

Abstract

L'umorismo è un'esperienza cognitiva volta a suscitare risate e divertimento, soprattutto quando viene espresso attraverso il linguaggio in diverse forme (cfr. Salmon, 2004). La sua principale funzione è far ridere chi lo ascolta e si auspica che ciò accada anche nella sua traduzione. Tuttavia, data la sua natura sfaccettata, che coinvolge elementi linguistici, culturali, situazionali e contestuali, l'umorismo si traduce in una ardua sfida nel cercare un'adeguata interpretazione, soprattutto se si tratta di due lingue linguisticamente e culturalmente assai distanti come coreano e italiano. Tradurre l'umorismo è considerato uno dei compiti più ardui per i traduttori, in quanto la sua complessità è strettamente legata alle conoscenze linguistico-culturali e contestuali. Quanto alla lingua coreana sono già numerosi gli studi comparativi condotti che coinvolgono le lingue straniere come inglese, giapponese, cinese e tedesco. Il presente lavoro intende fornire un'analisi contrastiva della sottotitolazione dei giochi di parole nelle serie televisive coreane K-drama e mira a individuare alcune strategie adottate per la resa della comicità coreana in italiano. La presente ricerca nasce dal grande interesse per il cinema coreano di questi ultimi vent'anni, combinato con quello per la traduzione audiovisiva. Il campo d'analisi, tuttavia, verrà ulteriormente ristretto al contenuto umoristico della serie, e in particolare ai giochi di parole in quanto sono elementi altamente culturo-specifici e richiedono un grande lavoro creativo nella loro resa. La lingua target deve essere modellata affinché frasi idiomatiche, collocazioni, proverbi o formulazioni fisse richiamino una forma di idiomaticità che contenga strutture umoristiche di pari livello rispetto all'originale. In tal proposito si assisterà all'importanza data al concetto di «traduzione culturale» e alla questione dell'«altro». Il presente lavoro vuole riflettere su come, seppur con le difficoltà poste da ogni singolo caso, la traduzione degli elementi umoristici sia possibile. Gli esempi analizzati contribuiranno a determinare tipologie di soluzioni spesso molto diverse, che talvolta risultano anche efficaci e a comprendere un confronto rapido in parallelo tra le lingue oggetto di studio.



키워드

유머;
시청각번역;
문화번역;
K-드라마

초록

유머를 웃음을 유발하는 인지적 경험으로 정의할 때 (Salmon, 2004), 청취자로 하여금 재미를 느끼고 웃음을 터트리게 하는 효과는 다른 언어로 번역되는 경우에도 동일하게 기대된다. 그러나 유머는 본질적으로 언어적, 문화적, 상황적, 맥락적 요소를 포괄하는 다면적 성격을 가지고 있기에 특히 출발어와 도착어가 한국어나 이탈리아어와 같이 언어적, 문화적으로 상이할 때 이를 적절하게 번역해 내는 작업은 굉장히 까다롭기에 마련이다. 특히 유머 번역은 출발어와 도착어 양자의 언어적, 문화적 맥락을 세밀하게 읽어내는 전문성을 필요로 하기에 번역가들이 직면하는 큰 어려움의 대상이 된다. 한국어의 경우 영어, 일본어, 중국어, 독일어 등을 대상으로 하는 유머 번역 관련 연구들이 수행되어 왔다. 이에 여기에서는 한국 영화와 드라마에 등장하는 유머의 이탈리아어 번역을 사례로 대조언어적 분석을 수행하는 것을 목표로 한다. 본 논문에서는 무엇보다 문화적 특수성이 강하게 반영되는 언어유희적 요소에 집중하였으며, 특히 출발어의 유머가 지닌 언어적 구조를 최대한 살리는 노력이 요구되는 관용구, 연어, 속담 등을 주요 분석 대상으로 삼아 유머의 번역 가능성 및 번역 전략을 탐색하고자 한다. 본 논문에서 제시하는 세부적인 유머 번역 예시에 대한 검토 및 분석을 통해 유머 번역이 수반하는 잠재적 어려움과 그 해결책을 가늠해 볼 수 있기를 기대한다.

1. Introduzione

L'umorismo è un'esperienza cognitiva volta a suscitare risate e divertimento, soprattutto quando viene espresso attraverso il linguaggio in diverse forme (cfr. Salmon, 2004). La sua principale funzione è far ridere chi lo ascolta, auspicandosi che ciò accada anche nella sua traduzione. Tuttavia, data la sua natura sfaccettata, che coinvolge elementi linguistici, culturali, situazionali e contestuali, l'umorismo si traduce in una faticosa sfida nel cercare un'adeguata interpretazione, soprattutto se si tratta di due lingue linguisticamente e culturalmente assai distanti come coreano e italiano. Tradurre l'umorismo è considerato uno dei compiti più ardui per i traduttori, in quanto la sua complessità è strettamente legata alle conoscenze linguistico-culturali e contestuali. Quanto alla lingua coreana sono sempre più numerosi gli studi comparativi condotti che coinvolgono le lingue straniere come inglese, giapponese, cinese e tedesco (cfr. Ahn, 1997; Chung, 2013; Kang, 2014; Oh & Park 2010; Shin, 2010; Yoon, 2000).

Tradurre i testi umoristici in altre lingue e culture richiede, dunque, uno spiccato interesse per le culture di riferimento, oltre alle necessarie conoscenze linguistiche puramente linguistiche (cfr. Chiaro, 2010). Il lavoro silenzioso del traduttore, spesso trascurato, costituisce in realtà un supporto fondamentale per ottenere un prodotto finale che tenga in conto la comprensione reciproca tra più utenti appartenenti a lingue e culture diverse. Nella traduzione umoristica il traduttore deve avere, oltre alla competenza linguistica e alla conoscenza della materia in questione, la piena capacità nel comprendere le sfumature date dalla versione originale, per poi renderlo al meglio a un pubblico linguisticamente e soprattutto culturalmente diverso (cfr. Diadori & Jung, 2012).



Nella presente ricerca alcuni passaggi di prodotti multimediali, per lo più serie televisive coreane chiamate *k-drama*¹, verranno presi in esame al fine di analizzare la trasposizione degli elementi umoristici tipicamente coreani: giochi di parole, errori ortografici e grammaticali, gerghi, appellativi, parodia, proverbi, formulazioni fisse, collocazioni e *konglish*². Intendiamo fornire un'analisi contrastiva della sottotitolazione dei giochi di parole nelle serie televisive coreane e individuare alcune strategie adottate per la resa della comicità coreana in italiano.

La presente ricerca nasce in generale dal grande interesse per il cinema coreano di questi ultimi vent'anni e dalla necessità di farlo conoscere a un pubblico sempre più ampio nel mondo attraverso la traduzione audiovisiva. Il campo d'analisi in questa sede, tuttavia, verrà ulteriormente ristretto al contenuto umoristico della serie, e in particolare ai giochi di parole in quanto sono elementi altamente culturo-specifici e richiedono un grande lavoro creativo nella loro resa. La lingua target deve essere rielaborata affinché frasi idiomatiche, collocazioni, proverbi o formulazioni fisse richiama una forma di idiomatichità, che contenga strutture umoristiche di pari livello rispetto all'originale (cfr. Formiglio, 2021). In tal proposito si assisterà all'importanza data al concetto di «traduzione culturale», suggerito per la prima volta da Clifford Geertz (1983) e alla questione dell'«altro» proposta da Homi Bhabha (1994).

Rifletteremo infine su come, seppur con le difficoltà poste da ogni singolo caso, la traduzione degli elementi umoristici sia possibile. Sono stati presi in esame contenuti audiovisivi di recente trasmissione, limitando il genere a opere ambientate in epoca contemporanea. Gli esempi analizzati contribuiranno a determinare tipologie di soluzioni spesso molto diverse, che talvolta possono risultare anche efficaci e a comprendere un confronto rapido in parallelo tra le lingue oggetto di studio.

2. Tradurre l'umorismo coreano

2.1 Approcci traduttivi tra equivalenza ed efficacia

L'evoluzione degli studi sulla traduzione ha sviluppato varie discipline nell'ambito teorico, descrittivo e applicativo differenziando anche la figura e la funzione del traduttore da quelle del traduttologo, colui che fa ricerca sulla traduzione (cfr. Falbo *et al.*, 1999). Un traduttore attraversata la fase di comprensione si trova a dover ricostituire il messaggio di partenza e restituirlo nel modo più corretto e fedele possibile in un'altra lingua, tenendo

¹ Il *k-drama* è un formato di serie televisiva coreano a puntate, generalmente di lunga durata. Nella maggior parte dei casi tratta di temi drammatici, romantico-sentimentali e a volte comici. I *drama* coreani sono diventati popolari in tutta l'Asia, contribuendo al fenomeno *hallyu* (Jung, 2015, p. 65).

² Il termine *konglish* (*Korean + English*) indica quei termini anglosassoni reinterpretati alla coreana in modo spesso errato e incomprensibile per i parlanti di madrelingua inglese. Per esempio, il verbo *cunning-hada*, creato dalla combinazione di *cunning* (aggettivo inglese) e *hada* (verbo 'fare' in coreano), non significa 'essere furbo' come nel significato originale inglese ma sta per l'atto di copiare il compito di qualcun altro durante l'esame. Si tratta chiaramente di un caso di *konglish* (Jung, 2015, p. 78; 2019, p. 360).



sempre conto che l'atto traduttivo debba andare al di là delle mere parole, ovvero cogliere il messaggio dell'autore in tutte le sue sfumature.

Dalla metà del XX secolo l'idea di equivalenza si sovrappone a quella di fedeltà e comincia a essere discussa con toni sempre più accesi nell'ambito delle teorie sulla traduzione (Diadori, 2018, p. 63). Gile (1988) afferma che le perdite sono frequenti anche nelle migliori traduzioni in quanto non sempre un traduttore può trovare un equivalente adatto nell'altra lingua. L'idea di equivalenza è, dunque, da considerarsi in senso più ampio; quindi, sia formale che dinamica e nella traduzione dovranno essere comprese anche le soluzioni linguistiche, paradigmatiche, stilistiche e testuali (cfr. Popovic, 1975). L'equivalenza fedele secondo Nida (1964) è proprio quella che egli definisce "dinamica", ovvero una soluzione che comprende elementi fonologici, morfologici e sintattici e che allo stesso tempo ammette l'esistenza di gradi intermedi per raggiungere forme accettabili di traduzione letteraria. Inoltre, Catford (1965) ribadisce l'importanza di una forma di equivalenza traduttiva da un punto di vista prettamente linguistico, che tenga conto soprattutto del diverso funzionamento delle due lingue coinvolte (Jung, 2022, p. 670).

Una traduzione non deve essere un semplice processo di trasferimento conseguito attraverso una corrispondenza formale o testuale, ma deve essere legata ai tempi e alla sensibilità che le circostanze storiche, culturali e sociali esprimono in un certo periodo storico e in una determinata cultura. Dunque, una traduzione ritenuta "fedele" deve anche considerare l'evoluzione storica delle lingue, delle culture, delle letterature e delle società (cfr. Faini, 2006). D'altro canto, non si può trascurare la visione di alcuni studiosi (cfr. Nergaard, 1990; Underhill, 2009) che riconosce alla traduzione la possibilità di passare da un'immagine del mondo a un'altra diversamente caratterizzata, benché ogni lingua esprima una visione peculiare del mondo propria. Per il traduttore mostrare maggiore o minor propensione all'adattamento nei confronti di un'altra cultura, talvolta anche accettando di rinunciare all'identità culturale, è da tenere in conto. Dato che ogni testo riflette la cultura, le scelte di un traduttore non possono prescindere dalla valutazione di vari riferimenti culturali.

Il dibattito molto acceso sul concetto di equivalenza che ha caratterizzato gli anni Settanta e Ottanta è andato affievolendosi negli anni successivi e una traduzione perfetta non esiste e naturalmente non tutto è traducibile. Si pensi al saggio di Umberto Eco dal titolo *Dire quasi la stessa cosa* (2003) dove si afferma che la perdita in una traduzione è frequente e inevitabile. Tuttavia, come sostiene anche Salmon (2003) ogni lingua e ogni traduzione potrà proporre soluzioni proprie per rendere i significati e i rapporti tra i costituenti della frase. Sarà dunque arduo compito del traduttore quello di adottare strategie e soluzioni adeguate.

Il concetto di "fedeltà" è stato spesso discusso come uno dei principali doveri del traduttore e per lo più come un atteggiamento che da egli di solito ci si attende (cfr. Eco, 2003). Gli studiosi esperti sono soliti valutare una traduzione segnalando eventuali errori o imprecisioni, suggerendo di adottare uno stile adeguato ed efficace o raccomandando la massima comprensione delle lingue e delle culture in gioco. In questa sede sono stati



analizzati, in una prospettiva comparativa e contrastiva, alcuni aspetti traduttivi. Le analisi sono state condotte da molte angolazioni diverse come quella dell'equivalenza, della traducibilità, dell'adeguatezza e della lealtà, introducendo concetti come quello di "perdita", "negoziazione", "adattamento", "compensazione", a favore delle varie scelte del traduttore, e valorizzando in particolar modo aspetti culturali che non andrebbero trascurati nel processo di traduzione (Jung, 2022, p. 683).

Riteniamo che risulti sempre particolarmente efficace il confronto tra due testi, condotto dal punto di vista linguistico, culturale e pragmatico, al fine di condividere una maggior conoscenza delle due lingue e culture coinvolte, ampliare la visione del mondo e riconoscere infine il difficile e importante ruolo del traduttore in un'era orientata al plurilinguismo e alla continua mediazione fra lingue e culture diverse.

2.2 Tradurre lo humor nei prodotti multimediali

Ricordiamo che nella traduzione audiovisiva va tenuta in considerazione la definizione del 'testo', caratterizzato dall'interazione di più canali (audio-orale e audiovisivo) e di codici verbali e non verbali, che interagiscono contemporaneamente e che vengono percepiti e compresi dallo spettatore in modo completo. Sebbene la traduzione dei prodotti multimediali riguardi principalmente la traduzione di dialoghi, il processo di traduzione non coinvolgerà solo l'output verbale di dialoghi (cfr. Jung, 2021). La traduzione audiovisiva ha, infatti, un ruolo cruciale nella comunicazione "interculturale" che tenga conto dei vari canali, segni, codici, fattori linguistici e culturali e anche elementi non verbali. Ragion per cui la traduzione totale sostenuta da Cary (1960), ormai da decenni, è considerata ancora rilevante, in particolare per il doppiaggio in quanto tale operazione comporta anche il trasferimento della fonetica, l'intonazione, il ritmo dei valori pragmatici, socioculturali, psicologici e intellettuali condensati nel dialogo cinematografico. (cfr. Cho, 2014; Diadori, 2003)

Pavesi (2005) osserva che la traduzione filmica ha di recente attratto l'interesse di linguisti ed esperti di traduzione non solo per la sua presenza pervasiva nel mondo della comunicazione di massa, ma anche per la peculiarità dei tratti che la contraddistinguono come attività polisemiotica dal forte impatto sociolinguistico (Pavesi, 2005, p. 7). Nel cinema coreano troviamo diversi riferimenti a usi e costumi tipicamente coreani ed elementi caratteristici della lingua coreana. Ispirati anche dalle moderne teorie traduttologiche l'approccio alla traduzione dovrà per forza di cose tener conto di un lettore modello che purtroppo non è cosciente di una realtà lontana come quella coreana. La perdita che ne risulterebbe, infatti, sarebbe incalcolabile, convinti come siamo che la traduzione sia innanzitutto importantissimo veicolo di interscambio culturale nonché enorme fonte di arricchimento, sia per la cultura di partenza che per quella di arrivo (cfr. Jung, 2021).

Oltre a ciò, nel doppiaggio varie componenti del discorso degli attori, come dialetti e accenti, intonazione, linguaggio del corpo e inflessioni del parlato, insieme occorrono a creare una narrazione. Questi elementi uditivi devono essere naturalmente sincronizzati



con gli elementi visivi. L'intera percezione di un personaggio nella narrazione può essere trasformata o distorta nel processo di traduzione e doppiaggio tra due lingue, se questi fattori non vengono presi in considerazione perfettamente. Inoltre, in un film sono spesso presenti elementi specifici appartenenti alla cultura di partenza che potrebbero non essere resi in modo appropriato nella lingua di arrivo qualora una traduzione venisse eseguita in modo troppo letterale o rozzo. Tutte queste sincronie sono fondamentali perché un film o un programma televisivo possa essere apprezzato dal pubblico come previsto dall'autore/regista.

Nella traduzione audiovisiva, dunque, diventa un lavoro consistente tenere in considerazione elementi culturali, umorismo, storia, luoghi geografici, canzoni, gastronomia, elementi religiosi, misure, personaggi di riferimento, politica, arte e gesti tipici. Il traduttore deve decidere ogni volta se rispettare il più possibile la versione originale o trovare delle soluzioni alternative che funzionino meglio nella lingua di arrivo. A volte gli elementi originali vanno parafrasati, cambiati o addirittura omessi, quindi abbandonati. Bovinelli e Gallini (1994), nel loro studio della traduzione di alcune categorie (cibo, unità di misura, toponimi, giochi, espressioni che mostrano la cultura popolare), non prendono alcuna posizione in favore o contro l'adattamento, ma affermano semplicemente che la traduzione audiovisiva sia un "tentativo" di portare il testo verso la lingua di arrivo. Per questa ragione spesso la versione doppiata del film tende a tradurre gli elementi contestuali con altri elementi delle stesse categorie, quindi più familiari al pubblico della cultura d'arrivo.

La traduzione audiovisiva, oggi giorno sempre più apprezzata rispetto a quella editoriale, permette la fruizione di una vastità di prodotti con contenuto culturalmente specifico a un pubblico internazionale senza barriere linguistiche e logistiche e il processo traduttivo supporta il pubblico a creare dei collegamenti con la propria cultura. Durante i primi mesi della pandemia globale legata al Covid-19 un'ondata di ironia e gag giunse sui social e media, soprattutto per alleviare l'ansia di chi si trovava confinato tra le mura di casa. I prodotti multimediali (serie televisive doppiate e sottotitolate) permisero agli utenti di affrontare più razionalmente e positivamente la situazione emergenziale, contribuendo a incrementare la fiducia delle persone nella capacità di fronteggiare le difficoltà. Ne è una conferma una ricerca condotta dal gruppo guidato da Jessica Gall Myrick dell'Università della Pennsylvania nel 2020³.

I prodotti multimediali dell'industria culturale coreana per lo più k-drama si sono intensificati, ottenendo un impatto positivo nella gestione della situazione emergenziale e regalando un approccio più "spensierato". Infatti, in poco tempo un elevato numero di k-drama divertenti in chiave comica e umoristica sono stati prodotti con sottotitoli in varie

³ "Consuming memes during the COVID pandemic: Effects of memes and meme type on COVID-related stress and coping efficacy," by Jessica Gall Myrick, PhD, and Nicholas Eng, MS, Pennsylvania State University, and Robin Nabi, PhD, University of California Santa Barbara. *Psychology of Popular Media* published online Oct. 18, 2021.



lingue e diffusi in tutto il mondo, anche e soprattutto con lo scopo di aiutare le persone a far fronte allo stress da pandemia. La figura del traduttore è diventata cruciale.

2.3 Studi sull'umorismo coreano: la comicità coreana

L'umorismo appare in molti eventi comunicativi differenti e viene espresso attraverso parole, immagini, suoni e linguaggio del corpo, rappresentando una parte essenziale della comunicazione quotidiana. Sono particolari esperienze cognitive a provocare risate e a fornire divertimento di una determinata comunità linguistica e/o di un determinato contesto culturale. La conseguenza fisica più comune, suscitata dall'umorismo, è indubbiamente la risata ma l'umorismo, in realtà, in quanto un fattore sfuggente, può spesso essere presente anche senza risata (cfr. Roberts, 2019). L'umorismo, determinato da varietà linguistiche, culturali, situazionali e contestuali, diventa inevitabilmente una componente protagonista di innumerevoli opere letterarie, cinematografiche e artistiche.

L'umorismo si traduce tramite varie tecniche e modalità, alcune delle quali vengono maggiormente apprezzate in determinate culture. Quali sono le forme dell'umorismo presenti in tutte le tradizioni? Senza dubbio i cosiddetti giochi di parole in chiave umoristica sono presenti in tutte le lingue, e sfruttando le caratteristiche strutturali di una lingua si può creare un'atmosfera comica (cfr. Delabastita, 1996).

I giochi di parole inseriti nella comunicazione fanno riferimento a un doppio contesto (verbale e situazionale) con una doppia lettura e la somiglianza formale delle parole in oggetto può essere totale o parziale, e viene solitamente suddivisa in quattro gruppi, ovvero omonimia; omofonia; omografia; paronimia. I giochi di parole, dunque, giocano un ruolo fondamentale di supporto, generando l'umorismo e aumentano il coinvolgimento emotivo e l'attenzione degli ascoltatori. Il traduttore ha il compito di decifrare il messaggio, facendo affidamento a collegamenti lessicali, strutturali, semantici o concettuali, cogliere la forma originale dell'espressione in oggetto, individuare lo scopo comunicativo (umoristico), e renderlo nella lingua di arrivo in relazione allo scopo comunicativo.

Nel cinema coreano la comicità espressa verbalmente è a volte correlata all'umorismo nero, un sottogenere dell'umorismo che tratta di eventi generalmente considerati seri. È largamente risaputo che il black humor appartenga a una caratteristica cultura britannica e americana ed è presente nelle diverse serie televisive tradizionalmente.

Basti pensare alle serie come *M*A*S*H*⁴, *I Griffin*, *South Park*, *I Simpson*, *Dr. House – Medical Division*, *Wilfred*, e tante altre. Tra i film coreani caratterizzati dalla

⁴ La serie americana *M*A*S*H* (1972-1983), creata da Larry Gelbart e incentrata sulle vicissitudini del 4077° Mobile Army Surgical Hospital statunitense in un quartiere di Seoul durante la Guerra di Corea, considera la Guerra di Corea come un soggetto da commedia nera e vengono appositamente inserite delle risate preregistrate nelle situazioni assurde e tragiche.



commedia nera ne è un buon esempio *A Taxi Driver*⁵. Si tratta di un film del 2017 diretto da Jang Hoon, in cui sono presenti degli elementi dell'umorismo nero, con l'intento di alleviare la situazione tragica, evidenziando il cui contrasto. Nei confronti del giornalista tedesco Jurgen Hinzpeter, che è diretto alla città di Kwangju per indagare la rivolta dei cittadini contro il governo militare, il protagonista principale Mansöb⁶, ignaro della situazione, cerca di trasmettere empatia, tentando di comunicare il più possibile in un *konglish* non facilmente comprensibile ai parlanti non coreani (cfr. Jung, 2015; 2019).

Le sue battute, che avrebbero l'intento di comunicare spiritosamente e farsi intendere dal giornalista, sono caratterizzate da un linguaggio totalmente arrangiato, che attinge un po' all'inglese e un po' al coreano. Le sue uscite in coreano, infatti, risultano molto divertenti. Questo suo modo di parlare tanto buffo quanto spensierato sarà stato colto e riportato dalla voce del doppiatore? Osserviamo dunque le battute che il tassista rivolge al reporter nella scena del loro primo incontro (00:21:00-00:22:00).

Tabella 1.

A Taxi Driver

Versione originale	Versione con sottotitoli	Versione doppiata
<i>yuk'oria p'öst t'aim</i>	È la prima volta che viene in Corea?	You Corea first time?
<i>o riöri</i>	Ah davvero?	Oh, riori?
<i>tis t'aeksi saudi möni</i>	Questo taxi, soldi arabi.	This taxi, saudi money.
<i>ai traibũ saudi t'ürök</i>	Ho guidato camion arabi.	I drive saudi truck, yeah!

⁵ *A Taxi Driver* si basa su un tragico evento storico coreano che ha segnato pesantemente la città di Kwangju nel 1980. Un taxi di Seul ci porta nel buio della città di Kwangju, dove sta per esplodere la grande dimostrazione popolare contro l'atroce regime militare di Chön Du-hwan. Assistiamo al dramma della dura e violenta storia che cela nella rivolta di Kwangju e al contempo anche alla nascita di una toccante amicizia tra i due protagonisti. Le differenze culturali tra Occidente e Oriente e le incomprensioni linguistiche divertono il pubblico ma allo stesso tempo mostrano il valore e il sentimento del popolo coreano. Nonostante la tragica storia narrata nel film il regista tenta di inserire anche degli elementi umoristici, proprio per evidenziarne il contrasto con la situazione tragica rappresentata da un mondo ignaro di tutto ciò che accadeva in una cittadina lontana dalla capitale coreana.

⁶ Per la romanizzazione dei vocaboli coreani si adotta l'uso del sistema *McCune-Reischauer*. L'intento di questo sistema non è soltanto quello di traslitterare l'*han'gũl* ma anche e soprattutto quello di renderne la pronuncia fonetica. Esso fu creato nel 1937 da due americani: George M. McCune e Edwin O. Reischauer. Si tratta di uno dei modi più adoperati dagli studiosi occidentali per la trascrizione del coreano in caratteri latini.



Versione originale	Versione con sottotitoli	Versione doppiata
<i>yu nōmu ppalla. ket-sūlo</i>	Veloce! Vai “Slow”	Ehi you, veloce! Vai slow
<i>kūraeya ai k’aen in’glishi</i>	Così io... “I can english”	Così io... I can english. Ok?

Mansōb usa molte parole rozze e interiezioni nel suo discorso, cosa che sembra del tutto naturale per un tassista di mezza età di umili origini. Il suo parlato infatti è caratterizzato da un rozzo e maldestro inglese e un coreano non perfettamente corretto al livello fonetico e sintattico. Nella versione con i sottotitoli il suo parlato si trasforma in un italiano piuttosto corretto, mentre nella versione doppiata assistiamo a un discreto tentativo di mantenere tale caratteristica e preservarne almeno in parte l’umorismo. Infatti, il suo *konglish*, ovvero l’inglese coreanizzato, e gli elementi interazionali, caratteristiche tipiche del linguaggio spontaneo, sono in qualche modo conservati nel doppiaggio. Ciò non accade, invece, nei sottotitoli. Notiamo che il doppiatore italiano imita abilmente il goffo accento inglese pronunciato dall’attore anche se inevitabilmente alcune sfumature sono state perse. Possiamo quindi affermare che complessivamente in questa scena il parlato buffo e la provincialità delle espressioni del tassista è stata in parte persa nella resa del doppiaggio (cfr. Jung, 2021, pp. 160-167).

I vari passaggi della comicità presi in esame in questa ricerca sono principalmente di natura verbale, la cui traduzione richiede, infatti, la sostituzione di termini assonanti per ottenere un effetto altrettanto esilarante ed efficace. La scelta dei determinati giochi di parole, all’apparenza priva di una qualsiasi logica e del tutto casuale, è in realtà profondamente legata a riferimenti culturali tipicamente coreani, spesso non trascurabili per la comprensione completa del contesto coinvolto. Anche se la traduzione è un processo relativamente autonomo, orientato alla creazione di un nuovo testo, il traduttore deve studiare l’intento e le tecniche utilizzate nel testo di partenza al fine di raggiungere un testo finale efficace per il pubblico di arrivo. Nel caso dell’umorismo nel processo traduttivo bisogna indagare l’elemento comico che evochi una reazione del destinatario straniero quanto più simile possibile a quella del pubblico di partenza. In quanto la comicità racchiude un potenziale “*culture bump*”, seppur non così significativo da inibire la comprensione dello spettatore straniero, la sua interpretazione non efficacemente resa in un’altra lingua impoverisce il messaggio, percepito invece vividamente dal fruitore coreano. Per la migliore resa il traduttore dovrà fare una scelta tra un approccio addomesticante o straniante.

3. Analisi dei passaggi della comicità coreana: giochi di parole umoristici

Come accade nelle diverse lingue, i giochi di parole umoristici occupano una quota significativa dell’umorismo nei prodotti audiovisivi coreani, costituendo simultaneamente un aspetto notevolmente arduo da tradurre in lingue sostanzialmente differenti. Tale



complessità deriva dalla natura intrinseca dei giochi di parole, i quali richiedono l'esistenza di due livelli di significato connessi tramite un elemento comune che faciliti il passaggio interpretativo. Il destinatario è inizialmente invitato a comprendere il significato più ovvio, per poi essere confrontato con un'ambiguità che sollecita un'elaborazione cognitiva più sofisticata al fine di risolvere la contraddizione emersa, rivelando così un secondo strato di significato in precedenza velato (cfr. Hien, 2019). Affrontare la traduzione di tali elementi da una lingua all'altra si rivela, dunque, un'impresa complessa per i traduttori. In questa sede si intende analizzare specifici esempi tratti da serie televisive coreane di recente produzione, con l'obiettivo di esaminare le traduzioni alla luce della loro equivalenza semantica e della loro efficacia nell'evocare l'effetto umoristico originale.

3.1 *Malintesi, scherzi involontari, gaffe in Il suono del tuo cuore (2016)*

Il primo esempio illustra situazioni umoristiche scaturite da scherzi non intenzionali, equivoci e *gaffe*, evidenziate nella webserie sudcoreana intitolata *Il suono del tuo cuore*⁷ (puntata 9, 25:00-26:00). Aebong, la protagonista principale femminile, si fa male sia agli occhi che alle braccia a causa di un incidente causato dal suo fidanzato Sök, che è il protagonista principale della serie. Si tratta di una scena in cui interviene la madre di Aebong intenta a darle una mano inviando dei messaggi al suo ragazzo. Tale scenario dà vita a scene esilaranti dovute all'intervento di una donna poco avvezzata all'uso dell'applicazione di messaggistica, che finisce per commettere *gaffe* in modo involontario, originate dagli errori nel digitare i messaggi e dalle errate interpretazioni degli emoji da parte della madre di Aebong.

Dopo aver ricevuto un messaggio dal fidanzato, Aebong chiede a sua madre di leggere i messaggi e scrivere delle risposte al posto suo, essendo impossibilitata con gli occhi bendati. Al suo ragazzo che si scusa e che chiede il suo stato di salute lei desidera rispondere come segue: «Sì, sto bene. Stai lavorando o giocando ai videogiochi»? Nel dettare il messaggio, la madre commette un errore di battitura, sostituendo “*keimha-ni*” (lett. giocare ai videogiochi) con “*keiba-ni*” (lett. essere in un gay bar), generando così una situazione imbarazzante basata su un gioco di parole.

⁷ La serie in oggetto è stata originariamente trasmessa su Naver TV dal 7 al 28 novembre 2016 e successivamente messa in onda su KBS 2 dal 9 dicembre 2016 al 6 gennaio 2017. Ispirata al webtoon di Jo Seok che porta lo stesso nome, questa sitcom ha ottenuto grande popolarità, diventando la webserie con il maggior numero di visualizzazioni in Corea del Sud, registrando circa 30 milioni di spettatori, e conquistando anche il pubblico cinese con oltre 100 milioni di visualizzazioni. Per gli spettatori italiani, è stata resa accessibile su Netflix in lingua italiana.



Tabella 2.

Il suono del tuo cuore (Netflix) - 1

Versione originale	Versione con sottotitoli
<i>Kwaench'ana. Nõn chagõphani anim keimhani?</i>	Sto bene. Stai lavorando o giocando alla PlayStation?
- <i>Kwaench'ana. Nõn chagõphani anim keibani?</i>	- Sto bene. Stai lavorando o giocando alla gaystation?

Come evidenziato nella tabella, il traduttore dei sottotitoli in italiano ha optato per creare un gioco di parole impiegando il termine “PlayStation”, piattaforma di videogiochi estremamente diffusa in Italia, sostituendo poi l’elemento “play” con “gay”. Questo approccio ha permesso di mantenere la semantica originale, nonostante la perdita della similitudine fonetica tra due termini coreani “*keimha*” e “*keiba*”, elemento distintivo del gioco di parole nell’originale.

Le scene che seguono sono caratterizzate da situazioni comiche nate da equivoci o malintesi dovuti a interpretazioni errate degli emoji. Sõk, confuso dal riferimento al “bar gay”, utilizza un’emoji raffigurante un pollo perplesso per manifestare il proprio dubbio. La madre, nel tentativo di trasmettere il messaggio ricevuto a voce, dice: «*taktaegariga mwõl kunggõmhaehae*», che si potrebbe tradurre letteralmente come «Ecco la testa di gallina incuriosita di qualcosa».

L’approccio della signora, infatti, genera malintesi a causa di una caratteristica specifica della lingua coreana, in quanto i verbi non vengono coniugati in base alla persona e per giunta il soggetto può essere omesso. Pertanto, benché la madre intenda usare una forma verbale riferita alla terza persona singolare per descrivere l’emoji, la figlia interpreta il messaggio come se fosse indirizzato direttamente a lei, associando così l’espressione “testa di gallina (cervello di gallina)” a sé stessa, un’espressione utilizzata in Corea per indicare qualcuno di molto stupido. Tuttavia, il sottotitolo ufficiale in lingua italiana, come evidenziato nella seguente tabella, non riesce né a catturare l’intento umoristico originale né a produrre una frase che risulti coerente all’interno della scena.

Tabella 3.

Il suono del tuo cuore (Netflix) - 2

Versione originale	Versione con sottotitoli
<i>taktaegariga mwõl kunggõmhaehae.</i>	La testa di un pollo perplesso.



La descrizione ‘letterale’ interpretata dalla madre continua a causare fraintendimenti. Infuriata, Aebong gli chiede di incontrare immediatamente, scrivendo sempre tramite sua madre: «Puoi venire da me, adesso?». Il suo ragazzo, pensando che la fidanzata non sia arrabbiata con lui, risponde affermativamente con un’altra emoji, questa volta un maiale timido che si copre gli occhi. La signora tenta nuovamente di decifrare il messaggio ricevuto: «*twaejigat’ün’ge nun karigo syohago issö chigũm*», che letteralmente si tradurrebbe in: «Sei un maiale che non ci vede dà spettacolo». Ancora una volta, la figlia interpreta che il maiale arrabbiato fosse riferito a sé stessa, e va su tutte le furie. Impaziente chiede alla madre di chiamarlo direttamente, e durante la conversazione lo insulta con grande severità. Tuttavia, anche in questa circostanza, il sottotitolo non riesce a fornire una traduzione adeguata alla scena.

Tabella 4.

Il suono del tuo cuore (Netflix) - 3

Versione originale	Versione con sottotitoli
<i>twaejigat’ün’ge nun karigo syohago issö chigũm?</i>	“Adesso?” È un maiale che si copre gli occhi e si esibisce.

Come precedentemente osservato, le dinamiche umoristiche generate dalla descrizione letterale degli emoji nel contesto de *Il suono del tuo cuore* subiscono una perdita significativa di efficacia comica nella loro resa in italiano. Tale perdita è attribuibile alle divergenze linguistiche tra il coreano e l’italiano nello specifico l’assenza del sistema di accordo in coreano. In italiano il soggetto nullo avviene senza compromettere nella comprensione del contesto proprio grazie all’accordo, presente in molte lingue del mondo, mentre in coreano in verbi non si coniugano rispetto alla persona per cui la presenza del soggetto in una frase diventa indispensabile per la comprensione (cfr. Jung, 2018, pp. 79-82, 131). Ragion per cui è arduo valorizzare i giochi di parole che si basano su tali ambiguità linguistiche. Di conseguenza, gli esempi di umorismo analizzati in questa sede possono essere ritenuti effettivamente intraducibili.

3.2 Appellativi coreani in *Squid Game* (2021)

Il secondo esempio evidenzia una caratteristica linguistica, tipica della lingua e cultura coreana, ovvero termini affettivi e parentali utilizzati per indicare o fare riferimento a persone che non appartengono al proprio nucleo familiare. Questa abitudine riflette la tendenza dei coreani a instaurare un legame simbolico di vicinanza o familiarità anche con individui esterni, attraverso l’adozione di appellativi tipicamente riservati a membri della famiglia. Tale uso linguistico non solo sottolinea l’importanza dei valori comunitari e di solidarietà all’interno della società coreana, ma rappresenta anche una predisposizione del popolo coreano a ridurre le distanze sociali e creare un’atmosfera più



intima e accogliente, anche in contesti formalmente estranei alla sfera familiare. L'uso di tali appellativi, legati alla questione dell'età, si rileva un ottimo spunto per i giochi di parole, in quanto sfrutta le ambiguità e i doppi sensi che tali termini possono evocare. Infatti, si riscontra facilmente in numerose serie televisive coreane.

Osserviamo un esempio tratto da *Squid Game*. L'appellativo familiare preso in esame è “*oppa*”, che significa letteralmente “fratello maggiore” e infatti può essere usato anche al di fuori del contesto familiare nel caso in cui una persona femminile più giovane si rivolge ad un interlocutore maschile più grande. Nella quarta puntata della serie (26:00-26:20), dopo una violenta rissa al buio, il gruppo guidato da Söngt'ae, uno dei protagonisti, fa il punto della situazione e l'unica donna del gruppo, di nome Minyö, cerca l'approvazione di Söngt'ae, chiamandolo affettuosamente “*oppa*”. Il leader, tuttavia, inizia a schernirla mettendo in dubbio la sua età e sostenendo che non sia appropriato per lei usare il termine “*oppa*” nei suoi confronti. La reazione di Minyö, arrabbiata per essere presa per una più anziana, sfrutta un gioco di parole con gli appellativi familiari: passando infatti da “*oppa*” ad “*ajössi*”, un termine che significa ‘zio,’ usato per rivolgersi a uomini di mezza età, o talvolta con una sfumatura dispregiativa (cfr. Jung, 2018).

Tabella 5.

Squid Game (Netflix)

Versione originale	Versione con sottotitoli	Versione doppiata
<i>Matchi, oppa?</i>	Giusto, baby?	Vero, papino?
- <i>oppa? naega chinjja oppa maja? anin kö katunde?</i>	- Baby? Davvero? Non saprei.	- Papino? Ne sei proprio sicura? Sei più vecchia tu.
<i>Ajössi, naega myöt sallo poyöyo?</i>	Senti un po', quanti anni mi dai?	Davvero? Perché, quanti anni mi dai?

Come si può osservare dagli esempi sopracitati, emerge una discrepanza marcata tra la versione con sottotitoli e quella doppiata. Nella versione sottotitolata, l'appellativo “*oppa*” è stato tradotto come “baby”, una scelta dettata dall'uso comune di questo termine per esprimere affetto romantico da parte di una donna verso un uomo. Tale approccio, però, elimina completamente la connotazione di età intrinseca nell'originale, anzi ne inverte il significato. Nella versione doppiata, invece, è stato preferito l'appellativo “papino” che, mantenendo l'implicazione di una certa maturità dell'età del destinatario, potrebbe essere considerato una traduzione più fedele, benché il termine selezionato possa avere una connotazione leggermente volgare. L'utilizzo del termine “papino” nella versione doppiata, inoltre, aiuta a rendere più chiara la scena in cui Söngt'ae solleva dubbi



sull'età di Minyō, dettaglio che nei sottotitoli rimane ambiguo o viene omissis. Tuttavia, il doppiaggio omette di riflettere il cambio di appellativi operato da Minyō, un aspetto interessante dell'originale, così come la variazione dal registro informale con desinenza *-chi* a quello semiformale con *-yo*. Considerata l'abitudine italiana di utilizzare termini affettivi come “zio” o “zia” anche in contesti non familiari, l'introduzione di “zio” nella traduzione potrebbe preservare sia l'equivalenza che l'efficacia della trasposizione delle dinamiche dialogiche in esame.

3.3 Collocazioni ed espressioni fisse in *The Glory* (2022)

Il terzo esempio esplora i giochi di parole emergenti dall'impiego di collocazioni o espressioni fisse in coreano. La considerazione della polisemia associata a tali collocazioni riveste un'importanza rilevante, in quanto l'obiettivo primario dell'indagine consiste nel raggiungere una traduzione che mantenga l'equivalenza semantica delle espressioni originali (cfr. Jung, 2018, pp. 112-113, 125-126). Verrà preso in esame un caso specifico estratto dalla serie televisiva *The Glory*, prodotta da Netflix. Si tratta dell'episodio 12, specificamente tra i minuti 14:15 e 14:20, che verrà esaminato per illustrare le sfide e le strategie di traduzione in questo ambito.

Nella sequenza analizzata, Chaejun fa irruzione con ira nell'ufficio del corpo docente intento nella ricerca dell'insegnante che aveva ripreso di nascosto sua figlia. Un membro del personale scolastico lo trattiene interrogandolo sul motivo della sua presenza con la domanda: «*ōttōk'e osyōssōyo?*» (trad lett. Come è venuto?). La risposta di Chaejun con «*ch'a t'agoyo*», che letteralmente significa «Con l'auto», gioca sull'ambivalenza dell'avverbio interrogativo coreano “*ōttōk'e*”, suscettibile di essere interpretato sia come ‘per quale motivo’ sia come ‘in che modo’, inducendo il personaggio a fornire anche volutamente una risposta fuori contesto che alimenta l'umorismo della scena.

Tabella 6.

The Glory (Netflix)

Versione originale	Versione con sottotitoli	Versione doppiata
<i>ōttōk'e osyōssōyo?</i>	Posso aiutarla?	Posso aiutarla, signore?
- <i>ch'a t'agoyo</i> .	- No.	- Forse sì.

Come osservato nella tabella, tanto la versione sottotitolata quanto quella doppiata ricorrono a un'espressione idiomatica italiana, «posso aiutarla?», per tradurre l'interrogativo posto dallo staff scolastico, modificando così la dinamica originale dello scambio verbale in italiano. Di conseguenza, la risposta è confinata a un semplice ‘sì’ o



‘no’, con i sottotitoli che optano per ‘no’ e il doppiaggio che sceglie ‘sì’, seguito da un ‘forse’. In entrambi i casi, l’elemento comico presente nell’originale viene completamente perso, rendendo la scena priva di umorismo. Un’alternativa potrebbe essere l’utilizzo di un’altra locuzione, come «cosa l’ha portata qui?», che apre alla possibilità di una risposta fuori contesto legata al ‘come’, permettendo così di preservare sia il significato sia l’effetto comico originari nella traduzione italiana.

La trasposizione linguistica di scambi verbali contenenti collocazioni o locuzioni idiomatiche, come illustrato nell’esempio precedente, presenta complessità intrinseche. Dato il legame arbitrario delle collocazioni, ogni lingua, infatti, fa scelte differenti riguardo ai termini che cooccorrono nella formazione delle collocazioni (Jung, 2018, p. 114). La difficoltà principale risiede nella mancanza di corrispondenze dirette tra tali espressioni nelle diverse lingue, attribuibile alla specificità culturale e contestuale in cui esse sono radicate. Di conseguenza, l’attività traduttiva richiede un approccio dinamico e creativo, impegnandosi nella ricerca e nell’adozione di strategie alternative che possano rendere il testo di arrivo non solo fedele a quello di partenza in termini di contenuto, ma anche equivalente dal punto di vista funzionale e stilistico.

3.4 Palindromo in *Avvocata Woo* (2022)

Il quarto caso in esame riguarda l’uso dei palindromi come forma di gioco di parole. Il repertorio lessicale coreano include numerosi sostantivi trisillabici, che facilitano la generazione di palindromi, a differenza delle lingue che adottano l’alfabeto latino, dove tale processo appare meno immediato. Un esempio emblematico di questa problematica traduttiva si manifesta nella serie televisiva *Avvocata Woo*, in cui la protagonista, affetta da autismo, si chiama Woo Young-woo, che costituisce proprio un palindromo. La ragazza ricorre continuamente e ripetutamente a questi giochi linguistici per presentarsi. Si tratta di una scena cruciale che viene ripetuta più volte in ogni puntata. Analizziamo il modo in cui la battuta dell’avvocata Woo viene trasposta in italiano, mettendo in luce le strategie adottate per preservare l’intento originale nonostante le differenze linguistiche. La scena in questione riguarda la prima puntata, precisamente tra i minuti 17:10 e 17:30, quando l’avvocata si presenta per la prima volta ai suoi nuovi colleghi sul posto di lavoro.

Tabella 7.

Avvocata Woo (Netflix)

Versione originale	Versione con sottotitoli
<i>kirōki, t’omat’o, sūwisū, indoin, pyōltongpyōl, uyōngu. yōksamyōk?</i>	Come kayak, radar, esose, Woo Young-woo. Stazione di Yeoksam?

Come illustrato nella tabella sopra, nella versione con sottotitoli i palindromi vengono ridotti da quattro a tre. La sfida più significativa emerge con l’ultima battuta, in



cui la protagonista fa riferimento al nome della fermata della metropolitana dove solitamente scende per andare al lavoro, evidenziando così che tale nome costituisce un palindromo. Il nome della fermata è “yöksam”, al quale viene aggiunto “yök”, termine coreano per “stazione/fermata”, formando così il palindromo “yök-sam-yök”, cioè ‘fermata di yöksam’, e fondamentalmente suscitando divertimento. Tale stratagemma linguistico fa leva, infatti, su una particolarità del coreano in quanto i nomi propri vengono formati da tre sillabe e la prima e l’ultima possono tranquillamente combaciare formando un palindromo. Nella traduzione in italiano, tuttavia, adottare questo meccanismo si è rivelato impraticabile. Di conseguenza, l’ultima battuta è stata resa focalizzandosi esclusivamente sul significato semantico, non riuscendo a trovare l’equivalente palindromico in italiano.

3.5 *Dad joke (ajae gag) in Una famiglia in fuga (2023)*

L’ultimo elemento relativo all’uso dei giochi di parole nel contesto dell’umorismo coreano è il cosiddetto “ajae gag” ossia *dad joke*. Questa forma di comicità, generalmente strutturata come una serie di battute o di scambi domanda-risposta, si manifesta meno frequentemente attraverso narrazioni. La denominazione è abitualmente attribuita agli uomini di mezza età, che spesso sono autori di tali scherzi, e vengono chiamati affettuosamente “ajae”, un appellativo affine ad “ajössi”. La peculiarità di queste barzellette risiede nell’impiego di due parole foneticamente simili per formulare risposte apparentemente slegate dal contesto, suscitando così il divertimento dell’interlocutore.

Considerando che l’ajae gag rappresenta una forma di umorismo diffusa nella vita quotidiana, lo troviamo frequentemente anche nei contenuti audiovisivi. A scopo illustrativo, si intende portare una sequenza estratta dalle serie televisive dal titolo *Una famiglia in fuga*, di recente pubblicazione su Disney+, focalizzandosi sull’episodio 9, e in particolare nel segmento temporale compreso tra i minuti 8:30-8:50. In questa scena, una coppia di giovani che ha iniziato a frequentarsi da poco si trova a cenare in un ristorante dall’ambiente gradevole. Il giovane alterna momenti di conversazione seria a improvvise battute umoristiche, mirando a provocare il sorriso della compagna. Quest’ultima, invece, esprime la propria perplessità riguardo alla costante tendenza del partner a scherzare, e si trova in difficoltà nel distinguere i momenti di serietà da quelli di leggerezza.

Tabella 8.

Una famiglia in fuga (Disney+)

Versione originale	Versione con sottotitoli
<i>Chakku nongdamhanikka changnanhanün kōnji chinjihan kōnji kami chal an wayo.</i>	Continui a scherzare, non capisco se ora sei serio.



Versione originale	Versione con sottotitoli
- Nan <i>chinjhande</i> . <i>Chinji...hago itchanhayo</i> .	- Sono serio. Mi sto davvero godendo questa cena con te.

Nel proseguimento della conversazione, come illustrato dagli esempi, il giovane impiega un gioco di parole basato sull'uso di omonimi. La parola chiave è “*chinji*”, che riveste un duplice significato: vale a dire da un lato funge da termine onorifico per “pasto”, e dall'altro assume il significato di “essere serio” se combinato con il predicato verbale “-*hada*” (lett. fare). Per rispondere alla sua ragazza l'uomo riutilizza “*chinji*” con un'accezione diversa da quella originariamente intesa da lei, ovvero ‘essere serio’, riferendosi stavolta al ‘pasto’ e desiderando farla ridere. Nella sua battuta applicando il suffisso connettivo “-*go*” al predicato verbale “*hada*” intende esprimere l'atto di ‘consumare il pasto’. Nella traduzione italiana fornita dai sottotitoli, questa sfumatura viene inevitabilmente persa, data l'assenza di un equivalente diretto nella lingua italiana. Per mantenere l'effetto del gioco di parole, l'ultima battuta del giovane potrebbe essere tradotta in: «Mi sto seriamente godendo questa cena con te», consentendo così di conservare l'intento originale attraverso un adattamento che rispecchia l'uso delle parole in gioco.

Nel contesto dei giochi di parole in coreano la difficoltà non risiede unicamente nell'individuazione di equivalenti per gli omonimi nelle varie lingue, ma anche nell'ardua sfida di tradurre tutte le varianti generate dalla struttura agglutinante, tipica del coreano senza alterarne il significato originale. In questi casi si considera che l'utilizzo intenzionale di ripetizioni di parole o frasi nella traduzione possa contribuire a trasmettere, seppur parzialmente, le sfumature proprie del gioco di parole originale.

4. Conclusioni

Nella quotidianità sono numerose le situazioni comunicative che possono essere lette in chiave umoristica, dovute al divario tra il significato originario dell'enunciato e l'intento “nascosto” del parlante. Sono i casi in cui le strutture sintattiche, lessicali e fonologiche dell'enunciato restano tali ma assumono funzioni pragmatiche permettendo l'interpretazione del messaggio in più modi, come afferma Lew (1996⁸).

La presente ricerca ha l'intento di dimostrare che la traduzione audiovisiva di elementi umoristici è un'operazione complessa ma affascinante in quanto il compito del traduttore non si ferma alla mera trasposizione contenutistica e letterale delle forme linguistiche, ma viene coinvolto in una serie di fattori linguistici e culturali. Il lavoro di ricerca ha permesso di illustrare e comprendere la complessità dei sistemi linguistici coinvolti (collocazioni, forme grammaticali, strutture sintattiche e pragmatiche, giochi di

⁸ “Pragmatic ambiguity in jokes arises when the two interpretations of the ambiguous fragment are identical with respect to their syntactic structure, lexical content, and phonetic form, but different in terms of the pragmatic function which the fragment exhibits within the two interpretations.” (Lew, 1996, p. 39)



parole, ecc.) come uno strumento di comunicazione e come un'espressione culturale. In questo contributo, infatti, sono stati presi in esame alcuni esempi presi dai prodotti multimediali k-drama illustrando le modalità con cui la lingua coreana può creare l'umorismo. Dalle analisi abbiamo constatato che la loro natura umoristica risiede essenzialmente in un'ambiguità che ci invita a reinterpretare codici verbali, dare un nuovo significato e ridere, come afferma Hien (2019, p. 87):

Si ride davanti a combinazioni di parole e significati che sembrano strani, curiosi, che infrangono le regole socialmente concordate all'interno di una comunità linguistica. Lo si può fare accostando due elementi mediante una finta metafora o similitudine, creando una situazione "alla rovescia", paradossale, tramite la distorsione delle unità fraseologiche, delle espressioni fisse, consentendo poi di rileggere quei segni verbali sotto una nuova luce. Laddove ci si aspetta che il testo comunichi in modo lineare, chiaro e conforme al contesto, sorge un'accezione inattesa. Tutte queste tecniche sono fonti inesauribili per la produzione umoristica.

Obiettivo del presente lavoro è confermare che nella traduzione audiovisiva, specialmente se si tratta di elementi umoristici, è fondamentale comprendere ogni sfumatura del discorso, capirne il senso completo e gli intenti e trasmettere al meglio a un pubblico linguisticamente e culturalmente diversi. Bisogna, dunque, riconoscere il difficile e importante ruolo del traduttore in un'era orientata sempre più al plurilinguismo e alla continua mediazione fra lingue e culture diverse, auspicando di godere dei risultati che valorizzino le sfumature nascoste.

Bibliografia

- [1] Ahn, B. P. (1997). Analysis of the Russian humors. *The Journal of Humanities*, 4, 157–174.
- [2] Bahbha, H. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- [3] Bovinelli, B., & Gallini, S. (1994). La traduzione dei riferimenti culturali nel doppiaggio cinematografico. In R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, & L. Gavioli (Eds.), *Il doppiaggio: Trasposizioni linguistiche e culturali* (pp. 175–202). Club.
- [4] Cary, E. (1960). La traduction totale, 6(3), 110–115.
- [5] Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation*. Oxford University Press.
- [6] Chaume, V. F. (2004). Synchronization in dubbing: A translational approach. In P. Orero (Ed.), *Topics in audiovisual translation* (pp. 35–52). John Benjamins.
- [7] Chiaro, D. (2010). *Translating humor in the media*. Continuum.
- [8] Cho, S. E. (2014). Dubbing and subtitling in *Memories of Murder*: Translation of Korean film into English. *STEM Journal*, 15(2), 17–33.
- [9] Delabastita, D. (1996). *Wordplay and translation*. Routledge.
- [10] Diadori, P., & Jung, I. S. (2012). La dimensione cronemica nella didattica dell'italiano L2 per studenti coreani: La cronemica della cultura coreana. In C. Buffagni, B.



- Garzelli, & A. Villarini (Eds.), *Idee di tempo: Studi tra lingua, letteratura e didattica* (pp. 319–332). Guerra Edizioni.
- [11] Diadori, P. (2003). Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing: La traduzione dei testi mistilingui. *Italica*, 80(4), 531–541.
- [12] Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Bompiani.
- [13] Falbo, C., Russo, M., & Straniero, S. F. (1999). *Interpretazione simultanea e consecutiva: Problemi teorici e metodologie didattiche*. Hoepli.
- [14] Formiglio, O. (2021). L'umorismo nei dialoghi di *Friends*: Analisi linguistica di espressioni idiomatiche e collocazioni, e proposte di ritraduzione dall'inglese all'italiano. *RISU*, 4(1), 122–138.
- [15] Geertz, C. (1983). Found in translation: On the social history of the moral imagination. In *Local knowledge: Further essays in interpretive anthropology* (pp. 36–54). Basic Books.
- [16] Gile, D. (1988). La partage de l'attention et le 'modèle d'effort' en interpretation simultanée. *The Interpreters' Newsletter*, 1, 4–22.
- [17] Hien, L. T. (2019). Analisi linguistica dei giochi di parole. *Rivista Italiana di Studi sull'Umorismo RISU*, 2(2), 71–89.
- [18] Jung, I. S. (2022). Le parole di Deledda in lingua coreana: Riflessioni su una traduzione dell'opera *La Madre*. In D. Manca (Ed.), "*Sento tutta la modernità della vita*": *Attualità di Grazia Deledda a 150 anniversario della nascita di Grazia Deledda* (Vol. III, pp. 691–707). ISRE-Aipsa.
- [19] Jung, I. S. (2021). Traduzione e adattamento delle opere cinematografiche dal coreano: Il doppiaggio in italiano nel cinema coreano. In F. Vitucci (Ed.), *La traduzione audiovisiva per le lingue extraeuropee* (pp. 153–180). Quaderni di semantica. Edizioni dell'Orso.
- [20] Jung, I. S. (2019). Studio del neologismo coreano: Analisi linguistiche e socio-culturali. In B. Aldinucci, V. Carbonara, G. Caruso, M. La Grassa, C. Nadal, & E. Salvatore (Eds.), *Parola: Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare* (pp. 353–365). Edizioni Università per Stranieri di Siena.
- [21] Jung, I. S. (2018). *Manuale di lingua e linguistica coreana*. Mimesis Edizioni.
- [22] Jung, I. S. (2015). Neologismo, comprendere la lingua e cultura coreana. In A. L. Bruno (Ed.), *Corea: K-pop multimediale* (pp. 67–93). Aracne Editrice.
- [23] Jung, S. Y. (2013). *A study on discourse analysis of humor in Japanese conte* (Master's thesis). Dong-Eui University.
- [24] Kang, Y. J. (2015). *Perceptions of Korean dialects by Gyeongsang residents* (Doctoral dissertation). San Diego State University.
- [25] Lew, R. (1996). *An ambiguity-based theory of the linguistic verbal joke in English* (Doctoral dissertation). Adam Mickiewicz University.
- [26] Nergaard, S. (1990). *Note e saggi sul Divano orientale-occidentale*. Einaudi.
- [27] Nida, E. A. (1964). *Toward a science of translating*. Brill.



- [28] Oh, J. E., & Park, K. S. (2010). Humor formation in English sitcom texts. *Cogito*, 68, 405–427.
- [29] Pavesi, M. (2005). *La traduzione filmica: Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Carocci.
- [30] Park, H. S., Egedi, D., & Palmer, M. (2011). Recovering empty arguments in Korean. *University of Pennsylvania*.
- [31] Popovic, A. (2006). *Teória umeleckého prekladu (1975): La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*. (B. Osimo, Ed.; D. Laudani, Trans.). Hoepli.
- [32] Roberts, A. (2019). *A philosophy of humour*. Palgrave.
- [33] Salmon, L. (2003). *Teoria della traduzione*. Vallardi.
- [34] Underhill, J. W. (2009). *Humboldt: Worldview and language*. Edinburgh University Press.
- [35] Yoon, Y. E. (2000). A contrastive analysis of English and Korean verbal humor. *Journal of English Linguistics*, 5, 97–118.

Ringraziamenti

Desideriamo esprimere la nostra più sincera gratitudine al comitato scientifico e redazionale, che ci ha offerto la preziosa opportunità di sviluppare questa ricerca. Questo nostro contributo si inserisce nell'ambito della Giornata Internazionale di studi "L'umorismo dell'altro, l'umorismo nell'altro. Forme e rappresentazioni del comico tra lingue e culture/Humor of the other, humor in the other. Forms and representations of the comical between languages and cultures", svoltasi il 26 ottobre 2023 presso l'Università per Stranieri di Siena. Si ringrazia la *Rivista di traduzione e lingue – Revue de Traduction et Langues* per la realizzazione di questo numero speciale. Infine, si ringrazia l'Academy of Korea Studies in quanto questo lavoro è stato realizzato con il supporto del *Seed Program for Korean Studies*)⁹.

Profilo degli autori

Im Suk Jung è attualmente professoressa associata di lingua e letteratura coreana (10/ASIA-01), nonché coordinatrice tecnico-scientifica del Centro CLASS (Centro di Ricerca sulle Lingue Straniere) e direttrice del Centro CeSK (Centro di Ricerche e Studi Coreani "Yun Dongju") presso l'Università per Stranieri di Siena. Ha conseguito il dottorato in Linguistica (XXIV ciclo) nel 2011, una laurea magistrale in Linguistica per la Comunicazione Interculturale nel 2007 e una laurea triennale in Mediazione Linguistica e Culturale nel 2004 presso lo stesso istituto, oltre a una seconda laurea in Studi Italiani presso la Hankuk University of Foreign Studies nel 2001. Ha anche completato il percorso

⁹ This work was supported by the *Seed Program for Korean Studies* of the Ministry of Education of the Republic of Korea and the Korean Studies Promotion Service at the Academy of Korean Studies (AKS-2023-INC-2230001).



KLTP (*Korean Language Teachers Training Program*) presso il LEI (*Language Education Institute*), Seoul National University, nel 2010. È stata visiting professor di Lingua e Letteratura Coreana e Filologia Coreana presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e l'Università La Sapienza di Roma dal 2010 al 2017, in collaborazione con l'Academy of Korean Studies. Dal 2017 è docente responsabile della cattedra di Studi Coreani presso l'Università per Stranieri di Siena e referente di vari progetti tra cui 'Online Sejong Hakdang', 'Global KF e-school' e programma di Doppio titolo, avviati con il Dipartimento di Studi Coreani e il Dipartimento di Didattica della Lingua Coreana della Busan University of Foreign Studies. Attualmente è direttrice del progetto di ricerca da titolo 'Asian Community and Europe (dal 2020)', promosso dalla Eurasia Foundation (dall'Asia), e del 'Seed Program for Korean Studies (2023-2026)', finanziato dall'Academy of Korean Studies. Le sue principali aree di ricerca vertono sulla Linguistica contrastiva, Linguistica coreana, Studi di Traduzione e Sociolinguistica.

Kukjin Kim è attualmente ricercatore a tempo determinato (tipo A) di Lingua e Letteratura Coreana (10/ASIA-01) presso l'Università per Stranieri di Siena, dove insegna Lingua e letteratura coreana e Storia coreana. Si è laureato in storia presso la Pusan National University (Repubblica di Corea), dove ha conseguito la laurea magistrale in storia nel 2012. Ha ottenuto il suo Dottorato di Ricerca (PhD) in storia presso l'Università di Pisa nel 2020 (XXXI ciclo). Dall'a.a. 2020/21 al 2021/22 è stato docente a contratto del corso di Filologia coreana per i corsi di laurea triennale e magistrale presso l'Università di Roma La Sapienza. I suoi interessi di ricerca principali riguardano la storia coreana, con una particolare attenzione agli scambi culturali tra la Corea e l'Europa, soprattutto con l'Italia. Si dedica inoltre all'analisi di testi letterari coreani attraverso metodologie storiche, con un focus su saggi, lettere e diari, oltre alla didattica della lingua coreana. Tra le sue recenti pubblicazioni figurano studi sulle opere dantesche in Corea, la presenza della Corea nelle esposizioni universali del primo Novecento, gli scambi culturali tra il Mediterraneo e la penisola coreana nell'antichità (in corso di pubblicazione), la conoscenza medica in lingua latina nella Corea del Settecento (in corso di pubblicazione) e l'uso dell'intelligenza artificiale nell'insegnamento della lingua coreana come L2 (in corso di pubblicazione).

Contributi degli autori

Il saggio è frutto di una elaborazione comune tra gli autori, che tuttavia sono direttamente responsabili delle seguenti parti : Imsuk Jung ha redatto i capitoli 1, 2 e 4 ; Kukjin Kim il capitolo 3. La bibliografia è in collaborazione.

Dichiarazione di conflitto d'interessi

Gli autori dichiarano che non sussiste conflitto d'interessi in rapporto alla ricerca, all'autorialità e/o alla pubblicazione dell'articolo.







Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024
Rivista di traduzione e lingue
ISSN (Print): 1112-3974 EISSN (Online): 2600-6235
DOI:



Tradurre l'umorismo nella comunicazione d'ambito medico in serie tv tedesche: il caso di Bettys Diagnose

Translating Humor in the Medical Workplace as represented in German TV Series: A Case Study of Bettys Diagnose

Claudia Buffagni 
Università per Stranieri di Siena— Italia
buffagni@unistrasi.it

Marta Aurora 
Università per Stranieri di Siena— Italia
m.aurora1@dottorandi.unistrasi.it

Per citare questo articolo:

Buffagni, C. & Aurora, M. (2024). Tradurre l'umorismo nella comunicazione d'ambito medico in serie tv tedesche: il caso di *Bettys Diagnose*. *Traduction et Langues*, 23(2), 141-168.

Ricevuto : 06/04/2024; Accettato : 19/07/2024, Pubblicato : 30/09/2024

Keywords

Humor;
Audiovisual
Translation;
German tv-
drama;
Italian
subtitles;
Medical
language;
Gender

Abstract

This article analyses humorous dialogues from the first season of the German medical TV series Bettys Diagnose (2015) on the basis of Raskin and Attardo's General Theory of Verbal Humor (1991). First, the gender of the participants, socio-professional hierarchies, and specialized language are identified as criteria for classifying humorous interactions. Applying a qualitative approach, the study investigates the linguistic ambiguity found in numerous exchanges based on opposing scripts in the medical workplace. It demonstrates how humor can often conceal aggressive attitudes, help manage critical situations and aim at teasing other speakers. The analysis of specific dialogues sheds light on the knowledge gaps between clinicians and patients and the related effects of misunderstandings that may occur, regardless of the speakers' language and cultural background. At the same time, humor seems to convey — more or less overtly — gender-related issues and social tensions between communities and subcommunities, as well as between different professional roles. Other dialogues in the series reveal how humor can also contribute to reducing the daily emotional burden of people facing trauma, fear, and pain, thus serving as a coping strategy. The essay also considers both voluntary and involuntary, verbal and non-verbal forms of humor. Subsequently, the article presents proposals for interlingual subtitling in Italian, selected on the basis of the dominant tone of the dramedy series examined (Nord, 1993) and consistent with the dynamic and compelling dialogues typical of oral communication. Specific strategies (Díaz Cintas & Remael, 2007) were thus identified and employed to render those humorous exchanges in which gender, socio-professional hierarchies, and specialized language play a relevant role. This section distinguishes between cases of correspondence between the two language systems (German and Italian) and cases requiring a more creative intervention by the translator. The study identifies some trends in the fictional representation of communication in hospital settings in German as well as in interlingual subtitling in Italian. These results could be further consolidated on a quantitative level through the analysis of larger corpora of dialogues from German TV series with similar topics, settings, and genres.



Parole chiave

Humor;
Traduzione
audiovisiva;
Serie tv tedesca;
Sottotitoli italiani;
Linguaggio medico;
Genere.

Abstract

Il presente saggio analizza dialoghi umoristici della prima stagione della serie televisiva tedesca d'ambientazione medica Bettys Diagnose (2015) sulla scorta della General Theory of Verbal Humor (1991) di Raskin e Attardo. Dapprima si individuano come criteri di classificazione degli scambi umoristici il genere dei partecipanti, le gerarchie sociali e professionali e il linguaggio specialistico. Con un approccio qualitativo, lo studio indaga poi sull'ambiguità linguistica riscontrata in numerosi scambi basati su script opposti nella comunicazione di ambito medico. Il saggio considera inoltre forme di humor volontario e involontario, verbale e non verbale. Successivamente l'articolo presenta proposte di sottotitolazione interlinguistica in italiano, selezionate in base al tono dominante della serie dramedy esaminata (Nord 1993). Sono state così individuate strategie specifiche per la resa di scambi umoristici che ruotano attorno al genere, alle gerarchie sociali e professionali e al linguaggio specialistico (Díaz Cintas & Remael 2007), distinguendo tra casi di corrispondenza tra i due sistemi linguistici (tedesco e italiano) e casi che richiedono l'intervento creativo del traduttore. Lo studio individua alcune linee di tendenza nella rappresentazione della comunicazione in tedesco in ambito ospedaliero e nella traduzione per la sottotitolazione in italiano. Tali risultati potranno essere ulteriormente consolidati sul piano quantitativo sulla base di più ampi corpora di dialoghi tratti da serie tv tedesche che presentino simili generi, temi e ambientazioni.



Schlüsselwörter

Humor;
 Audiovisuelle
 Übersetzung;
 Deutsche TV-Serie;
 italienische Untertitel;
 Fachsprache der
 Medizin;
 Gender

Abstract

Dieser Aufsatz analysiert humoristische Dialoge aus der ersten Staffel der deutschen Arztserie Bettys Diagnose (2015) auf der Grundlage der General Theory of Verbal Humor von Raskin und Attardo (1991). Zunächst werden das Geschlecht der Teilnehmer, soziale und berufliche Hierarchien und die Fachsprache als Kriterien für die Klassifizierung von humorvollen Gesprächen identifiziert. Mit Hilfe eines qualitativen Ansatzes untersucht die Studie dann die sprachliche Mehrdeutigkeit, die sich in zahlreichen Gesprächen auf der Grundlage gegensätzlicher Skripte in der medizinischen Kommunikation findet. Der Aufsatz geht auch auf freiwillige und unfreiwillige, verbale und nonverbale Formen des Humors ein. Anschließend werden Vorschläge für die interlinguale Untertitelung im Italienischen vorgestellt, die auf der Grundlage des dominanten Tons der untersuchten Dramaserie (Nord 1993) ausgewählt wurden. Auf diese Weise wurden spezifische Strategien für die Wiedergabe von humoristischen Dialogen ermittelt, die sich um Geschlecht, soziale und berufliche Hierarchien und Fachsprache drehen (Díaz Cintas & Remael 2007), wobei zwischen Fällen der Übereinstimmung zwischen den beiden Sprachsystemen (Deutsch und Italienisch) und Fällen, die ein kreatives Eingreifen des Übersetzers erfordern, unterschieden wird. Die Studie zeigt einige Tendenzen bei der Darstellung der humoristischen Kommunikation im Deutschen in einer Krankenhausumgebung und bei der Übersetzung für die Untertitelung im Italienischen auf. Diese Ergebnisse können auf quantitativer Ebene anhand größerer Korpora von Filmdialogen aus Fernsehserien ähnlichen Inhalts weiter gefestigt werden.

1. Introduzione¹

Il saggio² prende in esame dialoghi umoristici tratti dalla serie televisiva tedesca di ambientazione medica *Bettys Diagnose* (2015). I prodotti seriali televisivi hanno accompagnato lo sviluppo della società dei due stati tedeschi fino alla fine degli anni Ottanta e hanno vissuto una continua crescita anche dopo la riunificazione (Hickethier 2007, p. 198; bpb 2021) fino alla prima decade del XXI secolo, per poi giungere a un consolidamento. Le serie di ambito medico³, che pongono al centro le vicende

¹ Il saggio è frutto di ricerche comuni alle due autrici, le quali tuttavia sono responsabili per le parti di propria competenza. Claudia Buffagni è autrice dei paragrafi 1, 2, 2.1, 4.3, 5.1 e 5.2, Marta Aurora ha scritto i paragrafi 3, 3.1, 4.1, 4.2, 5.3. Le conclusioni e la bibliografia sono comuni.

² Il saggio è stato realizzato con il cofinanziamento dell'Unione europea – Next Generation EU - progetto PNRR 2022-2025 ECS00000017 “THE - Tuscany Health Ecosystem” THE NRPP- Mission 4, Component 2 Investment 1.5 Spoke 3 - Advanced Technologies, Methods and Materials for Human Health and Well-being (P.I. dello Spoke: Filippo Cavallo; coordinatrice per l'università per Stranieri di Siena: Anna di Toro).

³ Queste serie tedesche sono state influenzate da prodotti statunitensi di grandissimo richiamo (tra queste, *Emergency Room E.R.* e *Grey's Anatomy*) rispetto ai quali dispongono di budget più limitati. Tra i prodotti di maggiore successo: *Die Schwarzwaldklinik* (1985-1989) e *In aller Freundschaft* (dal 1998). Negli ultimi



professionali e private di medici, infermieri e pazienti, sono tra le più diffuse e amate⁴. In esse si riflettono conflitti e orientamenti della società rappresentata (Kotthoff & Nübling 2018, p. 23).

Questi prodotti si possono collocare in un *continuum* ai cui poli estremi vi sono da un lato la *soap opera* e dall'altro la miniserie. Serie vicine al primo polo presentano episodi che si concludono in un momento di grande tensione, per tenere viva la suspense e iniziare l'episodio successivo con un momento tensivo. Nel caso invece di prodotti vicini al polo della miniserie, ogni episodio tratta un tema (p.es. un dilemma etico o una spinosa decisione professionale o privata) e si conclude con la risoluzione dello stesso. Sul piano linguistico, prodotti più recenti si caratterizzano poi per una maggiore frequenza dell'uso di terminologia medica.

Bettys Diagnose mostra vari elementi della *soap opera* (cfr. par. 2.1). La serie⁵, premiata da un grande successo di pubblico (ca. cinque milioni per il primo episodio), si caratterizza per i dialoghi curati, per il buon livello della recitazione e per la rappresentazione credibile – pur con tratti di marcatezza – di diverse classi sociali e ambiti professionali. L'analisi dei dialoghi può essere pertanto considerata utile ai fini dello studio di caratteristiche e funzioni tipiche della comunicazione umoristica di ambito medico.

Alla luce della *General Theory of Verbal Humor* di Attardo e Raskin (1991), in una prima parte il saggio indaga il ruolo dei fattori sociali nei dialoghi umoristici selezionati. Nella seconda parte saranno presentate proposte di traduzione nei sottotitoli italiani, illustrando gli aspetti problematici e le strategie coinvolte (Díaz Cintas & Remael 2007).

2. Metodologia, struttura e presentazione delle serie tv

Riprendendo il quadro concettuale proposto da Buffagni (2015, p. 171), la ricerca sulle dinamiche dell'umorismo coinvolge molte discipline non linguistiche (in particolare, la psicologia) e vede possibili interpretazioni nella teoria sulla superiorità già sostenuta da Aristotele, Platone e Hobbes e in quella sulla liberazione di tensioni psicofisiche postulata da Freud: a questi approcci sarà dedicato il paragrafo 3.1. Per quanto i processi cognitivi

decenni i prodotti tv tedeschi hanno in parte recuperato la distanza dalle più evolute serie statunitensi (Durzak 1982, pp. 78-79; Lüber 2016).

⁴ Tra queste, in Germania nel 2023 *Der Bergdoktor* (ZDF) è risultata, con una media di 6,29 milioni di spettatori, la seconda serie tv più vista, dopo *Nord bei Nordwest* (<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1194876/umfrage/serien-mit-den-meisten-zuschauern-im-deutschen-fernsehen/>). In Italia, tra i prodotti di maggiore successo, si vedano *Cuori 2* (2,9 milioni di spettatori di media nel 2023), e *Doc – Nelle tue mani 3* (5,2 milioni). https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-adio/2024/01/26/news/ascolti_tv_luca_argentero_batte_tutti_oltre_cinque_milioni_di_spettatori_per_doc-421987335/; <https://www.tvblog.it/post/focus-ascolti-2023-le-fiction-piu-viste>).

⁵ Si tratta di un prodotto di intrattenimento del secondo canale ufficiale tedesco (ZDF) rivolto ad un pubblico generalista e trasmesso in fascia preserale, che tende a evitare trame e immagini disturbanti e presenta un linguaggio controllato, privo di eccessi (turpiloquio, violenza verbale, scene esplicite). Il tono è dinamico, leggero e divertente fin dalla sigla iniziale (*Help* dei Beatles), si può perciò parlare di *dramedy* (crasi tra *drama* e *comedy*).



ed emotivi descritti da queste teorie contribuiscano sempre e in diversa misura al discorso umoristico, le premesse teoriche del presente saggio risiedono nell'approccio semantico-pragmatico della *Semantic Script Theory of Humor* (SSTH) di Raskin (1985) e nella *General Theory of Verbal Humor* (GTVH) di Attardo e Raskin (1991).

Nella *Semantic Script Theory of Humor* Victor Raskin ha indagato le condizioni necessarie a creare l'effetto umoristico sul piano linguistico, ricorrendo in particolare alla semantica degli *script*. Con *script* si intende l'insieme di informazioni e aspettative che i parlanti associano a un dato evento, in base a conoscenze enciclopediche, caratteristiche culturali e modelli di interazione condivisi (Attardo 2008, p. 1205). Secondo Raskin un testo risulta umoristico quando si rivela compatibile con due o più *script* opposti ma sovrapponibili in virtù di aspetti comuni, condizione definita come "opposition between overlapping scripts" (Attardo 2020, p. 100). Quando si comprende una situazione o una dichiarazione umoristica, si attiva prima uno *script* logico e immediato, poi si percepisce la presenza di elementi incongruenti con lo *script* attivato. La prima interpretazione viene scartata e si riconsidera il testo sotto una diversa chiave di lettura che permette di superare e risolvere l'incongruenza emersa (Attardo 2020, pp. 201-202).

Sulla scorta degli studi citati, il saggio analizza passi umoristici tratti dalla prima stagione della serie tv tedesca *Bettys Diagnose* (2015)⁶. L'analisi si è concentrata principalmente su aspetti qualitativi relativamente alle forme e funzioni degli scambi umoristici. In particolare, il capitolo 4 si sofferma sia su elementi sociolinguistici come il genere dei partecipanti (4.1) e le gerarchie sociali e professionali (4.2) sia su aspetti metalinguistici come il linguaggio medico (4.3). Il capitolo 5 presenta proposte di traduzione per i sottotitoli italiani, individuate sulla scorta della classificazione di Díaz Cintas & Remael 2007. Ai fini dell'analisi sono stati selezionati scambi umoristici che si svolgono in ambiente ospedaliero e hanno ad oggetto l'ambito medico, coerentemente con gli scopi di ricerca dell'articolo. Nonostante la serie dedichi spazio anche alle relazioni sentimentali dei personaggi, talvolta sono i temi e i termini propri della medicina a comparire anche nelle conversazioni private⁷.

2.1 *Bettys Diagnose*

La serie *Bettys Diagnose*, di cui si analizza la prima stagione (2015) composta da 12 episodi di 45 minuti ca., si presenta come *amüsante Krankenhausserie* già all'uscita del prodotto in DVD (Studio Hamburg Enterprises GmbH, 2017) e continua a proporsi come *Krankenhausserie mit Humor und Herz* (ZDF, 2023) sugli schermi della ZDF. Nell'arco delle sue dieci edizioni, il linguaggio promozionale pare dunque evidenziarne umorismo

⁶ Gli episodi sono liberamente accessibili online su YouTube, dove presentano solo sottotitoli intralinguistici generati automaticamente.

⁷ Si vedano ad esempio le parole con cui Betty dopo una delusione amorosa reagisce alle premure delle coinquiline che vogliono darle precedenza in bagno al mattino: "Leute, ich habe nur Liebeskummer, keine Blasenschwäche" (episodio 3, min.: 00:01:02-00:01:28) o quando Betty parla con sua madre in un bar dei sintomi della menopausa (par. 4.3, tabella 10).



e divertimento.

La protagonista della serie è Betty, infermiera trentacinquenne e coordinatrice del personale infermieristico della *Station*. Sin dalle prime scene si intuisce che per Betty curare non è solo una questione professionale: oltre che competente, è empatica con i pazienti, che non cura come semplici casi clinici, ma come persone con un loro universo umano non separabile dalla condizione di malattia. Questo talento la porta spesso a intuire diagnosi corrette prima ancora di quelle ufficiali (da cui il titolo della serie), ma alla serietà con cui svolge il suo lavoro Betty unisce uno spirito che dona leggerezza ai dialoghi e alla serie stessa. Nella comunicazione con i superiori, Betty si rivela invece diretta e assertiva, specie in fatto di aspetti gestionali che non condivide. L'azione si svolge prevalentemente all'interno della *Aufnahmestation*, un'area di ricezione di pazienti che dopo il primo soccorso potrebbero necessitare di ricovero o di assegnazione ad altri reparti. Altri personaggi coinvolti nei dialoghi umoristici analizzati sono il dottor Behring, capo di Betty, che si distingue per le formulazioni tecniche delle diagnosi e l'equilibrata distanza nella cura; la giovane ed entusiasta infermiera Talula e la sua collega Lizzy, costante tanto nel lavoro quanto nella ricerca dell'uomo della sua vita; infine la dottoressa von Arnstett, appassionata più alla scienza medica che ai pazienti; il dottor Lewandowski, per cui la professione medica è innanzitutto uno status, e infine la signora Puhl, rigida ma anche capace di solidarizzare con le più giovani colleghe quando necessario. L'ambiente ospedaliero (l'immaginaria *Karlsklinik* di Aquisgrana) si presenta come il fulcro della vita di Betty, ma diverse scene sono girate anche all'esterno.

3. Umore e script theory in *Bettys Diagnose*

Lo spirito umoristico della serie *Bettys Diagnose* si manifesta sin dalle prime battute: la protagonista assiste casualmente una donna incinta svenuta per strada e si fa aiutare nella rianimazione da un automobilista. Invece che illustrare allo sconosciuto i passaggi della procedura medica, gli chiede di accompagnare il massaggio cardiaco con il ritmo della nota canzone *Stayin' Alive*. Pur trattandosi di una soluzione spesso utilizzata in corsi di addestramento, tuttavia, per un pubblico di non addetti ai lavori, essa appare una reazione piuttosto inattesa in un contesto di soccorso classificabile tra quegli scambi umoristici che Raphaelson-West (1989, pp. 130-131) definisce universali, del tipo "unexpected, unusual response[s]", ovvero basato sull'evocazione di scenari imprevisi, come l'associare il ritmo di una canzone a una manovra di salvataggio.

Richiamando la teoria degli script, oltre all'incongruenza con lo scenario atteso, si riconosce anche un aspetto in comune con la situazione di soccorso, in cui si spera che la donna svenuta resti viva (proprio come nel titolo del celebre brano). Inoltre, pochi minuti dopo, il soccorritore giunto a prelevare la paziente chiede a Betty se è stata lei ad attuare la rianimazione, ma questa risponde che l'ha già trovata intubata per strada e ne mima la scena (tabella 1).



Tabella 1

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 1 “Der Pilot” – (Min.: 00:03:04-00:03:10)

Betty e soccorritore	Dialoghi originali tedeschi
Soccorritore	Haben Sie die Patientin intubiert?
Betty	Ne, die ist schon so umgefallen mit so einem lustigen Plastikrohr am Hals.

Betty fornisce informazioni non coerenti con lo script atteso, che evoca manovre specifiche svolte da professionisti con l’ausilio di strumentazione [script RIANIMAZIONE], anzi lo stravolge prospettando una dinamica improbabile e paradossale [script LA PAZIENTE SI AUTORIANIMA] e accompagna il racconto con intonazione e mimica allusiva: l’interazione di questi elementi, verbali e non, contribuisce nel suo complesso all’effetto umoristico.

Un ulteriore esempio di umorismo in contesto medico è presentato nella tabella 2: la protagonista e le sue colleghe, prese dalle richieste dei loro pazienti, si presentano in ritardo a una riunione in cui la signora Puhl, direttrice dei servizi infermieristici, deve fare un annuncio importante.

Tabella 2

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 3 “Allein auf weitem Flur” – (Min.: 00:05:15-00:05:16 e 00:05:59-00:06:10)

Signora Puhl e infermiere	Dialoghi originali tedeschi
Signora Puhl	Nett, dass Sie auch noch reinschauen. [...] Frau Doktor Ackermann bekommt unser bestes Zimmer und jeden Wunsch von den Lippen abgelesen, ehe Sie ihn auch nur gedacht hat.
Lizzy	Zimmer 203 ist besetzt, und zwar mit zwei Patienten.
Signora Puhl	Wie gut, dass unsere Betten Räder haben.

Questa situazione [script RITARDO A RIUNIONE DI LAVORO], con le implicazioni che la puntualità richiama nella cultura tedescofona, prevede un preciso script, ovvero una manifestazione di disappunto dei superiori. A questo se ne contrappone un secondo che descrive la partecipazione al meeting come una sorta di gesto gentile (“Nett, dass...”), un favore di cui essere grati e non un atto dovuto. Il disappunto della signora Puhl è formalmente trasformato in elogio, ma veicola un messaggio opposto (il risentimento per il ritardo): si tratta della somiglianza e opposizione di cui parla Raskin (par. 2). Tuttavia è il secondo messaggio che viene correttamente decodificato dalle



interlocutrici: infatti, se a livello verbale l'aggettivo "nett" contrasta con il dovere della puntualità, a livello paraverbale e cinesico si accompagna a un'intonazione perentoria e allo sguardo severo, aspetti che disambiguano il reale messaggio veicolato dalla battuta.

3.1 Altre interpretazioni dell'umorismo

Come anticipato nel paragrafo 2, le situazioni della serie analizzata si prestano anche a un'interpretazione dell'umorismo basata su altre teorie. Secondo quella della superiorità, il soggetto promotore della battuta umoristica percepisce una situazione come non gradita, ad esempio le inadempienze del personale come in tabella 2, ma si sente superiore di fronte alla debolezza altrui⁸.

Secondo le teorie psicanalitiche invece, il soggetto cerca di superare il disagio della situazione sgradita grazie al potere di mediazione dell'umorismo, che regola la tensione tra le "ragioni della realtà" e le sofferenze umane da un lato, e l'affermazione del principio di piacere dall'altro (Freud 1927, p. 385; trad. it. 1985, p. 5028).

Il ruolo dell'umorismo come risorsa per reagire al dolore in ambiti di primo intervento è stato peraltro dimostrato in anni più recenti con riferimento al contesto sanitario qui studiato: Molteni & Sbattella (2008) hanno indagato il ricorso all'umorismo in contesti di emergenza come strategia di coping, ovvero di gestione e reazione a determinati stimoli, prevalentemente allo stress. Questo permetterebbe agli operatori sanitari di tollerare più facilmente carichi emotivi importanti e il costante contatto con la malattia e la morte. A tal proposito gli autori parlano di "capacità dell'umorismo di ristrutturare cognitivamente gli eventi" (2008, p. 74).

Queste riflessioni confermano che le teorie sul coping trovano riscontro anche nei dialoghi filmici, che appaiono realistici nella resa della comunicazione medico-paziente e dei delicati equilibri relazionali all'interno dei contesti di cura⁹.

4. Dialoghi umoristici in *Bettys Diagnose*. Genere, gerarchie professionali e linguaggio settoriale

4.1 Il genere nel discorso umoristico in *Bettys Diagnose*

Il presente paragrafo indaga il ruolo del genere¹⁰ nell'interazione umoristica. Il

⁸ Come sostiene già Hobbes in *Human Nature* (1999 [1° ed. 1640]), "The passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison of infirmity of others or with our own formerly" (p. 54).

⁹ Come Díaz Cintas & Remael hanno sottolineato: "[...] even though both fictional and non-fictional film dialogues are also shaped by films' other semiotic systems, they remain a reflection of society, [...] since fiction is based on representations of interpretations of reality" (2007, p. 184). Si veda anche Attardo con riferimento al contesto medico: "[...] humor is used to cope with a stressful job and inherently difficult, stressful topics and situations. The medical profession is very hierarchical and the power differential is felt in the use of humor, but humor can be used to carve out some spaces for the patients to express their feelings and attitudes" (2020, pp. 282-283).

¹⁰ Il termine "genere" è riferito nel presente studio a uomini e donne rappresentati nella serie esaminata. Non sono perciò considerati altri aspetti dell'identità o dell'orientamento sessuale in quanto non presenti negli



dialogo riportato in tabella 3 vede Betty e le colleghe infermiere confrontarsi col dottor Lewandowski, medico tirocinante: la relazione tra i partecipanti è dunque caratterizzata da differenze sia di genere sia di gradi professionali.

Tabella 3

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 4 “Gift und Galle” –
(Min.: 00:22:52-00:23:27)

Betty, Lizzy e dottor Lewandowski	Dialoghi originali tedeschi
Dottor Lewandowski	Ok, wo liegt das Problem? Herzstillstand, natürlich, Herzstillstand. Das bedeutet Herzdruckmassage und ... Defibrillator.
Lizzy	Der ist hier.
Dottor Lewandowski	Ganz genau. Gut. 150 Joule.
Betty	Laden!
Lizzy	Geladen!
Betty	Weg vom Bett!
Dottor Lewandowski	Adrenalin, ein Milligramm, sehr gut gemacht, von hier übernehme ich dann das Kommando!

Nonostante la responsabilità medica di intervenire in situazioni di emergenza, il dottor Lewandowski lascia eseguire gran parte di una delicata procedura alle infermiere, per poi annunciare di assumere lui stesso il “Kommando” solo a crisi superata: lo humor nasce dall’incongruenza tra lo script dichiarato e quello realizzato. Significativo è il termine “Kommando”, tipicamente associato a un contesto militare e tendenzialmente maschile, ma che qui contraddice la condotta e i tempi d’azione reali di Lewandowski, nonché il fatto che la soluzione si debba esclusivamente alle infermiere donne.

La situazione si inverte quando la battuta è diretta da Betty a Lewandowski (tabella 4), che si informa sulla preparazione di una vasectomia da praticare a un paziente.

Tabella 4

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 5 “Kleine Abenteuer” –
(Min.: 00:18:43-00:18:52)

Betty, Lizzy e dottor Lewandowski	Dialoghi originali tedeschi
-----------------------------------	-----------------------------

episodi studiati e pertanto non rilevanti ai fini dell’analisi. Inoltre per ragioni di brevità nel testo è stato utilizzato il maschile generico per i ruoli medico-sanitari.



L'opera è sotto la licenza *Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale*.

Disponibile online su <https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155>

Dottor Lewandowski	Wo ist meine Vasektomie?
Betty und Lizzy	Wollen Sie sich sterilisieren lassen? Sie sind doch noch so jung...
Dottor Lewandowski	Also ist der Intimbereich rasiert?

Anche qui, il potenziale di ambiguità dell'espressione "meine Vasektomie" innesca una risposta umoristica, perché pur essendo chiaro il senso del "meine", il possessivo potrebbe teoricamente indicare un'operazione a cui Lewandowski sta per sottoporsi (primo script). Allo stesso tempo il possessivo si può riferire all'operazione che Lewandowski deve eseguire personalmente sul paziente (secondo script). Betty sfrutta consapevolmente l'ambivalenza del possessivo e provoca Lewandowski sulla scelta drastica per la sua così giovane età. A questo segue il chiarimento dell'inesperto dottore, che cerca di disambiguare il senso del "meine". L'uso del possessivo in questo dialogo mostra come presupposti fondamentali dell'umorismo siano, da un lato, l'ambiguità linguistica e concettuale (Attardo 2008, p. 1206), dall'altro, la violazione delle massime di Grice (1975, pp. 45-48; trad. it. 1993, pp. 61-66), soprattutto in riferimento alle categorie di Relazione (espressa nella massima "Sii pertinente!", p. 61) e di Modalità (espressa nella massima "Evita ambiguità", p. 61): termini potenzialmente ambigui si prestano pertanto a violazioni, anche involontarie, del Principio di Cooperazione.

Nel dialogo della tabella 5 l'umorismo deriva da un'osservazione di Lewandowski sull'aspetto poco riposato di Betty.

Tabella 5

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 4 "Gift und Galle" –
(Min.: 00:02:09-00:02:40)

Betty, signora Puhl e dottor Lewandowski	Dialoghi originali tedeschi
Dottor Lewandowski	Wie sehen Sie aus? Haben Sie die Nacht durchgezecht?
Betty	Ihnen kann man aber auch wirklich nichts vormachen, oder?
Dottor Lewandowski	Was fällt Ihnen ein, Sie können nicht...
Betty	Machen Sie sich keine Sorgen, ich war gerade nochmal beim Medikamentenschrank und habe mir schon was reingedrückt, damit ich irgendwie den Tag gut überstehe.



Signora Puhl	Schwester Betty hat sich erst kürzlich von ihrem Verlobten getrennt, der sie betrogen und mit einer anderen Frau ein Kind gezeugt hat. Sie hat also alles Recht der Welt, etwas müde auszusehen.
Betty	Vielen Dank, Mechthild, dass Sie es für die Angestellten und Patienten nochmal kurz zusammengefasst haben.

Si tratta della valutazione estetica di un uomo su una donna a lui professionalmente subordinata, che fa emergere un grado di confidenza e libertà espressiva difficilmente rintracciabile nei dialoghi tra il tirocinante e i suoi colleghi uomini, specie superiori, tantomeno in quelli con la dottoressa von Arnstett, e verso cui mostra ancora più deferenza.

In questo scenario, l'intervento della signora Puhl si innesta facendo pensare in un primo momento a una sorta di solidarietà femminile a sostegno di Betty, per poi culminare in rivelazioni pubbliche sulle tristi vicende sentimentali dell'infermiera. A questo punto lo script, che nella realtà prevede una reazione di fastidio e rabbia alla violazione di informazioni private, si scontra con il suo opposto producendo la tipica incongruenza alla base dell'umorismo: Betty ringrazia la signora Puhl per aver offerto materiale per pettegolezzi a pazienti e colleghi. In questa scena, all'effetto umoristico si affianca quello comico: l'improvviso silenzio e l'attenzione dei presenti nella sala del reparto che interrompono contemporaneamente le loro attività per ascoltare il resoconto della signora Puhl. Come sostiene Freud (1905, p. 155; trad. it. 2002, p. 1159), il riso qui sarebbe suscitato senza dover ricorrere al mezzo verbale, mentre il senso comico si ritrova nelle persone, e in secondo luogo in cose e situazioni¹¹. Dall'analisi degli esempi proposti emerge come nelle battute umoristiche tra i due sessi il genere e la gerarchia siano interrelati e varino in maniera simultanea: mentre il target delle battute di Lewandowski è rappresentato da donne dello staff medico a lui subordinate (principalmente Talula e Betty), l'umorismo volontario di Betty è diretto indistintamente sia a uomini (Lewandowski) sia a donne (la signora Puhl), in entrambi i casi suoi superiori. La stessa dinamica emerge per Talula nel dialogo della tabella 6 nei confronti di Lewandowski. Una nota particolare meritano le battute di Lizzy, che, pur avendo come target suoi superiori, spesso non sono rivolte a loro *vis-à-vis*, bensì condivise internamente tra le sue colleghe: a tal proposito si veda l'appellativo "Godzilla" con cui l'infermiera si riferisce alla

¹¹ L'assenza di elementi verbali caratterizza anche altri momenti comici dello stesso episodio: dei ragazzi accompagnano un amico in ospedale e assistono a una varietà di scene poco rassicuranti sull'autocontrollo emotivo delle infermiere; perciò, intimiditi si spostano da una sala all'altra per proteggere il loro amico malato dal caos che sembra governare le corsie. Di stampo umoristico non verbale sono anche le inquadrature *slow motion* con sottofondi musicali sul personaggio dell'infermiere Sascha Valentino: di lui quasi non si conosce la voce, ma la sua presenza fisica si rivela eloquente e rilassante ogni volta che ci sono momenti di tensione professionale o emotiva tra lo staff femminile della clinica. Diaz Cintas & Remael usano a questo proposito l'espressione *visual jokes*, in cui "the image obviously does the job" (2007, p. 227).



dottorssa von Arnstett rispondendo alla signora Puhl¹², nonché l'esempio citato nel paragrafo 4.2 sull'arroganza in ambiente medico, in cui il soggetto è sempre la stessa dottorssa. Del resto, come Coser nota, l'umorismo ha un'importante funzione aggregativa nei contesti di lavoro, perché i valori sottesi alle battute e condivisi dai colleghi creano un sistema di reciproco supporto, specie verso i ranghi più alti della gerarchia professionale percepiti come oppressivi o ostili: “[...] in laughter, all are equal; social barriers, temporarily are lowered, because to laugh with others presupposes some degree of common definition of the situation” (1960, p. 81). Da notare infine che i più rari casi di umorismo verso pazienti della serie non vedono coinvolti i medici ma le infermiere, un dato che risulta comprensibile se messo in relazione alla maggiore frequenza e continuità delle interazioni tra queste e i ricoverati.

4.2 Le gerarchie professionali e sociali in dialoghi umoristici in Bettys Diagnose

Nella serie ricorrono battute indicative dei rapporti gerarchici tra il personale sanitario, basate su un maggiore potere o prestigio professionale. Di taglio umoristico risultano anche quei dialoghi tra personaggi che rappresentano gruppi con caratteristiche etnico-linguistiche diverse.

Nel primo caso, ancora una volta l'esempio è di un dialogo tra uomo e donna, Lewandowski e la giovane infermiera tirocinante Talula, come mostra la tabella 6:

Tabella 6

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 6 “Fieber” –
(Min.: 00:16:43-00:17:06)

Dottor Lewandowski, Talula, signora Schönlein	Dialoghi originali tedeschi
Talula	Brauchen Sie mich noch, Herr Doktor? Ich muss auch die Katastrophenübung vorbereiten.
Dottor Lewandowski	Sie müssen die Katastrophenübung vorbereiten?
Talula	Ich habe die dienstliche Anweisung, einige der jüngeren Kollegen zu schulen.
Dottor Lewandowski	Jüngere Kollegen als sie? Geht das überhaupt?
Signora Schönlein	Ich bin wohl nicht so wichtig...
Talula	Keine Sorge, bei unseren AiWler sind Sie in den besten Händen, Frau Schönlein.

¹² Signora Puhl: “Wissen Sie, wo Schwester Betty ist? Ich habe Ihnen dreien eine wichtige Ankündigung zu machen”, Lizzy: “Wenn es um diesen weiblichen Godzilla geht, der seit heute auf unserer Station herumtrampelt, vielen Dank, wir hatten schon das Vergnügen” (episodio 9, “Unverträglichkeiten” - min.: 00:07:06-00:07:14).



Il dottor Lewandowski mette in dubbio che un'infermiera così giovane e poco esperta possa istruire i suoi colleghi sull'esercitazione di emergenza, ma Talula smaschera i limiti del dottore sottolineando come affidarsi a un medico alle prime armi sia la soluzione migliore. Anche qui l'affermazione si rifà a due script opposti, da una parte quello per cui il grado di medico tirocinante (*AiWler: Arzt in Weiterbildung*) non garantirebbe totale affidabilità e dall'altro il suo esatto contrario (“[...] sind Sie in den besten Händen, Frau Schönlein.”).

Nelle provocazioni umoristiche della serie ricorre spesso l'accusa più o meno celata di arroganza attribuita dagli infermieri ai medici. Talvolta l'umorismo viene reso da domande retoriche che sconfinano nel paradosso, come quando Lizzy, nell'episodio 9, esasperata dall'atteggiamento rigido della neoarrivata dottoressa von Arnstett, chiede alla collega Talula se tra le materie di studio obbligatorie nel corso di infermieristica ci siano anche arroganza e presunzione (“Haben die eigentlich Arroganz und Überheblichkeit als Pflichtfach in ihrem Studium?”, min.: 00:06:54-00:06:58).

Il confronto e la comunicazione con pazienti stranieri diventano oggetto di umorismo nell'episodio del paziente turco Mehmet Ertek, rappresentato in tabella 7.

Tabella 7

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 11 “Stein im Bauch” –
(Min.: 00:15:35-00:16:10)

Dottoressa von Arnstett, signora Ertek	Dialoghi originali tedeschi
Dottoressa von Arnstett	Kein Wunder, dass Sie Bauchschmerzen haben. Sie haben ein halbes Kilogramm Kieselsteine im Magen.
Signora Ertek	Stein?
Dottoressa von Arnstett	Steine. Wie sind sie reingekommen? Haben Sie die gegessen?
Signora Ertek	Mein Mann keine Steine essen. Essen [...] Baklava, keine Steine [parla turco con suo marito]
Dottoressa von Arnstett	Ja, hören Sie mal, wenn Steine darin sind, dann werden sie auch irgendwie reingekommen sein, und wenn Ihrem Mann nicht wie bei den sieben Geißlein jemand den Magen aufgeschnitten und die Steine reingelegt hat, dann wird er sie wohl gegessen haben.
Signora Ertek	Sie nicht verstehen Deutsch. Habe gesagt, mein Mann essen [...] Baklava, keine Steine.

La dottoressa von Arnstett sostiene che l'ingestione notturna di sassolini sia la causa verosimile dei problemi intestinali di Ertek, ricorrendo provocatoriamente anche alla fiaba



dei fratelli Grimm *Der Wolf und die sieben Geißlein* a supporto della sua tesi. Tuttavia la diagnosi risulta non solo incomprensibile ma anche inaccettabile alla moglie del paziente. Si attiva a questo punto uno script opposto a quello previsto dalla situazione comunicativa: Ertek mangia baklava, non sassi, e la dottoressa von Arnstett viene accusata dalla donna turca di non comprendere bene il tedesco e di aver sbagliato la diagnosi. Anche le differenze nel volume della voce e il contrasto tra la gestualità concitata della donna straniera e il contegno silenzioso della dottoressa incredula ribaltano gli scenari tipici della comunicazione medica, in cui è tendenzialmente al dottore che si attribuisce la maggiore produzione linguistica e il controllo della conversazione con domande, mentre il paziente si limita solitamente a rispondere (Rhodes 2004, pp. 262-267).

Al centro di quest'ultimo dialogo umoristico vi è dunque la lingua, con i suoi fraintendimenti e le dinamiche tra nazionalità, comunità e minoranze linguistiche. Come scrivono Díaz Cintas & Remael (2007, p. 221): “Many communities make jokes at the expense of subcommunities inside their borders, or poke fun at other nationalities”. In questa serie la presenza di personaggi stranieri è limitata ai pazienti (come nel caso appena esposto) e a soggetti che non lavorano direttamente in ospedale (come Safi, il gestore del camioncino di street food), mentre il personale medico-sanitario sembra piuttosto omogeneo dal punto di vista etnico-linguistico. Fanno supporre un'origine straniera solo il cognome del silenzioso e attraente infermiere Valentino e quello di Lewandowski.

Rappresentativo delle gerarchie sociali e professionali nel discorso umoristico è anche il dialogo della tabella 8:

Tabella 8

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 6 “Fieber” –
(Min.: 00:16:12-00:16:42)

Talula, dottor Lewandowski, signora Schönlein	Dialoghi originali tedeschi
Talula	Herr Doktor, das ist Frau Schönlein: akute Schmerzen im Bauch. [...]
Signora Schönlein	Das ist dann entweder ein Herzinfarkt oder Magenkrebs oder [pausa] ein Darmverschluss.
Talula	Frau Schönlein hat ihre Diagnose bereits aus dem Internet.
Dottor Lewandowski	Soll ich Sie trotzdem untersuchen?
Signora Schönlein	Ja, ich hätte gerne eine zweite Meinung.



Anche questo scambio umoristico ribalta lo script atteso: solitamente dopo una visita il medico emette una diagnosi, mentre per la signora Schönlein il parere del dottore è secondario rispetto alla sua autodiagnosi, basata sulle informazioni trovate in rete, come dichiara candidamente: “Ich hätte gerne eine zweite Meinung”.

Dai dialoghi di *Bettys Diagnose* qui analizzati emerge che l’umorismo veicola con leggerezza dinamiche di conflittualità socio-professionale sia all’interno del personale sanitario (rappresentato in questa serie in tutti i suoi livelli, dai giovani tirocinanti agli esperti primari) sia tra pazienti e curanti. A livello verbale questo si realizza talvolta in forma volontaria con battute mirate a colpire il target, come in tabella 6 (e, per esempio, nei casi presentati nelle tabelle 2 e 4), talvolta involontaria con script e affermazioni di cui non si riconosce l’incongruenza con la realtà, come nelle tabelle 7 e 8. Questi ultimi esempi afferiscono, come già il passo riportato in tabella 1, all’area relativa agli universali umoristici che scaturiscono da reazioni impreviste (Raphaelson-West 1989, pp. 130-131).

4.2 Il linguaggio settoriale in dialoghi umoristici in *Bettys Diagnose*

In questo paragrafo si illustra il legame tra umorismo e variazione di registro¹³ linguistico nella serie analizzata. L’ambito medico è particolarmente sensibile alla variazione diafasica e diastratica per via dei tecnicismi (Puato 2020, p. 642) e della comunicazione asimmetrica (in termini di conoscenza e potere) che lo caratterizzano. Questi aspetti emergono anche in diversi episodi di *Bettys Diagnose*, dove l’infermiera fa ripetutamente una sorta di traduzione intralinguistica dal gergo specialistico a un linguaggio più accessibile ai pazienti. Ma nell’episodio 7 questo passaggio diventa anche oggetto di umorismo da parte del dottor Behring, come mostra la tabella 9.

Tabella 9

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 7 “Vergeben und vergessen” –
(Min.: 00:05:48-00:06:10)

Betty e dottor Behring	Dialoghi originali tedeschi
Dottor Behring	Sie haben eine retrograde Amnesie. Es kommt häufig vor nach einem Unfall mit Gewalteinwirkung auf den Schädel.
Betty	Eine Erinnerungslücke, die sich auf die Ereignisse, die zum Unfall geführt haben, bezieht. Solange Sie sich an alles andere erinnern, ist es eigentlich nicht so schlimm.
Dottor Behring	Vielen Dank. Das ist Schwester Betty, quasi mein persönlicher C-3PO Sprachroboter Medizinerlatein – Deutsch.

¹³ Ci si riferisce qui alla definizione di registro di Halliday come “the configuration of semantic resources that the member of a culture typically associates with a situation type” (1978, p. 111).



Per Behring, il fatto che Betty semplifichi dati medici in un linguaggio meno tecnico non solo non è necessario ma lo irrita. Tuttavia, sul piano verbale questa reazione emotiva non attiva lo script prevedibile [IRRITAZIONE], ma si realizza con un'espressione che formalmente esplicita lo script opposto [RINGRAZIAMENTO]. L'insofferenza percepita a lungo prima di questa battuta viene liberata ed espressa negando lo script atteso e ricorrendo a un espediente retorico (la metafora del personaggio fantascientifico *C-3PO* di *Star Wars*) e a un'affermazione metalinguistica sull'attività di traduzione di Betty da un registro all'altro.

Tabella 10

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 6 “Fieber” –
(Min.: 00:21:08-00:21:25)

Betty e Wanda	Dialoghi originali tedeschi
Wanda	Ich habe in letzter Zeit diese Hitzewallungen. Glaubst du, ich komme in die Wechseljahre?
Betty	Du bist 55. Die Wechseljahre liegen ganz [weit] hinter dir.
Wanda	Das kann nicht sein, wenn überhaupt, dann habe ich eine Art Klimakterium praecox.

Come notato nel dialogo precedente (tabella 9), di solito nei colloqui medici il curante tende a usare un lessico settoriale rispetto alla varietà linguistica standard o non specialistica del paziente. Tuttavia, in un raro momento di comunicazione fuori dall'ospedale, Wanda, estetista e madre di Betty, restia ad ammettere i cambiamenti legati alla maturità, contrappone ai “Wechseljahre” citati da sua figlia infermiera la precisa definizione medica di “Klimakterium praecox”, scenario anche poco realistico data la sua età: “Die Wechseljahre liegen ganz [weit] hinter dir”. L'effetto umoristico deriva dall'inversione dei due schemi situazionali/professionali e dei rispettivi registri linguistici, dove il termine tecnico viene usato come in un solenne responso medico da un'estetista, mentre l'esperta Betty si riferisce al concetto con la variante lessicale più informale e colloquiale.

In *Bettys Diagnose* l'umorismo legato all'uso del lessico medico-farmacologico riflette una contrapposizione di orientamenti: da un lato, la visione più distante e tecnica del dottor Behring, dall'altro, la maggiore vicinanza ed empatia di Betty; spesso lo scontro verbale tra queste posizioni genera umorismo (tabella 9). Complessivamente, gli esempi analizzati in questo capitolo evidenziano che nella serie l'umorismo verbale mostra diversi scopi (aggressività, coping, corteggiamento, minimizzazione, sottolineatura di determinate gerarchie sociali) e interessa conversazioni tra attori di grado diverso. Gli enunciati umoristici possono essere poi volontari e involontari. Nella serie, in cui è presente una grande varietà di personaggi e situazioni, le conversazioni sono assai rapide, con notevole produzione verbale. L'analisi di *Bettys Diagnose* ha evidenziato la frequenza



di scambi umoristici che riguardano tutte le categorie sociali coinvolte e ha mostrato come Betty e le sue colleghe rivolgano battute anche ai superiori, confermandosi così come piuttosto emancipate (Kotthoff 2022, pp. 70-73).

Se nel rapporto tra colleghi pare dominare la dimensione gerarchica, nel dialogo medico-paziente l'umorismo interessa in particolare degenti distanti (per l'età molto giovane o molto avanzata o per la loro cultura e/o lingua) dal personale ospedaliero. Questa distanza si presta alla nascita di script opposti che generano humor.

Va detto che, come noto in letteratura (Molteni & Sbattella, 2008, pp. 90-92), nella comunicazione tra operatori sanitari l'umorismo sembra svolgere una funzione autoprotettiva, ma non sempre risulta avere lo stesso effetto nei pazienti, con i quali va calibrato con cautela. In particolare, sono soprattutto le relazioni consolidate tra curanti e curati a consentire forme di umorismo che non urtino la sensibilità dei pazienti, già fragili. Tale peculiarità è stata riscontrata anche nella serie analizzata, nella quale l'umorismo tra colleghi è più frequente rispetto a quello tra medici e pazienti, limitato a soggetti in cura da lungo tempo con cui si stabilisce un rapporto che va oltre la prestazione medica¹⁴.

L'analisi ha poi confermato che *Bettys Diagnose* presenta numerose caratteristiche della commedia. Anche il linguaggio, ricco di neologismi, anglicismi e slang ("gebongt", "connections" per "Beziehungen", "free climbing"), contribuisce spesso all'effetto umoristico. Questa peculiarità rende opportuna un'attenzione specifica nella traduzione interlinguistica per i sottotitoli (Díaz Cintas & Remael 2007).

5. La traduzione dei dialoghi umoristici nei sottotitoli - considerazioni e proposte

In questo paragrafo si propone la traduzione audiovisiva di alcuni dei dialoghi analizzati, in vista di una ipotetica sottotitolazione della serie per il pubblico italofono. Di seguito vengono quindi motivate alcune proposte di traduzione alla luce delle strategie elaborate da Díaz Cintas & Remael (2007, pp. 214-229).

5.1 Il genere nella traduzione dei dialoghi umoristici in *Bettys Diagnose*

Verrà qui proposta la sottotitolazione di alcuni dialoghi analizzati nel paragrafo 4.1. In riferimento al dialogo della tabella 11, la battuta "Sehr gut gemacht, hier übernehme ich dann das Kommando" si presta a una strategia di *equation*, come inteso da Malone (in Taylor 1998, pp. 47-64) perché in italiano il termine "kommando" o "commando" richiama idee legate al comando di un'operazione militare come in tedesco.

¹⁴ Si vedano per esempio gli scambi con il signor Sutterlitt (episodio 1, "Der Pilot" [min.: 00:03:44-00:04:24]) o il giovane Marvin (episodio 8, "Geheimnisse" [min.: 00:20:30-00:20:33 e 00:20:55-00:20:57]).



Tabella 11

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 4 “Gift und Galle” –
(Min.: 00:22:52-00:23:27)

Betty, Lizzy e dottor Lewandowski	Dialoghi originali tedeschi	Sottotitoli italiani
Dottor Lewandowski	Ok, wo liegt das Problem? Herzstillstand, natürlich, Herzstillstand. Das bedeutet Herzdruckmassage und ... Defibrillator.	Ok, dov'è il problema? Arresto cardiaco, naturalmente, arresto cardiaco. Il che significa massaggio cardiaco e ... defibrillatore.
Lizzy	Der ist hier.	Ecco qui.
Dottor Lewandowski	Ganz genau. Gut, 150 Joule	Esatto. Bene, 150 joule.
Betty	Laden!	Caricare!
Lizzy	Geladen!	Caricato!
Betty	Weg vom Bett!	Allontanarsi dal letto!
Dottor Lewandowski	Adrenalin, ein Milligramm. Sehr gut gemacht! Von hier übernehme ich dann das Kommando!	Adrenalina, un milligrammo, ottimo lavoro! Da qui prendo io il kommando!

Anche nella Tabella 12 si mostra come la corrispondenza di “meine” con il possessivo italiano “mia” permetta di mantenere l’ambiguità di interpretazione del dialogo originale e dunque l’effetto umoristico che ne deriva.

Tabella 12

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 5 “Kleine Abenteuer” –
(Min.: 00:18:43-00:18:52)

Betty e dottor Lewandowski	Dialoghi originali tedeschi	Sottotitoli italiani
Dottor Lewandowski	Wo ist meine Vasektomie?	Dov'è la mia vasectomia?
Betty	Wollen Sie sich sterilisieren lassen? Sie sind doch noch so jung...	Vuole farsi sterilizzare? Ma è ancora così giovane...



L'analisi presentata ha mostrato come nel caso di passi umoristici legati al genere le espressioni relative siano corrispondenti in italiano e in tedesco (il lessema “Kommando”, l'ambiguità degli aggettivi possessivi) e siano perciò state rese adeguatamente con semplici strategie di *equation*.

5.2 Le gerarchie professionali e sociali nella traduzione dei dialoghi umoristici in Bettys Diagnose

Il presente paragrafo presenta la traduzione di passi umoristici che hanno ad oggetto le gerarchie professionali (analizzati nel par. 4.2). Per il dialogo della tabella 13 ad esempio, si propone la seguente soluzione:

Tabella 13

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 6 “Fieber” –
(Min.: 00:16:43-00:17:06)

Talula, dottor Lewandowski, signora Schönlein	Dialoghi originali tedeschi	Sottotitoli italiani
Talula	Brauchen Sie mich noch, Herr Doktor? Ich muss auch die Katastrophenübung vorbereiten.	Ha ancora bisogno di me dottore? Devo preparare l'esercitazione di emergenza.
Dottor Lewandowski	Sie müssen die Katastrophenübung vorbereiten?	Lei deve preparare l'esercitazione di emergenza?
Talula	Ich habe die dienstliche Anweisung, einige der jüngeren Kollegen zu schulen.	Ho ricevuto direttive ufficiali di istruire alcuni colleghi più giovani.
Betty	Jüngere Kollegen als Sie? Geht das überhaupt?	Colleghi più giovani di lei? Perché? Ne esistono?
Signora Schönlein	Ich bin wohl nicht so wichtig...	Pare che la mia presenza sia superflua...
Talula	Keine Sorge, bei unserem AiWler sind Sie in den besten Händen.	Stia tranquilla, è in ottime mani col nostro medico tirocinante.

Non essendo disponibile l'abbreviazione come per il tedesco, nel sottotitolo italiano non si è usata la traduzione estesa di “AiWler”. È stato sufficiente collocare strategicamente il costituente “col nostro medico tirocinante” a fine frase per creare aspettativa, concentrare il focus informativo su “tirocinante” e darvi quindi maggiore enfasi. La tabella 14 propone una traduzione del commento di Safi sull'atteggiamento



diffidente di Lewandowski. Anche questa ha richiesto una riflessione per mantenere la funzione umoristica del testo di partenza.

Tabella 14

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 7 “Vergeben und vergessen” –
(Min.: 00:03:10-00:03:22)

Dottor Lewandowski, Betty e Safi	Dialoghi originali tedeschi	Sottotitoli italiani
Dottor Lewandowski	Vielen Dank, ich ziehe Speisen aus Küchen mit offiziellen Hygiene-Standards vor. Tut mir leid.	La ringrazio, ma preferisco la cucina con standard di igiene ufficiali. Mi spiace.
Betty	Unser Arzt in Weiterbildung.	Il nostro medico sta ancora imparando il mestiere.
Safi	Verstehe ... sieht tatsächlich so aus, als hätte [er] noch einiges zu lernen.	Lo vedo, sembra proprio che abbia ancora qualcosina da imparare.

Anche la parola “Weiterbildung” usata da Betty non è stata resa con il corrispondente italiano (“specializzazione”), bensì è stata esplicitata (strategia di *explicitation*, Díaz Cintas & Remael 2007, p. 216) con una collocazione tipica (“imparare il mestiere”). Grazie all’ambivalenza del verbo “imparare”, in questo contesto si è cercato di creare continuità tra le battute di Betty e Safi e provocare l’associazione di significati anche nel testo di arrivo. Inoltre, si è cercato di compensare (strategia di *compensation*, Díaz Cintas & Remael 2007, p. 216) la presenza di frasi ellittiche di soggetto, proprie del parlato tedesco e di un registro informale, con il diminutivo ironico “qualcosina”. La traduzione dei dialoghi umoristici sulle gerarchie professionali ha richiesto l’uso di strategie di esplicitazione, compensazione e variazione dell’ordine sintattico per non perdere il focus originale.

5.3 Il linguaggio settoriale nella traduzione dei dialoghi umoristici in Bettys Diagnose

In questo paragrafo si analizzeranno proposte traduttive per quei dialoghi in cui il linguaggio medico tecnico diventa oggetto di umorismo sia tra gli addetti ai lavori (specialisti) sia tra curanti, pazienti e interlocutori estranei all’ambiente sanitario.

Nel dialogo riportato in tabella 15, la sfida traduttiva è trovare in italiano una resa per “Wechseljahre”, concetto carico di significati altri rispetto a quello italiano più riduttivo di menopausa e al più scientifico “Klimakterium (praecox)” - climaterio (precoce). Il Dizionario Sansoni riporta per “Wechseljahre” “menopausa”, “climaterio” ed “età critica”. In alternativa, utilizzando una strategia di *reordering*, come intesa in



Malone (1988, pp. 15-18 e 65-69) anche il gruppo nominale “gli anni di passaggio”, costruito conservando la radice di “Wechsel” (cambiamento), potrebbe offrire una soluzione efficace, mantenendo l’allusione alla specifica fase biologica, spesso caratterizzata dai sintomi descritti poco prima da Wanda. Si è resa invece la specificità del termine di origine latina “Klimakterium praecox” con la forma italiana “climaterio precoce” (strategia di *equation*), attestata ma in ogni caso meno conosciuta ed erroneamente associata al generico concetto di menopausa.

Tabella 15

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 6 “Fieber” –
(Min.: 00:21:08-00:21:25)

Betty e Wanda	Dialoghi originali tedeschi	Sottotitoli italiani
Wanda	Ich habe in letzter Zeit diese Hitzewallungen. Glaubst du, ich komme in die Wechseljahre?	Ultimamente ho queste vampate di calore. Credi che stia entrando negli anni di passaggio?
Betty	Wanda, du bist 55. Die Wechseljahre liegen längst hinter dir.	Wanda, hai 55 anni. Gli anni di passaggio te li sei lasciati alle spalle ormai.
Wanda	Das kann nicht sein, wenn überhaupt, dann habe ich eine Art Klimakterium praecox.	Non può essere, al massimo avrò una forma di climaterio precoce.

Anche la traduzione dei commenti umoristici di Behring sull’abitudine di Betty di semplificare le informazioni per i pazienti (tabella 16) richiede qualche riflessione sulle strategie da adottare.

Tabella 16

Bettys Diagnose (2015) – Episodio 7 “Vergeben und vergessen” –
(Min.: 00:05:48-00:06:10)

Dottor Behring e Betty	Dialoghi originali tedeschi	Sottotitoli italiani
Dottor Behring	Sie haben eine retrograde Amnesie. Es kommt häufig vor nach einem Unfall mit Gewalteinwirkung auf dem Schädel.	Lei ha un’amnesia retrograda. Capita spesso dopo un incidente con traumi cranici.



Betty	Eine Erinnerungslücke, die sich auf die Ereignisse, die zum Unfall geführt haben, bezieht. Solange Sie sich an alles andere erinnern, ist es eigentlich nicht so schlimm.	Un vuoto di memoria legato agli eventi che hanno portato all'incidente. Finché riesce a ricordarsi il resto, niente di così grave.
Dottor Behring	Vielen Dank. Das ist Schwester Betty, quasi mein persönlicher C-3PO Sprachroboter Medizinerlatein – Deutsch.	Molte grazie! Le presento l'infermiera Betty, per così dire il mio robot D-3BO personale che traduce dal medichese alla lingua quotidiana.

Riprendendo Zabalbeascoa (1996, p. 251), Díaz Cintas & Remael usano l'espressione *international or binational jokes* (2007, p. 217) per indicare quegli scambi il cui effetto umoristico non dipende da concetti specifici della cultura o lingua del testo di origine. Gli stessi autori attribuiscono a tale categoria proprio le star di film, attrazioni turistiche, istituzioni, imprese e personaggi di spicco noti a livello internazionale. Tale caso è tra quelli di più semplice soluzione perché il personaggio di *Star Wars* citato nel testo tedesco "Sprachroboter" *C-3PO*, identico all'originale inglese, potrebbe rendersi con il suo corrispondente italiano "robot D-3BO", con l'aggiunta della relativa "che traduce". Una proposta funzionale per l'espressione "Medizinerlatein-Deutsch" che conservi l'aspetto della variazione linguistica potrebbe essere "dal medichese alla lingua quotidiana".

6. Conclusioni

Il saggio ha analizzato alla luce della *General Theory of Verbal Humor* di Attardo e Raskin una selezione di passi umoristici di ambito medico tratti dalla serie tv *Bettys Diagnose*. Dall'esame sono emersi aspetti significativi delle caratteristiche e funzioni tipiche della comunicazione umoristica di ambito medico.

Complessivamente l'analisi ha mostrato che i dialoghi umoristici presentano diversi scopi, tra cui aggressività, coping, minimizzazione ed evidenziazione delle gerarchie sociali; essi interessano inoltre tutte le categorie professionali coinvolte. Nel rapporto tra colleghi domina la dimensione gerarchica, mentre l'umorismo tra operatori sanitari e pazienti, e in particolare tra infermieri e pazienti, si realizza soprattutto per iniziativa del curante. Di frequente, esso coinvolge poi malati di lunga data, con i quali si è creata una conoscenza reciproca. Spesso tali pazienti sono inoltre caratterizzati dalla distanza rispetto all'operatore (per l'età molto giovane o molto avanzata, o per la loro cultura e/o lingua), distanza che facilita la nascita di script opposti che generano humor. In questo contesto l'eloquio di Betty e delle sue colleghe e amiche appare ricco di spunti umoristici, sia rispetto ai colleghi pari grado, sia rispetto a pazienti e superiori, mostrando una gestione dell'umorismo in ambito lavorativo piuttosto moderna ed emancipata.



L'analisi ha poi evidenziato che *Bettys Diagnose* presenta diverse caratteristiche della commedia e un linguaggio ricco di neologismi, anglicismi e slang, che contribuiscono spesso alla vivacità dei dialoghi. Per quanto attiene allo humor, si è individuata un'ampia varietà. Vi sono sia scambi umoristici volontari, in cui il parlante fa delle scelte linguistiche e paraverbali consapevoli, al fine di colpire il suo target, sia involontari, come quelli descritti da Raphaelson-West (1989) come universali, in particolare del tipo legato a reazioni inattese. Alcuni esempi hanno rivelato anche riflessioni di tipo metalinguistico, ad esempio sulla scarsa comprensibilità del linguaggio medico e sulle difficoltà di comunicazione con pazienti di lingua straniera, e i relativi equivoci. Più in generale, è risultato evidente che l'ambiguità della parola si presenta come occasione per battute umoristiche.

Da questo quadro emerge come le oggettive difficoltà di comunicazione non siano solo causa di intoppi nella prassi quotidiana, ma possano anche creare le condizioni per momenti di leggerezza nell'ambiente ospedaliero. Tali pause appaiono tanto più necessarie in un contesto che da un lato si distingue per un notevole carico di responsabilità e di preoccupazione su medici e pazienti, e dall'altro non risulta neppure immune dalle tensioni sociali e di genere tipiche di ogni contesto professionale. Gli scambi umoristici appaiono come momenti di sollievo per curanti e curati e si configurano dunque come parte costitutiva del percorso di cura.

Data l'ampiezza delle variabili coinvolte negli scambi umoristici, nella traduzione audiovisiva per la sottotitolazione in italiano ci si è orientati a riprodurre il tono dominante della serie (Nord 1993). Per quanto riguarda il genere, si è evidenziata l'ambiguità insita nei possessivi e lessemi tratti da altri domini (come quello militare) nei dialoghi tedeschi: poiché tali espressioni mantengono la loro funzione di provocazione umoristica anche in italiano, sono state rese con la strategia di *equation*. Per le gerarchie sociali e professionali, si è optato per la traduzione per esteso di sigle specialistiche (*explicitation*) e si è fatto ricorso a una redistribuzione delle informazioni tenendo conto della diversità sintattica delle lingue coinvolte, ricorrendo poi anche a compensazione (*compensation*). Per il linguaggio specialistico, infine, i termini tecnici sono stati resi tramite *equation*, mentre lessemi di utilizzo quotidiano, non presentando termini corrispondenti in italiano, hanno richiesto una maggiore creatività traduttiva.

Concludendo, lo studio qualitativo ha permesso di individuare alcune linee di tendenza nella rappresentazione televisiva della comunicazione umoristica tedesca in ambito ospedaliero e nella traduzione per la sottotitolazione in italiano. Gli aspetti emersi mostrano la necessità di rendere adeguatamente l'ambiguità di espressioni del testo d'origine e di operare con creatività per la resa di termini di uso colloquiale. Tali risultati potranno essere ulteriormente delineati sulla base di più ampi corpora di dialoghi filmici.



Bibliografia

- [1] Aristotele. (2021). *Retorica* (C. Viano, Trans.). Editori Laterza. (Original work published 4th century BCE).
- [2] Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. De Gruyter Mouton.
- [3] Attardo, S. (2008). Semantics and pragmatics of humor. *Language and Linguistics Compass*, 2(6), 1203–1215. <https://doi.org/10.1111/j.1749-818X.2008.00107.x>
- [4] Attardo, S. (2020). *The linguistics of humor: An introduction*. Oxford University Press.
- [5] Attardo, S., & Raskin, V. (1991). Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model. *HUMOR*, 4(3–4).
- [6] Buffagni, C. (2015). Humoristische Kurzspielfilme im universitären DaF-Unterricht am Beispiel von “Der Aufreißer” (2006) und “Der kleine Nazi” (2010). In R. Faistauer & T. Welke (Eds.), *FILM im DaF/DaZ-Unterricht* (pp. 169–191). Präsenz.
- [7] Coser, R. L. (1960). Laughter among colleagues. *Psychiatry*, 23(1), 81–95. <https://doi.org/10.1080/00332747.1960.11023205>
- [8] Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: Subtitling (1st ed.)*. Routledge.
- [9] Durzak, M. (1982). Fernsehserie. In H. Kreuzer (Ed.), *Sachwörterbuch des Fernsehens* (pp. 74–79). UTB Vandenhoeck & Ruprecht.
- [10] Focus ascolti 2023: Le fiction più viste. (n.d.). TVBlog. Retrieved August 29, 2024, from <https://www.tvblog.it/post/focus-ascolti-2023-le-fiction-piu-viste>
- [11] Freud, S. (1905). Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Franz Deuticke. [Italian translation by P. L. Segre (2002). Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio. Newton.]
- [12] Freud, S. (1927). Der Humor. In *Gesammelte Werke* (Vol. 14, pp. 383–389). Fischer Verlag. [Italian translation by S. Daniele (1985). L’umorismo. In C. L. Musatti (Ed.), *Opere* (Vol. 10, pp. 5026–5031). Boringhieri.]
- [13] Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole & J. L. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics: Speech acts* (Vol. 3, pp. 41–58). Academic Press. [Italian translation by G. Moro (1993). In P. Grice, *Logica e conversazione: Saggi su intenzione, significato e comunicazione* (pp. 55–76). Il Mulino.]
- [14] Halliday, M. A. K. (1978). *Language as a social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold.
- [15] Hicketier, K. (2007). Film- und Fernsehanalyse. Metzler.
- [16] Hobbes, T. (1999). The elements of law, natural and politic: Part I, Human nature, Part II, De Corpore Politico; with three lives (1st ed. 1640). Oxford University Press.
- [17] Kotthoff, H., & Nübling, D. (2018). *Genderlinguistik: Eine Einführung in Sprache, Gespräch und Geschlecht*. Narr Francke Attempto.
- [18] Kotthoff, H. (2022). Gender and humour: The new state of the art. *Linguistik Online*, 118(6). <https://doi.org/10.13092/lo.118.9084>
- [19] Lüber, K. (2016). TV Serien: Qualität oder Quote? Goethe-Institut e. V., Internet-



- Redaktion. Retrieved August 29, 2024, from <https://www.goethe.de/ins/ca/de/kul/flm/sef/20802629.html>
- [20] Malone, J. L. (1988). *The science of linguistics in the art of translation: Some tools from linguistics for the analysis and practice of translation*. State University of New York Press.
- [21] Molteni, M., & Sbattella, F. (2008). *L'umorismo in emergenza*. EDUCatt Università Cattolica del Sacro Cuore.
- [22] Nord, C. (1993). *Einführung in das funktionale Übersetzen: Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Francke.
- [23] Puato, D. (2020). Il lessico della medicina: Un confronto italiano-tedesco in prospettiva didattico-traduttiva. *Italiano Linguadue*, 12(2), 642–655. <https://doi.org/10.13130/2037-3597/2>
- [24] Populäre Serien-Genres: Familie, Heimat, Ärzte, Sitcom. (2021, June 1). Bundeszentrale für politische Bildung (bpb). Retrieved August 29, 2024, from <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/deutsche-fernsehggeschichte-in-ost-und-west/245202/populaere-serien-genres-familie-heimat-aerzte-sitcom/>
- [25] Ranking der Serien mit den meisten Zuschauern im deutschen Fernsehen im Jahr 2023. (2023). Statista. Retrieved August 29, 2024, from <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1194876/umfrage/serien-mit-den-meisten-zuschauern-im-deutschen-fernsehen/>
- [26] Raphaelson-West, D. S. (1989). On the feasibility and strategies of translating humor. *Meta*, 34(1), 128–141. <https://doi.org/10.7202/003913ar>
- [27] Raskin, V. (1985). Semantic mechanisms of humor. *Synthese Language Library*, 24. Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-009-6472-3_4
- [28] Redazione Spettacoli (Ed.). (2024, January 26). Ascolti TV: Luca Argentero batte tutti: Oltre cinque milioni di spettatori per 'Doc'. *La Repubblica*. Retrieved August 29, 2024, from https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2024/01/26/news/ascolti_tv_luca_argentero_batte_tutti_oltre_cinque_milioni_di_spettatori_per_doc-421987335/
- [29] Rhodes, K. V., Vieth, T., He, T., Miller, A., Howes, D. S., & Bailey, O. (2004). Resuscitating the physician-patient relationship: Emergency department communication in an academic medical center. *Annals of Emergency Medicine*, 44(3), 262–267. <https://doi.org/10.1016/j.annemergmed.2004.02.035>
- [30] Taylor, C. (1998). *Language to language*. Oxford University Press.
- [31] Zabalbeascoa, P. (1996). Translating jokes for dubbed television situation comedies. *The Translator*, 2(2), 235–257. <https://doi.org/10.1080/13556509.1996.10798976>



Ringraziamenti

Il saggio è stato realizzato nell'ambito del progetto dell'Unione europea – Next Generation EU - progetto PNRR 2022-2025 ECS00000017 “THE - Tuscany Health Ecosystem” THE NRPP- Mission 4, Component 2 Investment 1.5 Spoke 3 - Advanced Technologies, Methods and Materials for Human Health and Well-being (P.I. dello Spoke: Filippo Cavallo).

Biodata delle autrici

Claudia Buffagni è Professoressa Associata di Lingua e Traduzione Tedesca all'Università per Stranieri di Siena, dove dal 2014 dirige il Corso di Laurea in Mediazione Linguistica e Culturale. I suoi interessi di ricerca includono la sintassi dei generi testuali giornalistici tedeschi e italiani, la traduzione audiovisiva (in particolare, la sottotitolazione inter- e intralinguistica) di film e cortometraggi in lingua tedesca, la didattica del tedesco come lingua straniera e la comunicazione orale medico-paziente. Ha dedicato speciale attenzione alla traduzione dello humor e del turpiloquio. Dal 2012 è co-direttrice della Collana “InterLinguistica. Studi contrastivi tra Lingue e Culture” (ETS, Pisa), dal 2023 è membro dell'Editorial Board della “Revue de Traduction et Langues” (Université d'Oran 2), dal 2024 è vicedirettrice del laboratorio di ricerca linguistica LingueLab dell'Università per Stranieri di Siena.

Tra le pubblicazioni: la curatela *Grenzüberschreitungen in Theodor Fontanes Werk. Sprache, Literatur, Medien*, De Gruyter 2023, BERLIN/NEW YORK (con M. P. Scialdone), la monografia *Dalla voce al segno. Sottotitoli italiani di film d'autore in inglese, spagnolo e tedesco*. Milano, Hoepli, 2017 (con S. Bruti e B. Garzelli), i saggi *Der Einsatz von multilingualen Autorenfilmen im universitären DaF-Unterricht am Beispiel von Margarethe von Trotta's “Rosenstraße“* (2003), Istituto Italiano di Studi Germanici (2020), *Der corsivo, eine Textsorte der italienischen Tagespresse. Versuch einer kontrastiven Analyse* (bzf 2021); *Aggressive speech acts or expressions of friendliness? Translating taboo words in Fatih Akin's “Soul Kitchen” (2009) into Italian subtitles in Cadernos de Tradução* <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao> (2024).

Marta Aurora ha conseguito una laurea magistrale (2008) in Scienze della Mediazione Interculturale presso l'Università degli Studi di Bari e una seconda magistrale in Traduzione e Interpretariato (2018) presso l'Università degli Studi di Genova con una tesi sul modello di traduzione funzionale di Christiane Nord. Dal 2020 al 2022 ha lavorato come traduttrice audiovisiva freelance presso Swiss Txt AG (Svizzera). Nel 2022-2023 ha collaborato con l'Università per Stranieri di Siena come docente di Lingua e Traduzione Inglese e dal 2021 ad oggi come tutor di Lingua e Traduzione Tedesca presso l'Università degli Studi di Genova. Da ottobre 2022 è dottoranda in *Linguistica educativa e storica e Italianistica* (38° ciclo) presso l'Università per Stranieri di Siena. Il suo progetto di ricerca si inserisce nel programma THE - Tuscany Health Ecosystem (PNRR, Spoke 3 - Advanced Technologies, Methods and Materials for Human Health and Well-



being). La sua ricerca si incentra sulla comunicazione medica in prospettiva interculturale, le *Medical Humanities*, la medicina narrativa e la linguistica applicata.

Contributi delle autrici

Il saggio è frutto di ricerche comuni alle due autrici, le quali tuttavia sono responsabili per le parti di propria competenza. Claudia Buffagni è autrice dei paragrafi 1, 2, 2.1, 4.3, 5.1 e 5.2, Marta Aurora ha scritto i paragrafi 3, 3.1, 4.1, 4.2, 5.3. Le conclusioni e la bibliografia sono comuni.

Dichiarazione di conflitto di interesse

Le autrici dichiarano di non trovarsi in conflitto di interesse con riferimento alla ricerca, la paternità e/o la pubblicazione dell'articolo.



L'opera è sotto la licenza *Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale*.

Disponibile online su <https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155>



Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024

Rivista di traduzione e lingue

مجلة الترجمة واللغات

ISSN (Print): 1112-3974

EISSN (Online): 2600-6235

DOI:



Maitena Burundarena: femminismo e humor in spagnolo: Traduzione intralinguistica e interlinguistica

Maitena Burundarena: feminism and humour in Spanish-Intralingual and interlingual translation

Beatrice Garzelli 

Università per Stranieri di Siena— Italia
garzelli@unistrasi.it

María Eugenia Granata 

Università per Stranieri di Siena— Italia
granata@unistrasi.it

Come citare questo articolo:

Garzelli, B. & Granata, M.E. (2024). Maitena Burundarena: femminismo e humor in spagnolo. Traduzione intralinguistica e interlinguistica. *Traduction et Langues*, 23(2), 169-190.

Ricevuto : 18/03/2024; Accettato : 18/05/2024, Pubblicato : 30/09/2024

Keywords

*Feminist
comics;
Maitena;
Interlingual
Translation;
Humour;
Rioplantense
Variant*

Abstract

This paper focuses on the translation of comics, a type of so-called “subordinate” translation that is typically subject to space and time constraints – respectively, the limited space available in each speech bubble and the need for written text to render actions effectively in a few words and to qualify a character, so as to allow the audience to understand his or her psychology. Specifically, the article examines the case of the Argentinean cartoonist Maitena Burundarena (an author known for her humorous production), observing the double transposition of her work (“Mujeres Alteradas 5”, 2001 and “Superadas 1”, 2002): from Rioplantense Spanish into Peninsular Spanish and into the interlingual Italian version. With regard to intralingual translation, we will reflect on the need to have a version adapted for an Iberian audience, also with reference to the humorous rendering of text and image and from a contrastive perspective. Focusing on interlingual translation into Italian, the difficulties that emerged during the translation process will be analysed, observing how the use of certain strategies sometimes leads to conflicts and losses in the final product that alter the scope of the humorous intent of the prototext. The affinity between Spanish and Italian, two cognate languages, hides many pitfalls in translation. In order to compensate for some of these linguistic and cultural losses, particularly related to culturally marked terms or colloquial expressions, alternative translation solutions will be proposed. While in some cases a literal translation will be suggested, more creative renderings will also be proposed, so as to more closely respect the author's intentions.



Parole chiave

Fumetto
femminista;
Maitena;
Tradurre
interlinguisticamente;
Umorismo;
Variante
Rioplatense

Abstract

Questo saggio si occupa di studiare la traduzione del fumetto, un tipo di traduzione "subordinata". Essa è infatti sottoposta a restrizioni di spazio (quello chiuso della nuvoletta, che contiene parole o pensieri di un personaggio) e idealmente anche di tempo, poiché tali espressioni devono saper rendere, in pochi condensati termini, le azioni, ma pure qualificare un personaggio, così da consentire al pubblico di comprendere la sua psicologia. Nello specifico, il testo prende in esame il caso della vignettista argentina Maitena Burundarena, osservando la doppia trasposizione della sua opera ("Mujeres Alteradas 5", 2001 e "Superadas 1", 2002) dallo spagnolo rioplatense allo spagnolo peninsulare, fino alla versione interlinguistica in italiano. Per quanto concerne la traduzione intralinguistica, si rifletterà, in ottica contrastiva, sulla reale necessità di disporre di una versione adattata per un pubblico iberico, anche in riferimento alla resa umoristica di testo e immagine. In merito alla traduzione in lingua italiana, verranno analizzate le difficoltà emerse durante il processo traduttivo, osservando come alcune strategie di resa nella lingua target evidenzino talvolta dei conflitti e delle perdite nel prodotto finale che alterano la portata della nota umoristica del prototesto. L'affinità tra spagnolo e italiano nasconde infatti molte insidie nella traduzione. Allo scopo di compensare alcune di queste perdite linguistiche e culturali (di termini culturalmente marcati e colloquialismi) si proporranno soluzioni alternative di traduzione, in alcuni casi suggerendo una traduzione letterale, in altri, una versione maggiormente creativa rispetto a quella ufficiale, così da rispettare più fedelmente il messaggio originale.



Palabras Clave

Cómic feminista;
Maitena; Traducir
interlingüísticamente;
Humor; Variante
rioplatense

Resumen

Este ensayo se ocupa de estudiar la traducción del cómic, un tipo de traducción “subordinada”. Esta está sometida a restricciones de espacio (el espacio cerrado del globo, que contiene palabras o pensamientos de un personaje) e idealmente también de tiempo, ya que dichas expresiones deben saber transmitir, en pocos términos, las acciones, pero también calificar a un personaje, para permitir que se comprenda su psicología. El texto examina el caso de la dibujante argentina Maitena Burundarena, observando la doble transposición de su obra (“Mujeres Alteradas 5”, 2001 y “Superadas 1”, 2002) del español rioplatense al español peninsular, hasta la versión interlingüística en italiano. En cuanto a la traducción intralingüística, se reflexionará sobre la necesidad real de disponer de una versión adaptada para un público ibérico, también en referencia a la representación humorística de texto e imagen. Por lo que se refiere a la traducción al italiano, se analizarán las dificultades surgidas durante el proceso de traducción, observando cómo algunas estrategias de representación en la lengua de destino a veces evidencian conflictos y pérdidas en el producto final que alteran el alcance de la nota humorística del prototexto. La afinidad entre el español y el italiano esconde de hecho muchas trampas en la traducción. Con el fin de compensar algunas de estas pérdidas lingüísticas y culturales (de términos culturalmente marcados y coloquialismos) se propondrán soluciones alternativas de traducción, en algunos casos sugiriendo una traducción literal, en otros, una versión más creativa respecto a la oficial, con el objetivo de respetar más fielmente el mensaje original.

1. Introduzione

Se la risata fa parte di un linguaggio universale delle emozioni, è altrettanto vero che l'umorismo può rappresentare anche un efficace strumento di critica sociale. L'opera di Maitena Burundarena, nota fumettista argentina, ne costituisce un esempio perfetto: non a caso le sue vignette uniscono umorismo e ironia, osservando la realtà da una prospettiva femminista. La vignettista si presenta quindi come rappresentante del mondo femminile in un settore editoriale, quello dei fumetti, dominato ancora oggi quasi completamente dagli uomini. Nella sua opera si rispecchia l'evoluzione delle rappresentazioni sociali della donna, rappresentazioni che – grazie alla traduzione in varie lingue straniere – hanno oltrepassato le frontiere dell'Argentina, raggiungendo in particolare il vasto pubblico europeo.

Il corpus preso in considerazione ai fini di questa ricerca è costituito da due degli scritti più famosi dell'autrice: in primo luogo “Mujeres Alteradas 5”, libro uscito nel 2001 nell'edizione argentina, nel 2003 in quella spagnola, e poi tradotto in lingua italiana con il titolo “Donne a fior di Nervi” (2003)¹, quest'ultima versione probabilmente elaborata a partire dal testo spagnolo. In seconda istanza ci soffermeremo su “Superadas 1”, nella sua

¹ Daniele Brolli è il traduttore.



edizione originale del 2002, con la corrispondente traduzione in italiano, dal titolo “Le superate” (2005)².

Partendo dai vincoli spazio-temporali imposti dalla traduzione del genere fumettistico (Brandimonte, 2012, pp. 151-168), il lavoro si occupa in primo luogo di esplorare le ragioni di una traduzione intralinguistica (dallo spagnolo rioplatense verso lo spagnolo peninsulare) che, nei fatti, non sarebbe necessaria alla comprensione del pubblico iberico, neanche da una prospettiva umoristica.

In secondo luogo, l’analisi si concentra sulla traduzione italiana dei due libri, riflettendo, in ottica contrastiva, sulle difficoltà emerse durante il processo traduttivo e sulle eventuali perdite linguistiche e culturali che segnano il metatesto italiano. L’obiettivo della ricerca consiste nel dimostrare come strategie alternative di traduzione di alcune vignette possano risolvere alcuni conflitti e migliorare la resa umoristica del prodotto finale, così da rispettare maggiormente l’intenzione principe della scrittrice-disegnatrice.

2. Tradurre l’umorismo nel fumetto

Il genere fumettistico costituisce un ambito di grande interesse per gli studi traduttologici, tuttavia è opportuno osservare che sono ancora pochi gli studi specifici dedicati a questo settore (Brandimonte, 2012, p. 151). Pur riconoscendo che la traduzione del fumetto sia difficilmente classificabile in un unico ambito traduttologico (Hurtado Albir (1999, p.168) la inserisce nella traduzione letteraria, mentre Chaume Varela (1997) in quella audiovisiva), si può affermare che si tratta senza dubbio di un tipo di traduzione subordinata (Martí Ferriol, 2013), nella misura in cui deve rispondere ad una serie di condizionamenti e vincoli imprescindibili, alieni al contenuto linguistico e culturale. Tale tipologia di traduzione si riscontra con grande frequenza nella traduzione audiovisiva (in particolare nel doppiaggio e nella sottotitolazione), ma è anche caratteristica di altre forme di testualità come ad esempio la canzone o la pubblicità, nelle quali vigono regole spaziali e temporali precise che vanno ad intrecciarsi con altri fattori: per esempio il ritmo, nel primo caso, la dimensione visiva, nel secondo.

Facendo riferimento alla traduzione di vignette e *graphic novels*, va in primo luogo sottolineato che essa è sottoposta a restrizioni di spazio (quello chiuso della nuvoletta, che contiene le parole o i pensieri di un personaggio). Il testo scritto da tradurre deve poi adattarsi all’immagine, che è inalterabile, e che generalmente contiene elementi paralinguistici molto connotativi: dai gesti ai movimenti facciali e corporei (Wendt, Berg, 2009, pp. 183-188; Hurtado Albir, 2001; Garzelli, 2020, pp. 35-36). Questi ultimi denotano il cosiddetto umorismo non verbale (Garzelli, 2014, p. 258), difficile da rendere nel transito da una lingua e cultura all’altra.

Le didascalie e i dialoghi dei fumetti costituiscono inoltre una narrazione frammentata che mantiene una forte coerenza dall’inizio alla fine della storia, che si caratterizza per frasi brevi o condensate, spesso a doppio senso e dotate di una forte carica

² Il traduttore in lingua italiana è Daniel Diamant.



umoristica. Tali espressioni devono saper rendere le azioni, ma pure identificare e qualificare un personaggio così da consentire al pubblico di comprendere a fondo la sua psicologia e i suoi stati d'animo³.

Prendendo in esame la traduzione interlinguistica del testo fumettistico, va sottolineato che ci troviamo di fronte ad una sorta di linguaggio denso e concentrato, nel quale spesso si introducono tratti orali, che vanno a costituire la cosiddetta "secondary orality" (Ong, 1987), vale a dire una forma di oralità che si appoggia sulla scrittura. Tali caratteristiche si sommano poi a singoli termini e locuzioni che attingono all'espressività colloquiale: non a caso la lingua delle vignette è costituita di tratti informali e spontanei, quali interiezioni e onomatopee, accanto a modismi, giochi di parole e frasi idiomatiche, non sempre facilmente riproducibili in una lingua target.

Sul fronte dell'umorismo, infine, va detto che l'operazione traduttiva risulterà ancora più ardua, dal momento che le "pinceladas de humor y comicidad" (Brandimonte, 2012, p.151) di cui si nutre a piene mani il testo fumettistico, dovranno essere rese in modo puntuale e rispettoso del prototesto ed è proprio in questo passaggio – come vedremo – che si annida il rischio di numerose perdite linguistiche e culturali (Zabalbeascoa, 2001, pp. 251-26; Garzelli, 2014, pp. 257-277).

3. Maitena Burundarena: una vita tra femminismo e humor

La presenza femminile nel mondo del fumetto è da sempre esigua nel panorama occidentale e, per quanto riguarda la lingua spagnola, non costituisce certo un'eccezione, anzi. Sia in Spagna che in Argentina poche sono le donne che possono contare su uno spazio accogliente da un punto di vista editoriale, per il fumetto umoristico, senza doversi piegare alle imposizioni di un mercato prettamente maschilista (Pérez-Sánchez, 2011, p. 88). Ed è proprio in questo contesto che il lavoro di Maitena Inés Burundarena Streb, più conosciuta con il nome d'arte "Maitena", appare come un vero e proprio fenomeno editoriale, un elemento trainante dello *humor* grafico, nato prima di tutto in Argentina, in seguito in Spagna, fino a raggiungere almeno altri trenta paesi del mondo⁴.

Maitena, nata a Buenos Aires nel 1962, è di origini basche da parte di padre e polacche, da parte di madre. Sesta di sette fratelli, cresce in seno ad una famiglia conservatrice e cattolica. Suo padre svolge l'incarico di Ministro dell'educazione durante l'ultima dittatura militare argentina, mentre sua madre, laureata in architettura, rinuncia all'esercizio della professione per agevolare la carriera del marito e dedicarsi a tempo pieno all'educazione dei figli. A diciassette anni Maitena diventa madre e, costretta a trovare un mezzo di sostentamento, si dedica al disegno e all'illustrazione di libri: da quelli scolastici a quelli per l'infanzia, fino ad addentrarsi nel fumetto erotico per alcune riviste

³ Nel caso che qui presentiamo, si tratta di figure quasi sempre provenienti da un *parterre* femminile che Maitena Burundarena osserva e ritrae con arguzia e ironia.

⁴ Sulla figura della vignettista si può consultare il seguente sito: <https://www.france24.com/es/minuto-a-minuto/20221115-la-dibujante-maitena-satisfecha-de-haber-entrado-a-la-vida-de-la-gente-y-al-museo> (ultima consultazione: 27/12/2023).



argentine e spagnole.

Nell'ambito della fumettistica argentina, tra le sue fonti di ispirazione spicca Quino, il padre di Mafalda, nonché autore del prologo al suo primo libro. Tuttavia, sono le vignettiste etichettate come femministe, quali Jessica Abel, Debbie Drechsler e soprattutto Claire Bretécher, che eserciteranno su di lei un forte ascendente. Non a caso, nel 1993, le viene proposto di collaborare alla rivista per donne "Para Ti", con uno spazio dedicato, dal titolo "Mujeres Alteradas", nel quale Maitena riflette in tono umoristico sull'universo femminile: i conflitti con il corpo, i figli, la carriera, i rapporti di coppia, l'incontro tra donne e il dialogo tra generazioni.

Le donne alle quali l'autrice dà vita parlano un linguaggio universale, per questo lei stessa affermerà: "las mujeres no somos todas iguales, pero a todas nos pasa lo mismo"⁵; ed è forse per questo motivo che il suo lavoro troverà successo tra le più svariate culture, grazie alla traduzione dei suoi testi in quindici lingue (dall'olandese all'italiano, fino al coreano).

L'aggettivo femminista, *fil rouge* della sua riflessione fin dagli esordi, in un primo momento era quasi un tabù per l'autrice. In passato, le capitò infatti di confessare: "soy feminista pero no me gusta decirlo"⁶, dato che fino a pochi anni prima il termine esprimeva una connotazione dispregiativa. Oggi, Maitena ammette che la storia di sua madre, costretta a rinunciare alla professione di architetta per crescere i figli e favorire la carriera di suo marito, ha contribuito molto a forgiare la sua sensibilità femminista. Epiteto di cui adesso va fiera.

Venendo alla sua produzione, tra il 1998 e il 2003, l'artista pubblica quotidianamente strisce a fumetti su "La Nación" di Buenos Aires. Nel 1999, dopo il trionfo in Argentina, arriva la sua consacrazione a livello internazionale, grazie alle vignette apparse sul quotidiano spagnolo "El País" (rivista domenicale "El País Semanal"), oltre che in diversi giornali latinoamericani ed europei, tra i quali "El Mercurio" (Cile), "El Nacional" (Venezuela), "Le Figaro" (Francia) e "La Stampa" (Italia).

Già a partire dalla sua collaborazione con "Para Ti", l'autrice argentina abbandona l'idea di un personaggio unico e condizionante e, con le sue "Mujeres Alteradas", vale a dire donne di ogni tipo – magre o grasse, single o divorziate – abbraccia tanti tipi di femminilità. Il personaggio delle sue storie diventa così la tematica: i figli, l'infedeltà, i sensi di colpa, il corpo, la paura di invecchiare, la chirurgia estetica, ed è così che Maitena rivoluziona il modo di fare *humor*, aprendo la strada a tutta una generazione di donne

⁵ Per leggere l'intervista completa si veda: <https://elpais.com/argentina/2022-10-23/maitena-hubo-infancias-disidentes-que-encontraron-en-mi-humor-un-alivio-a-la-presion-patriarcal.html> (ultima consultazione: 27/12/2023).

⁶ Per approfondire, si può consultare il seguente articolo: <https://galeria.búsqueda.com.uy/Personajes/Maitena--Si-vas-a-cancelar-mi-trabajo-porque-es-de-los-90-no-tengo-mas-para-decirte--uc832018> (ultima consultazione: 27/12/2023).



vignettiste in Argentina e Ispanoamerica.

Nei primi anni duemila, gran parte della sua opera viene raccolta e pubblicata in diversi libri: “Mujeres Alteradas 1, 2, 3, 4 e 5”; “Superadas 1, 2 e 3”; “Curvas Peligrosas 1 e 2”, testi che verranno tradotti in diverse lingue e addirittura nella versione intralinguistica (spagnolo peninsulare), come vedremo nei paragrafi 4.1 e 4.2.

4. “Mujeres Alteradas” (2001) e “Superadas” (2002): dalla traduzione intralinguistica a quella interlinguistica

4.1 Tradurre dallo spagnolo rioplatense allo spagnolo peninsulare, una vera necessità?

Il fatto che i testi di Maitena Burundarena siano stati oggetto di traduzione intralinguistica, dallo spagnolo parlato in Argentina a quello in uso in Spagna, palesa l'importanza della dimensione internazionale di questa lingua, utilizzata da quasi cinquecento milioni di parlanti madrelingua (“Anuario del Instituto Cervantes” 2023, p. 23), idioma ufficiale di ventuno paesi, ma presente anche in altre nazioni del mondo, in particolare gli Stati Uniti. Naturalmente questa dimensione internazionale ci suggerisce che l'ampia estensione geografica dello spagnolo implichi una variabilità linguistica importante sul piano diatopico: da una parte la variante peninsulare e, dall'altra, quella americana, considerata, tuttavia, più come un insieme di varietà a sé stanti, unite da una serie di tratti comuni (Garzelli, Granata, Mariottini, 2018, p. 5). A una di queste appartiene la variante utilizzata dalla nostra vignettista, ovvero lo spagnolo rioplatense o *austral* – per riprendere in quest'ultimo caso la denominazione usata da Francisco Moreno Fernández (2020, p. 334) – variante diffusa tra Argentina, Uruguay e Paraguay. Va detto che, nonostante l'ampiezza e la straordinaria diffusione di questa lingua su scala internazionale – che favorisce l'evoluzione dei diversi sistemi geolettali e di molte varianti linguistiche – si tratta comunque dell'idioma neolatino maggiormente omogeneo (Moreno Fernández, 2007, p. 15), oltre che della lingua romanza più parlata (Rojas Mayer, 2000, p.15). Di conseguenza gli ispanoparlanti possono capirsi anche facendo ricorso a varianti diverse: questa intercomprensione ci spinge a considerare lo spagnolo nella sua accezione di idioma internazionale, una sorta di diasistema in cui convivono contemporaneamente identità e diversità (Moreno Fernández, 2020, p. 52).

Alcuni dei tratti principali che caratterizzano la variante rioplatense e che possono risultare utili alla comprensione della traduzione intralinguistica delle vignette di Maitena sono, sul piano grammaticale, l'uso sistematico del *voseo*. Questo fenomeno riguarda la seconda persona singolare dei pronomi personali – in funzione sia di soggetto che di complemento indiretto – con relativa modifica della desinenza del verbo, principalmente nella coniugazione del presente indicativo e dell'imperativo. Al tempo stesso si evidenzia l'uso di “ustedes” come unico pronome di seconda persona plurale, sebbene non si tratti, in quest'ultimo caso, di una caratteristica esclusivamente rioplatense, bensì di un tratto condiviso da tutta l'Ispanoamerica. Sul piano lessicale, invece, lo spagnolo *austral* appare fortemente caratterizzato da numerosi italianismi, frutto dei grandi flussi migratori



provenienti dall'Italia⁷, nonché da indigenismi, soprattutto originari dal *guaraní*, e, infine, dal lunfardo, *argot* nato a metà del XIX secolo negli ambienti della malavita e diffusosi progressivamente in altri contesti sociali (Cancellier, 2001, p. 81).

Come accennato in precedenza, la variante rioplatense o *austral* è quella che utilizza l'autrice per dare voce alle sue vignette. Tuttavia, al momento di pubblicare il lavoro di Maitena in Spagna, la politica editoriale si è indirizzata verso la ritraduzione dalla variante rioplatense a quella peninsulare dello spagnolo. A titolo di esempio, riportiamo qui di seguito alcuni passi tratti da "Mujeres Alteradas", comprensivi di doppia traduzione. Dal punto di vista grammaticale, si osserva principalmente la traduzione del *voseo*:

Tabella 1.

Traduzione intralinguistica e interlinguistica sul piano grammaticale

Spagnolo rioplatense)	(variante	Spagnolo peninsulare)	(variante	Italiano
"y yo que te invité a vos porque siempre fuiste tan divertido..."		"y yo que te invité a ti porque siempre fuiste tan divertido..."		"e io che ho invitato te perché eri sempre così divertente..."
"y vos, Pancho, ¡apagá eso que tiene olor a..."		"y tú, Pancho, ¡apaga eso que huele a..."		"e te, Pancho, spegni quello che puzza di..."
"con esa manera de pensar sí que sos el prototipo de la mujer típica..."		"con esa manera de pensar sí que eres el prototipo de la mujer típica..."		"con quella forma di pensare sei proprio il prototipo della donna típica..."

Da una prospettiva lessicale, si nota la scelta di fornire spesso una terminologia più familiare al pubblico spagnolo, pertanto maggiormente *target-oriented*:

Tabella 2.

Traduzione intralinguistica e interlinguistica sul piano lessicale

Spagnolo rioplatense)	(variante	Spagnolo peninsulare)	(variante	Italiano
plata		dinero		soldi
linda		guapa		bella
cachetazo		tortazo		ceffone
grasa		hortera		pacchiano

⁷ Furono milioni gli italiani che, tra il XIX e il XX secolo, approdarono in Argentina e Uruguay. Sul tema si faccia ricorso a Patat, 2014.



pesos	pelas	euros
atado de cigarrillos	paquete de tabaco	pacchetto di sigarette
guardavidas	socorristas	bagnini

Da una rapida analisi degli esempi proposti si evince che, tranne che in sporadici casi, il testo argentino risulterebbe comprensibile a qualsiasi ispanoparlante. Tale comprensione appare facile per una serie di motivi: in primo luogo, le immagini eloquenti che costituiscono le strisce, secondariamente la presenza di geosinonimi che favoriscono un'interpretazione intuitiva dei termini, infine, il contesto in cui il lemma è inserito. Per esempio “cachetazo”, che proviene dalla parola “cachete” – cioè “guancia” in tutto il mondo ispanico – riconduce facilmente all'azione di “schiaffeggiare”, allo stesso modo “plata”, che fa riferimento al metallo prezioso (it. “argento”), è noto che designi il danaro in molti paesi dell'America ispanica.

Ci chiediamo a questo punto, ai fini della conservazione dello *humor*, per quale scopo si sia scelto di tradurre intralinguisticamente i fumetti di Maitena. Far sì che il lettore spagnolo si senta a casa? Facilitare la comprensione della variante rioplatense? O, ancora, si intravede il tentativo di imporre un'ideologia linguistica mononormativa e conservatrice che ci spinga a relegare le varianti non peninsulari dello spagnolo verso la periferia? Crediamo che si stia sottovalutando l'intelligenza del lettore iberico. Come ha dichiarato il premio Oscar messicano Alfonso Cuarón, a proposito della versione intralinguistica del suo film *Roma* (2018), realizzata da Netflix, parliamo di una traduzione che non ha ragione d'essere, pertanto si tratta di un metodo “parroquial, ignorante y ofensivo para los propios españoles”. Non a caso il regista aggiunge che è importante godere dei colori e delle sfumature di altri accenti (Garzelli, 2020, pp. 33-34).

In conclusione, siamo convinte che le lettrici spagnole siano perfettamente in grado di capire e di ridere grazie alla comicità originale di Maitena: per riprendere le parole della fumettista, possiamo affermare che ormai la donna spagnola è “superada”, cioè, è “avanti”, “oltre”.

4.2 Analisi delle vignette spagnolo-spagnolo (toponimi, lessico e morfosintassi)

A partire da questo momento osserveremo due esempi di traduzione intralinguistica delle vignette della disegnatrice, con la finalità di cercare una risposta alle domande che ci siamo poste nel paragrafo 4.1:





Figura 1. “Cuatro estilos bien definidos para cuatro estilos de mujer” (“Mujeres Alteradas 5”, 2001 e 2003: p. 58)

Nella figura 1, la striscia presenta diverse situazioni che ruotano attorno alla stessa problematica. In questo caso si riflette, con toni umoristici, sulla categorizzazione stereotipata della figura femminile, come si evince dal titolo generale della vignetta: “quattro stili ben definiti per quattro tipi di donna”. Il primo stile, che qui analizziamo, è quello *sexy*. Tra le diverse caratteristiche che lo contraddistinguono leggiamo nella versione argentina che questo tipo di ragazza: “...sale siempre acompañada... aunque sea de un amigo medio chongo”. Va chiarito che “chongo” è un termine che in Argentina indica una persona con cui si ha un rapporto prevalentemente sessuale, non stabile, ma neanche occasionale, dunque alludiamo ad una sorta di amante. Nella versione spagnola appare la seguente forma: “...sale siempre acompañada... aunque sea de un amigo. Medio loca”. Questa scelta traduttiva ci pare errata, in primo luogo perché si sostituisce l’immagine dell’amante-amico (“chongo”), peraltro comica anche nella forma sonora della parola, con l’espressione “medio loca” che invece designa la donna stessa nella sua natura più superficiale e libertina. In secondo luogo, ci troviamo di fronte, non solo ad una perdita linguistica e culturale, ma pure all’inserimento *ex-novo* di un giudizio dispregiativo sulla protagonista, ben lontano del pensiero femminista dell’autrice. Per chiudere il cerchio, vale la pena sottolineare che questa versione non necessaria e fuorviante ha indotto in errore anche il traduttore italiano che ha usato il testo in spagnolo peninsulare per elaborare la sua traduzione. Troviamo infatti la forma “originalona” che designa ancora una volta la ragazza, al posto della peculiare figura maschile: “...esce siempre acompañada... anche se da un amico. È una originalona.”



Figura 2. “Algunos paseos que se pueden hacer en la ciudad para sentir que te fuiste de vacaciones” (“Mujeres Alteradas 5”, 2001 e 2003: p. 44)

Nella figura 2 ci vengono proposte “alcune escursioni da fare in città per sentirsi in vacanza”. La prima vignetta a sinistra paragona ironicamente “Punta del Este”, nota località *chic* dell’Uruguay e meta degli argentini benestanti, con “Retiro”, la stazione degli autobus di Buenos Aires. Questo testo, che fa riferimento ad alcuni peculiari toponimi, non è stato modificato nella versione pubblicata in Spagna. Tuttavia, la vignetta sottostante viene tradotta da una doppia prospettiva, sia morfosintattica che lessicale. In primo luogo il traduttore ha deciso di trasporre “quedate tranquilo” (it. “stai tranquillo”) in “quédate tranquilo”, coniugando il verbo “quedar” alla seconda persona del singolare “tú”, così da sostituire l’originale rioplatense. In secondo luogo, si sceglie di tradurre il termine “billetera” (it. “portafoglio”) – facilmente comprensibile da qualsiasi ispanofono per la sua derivazione da “billete” (it. “banconota”) – rimpiazzandolo con il peninsulare “cartera”. Ci chiediamo, ancora una volta, quale sia la necessità di effettuare la traduzione intralinguistica. In quest’ultimo caso, anche mantenendo la versione originale, la comicità si sarebbe salvaguardata poiché il lettore spagnolo sarebbe stato in grado di capire il contesto, pure senza la modifica del verbo e la sostituzione del lemma “billetera” (peraltro attestato nel dizionario della “Real Academia Española”⁸). Invece è molto meno probabile che lo stesso pubblico spagnolo conosca “Punta del Este” come meta turistica altolocata,

⁸ La definizione del termine si può consultare qui: <https://dle.rae.es/billetero> (ultima consultazione: 16/02/2024).



né tantomeno la stazione degli autobus di “Retiro”, situata a Buenos Aires. Un destinatario iberico poco attento potrebbe addirittura confonderlo con il “Parque del Retiro” di Madrid, perdita, quest’ultima, che si sarebbe potuta eventualmente compensare tramite l’aggiunta della parola “estación” (it. “stazione”), davanti al termine “Retiro”. Se dunque lo scopo della traduzione intralinguistica è stato quello di creare un testo maggiormente addomesticato (Venuti, 1995), così da far sentire a casa i lettori di Spagna, la strategia di lasciare inalterati i toponimi non ci pare che vada in questa direzione. Al contrario, la decisione di tradurre forme verbali e lessicali ci fa propendere per una scelta che si indirizza verso una politica linguistica normocentrica.

4.3 “Donne a fior di nervi” (2003) e “Le superate” (2005): riflessioni sulla traduzione del titolo

Dopo aver affrontato le principali problematiche inerenti alla traduzione intralinguistica dei testi firmati da Burundarena, il nostro interesse si sposta adesso sulla traduzione interlinguistica, in questo caso necessaria per far conoscere l’opera dell’autrice argentina anche in Italia. Come abbiamo detto, il *corpus* della nostra ricerca si basa sull’analisi di due raccolte di fumetti: “Mujeres Alteradas 5”, libro tradotto con il titolo “Donne a fior di nervi” e “Superadas 1”, che nella versione in italiano diventa “Le superate”. Entrambe le soluzioni adottate dai due traduttori ufficiali evidenziano un distanziamento dal prototesto su cui vale la pena indirizzare l’analisi, anche per valutare la resa, in una lingua affine come quella italiana, dell’umorismo originale.

Partendo da “Mujeres Alteradas”, si spiega con una certa difficoltà la scelta di non tradurre alla lettera il titolo della raccolta, ossia mediante la forma “Donne alterate”: va infatti detto che il concetto di “alterazione” collima perfettamente anche con il testo italiano, nozione resa chiara ed iconica grazie all’immagine – che campeggia sulla copertina del libro – di una figura femminile scarmigliata, che urla e si dispera con movenze spropositate, a tratti comiche. L’autrice intende infatti porre ironicamente l’accento sulle molteplici situazioni quotidiane che le donne incontrano sul loro cammino, così da diventare “alterate”: dai tradimenti dei mariti e delle amiche all’invecchiamento del loro corpo, fino alla difficoltà di entrare in sintonia con i figli adolescenti. È forse questa una delle ragioni per cui il traduttore ufficiale decide di interpretare tale stato di alterazione come sottile forma di isteria prettamente femminile, ricorrendo alla nuova formulazione di “Donne a fior di nervi”. Strategia, quest’ultima, probabilmente più appetibile in termini di vendite editoriali (Garzelli, 2013, pp. 261-262) e che ci ricorda da vicino “Donne sull’orlo di una crisi di nervi”, versione italiana del film *cult* di Pedro Almodóvar⁹. Sarà dunque una ragione di *marketing*, quella che ha mosso la penna del traduttore, ma in questo caso l’affinità tra spagnolo e italiano avrebbe permesso una traduzione letterale coerente, senza perdite linguistiche e culturali, né alcuna attenuazione della carica umoristica.

⁹ Ci riferiamo a “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, pellicola uscita nelle sale nel 1988.



Parlando di “Superadas”, al contrario, la difficoltà di resa nella lingua italiana risulta quasi insuperabile per cui appare certamente più comprensibile l’opzione della traduzione letterale, seppur anticipata dall’articolo determinativo “le”, assente nella fonte (“Le superate”). Il problema è che nel metatesto si genera un significato assai distante dalle intenzioni della vignettista. Tutto ciò si comprende leggendo il breve prologo che apre il volumetto, nel quale Maitena chiarisce che la definizione di “superadas” proviene dal suo lessico familiare: era infatti suo padre che era solito impiegare tale epiteto nel riferirsi, in modo dispregiativo, alle donne moderne, fautrici del divorzio, della contraccezione o della psicoanalisi. Appellativo con il quale la figlia deciderà in seguito di intitolare proprio uno dei suoi libri di maggior successo:

A mí me hacía mucha gracia cómo se refería a las mujeres que se divorciaban y se volvían a casar, tomaban anticonceptivos o se analizaban o todo esto junto. Las llamaba, despectivamente, esas superadas. Mi padre murió, convencido una vez más de que yo deliraba, tres meses antes de que empezara a salir mis chistes en el diario, a los que llamé, en su honor, Superadas. Y que hoy recopiló en este libro que le dedico con todo mi amor¹⁰.

Una volta compreso il significato del titolo originale, ci pare che il senso ironico con cui il padre conservatore dell’autrice allude ad un certo tipo di donne – ai suoi occhi troppo indipendenti¹¹ – non si riesca a percepire appieno nel titolo “Le superate”, a meno che il pubblico italofono non legga il prologo che apre la raccolta.

Una proposta alternativa di traduzione potrebbe allora essere “Le donne avanti”, formulazione che riuscirebbe a spiegare che si tratta di figure che vanno oltre le convenzioni, che sanno adeguarsi ai cambiamenti della società e ai loro bisogni, sempre al passo con i tempi. Fra l’altro il termine “avanti” potrebbe ben illustrare anche l’immagine di copertina del libro, compresa la progressione nell’età dei personaggi femminili disegnati da Maitena. Tuttavia va riconosciuto che tale soluzione neutralizzerebbe in italiano l’ironica espressione paterna che ritiene “superate” proprio coloro che meglio abbracciano i mutamenti sociali.

Per chiudere il cerchio, e riferendoci nuovamente ai dettami della traduzione per il fumetto, possiamo dire che in fin dei conti una potenziale perdita linguistica nel titolo italiano di “Superadas” viene compensata dall’emblematica illustrazione di copertina, che

¹⁰ Maitena (2002). “Superadas 1”. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, p. 5.

¹¹ Va comunque detto che in Argentina l’espressione “superada” può indicare una persona con qualità superiori, cioè con una marcia in più. Sul tema si vedano i seguenti siti: <https://es.wiktionary.org/wiki/superar#:~:text=Ser%20m%C3%A1s%20ser%20mejor%20tener%20a%20que%20se%20compara.&text=Ir%20m%C3%A1s%20all%C3%A1%20del%20obst%C3%A1culo%20o%20dificultad.>; <https://es.thefreedictionary.com/superados>; ultima consultazione: 16/02/2024).



a nostro avviso riesce a superare brillantemente i confini tra lingue e culture. Si osservano infatti quattro immagini femminili in sequenza, a mezzobusto: si parte da una bambina con i capelli corti e in età prepuberale, per passare ad una ragazza dai capelli lunghi e le labbra carnose, per arrivare ad una donna matura con la chioma corta, rughe e occhiaie sul viso, fino a culminare in una signora ritoccata chirurgicamente, con la pelle tirata e le labbra a canotto.

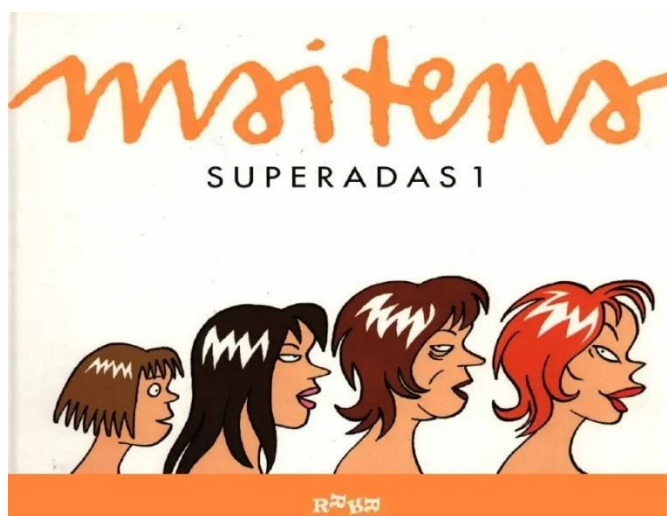


Figura 3. “Superadas 1”, 2002, Buenos Aires, Ediciones de la Flor

Tale soluzione grafica, al di là del problema della traduzione del titolo in italiano, riassume in modo straordinario e assolutamente universale la parabola discendente femminile che l’autrice tratteggia in modo libero e irriverente. L’umorismo ne rimane così preservato: il disegno della vignettista parla senza filtri, lasciando spazio anche ad una riflessione amara sull’evoluzione della donna e rifuggendo da qualsiasi tipo di *humor light*¹².

4.4 La traduzione spagnolo-italiano tra perdite e compensazioni: “el día después de las fiestas” e “novio por internet”

Assai interessante ai fini di questo studio appare anche la resa traduttiva in italiano dei contenuti di alcune specifiche vignette realizzate da Maitena, nelle quali ancora una volta le donne appaiono contemporaneamente fonte d’ispirazione e bersaglio.

Nel primo esempio (fig. 4) campeggia una figura femminile scarmigliata e con gli occhi

¹² Queste le parole della scrittrice in un’intervista rilasciata ad Andrés Accorsi nel 2000: “tampoco me interesa el humor light, no haría el gatito que reflexiona, me interesa hablar de algo.” (<https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/Comiqueando/Maitena.htm>; ultima consultazione: 24/01/2024).

pesti: il lettore capisce che è in preda ai sintomi di un'ubriacatura e che cerca di riprendersi con l'aiuto di una bevanda calda e di alcuni medicinali. Il titolo è assai esemplificativo poiché recita: "El día después... de las fiestas". Nella parte inferiore della vignetta la stessa protagonista letteralmente si dispera, mettendosi le mani nei capelli e facendo smorfie esagerate, dal momento che la sua casa appare completamente a soqqadro, in analogia a quanto è capitato a lei – a livello fisico e psicologico – per l'assunzione di alcol:



Figura 4. "El día después... de las fiestas"/"Il giorno dopo... le feste"
("Mujeres Alteradas 5", 2003: p.72/ "Donne a fior di nervi", 2003: p. 74)

La traduzione interlinguistica non è a nostro avviso così efficace. In primo luogo il titolo, tradotto con "Il giorno dopo... le feste", quando in italiano sarebbe stata preferibile la forma "festeggiamenti", per riecheggiare il plurale dello spagnolo, o, più semplicemente, il singolare "festa". Tuttavia le principali perdite a livello traduttivo affiorano successivamente: nel testo argentino troviamo il termine colloquiale "resaca"¹³, che si usa per descrivere il malessere causato, al risveglio, da una forte ubriacatura. Va subito detto che in italiano non esiste un solo lemma che renda appieno il significato della fonte. Dunque le soluzioni traduttive più coerenti contemplano il ricorso ai colloquialismi "sbronza", oppure "sbornia", anticipati dall'espressione "post" o "dopo" (es. "post sbornia/sbronza", "dopo sbornia/sbronza"), o ancora dalla forma più lunga "i postumi della sbronza". La soluzione del traduttore italiano ("il rimescolone del dopo sbornia va anche bene") ci pare dunque rispondente solo a metà, dal momento che introduce un

¹³ Così definisce la parola il "Diccionario de la Real Academia Española": "Malestar que padece al despertar quien ha bebido alcohol en exceso" (<https://dle.rae.es/resaca>; (ultima consultazione: 27/12/2023).

termine assente nel fumetto argentino (“rimescolone”), allungando eccessivamente il contenuto e inserendo un accrescitivo della parola “rimescolo”, espressione popolare del toscano che designa uno stato di “turbamento” e “rimescolamento del sangue”¹⁴, aggiunta rispetto alla fonte che non ci pare necessaria. Sarebbe stata dunque sufficiente la forma italiana “il dopo sbornia di uno va bene”. Infine non ci pare in linea con l’originale la resa italiana della seconda parte della striscia nella quale ancora una volta si tende ad amplificare la traduzione, qui tramite l’aggiunta del termine “sottosopra”, espressione che indica un caos assoluto, assente nel prototesto. Il rischio di questa traduzione è infatti quello di perdere la personificazione scherzosa della casa, anch’essa sottoposta, come la padrona, ai postumi di una sbornia, riducendo in una qualche misura anche l’aspetto umoristico del testo in spagnolo. Una proposta traduttiva alternativa, più rispettosa della carica umoristica di Maitena, potrebbe dunque essere la seguente: “il dopo sbornia di uno, va bene, ma quello della casa, anche no”.

Il secondo esempio su cui vale la pena soffermarci, ci presenta – con una buona dose di ironia – la scelta emancipata da parte della protagonista femminile di un compagno nel vasto mondo virtuale. Scelta, quest’ultima, che evidenzia dei pro, ma pure dei contro, quando si allude ad una relazione in rete:

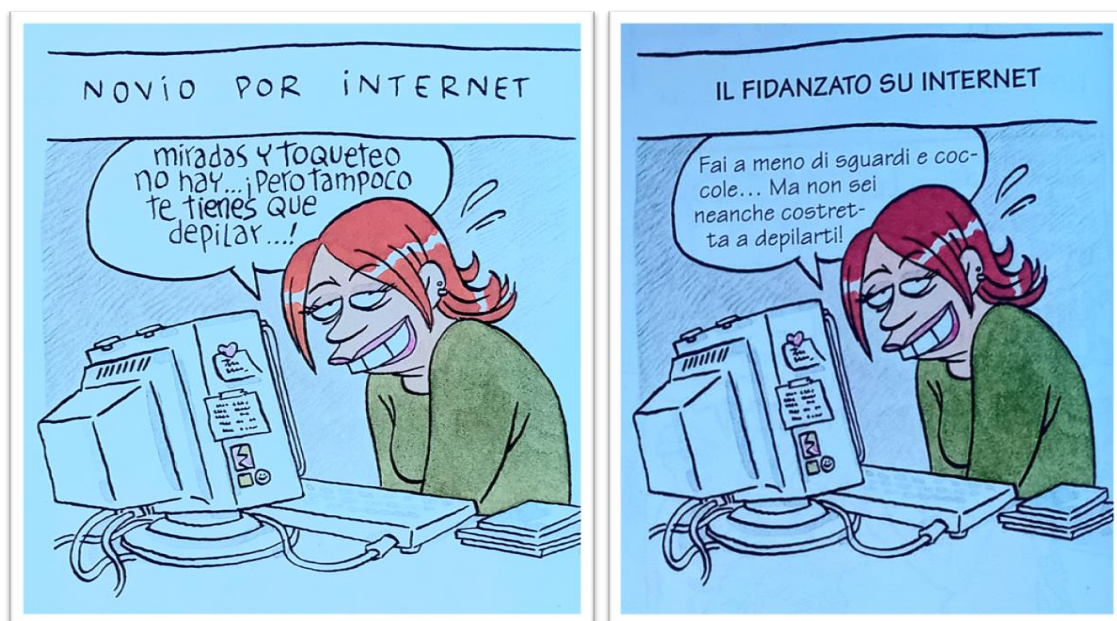


Figura 5. “Novio por internet”/“Il fidanzato su internet”
 (“Mujeres Alteradas 5”, 2003: p. 48/ “Donne a fior di nervi”, 2003: p. 50)

¹⁴ Si consulti il “Vocabolario Treccani”: <https://www.treccani.it/vocabolario/rimescolo/> (ultima consultazione: 27/12/2023).

La vignetta (Fig. 5) è emblematicamente intitolata “novio por internet”: la traduzione in italiano (“il fidanzato su internet”) non mostra errori traduttivi, tuttavia ci pare che l’inserimento dell’articolo maschile singolare, che precede il sostantivo “fidanzato”, riduca il campo d’azione della protagonista ad un solo uomo, al contrario la formula più generale “fidandato su internet” avrebbe lasciato spazio ad un numero più imprecisato di soggetti, generando lo stesso effetto umoristico dell’originale (Eco, 2003). Andando più nel dettaglio, nell’immagine campeggia una ragazza che, con occhi sognanti, sguardo ammiccante e smagliante sorriso, fissa lo schermo di un PC. Il suo pensiero si sintetizza in poche ma efficaci parole: “miradas y toqueteo no hay... pero tampoco te tienes que depilar”. La traduzione proposta è la seguente: “Fai a meno di sguardi e coccole...ma non sei neanche costretta a depilarti”. Anche in questa occasione, la versione italiana non rende appieno lo *humor* della fonte, nello specifico per la traduzione, poco rispondente a livello di contenuto e di registro linguistico, del lemma “toqueteo”. Non a caso il termine, che indica un’azione volta a toccare in modo reiterato una parte del corpo con la mano, generalmente per un desiderio sessuale¹⁵, risulta reso in modo più neutro e quasi addolcito, poiché l’italiano “coccole”¹⁶ si riferisce piuttosto ad un gesto di tenerezza e di affetto, a volte anche prodotto dalla voce, che potrebbe essere più indirizzato ad un bambino, un anziano o ad un animale domestico. Con questa scelta traduttiva si neutralizza pertanto la valenza sessuale che è quella che fa più ridere il lettore, significato che invece si sarebbe potuto mantenere con i traduttori “palpate”, o “palpeggiamenti”, molto più concreti e fisici, segno di un coinvolgimento sessuale impossibile da vivere a distanza.

5. Conclusioni

Il saggio prende in esame il tema della traduzione del fumetto, campo di ricerca ancora poco studiato, legato ad una serie di vincoli spazio-temporali che si fondano sull’inscindibile rapporto tra parola e immagine. Nello specifico, la ricerca si indirizza sull’analisi di una serie di esempi qualitativi, tratti dalla fumettistica di Maitena Burundarena, in rapporto a temi e motivi femministi – ma non solo – osservati da una prospettiva spesso ironica ed umoristica.

Due diverse tipologie di traduzione hanno riguardato la nostra indagine. In primo luogo quella intralinguistica (spagnolo rioplatense-spagnolo peninsulare), a nostro avviso non necessaria e spesso frutto di una politica linguistica normocentrica. L’analisi di alcuni esempi ha infatti mostrato casi di errori, perdite linguistiche e culturali o definizioni fuorvianti, introducendo addirittura una lettura *machista*, assente nell’originale. Tutto ciò nonostante la concreta possibilità, da parte del destinatario spagnolo, di comprendere direttamente la voce originale dell’autrice argentina, senza bisogno di operazioni traduttive.

¹⁵ Si veda, a tal proposito, il significato del verbo “toquetear” nel “Diccionario de la Real Academia Española”: <https://dle.rae.es/toquetear#a3Vug9t> (ultima consultazione: 27/12/2023).

¹⁶ Per la definizione del lemma si faccia ricorso al “Vocabolario Treccani”: <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/coccola/> (ultima consultazione: 27/12/2023).



La traduzione interlinguistica, dal canto suo, necessaria per far conoscere in Italia i lavori di Maitena Burundarena, ha evidenziato diverse perdite linguistiche, dovute per lo più ad una interpretazione non sempre adeguata del prototesto. Per fortuna, trattandosi di testi fumettistici, possiamo asserire che spesso “parli” l’immagine, che si fa universale, così da sopperire ad alcuni errori di resa in italiano, che si mitigano anche grazie all’importanza qui rivestita dall’umorismo non verbale. Tuttavia, in alcuni esempi abbiamo visto come nella versione italiana la carica umoristica si attenui, così come non si riesca a rendere pienamente il sarcasmo libero ed irriverente della penna argentina, spesso espressione di una vera e propria critica sociale.

Come afferma José Francisco Ruiz Casanova (2020, p. 40) “nadie en su sano juicio concebiría, en pleno siglo XXI, un mundo sin traducciones. De hecho la traducción representa, probablemente, una de las actividades más frecuentes y presentes en el mundo actual”. Tuttavia questo studio dimostra quanto il lavoro dei traduttori sia complesso, rischioso e delicato, necessiti ancora di una formazione specialistica adeguata e pure di un controllo attento della qualità del testo tradotto, in particolare in presenza di una traduzione subordinata (Martí Ferriol, 2013), nella misura in cui deve rispondere anche ad una serie di condizionamenti imprescindibili – alieni al contenuto linguistico e culturale – che comunque va sempre preservato nella maniera più rispettosa e coerente possibile.

Bibliografia

- [1] Brandimonte, G. (2012). La traducción de cómics: Algunas reflexiones sobre el contenido. In A. Cassol, A. Guarino, G. Mapelli, F. Matte Bon, & P. Taravacci (Eds.), *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione* (pp. 151–168). AISPI Edizioni.
- [2] Burundarena, M. (2001). *Mujeres alteradas 5*. Sudamericana-Lumen.
- [3] Burundarena, M. (2002). *Superadas 1*. Ediciones de la Flor.
- [4] Burundarena, M. (2003). *Donne a Fior di Nervi* (D. Brolli, Trans.). Mondadori.
- [5] Burundarena, M. (2003). *Mujeres alteradas 5*. Lumen.
- [6] Burundarena, M. (2005). *Le superate* (D. Diamant, Trans.). Mondadori.
- [7] Cancellier, A. (2001). Italiano e spagnolo a contatto nel Rio de la Plata: I fenomeni del cocoliche e del lunfardo. In *Atti del XIX Convegno AISPI: Roma, 16-18 settembre 1999* (Vol. 2, pp. 69–84). AISPI.
- [8] Centenera, M. (2022, October 23). Maitena: Hubo infancias disidentes que encontraron en mi humor un alivio a la presión patriarcal. *El País*. <https://elpais.com/argentina/2022-10-23/maitena-hubo-infancias-disidentes-que-encontraron-en-mi-humor-un-alivio-a-la-presion-patriarcal.html>
- [9] Chaume Varela, F. (1997). La traducción audiovisual: Estado de la cuestión. In *La palabra vertida: Investigaciones en torno a la traducción. Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción* (pp. 393–406). Editorial Complutense.
- [10] Diccionario de la Real Academia Española. (2023). <https://dle.rae.es>
- [11] Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Bompiani.



- [12] Fiordelmondo Blaires, M. I. (2023, August 30). Si vas a cancelar mi trabajo porque es de los 90, no tengo más para decirte. *Galería*. <https://galeria.busqueda.com.uy/personajes/maitena-si-vas-a-cancelar-mi-trabajo-porque-es-de-los-90-no-tengo-mas-para-decirte-uc832018>
- [13] Fernández Vítors, D. (2023). *Anuario del Instituto Cervantes dirigido y coordinado por la Dirección Académica del Instituto Cervantes*. Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_23/el_espanol_en_el_mundo_anuario_instituto_cervantes_2023.pdf
- [14] Garzelli, B. (2013). El discurso cinematográfico entre traducción intersemiótica, doblaje y subtitulación: Como agua para chocolate (1992) y Mar adentro (2004). *Cuadernos AISPI*, 2, 257–276.
- [15] Garzelli, B. (2014). Lo humor di Almodóvar tradotto in italiano: Casi emblematici di doppiaggio e sottotitolaggio in ¡Átame!, La flor de mi secreto e Todo sobre mi madre. In G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis, & E. Perego (Eds.), *Translating humour in audiovisual texts* (pp. 257–277). Peter Lang.
- [16] Garzelli, B. (2020). *La traducción audiovisual español-italiano: Películas y cortos entre humor y habla soez*. Peter Lang.
- [17] Garzelli, B., Granata, M. E., & Mariottini, L. (2018). Las variedades hispanoamericanas en el paisaje lingüístico de la didáctica de ELE. *Lingue e Linguaggi*, 25, 365–392.
- [18] Hurtado Albir, A. (1999). *Enseñar a traducir*. Edelsa.
- [19] Hurtado Albir, A. (2001). Traducción y traductología: Introducción a la traductología. Cátedra.
- [20] La dibujante Maitena satisfecha de haber entrado en la vida de la gente... y al museo. (2022, November 15). France 24. <https://www.france24.com/es/minuto-a-minuto/20221115-la-dibujante-maitena-satisfecha-de-haber-entrado-a-la-vida-de-la-gente-y-al-museo>
- [21] Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción: Doblaje y subtitulación frente a frente*. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- [22] Moreno Fernández, F. (2007). Qué español enseñar. Arco/Libros S.L.
- [23] Moreno Fernández, F. (2020). *La lengua española en su geografía: Manual de dialectología hispánica*. Arco/Libros S.L.
- [24] Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura: Técnicas de la palabra* (A. Scherp, Trans.). Fondo de Cultura Económica.
- [25] Patat, A. (2004). *L'italiano in Argentina*. Guerra.
- [26] Pérez Sánchez, G. (2011). El humorismo gráfico de Maitena Burundarena: De lo local a lo global; de los estereotipos a la subversión. *Revista Iberoamericana*, 234, 87–110.
- [27] Ruiz Casanova, J. F. (2020). *Traducir la traducción*. Cátedra.
- [28] Rojas Mayer, E. M. (2000). La variación léxico-semántica del español y la conveniencia de su contextualización en la enseñanza a extranjeros. In *Actas XI Asele: ¿Qué español enseñar? Normas y variación lingüística en la enseñanza del*



- español a extranjeros* (pp. 15–28). Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera.
- [29] Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. Routledge.
- [30] Vocabolario Treccani, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. <http://www.treccani.it/vocabolario/>
- [31] Wendt, C., & Berg, G. (2009). Nonverbal humor as a new dimension of HRI. In *Proceedings of the IEEE/RSJ International Conference on Intelligent Robots and Systems* (pp. 183–188). IEEE.
- [32] Zabalbeascoa, P. (2001). La traducción del humor en textos audiovisuales. In M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 251–263). Cátedra.

Ringraziamenti

Questo contributo presenta gli sviluppi di un iniziale intervento, tenuto alla Giornata internazionale di studi, dal titolo “L’umorismo dell’altro, l’umorismo nell’altro. Forme e rappresentazioni del comico tra lingue e culture/Humor of the other, humor in the other. Forms and representations of the comical between languages and cultures”, svoltasi il 26 ottobre 2023 presso l’Università per Stranieri di Siena. Si ringrazia il Comitato scientifico e gli organizzatori dell’evento.

Biodata delle autrici

Beatrice Garzelli è Professoressa Ordinaria di Lingua e Traduzione Spagnola presso l’Università per Stranieri di Siena dove è Vice-Direttrice del Dipartimento di Studi Umanistici. È co-direttrice della Collana “InterLinguistica. Studi contrastivi tra lingue e culture” (Pisa, ETS), componente del Comitato scientifico della Collana “Studi e Ricerche” (Edizioni Università per Stranieri di Siena), dell’Editorial Board della “Revue de Traduction et Langues” (Université d’Oran 2) e del Comitato scientifico internazionale della rivista “Studii de Gramatica Contrastiva” (National University of Science and Technology POLITEHNICA, Bucharest).

I suoi studi vertono sulla traduttologia, la traduzione dallo spagnolo in italiano di testi letterari del *Siglo de Oro* e contemporanei, questi ultimi anche ispanoamericani. Altri filoni di ricerca riguardano lo studio contrastivo della grammatica italiana e spagnola e la traduzione audiovisiva, intesa come doppiaggio e sottotitolazione (interlinguistica, intralinguistica e rovesciata) di film e cortometraggi d’autore in lingua spagnola, utilizzabili anche a fini didattici. Sul tema della traduzione dell’umorismo ha recentemente pubblicato la monografia dal titolo “La traducción audiovisual español-italiano. Películas y cortos entre humor y habla soez” (2020. Bern. Peter Lang).

María Eugenia Granata, laureata in Giurisprudenza presso l’Universidad Católica Argentina e in Lingue e Letterature Straniere, presso l’Università degli Studi di Siena, insegna Lingua Spagnola come Collaboratrice ed Esperta Linguistica all’Università per Stranieri di Siena e come Docente a contratto presso l’Università degli Studi di Siena



(Dipartimento di Scienze Politiche e Internazionali). I suoi interessi vertono sullo spagnolo per fini specifici (giuridici, economici, politici), sulle traduzioni in lingua spagnola di testi giuridici, sulla variazione linguistica nell'insegnamento dello spagnolo (in particolare in rapporto alle varianti ispanoamericane).

Contributi delle autrici

Il saggio è frutto di una elaborazione comune tra le autrici, che tuttavia sono direttamente responsabili delle seguenti parti: Beatrice Garzelli ha redatto i capitoli 1, 2 e 5 e i paragrafi 4.3 e 4.4; María Eugenia Granata il capitolo 3 e i paragrafi 4.1 e 4.2. La bibliografia è in collaborazione.

Dichiarazione di conflitto d'interessi

Le autrici dichiarano che non sussiste conflitto d'interessi in rapporto alla ricerca, all'autorialità e/o alla pubblicazione dell'articolo.





Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024
Rivista di traduzione e lingue
ISSN (Print): 1112-3974 EISSN (Online): 2600-6235
DOI:



L'umorismo come tecnica per decostruire stereotipi femminili: Analisi di *O cavalo trasparente* di Sylvia Orthof

Deconstructing Female Stereotypes through Humor in Sylvia Orthof's O cavalo transparente

Maria Antonietta Rossi 
Università per Stranieri di Siena— Italia
rossi.mariaantonietta@unistrasi.it

Come citare questo articolo:

Rossi, M. A. (2024). L'umorismo come tecnica espressiva per decostruire stereotipi femminili. Analisi di *O cavalo trasparente* dell'autrice brasiliana Sylvia Orthof (1932-1997). *Traduction et Langues*, 23(2), 191-208.

Ricevuto : 07/04/2024; Accettato : 18/05/2024, Pubblicato : 30/09/2024

Keywords

Children's
literature;
Female stereotypes;
Humor;
Inclusion;
*O cavalo
transparente*;
Sylvia Orthof

Abstract

*The widespread use of humor in children's literature used to make readers reflect on important social matters, such as inclusion and gender equality. The study focuses on the analysis of this technique as exploited in the story *O cavalo transparente* by the Brazilian writer Sylvia Orthof (1987). Through strong comic traits, the author deconstructs traditional female stereotypes, choosing the protagonist Carmen, a gypsy anti-heroine who embarks on a journey to search for a lost magic bottle. The function of humor will be highlighted by analyzing the most significant part of the text, determined by the climax, in which the protagonist encounters a mermaid, whose physical characteristics differ from the usual canonical model. This analysis depicts how humor in *O cavalo transparente* operates to subvert traditional female stereotypes. It examines the dialogues between the two anti-heroines from a pragmatic perspective, highlighting how their interactions give emphasis to the atypical physical characteristics of the mermaid. Also, this study explores these humorous elements into Italian in reference to the functionalist model as a frame. This model considers the cultural context of the text which influences conversational styles, the choice of registers, lexical labels, politeness strategies and allocutive formulas, and domestication. This approach emphasizing domestication brings the text closer to the reader, adhering as much as possible to the linguistic and social conventions of the target culture. Within the framework of the 'linguistics of humor', this study demonstrates how the conveyance of comedy is strongly anchored to the socio-pragmatic precepts of each linguistic community. The study underlines the challenges of retaining the original comedic text effect of *O Cavalo Transparente* when adapting it into the target culture, revealing how the comedic essence may be altered in translation. This research contributes to understanding the effect of humor in literature and the intricacies of cross-cultural translation. Humor could be used as a valuable pedagogical means to stimulate effective learning as comedy by inducing positive emotional states, significantly contributing to lowering the Affect filter and performance anxiety.*



Parole chiave

Letteratura
infantile;
Inclusione;
O cavalo
transparente;
Sylvia Orthof;
Stereotipi
femminili;
Umore

Abstract

*Considerando l'ampio uso dell'umorismo nella letteratura per l'infanzia, adoperato per far riflettere i lettori su importanti tematiche sociali, quali l'inclusione e la questione di genere, si propone l'analisi di questa tecnica utilizzata nel racconto *O cavalo trasparente* della scrittrice brasiliana Sylvia Orthof (1987). Attraverso spiccati tratti comici, l'autrice decostruisce i tradizionali stereotipi femminili, scegliendo come protagonista la zingara Carmen, un'antieroina che intraprende un viaggio per cercare una bottiglietta magica smarrita. Si evidenzierà la funzione dello humor analizzando la parte testuale più significativa, determinata dal climax, in cui la protagonista si imbatte in una sirena, le cui peculiarità fisiche si discostano dall'usuale modello canonico della 'sirenetta'. Oltre ad esaminare i dialoghi tra le due antieroine in prospettiva pragmatica, evidenziando le strategie adottate in base alla distanza sociale e allo scopo comunicativo, che risaltano le caratteristiche fisiche atipiche della sirena, si avanzano anche proposte di traduzione in italiano adottando il modello funzionalista, che considera la relazione fra il testo e la cultura in cui è stato prodotto – poiché quest'ultima influisce sugli stili di conversazione e sulla scelta di registri, etichette lessicali, strategie di cortesia e formule allocutive –, e l'addomesticamento, selezionato perché avvicina il testo al lettore, aderendo il più possibile alle convenzioni linguistiche e sociali della cultura di arrivo. Tale lavoro dimostrerà, nell'ambito della 'linguistica dello humor', come la veicolazione del comico è fortemente ancorata ai precetti socio-pragmatici di ogni comunità di parlanti, poiché adattando il testo alla lingua di arrivo si perde, a volte, l'originario effetto comico delle battute.*



Palabras clave

Literatura infantil;
Inclusão;
O cavalo transparente;
Sylvia Orthof;
Estereótipos femininos;
Humorismo

Resumen

Considerando a ampla utilização do humor na literatura infantil, utilizado para que os leitores possam refletir sobre importantes questões sociais, como a inclusão e a questão de gênero, propomos a análise desta técnica empregada no conto O cavalo transparente da escritora brasileira Sylvia Orthof (1987). Através de marcados traços cômicos, a autora desconstrói estereótipos femininos tradicionais, escolhendo como protagonista a cigana Carmen, uma anti-heroína que empreende uma viagem para buscar uma garrafa mágica perdida. A função do humor será realçada analisando a parte textual mais significativa, determinada pelo clímax, em que a protagonista se depara com uma sereia, cujas peculiaridades físicas fogem ao modelo canônico habitual. Além de examinar os diálogos entre as duas anti-heroínas em perspectiva pragmática, realçando as estratégias adotadas com base no distanciamento social e no propósito comunicativo, que destacam as características físicas atípicas da sereia, apresentamos propostas de tradução para italiano adotando o modelo funcionalista, que considera a relação entre o texto e a cultura em que é produzido - uma vez que esta influencia os estilos de conversação e a escolha de registros, vocábulos, estratégias de polidez e fórmulas ilocucionárias -, e a domesticação, que aproxima o texto ao leitor, aderindo tanto quanto possível às convenções linguísticas e sociais da cultura de chegada. Este trabalho demonstrará, no contexto da 'linguística do humor', como a veiculação do cômico está ancorada nos preceitos sócio-pragmáticos de cada comunidade de falantes, visto que, ao adaptar o texto à língua-alvo, se perde o original efeito cômico das locuções.

1. Considerazioni iniziali: decostruire stereotipi socioculturali nella letteratura per l'infanzia di espressione portoghese attraverso lo humor

La letteratura per l'infanzia della narrativa contemporanea – denominata anche «Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza», «Letteratura giovanile» o «Letteratura per ragazzi» – genere che ha come destinatario principale il pubblico di lettori appartenente alla fascia d'età 0- 16/18 anni, rappresenta un valido strumento testuale in cui l'unione biunivoca fra la dimensione artistico-creativa e pedagogica consente ai rispettivi autori di affrontare, grazie al loro estro inventivo, tematiche che inducono a riflettere sulla complessità della società odierna (Bleza Picherle, 2003; 2020, pp. 11-15; Barsotti, 2019), in cui il fenomeno della diversità, sia esso di natura culturale, linguistica, sessuale o intellettiva, è sempre più marcato, mettendo in discussione, dunque, modelli tradizionali di riferimento e ruoli fortemente stereotipati.

Tale intenzionalità educativa, volta a “dare voce e espressione a temi che hanno incrinato convenzioni sociali e norme educative date per acquisite” (Beseghi & Covato, 2018, p. 792), rompendo altresì le cosiddette “gabbie di genere” (Biemmi & Leonelli, 2018, p. 810), si riscontra anche nell'attuale *Literatura infanto-juvenil* di espressione portoghese, in particolar modo nei *contos* prodotti nell'area brasiliana dell'ampio spazio



lusofono (Riche, 1999, p. 128), dove la rispettiva pubblicazione prolifera, come evidenziano Lima e Pereira, durante il regime dittatoriale dello *Estado Novo* (1937-1946) instaurato da Getúlio Vargas (1882-1954), periodo di cambiamenti a livello economico e di riforme educative che favorisce l'espansione a livello nazionale, soprattutto nella zona meridionale della nazione, del mercato editoriale per bambini e ragazzi (Lima & Pereira, 2020, pp. 112-118), che si solidificherà negli anni '80 con la definitiva abolizione della censura imposta durante l'epoca della *Ditadura militar brasileira* (1964-1985).

Tale scenario si mostra dunque propizio all'evoluzione di questo genere letterario in Brasile, il cui proposito didascalico consiste, ora più che mai, nel sensibilizzare i giovani lettori – utilizzando tecniche retoriche accattivanti, quali la comicità e l'umorismo – a determinate tematiche socioculturali del complesso scenario carioca per decostruire gli stereotipi mentali imperanti, soprattutto di tipo sessista, dal momento che, citando le parole di Arboleya, “a trama contribui, de forma bem-humorada e, recorrentemente irônica, para a revisão das reduplicações ideológicas de papéis de gênero que marcaram a formação cultural e social do brasileiro” (Arboleya, 2023, p. 105).

La libertà di espressione e di stampa ripristinata dalla *Nova República* – l'attuale forma di governo in vigore dal 1985 – ha comportato, da un lato, un inevitabile incremento della produzione letteraria declinata in diversi generi e sottogeneri e, dall'altro, la sperimentazione di tematiche inedite attraverso nuove forme espressive, elementi che si palesano decisamente nelle varie opere della scrittrice brasiliana Sylvia Orthof (1932-1997), “uma das mais expressivas escritoras infantis brasileiras” (Ferreira, 2019, p. 106), nota nell'area lusofona per la prolifica pubblicazione di testi narrativi, poetici e teatrali destinati ai giovani lettori – circa 120 titoli – e per l'ampio uso dell'ironia e dell'umorismo, “amalgamando fantasia e realidade” (Ferreira, 2019, p. 110), strategia narrativa utilizzata per far riflettere il pubblico infantile, seguendo l'esempio del connazionale José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948), su importanti questioni sociali, quali l'inclusione e la questione di genere, combattendo, in tal modo, pregiudizi e stereotipi mentali ancora largamente diffusi (Ferreira, 2019, pp. 110-114).

Tenendo conto di tale premessa, l'obiettivo del presente lavoro sarà quello di dimostrare come questa modalità espressiva – incentrata principalmente, in termini jakobsoniani, sulla funzione appellativa, emotiva e fatica del linguaggio (Jakobson, 1966) –, sia un elemento retorico ricorrente all'interno della diegesi de *O cavalo transparente* (“Il cavallo trasparente”) per stimolare la riflessione sui pregiudizi di natura sessista, racconto pubblicato per la prima volta nel 1987 e rieditato varie volte fino al 2015, con una veste grafica più moderna, senza alterazioni di natura linguistica, che rende la lettura maggiormente accattivante, racconto tuttavia poco noto al nostro pubblico, così come tutta la produzione letteraria orthofiana, poiché non si può fruire, al momento, della rispettiva traduzione in italiano.

Attraverso un'analisi di tipo qualitativo, vedremo come Sylvia Orthof decostruisce, attraverso uno *humor* culturalmente connotato e spiccati tratti comici, i tradizionali stereotipi e canoni estetici femminili, scegliendo come protagonista non la consueta



fanciulla eterea dall'aspetto angelicato (Abramovich, 1991, p. 36) e dai capelli d'oro (Propp, 2000, p. 96), relegata tra le mura del focolaio domestico, ma un'antieroina, una zingara di nome Carmen, soprannominata Carmelita, che intraprende un viaggio all'insegna dell'avventura, fra luoghi immaginari e personaggi sopannaturali, per ritrovare una bottiglietta di vetro che ha smarrito in riva al mare, contenente tutta la tristezza del mondo, oggetto magico che intende ritrovare al più presto dal momento che potrebbe scatenarsi, qualora venisse rotto, una vera e propria catastrofe umana.

Considerando i contributi costitutivi dei *Translation Studies* (Bassnett, 1980; Nord, 1991; Venuti, 1995; Reiss, Vermeer, 1996; Eco, 2003; Torop, 2010; Osimo, 2011; Diadori, 2012; Britto, 2021), della Linguistica Testuale (De Beaugrande & Dressler, 1981; Adam, 1992; Werlich, 1975; Propp, 1966; Stocchi, 2012) e Pragmatica (Austin, 1962; Searle, 1969; Grice, 1975; Brown & Levinson, 1987), nonché della *Humor Research* (Travaglia, 1990; Attardo, 1994, 2002; Propp, 1997; Rosas, 2002, 2003; Duarte, 2006; Mury Bergmann & Gonçalves Sassi, 2007; Chiaro, 2010; Possenti, 2010; Bonin & Silveira, 2012; Luiz, 2016; Andrade & Rauen, 2017; Arboleya, 2023), analizzeremo, in prospettiva pragmatica, le parti testuali più significative de *O cavalo transparente* in cui si riscontra l'impiego della strategia retorica dello *humor* – tecnica che è stata identificata anche in altri racconti della scrittrice ed esaminata in diversi studi dal taglio critico-letterario (Martha, 2004; Batista, 2006; Gonçalves, 2006; Pontes, 2016; Ferreira, 2019; Silva, 2021) – avanzando anche possibili proposte di traduzione in italiano che possano restituire l'effetto umoristico e comico del prototesto.

Tale lavoro contrastivo tra il testo di partenza e il possibile metatesto dimostrerà come la veicolazione linguistica del comico è fortemente ancorata al contesto culturale e ai precetti socio-pragmatici di ogni comunità di parlanti (Rosas, 2003; Possenti, 2010), fatto che implica, di conseguenza, la selezione di determinate strategie traduttive di tipo i) funzionalista (Nord, 1991) – che tengono conto, come spiega Diadori, “del tipo e del genere testuale a cui esso appartiene nella cultura in cui è stato prodotto” (2012, p. 11) – e ii) addomesticante (Venuti, 1995), tecnica volta ad approssimare il testo al lettore, aderendo il più possibile alle convenzioni linguistiche e sociali della cultura di arrivo, ma osservando comunque il principio di ‘equivalenza dinamica’, secondo il quale la ristrutturazione del testo di arrivo “dovrà garantire che l'impatto della traduzione sui suoi destinatari sia quello che era stato previsto per il prototesto” (Diadori, 2012, p. 19).

2. Tradurre l'umorismo orthofiano: il caso de *O Cavalo Transparente*

Come preannunciato in sede di presentazione, la protagonista del racconto è una zingara, in completo stato confusionale poiché ha smarrito una bottiglietta di vetro contenente *toda a tristeza do mundo* (“tutta la tristezza del mondo”) ed ha timore che si possa essere rotta, causando, in tal modo, una vera e propria tragedia. Carmen rappresenta pertanto l'antieroina, poiché è contromodello (Bonin & Silveira, 2012, p. 871) e simbolo della donna indipendente che infrange il “cliché dell'orfana paziente e lacrimosa” o della madre/moglie come “vittima passiva” educata alla “subalternità rispetto agli uomini” e



alle “cure domestiche”(Beseghi & Covato, 2018, p. 803), completamente “confinata nel perimetro della domesticità” (Borruso, 2018, p. 821), caratterizzazione del personaggio femminile, questa, del tutto rivoluzionaria, che si accentua particolarmente durante gli anni Ottanta e Novanta del Novecento in seguito alla crescente emancipazione della donna (Beseghi & Covato, 2018, p. 804).

Di fatto, l’autrice dipinge questa fanciulla con aggettivi dalla connotazione piuttosto negativa – *nervosíssima* (“nervosissima”), con *tranças escuras arrepiadas de tanta aflição* (“trece scure e ispide per la grande angoscia”), *muito amedrontada* (“molto spaventata”) (Orthof, 1987, p. 5), *descabelada* (“spettinata”) e *afлита* (“afflitta”) (Orthof, 1987, p. 6) –, “attributi”, in termini proppiani (Propp, 2000, p. 93), che delineano l’immagine di un personaggio femminile che si discosta fortemente dai tradizionali archetipi fiabeschi (Propp, 2000, p. 45; Jung, 1977; Von Franz, 2007; Stocchi, 2012), sia i) positivi (la fanciulla, la madre, la principessa, la fata), solitamente “protótipos da raça ariana: cabelos longos e loiros, olhos azuis, corpo esbelto, altura média, roupa imaculada” (Abramovich, 1991, p. 36), sia ii) negativi (la strega o la matrigna).

Scegliendo nuovi modelli di ‘eroine’ come protagoniste dei suoi racconti, Sylvia Orthof decostruisce, perciò, lo stereotipo della “subalternità” delle donne al primo sesso (Borruso, 2018, p. 820), affiancandole spesso a personaggi maschili che nell’economia narrativa rivestono un ruolo secondario (Beseghi & Covato, 2018, p. 804). Se la tradizionale narrativa per l’infanzia, di stampo patriarcale, marcava rigidamente i confini, come asserisce Bosna, tra un ‘dentro’, vale a dire lo spazio familiare assegnato alla donna, ed un ‘fuori’, di tipo sociale e professionale, vissuto invece dall’universo maschile, (2018, p. 886), la produzione orthofiana rompe questa dicotomia di tipo sessuale. Le “giovani protagoniste” (Beseghi & Covato, 2018, p. 805) conquistano, in tal modo, gli spazi esterni al focolaio domestico, da sempre prerogativa esclusiva degli uomini, intraprendendo anch’esse il viaggio – “partenza forzata e necessitata” (Leed, 1992, p. 49) – per andare alla ricerca di qualcosa che è andato perduto o di qualcuno che è stato rapito, funzione che ricorre costantemente nei generi della fiaba di magia e dei racconti per l’infanzia (Propp, 2020, p. 113), in quanto la peregrinazione determina il percorso di crescita interiore dell’eroe (Leed, 1992, p. 13).

Addentrando nella diegesi del testo preso in esame, si nota anche come la scrittrice scardina la consueta struttura proppiana della fiaba di magia (Propp, 2000), suo modello testuale di riferimento, visto che salta completamente l’elemento morfologico della situazione iniziale, basata sulla presentazione dei personaggi, del tempo e del luogo dell’azione (Propp, 2000, p. 31), immergendo direttamente il lettore nel momento della “rottura dell’equilibrio” – o “danneggiamento” (Propp, 2000, p. 98) –, strategia impiegata per suscitare immediatamente, a nostro avviso, l’interesse e l’empatia di chi legge, rafforzata altresì dalla descrizione sgraziata della protagonista, “eroe cercatore” dell’azione (Propp, 2000, p. 42), enfatizzata dagli aggettivi sopra menzionati che la Orthof seleziona privilegiando la funzione espressivo-emotiva del linguaggio (Jakobson, 1966).



La linea narrativa de *O cavallo trasparente* si apre, dunque, con la zingara Carmen in riva al mare – elemento naturale spesso presente anche nell’impianto morfologico della favola antica, come simbolo delle insidie che l’uomo deve affrontare nel corso dell’esistenza (Stocchi, 2012, p. 448) –, visibilmente affranta per aver smarrito il suo oggetto magico, condizione che Propp definisce come “sciagura” e che induce l’eroe “cercatore” (Propp, 2000, p. 43) a intraprendere un ‘trasferimento nello spazio’ per ritrovare ciò che si è smarrito (Propp, 2000, p. 55).

Dopo aver letto le carte per cercare di localizzare l’ampolla andata perduta, appare alla fanciulla il cavaliere *Montaria* al galoppo di un cavallo *transparente*, *Rocinante* (“Ronzinante” in italiano), “aiutante magico” (Propp, 2000, p. 46) invisibile perché composto d’acqua, che ha lo stesso nome, tra l’altro, del cavallo protagonista del romanzo *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes (1547-1616). La presenza di questa tipologia di animale, all’interno della produzione orthofiana, si deve senz’altro all’influenza della tradizione favolistica antica, in cui il cavallo veniva “stimato per la grande intelligenza” e per la sua utilità nei lavori agricoli (Stocchi, 2012, p. 161).

Montaria e *Rocinante* accompagnano quindi la protagonista nella sua “condizione errabonda” (Leed, 1992, p. 81), alla disperata ricerca della bottiglietta, tra cielo e mare – entità morfologica frequente, quest’ultima, nella struttura monotipica delle favole di magia (Propp, 2000, p. 56) –, in una dimensione cronologica e spaziale indefinita (Stocchi, 2012, p. I), popolata da esseri umani e sovranaturali, fattori, quest’ultimi, che avvicinano la narrativa orthofiana, secondo Silva, “ao surrealismo e ao nonsense”, all’“universo dos sonhos” (2021, p. 429). La “mancanza” dell’oggetto desiderato implica, di conseguenza, un allontanamento dal luogo di origine attraverso un movimento nello spazio (Propp, 2000, p. 98), azione necessaria, secondo Propp, per ristabilire l’equilibrio iniziale (Propp, 2000, pp. 60-61) e che viene agevolata, in questo caso, dall’aiutante magico *Rocinante*.

Dopo varie peripezie, durante le quali Carmen e il cavaliere smarriscono anche il cavallo, tra personaggi antropomorfi, come gabbiani, scimmie o isole parlanti, i due protagonisti incontrano una sirena, definita, in tono ironico, con l’accrescitivo *sereiona*, dal momento che le rispettive peculiarità fisiche si discostano fortemente dall’usuale modello canonico della ‘sirenetta’: pertanto, la zingara si imbatte in una vera e propria ‘sirenona’, secondo aiutante magico che, dopo aver perduto il cavallo invisibile, la aiuterà a ritrovare la sua bottiglietta, grazie al supporto del suo assistente, una sorta di folletto del mare, che ha il dono di rendere visibile tutto ciò che si è reso invisibile.

L’intreccio narrativo, durante il quale non appaiono antagonisti, ma soltanto aiutanti magici, si chiude dunque senza il classico lieto fine, fase che Propp definisce come “rimozione della sciagura o della mancanza” (Propp, 2000, p. 58): purtroppo, la zingara ritrova la sua ampolla completamente vuota. La tristezza si è sparsa tra le acque del mare, divenendo salato poiché ha assorbito il *gosto das lágrimas*, vale a dire il sapore delle lacrime dell’umanità.

I primi tratti di comicità e di umorismo, impiegati dalla scrittrice come strategia narrativa per decostruire gli stereotipi femminili imperanti, si riscontrano nella descrizione



fisica che la ‘sirenona’ fa di se stessa cantando, tra giochi di rime, assonanze e consonanze. Nel prototesto che mostriamo a seguire in portoghese brasiliano, di cui proponiamo un possibile metatesto in italiano capace di restituire l’effetto brioso del linguaggio orthofiano nella lingua di arrivo, la creatura antropomorfa in questione, la *madame do mar* (la *madame* del mar), non si presenta come la classica sirenetta longilinea dalla bellezza straordinaria e dalla lunga chioma – cliché che nell’immaginario collettivo rimanda al simbolo della vanità, della lussuria e della seduzione –, ma si auto-descrive nella seguente maniera (Orthof, 1987, p. 28), con uno stile “leve e colloquial” che permette all’autrice di avvicinarsi, in tal modo, al registro del pubblico infantile (Ferreira, 2019, p. 115):

Tabella 1.

La canzone auto-celebrativa della sirena (Orthof, 1987, p. 28)

PROTOTESTO Portoghese Brasileiro	METATESTO Italiano
<p><i>Nisso, ouvia-se uma cantiga, cantada por uma voz muito esganiçada: - Sou a sereia da areia, olé, Sou a sereia do mar, olá! Sou da onda a magia, Sou mulher e pescaria, Sou robalo e pescadinha, Tenho rabo de tainha, Tenho cara de sereia, Tenho peso de baleia, Olé, olá, Sou a madame do mar!</i></p>	<p>Poi si udì una canzone, cantata da una voce molto acuta: - Sono la sirena della sabbia, olé, Sono la sirena del mar, olá! Sono dell’onda la magia, Sono donna e pesce, Sono una spigola o un merluzzo, Ho la coda da triglia, Ho il viso da sirena, Ho il peso di una balena, Olé, olá, Sono la madame del mar!</p>

In questo caso, è possibile restituire nella lingua di arrivo la forza ironica e umoristica dei versi della canzone ‘auto-celebrativa’ della sirena grazie ad una traduzione di tipo letterale, anche a discapito del ritmo e delle rime, pur mantenendo, tuttavia, l’effetto della consonanza dovuta dalla reiterazione costante della esse fricativa alveolare sonora, come nei costrutti più enfatici – *Sou robalo e pescadinha* (PB) > “Sono una spigola o un merluzzo” (IT); *Tenho peso de baleia* (PB) > “Ho il peso di una balena” –, strutture che ironizzano, difatti, sulla fisicità poco esile della creatura, caratteristica fisica che, secondo Propp, conferisce comicità alla vicenda narrata (1997).

Nell’ultimo verso, inoltre, per accentuare anche nel testo di arrivo la vena ironica che mette in risalto i modi grossolani di questa inconsueta sirena, abbiamo deciso di



mantenere il forestierismo *madame*, appellativo di origine francese che spesso viene utilizzato per denotare, come è noto, una donna elegante dalle buone maniere.

Altra sezione testuale in cui emerge l'umorismo per mettere in risalto le caratteristiche fisiche non convenzionali della sirena, in modo da sensibilizzare il lettore, in chiave ironica, al tema dell'inclusione, è la parte corrispondente al climax, in cui Carmen dialoga con la *madame* per avere informazioni sia sulla sua bottiglietta smarrita, motivo del suo allontanamento dal luogo di origine (Propp, 2000, p. 42), sia sul cavallo trasparente che è, aimè, fuggito. Come si evince dal segmento riportato, il gioco interattivo è preceduto da questo atto espressivo, caratterizzato da una domanda retorica che, con tratti comici, mette in risalto proprio la bellezza anticonvenzionale della sirena (Orthof, 1987, p. 29):

Tabella 2.

Esempio di domanda retorica (Orthof, 1987, p. 29)

PROTOTESTO Portoghese Brasiliano	METATESTO Italiano
<i>Pois não é que apareceu uma sereia obesa, vestida de roupão, com o cabelo preso em rolinhos, toda requebrante e falante?</i>	Ma sul serio è apparsa una sirena obesa, in accappatoio, con i bigodini in testa, bella vivace e chiacchierona?

In primo luogo, per riprodurre nel testo di arrivo sia il registro informale, sia l'accattivante ritmo conversazionale, nonché la dinamica umoristica del dialogo, abbiamo adottato la strategia della riformulazione – tecnica attraverso la quale “il discorso viene rielaborato in maniera sintatticamente diversa rispetto al prototesto (Diadori, 2012, p. 61) – per riprodurre la struttura interrogativa *Pois não é que apareceu uma sereia obesa?*. Difatti, dato che la traduzione letterale del costrutto – “Non è dunque apparsa una sirena obesa” – è una soluzione che non restituisce né l'ironia, né lo stupore manifestato dalla battuta, abbiamo ritenuto necessario rielaborare questa prima parte, in ottica funzionale e addomesticante, con l'espressione “Ma sul serio è apparsa una sirena obesa?”, optando per l'introduzione dei segnali discorsivi di tipo interattivo ‘ma’ e ‘sul serio’ (Bazzanella 1995; Ricci, 2006, p. 262) che, secondo il nostro punto di vista, rievocano l'immediatezza e la spontaneità della comunicazione orale, producendo un effetto di verosomiglianza comunicativa, nonché il tono umoristico del testo originale.





Figura 1. Raffigurazione della sirena (Orthof, 1987, p. 30)

Inoltre, abbiamo anche scelto, seguendo la stessa linea operativa, di omettere nel costrutto *vestida de roupão* il participio passato *vestida*, poiché risultava ridondante nel metatesto, proponendo come soluzione traduttiva “in accappatoio”, che ha permesso, quindi, di snellire la struttura della frase interrogativa. A seguire, ci siamo avvalsi di nuovo della tecnica della riformulazione per l’espressione *com o cabelo preso em rolinhos*, letteralmente “con i capelli raccolti con i bigodini”, che abbiamo reso con la struttura sintattica “con i bigodini in testa”, più lineare rispetto a quella del prototesto. Infine, abbiamo ritenuto opportuno sostituire l’aggettivo indefinito *toda* (‘tutta’) con il qualificativo ‘bella’, che sembra rafforzare il valore enfatico dell’enunciato: la soluzione proposta, “bella vivace e chiacchierona”, restituisce meglio, pertanto, la dimensione umoristica della battuta.

A seguire, Carmen rivolge alcune domande alla rispettiva interlocutrice per sapere se, durante le sue numerose passeggiate fra le onde del mare, ha intravisto il cavallo trasparente e la sua bottiglietta, alle quali la creatura marina risponde affermando, con una *pose de estrela de cinema* (“posa da star del cinema”), che le sirene rubano qualsiasi cosa riescano a trovare lungo il loro cammino. Ricevuta tale risposta, la fanciulla, curiosa e incredula, le chiede dunque con il seguente atto espressivo diretto, in cui notiamo un evidente tono umoristico che suscita, indubbiamente, il riso del lettore (Orthof, 1987, p. 29):

Tabella 3.

Esempio di interrogazione diretta (Orthof, 1987, p. 29)

PROTOTESTO Portoghese Brasiliano	METATESTO Italiano
- <i>Mas, Dona Sereia, a senhora é tão imensamente gorda, como é que a senhora tem rapidez para poder roubar tanta coisa?</i>	- Signora Sirena, lei è così in carne, ma come riesce ad essere talmente veloce nel rubare tante cose?

In primis, per restituire l'effetto brioso dell'enunciato, ci siamo avvalsi, durante la ristrutturazione del metatesto, della tecnica dell'adattamento alla lingua di arrivo, finalizzata ad adeguare "il metatesto alle conoscenze e alle consuetudini culturali dei destinatari" (Diadori, 2012, p. 60), traducendo *dona* con il titolo di cortesia 'signora' per impostare la formula allocutiva posta all'inizio dell'atto assertivo – "Signora Sirena" –, con il quale la protagonista esprime tutto il suo stupore dinanzi alla notevole stazza della sirena che, in teoria, non le dovrebbe permettere di essere così agile nell'andare continuamente in cerca di cibo e oggetti fra le onde del mare. Adottando, inoltre, la medesima scelta operativa, abbiamo strutturato la forma di cortesia nel testo di arrivo impiegando il pronome 'lei' alla terza persona singolare, soluzione che accentua nel metatesto, tra l'altro, il grado di imposizione sociale tra le due interlocutrici (Brown & Levinson, 1987, pp. 74-83), che nel prototesto è enfatizzato, al contrario, dagli appellativi *dona* e *senhora*, correntemente impiegati, nello spazio lusofono, in contesti formali di comunicazione.

La tecnica dell'adattamento si è resa necessaria anche per riformulare l'asserzione *é tão imensamente gorda* che, in italiano, potremmo rendere con il costrutto "è così in carne", sostituendo, dapprima, l'aggettivo *gordo* ('grasso') – attributo che nella lingua di arrivo risulterebbe dispregiativo, se non offensivo – con la locuzione aggettivale "in carne" e, in secondo luogo, riducendo la forza allocutiva dell'atto linguistico attraverso la sostituzione dell'avverbio *imensamente* con il quantitativo 'così'.

A seguire, abbiamo proposto come possibile traduzione, per la struttura interrogativa diretta *como é que a senhora tem rapidez para poder roubar tanta coisa?*, la seguente: "ma come riesce ad essere talmente veloce nel rubare tante cose?". Abbiamo spostato la congiunzione avversativa *mas* ('ma') dall'inizio della battuta all'interno della domanda vera e propria, con il proposito di rafforzare ulteriormente il contrasto tra la corporatura non esile della sirena e la rapidità con la quale riesce a nuotare, strategia che accentua, pertanto, la dimensione umoristica del costrutto. In aggiunta, abbiamo altresì optato per: i) l'omissione della forma di cortesia di terza persona femminile *a senhora*, che nel testo di arrivo risulterebbe piuttosto ridondante; ii) la riformulazione di *tem rapidez* con la struttura "riesce ad essere talmente veloce", dal tono più enfatico, in cui è stato inserito l'avverbio 'talmente' per accentuare, ancora una volta, il tono comico della battuta e



sostituito, inoltre, il sostantivo *rapidez* ('rapidità') con l'aggettivo 'veloce', attributo che conferisce, in italiano, una maggiore spontaneità della comunicazione; iii) l'omissione di *poder* per la struttura *poder roubar*, resa in italiano "nel rubare", per evitare, nuovamente, un'eccessiva ridondanza che appesantirebbe la rispettiva struttura sintattica, smorzando, in tal modo, l'intensità dell'effetto umoristico.

A tale proposito e a chiusura di questa analisi, citiamo le parole di Rosas, secondo cui la lingua dello humor "tem de ser ambígua, mas nunca redundante", giacché "a economia é um fator fundamental para o cumprimento do objetivo do emissor, que, na relação espírita, é provocar o riso do receptor" (Rosas, 2003, p. 152).

3. Riflessioni finali

A conclusione di questo lavoro, che ha permesso al pubblico italiano di conoscere le tematiche affrontate dalla scrittrice brasiliana Sylvia Orthof nei suoi testi per l'infanzia, possiamo asserire che l'umorismo, all'interno del racconto *O cavalo transparente*, è impiegato come tecnica narrativa con l'intenzionalità di decostruire, da un lato, i tradizionali stereotipi femminili e, dall'altro, per sensibilizzare i più giovani ad avere una maggiore apertura mentale verso la diversità, in ogni sua forma.

Partendo dall'analisi narrativo-linguistica delle tre sezioni testuali selezionate, in cui tale impiego dello *humor* emerge maggiormente, è stato possibile avanzare proposte di traduzione nella lingua di arrivo, per strutturare un metatesto che restituisse al lettore italiano i tratti comici dell'opera originale, così come la briosità dell'accattivante linguaggio orthofiano, "suscitando no público-alvo uma reação de prazer e divertimento equivalentes" (Rosas, 2003, p. 148).

Per raggiungere tale scopo, abbiamo optato principalmente per l'approccio funzionalista della traduzione (Nord, 1991; Reiss & Vermeer, 1996; Rosas, 2003, p. 153; Diadori, 2012, p. 11), basata sulla scelta di strategie operative ben ponderate, quali la riformulazione, l'omissione e l'adattamento in chiave addomesticante (Venuti, 1995) in modo da avvicinare il più possibile il metatesto alle dinamiche socioculturali dei lettori. Il processo di ricreazione della dimensione umoristica della parola induce a riflettere sul fatto che la veicolazione linguistica del comico e dell'ironia è fortemente ancorata al contesto culturale e ai precetti socio-pragmatici di ogni comunità di parlanti (Possenti, 2010, p. 139), poiché, come asserisce Rosas, la "indissociabilidade entre o elemento lingüístico e o cultural" è inequivocabile (2003, p. 134).

Il presente studio ha quindi dimostrato che la *Humor Research*, in particolare la 'linguistica dello humor' (Rosas, 2003; Attardo, 1994), è un campo di indagine molto ricco che offre diverse e innovative prospettive di ricerca (Luiz, 2016, p. 21), come quella traduttologica, che fa da cornice, tra l'altro, all'esame qui proposto, nonché glottodidattica. Difatti, nell'ambito della Linguistica Educativa, lo *humor* potrebbe essere utilizzato come valido strumento pedagogico per stimolare l'apprendimento significativo di una lingua straniera, dal momento che la comicità, stimolando stati emozionali positivi, contribuisce significativamente all'abbassamento del filtro affettivo e dell'ansia da



prestazione (Krashen, 1981; Andrade & Rauen, 2017, p. 351-352), circostanza che agevola, sposando le parole di Daloiso (2009, pp. 39-44), l'assimilazione permanente di conoscenze tanto dichiarative come processuali nella memoria enciclopedica del discente.

Bibliografia

- [1] Abramovich, F. (1991). *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. Scipione.
- [2] Adam, J. M. (1992). *Les textes: types et prototypes*. Nathan.
- [3] Andrade, L. M., & Rauen, F. J. (2017). O humor no ensino de línguas. *Letras de Hoje*, 52(3), 351-360.
- [4] Arboleya, V. J. (2023). A ironia e o humor em narrativas infantis contemporâneas: Revisitando os estereótipos de género. *Revel*, (1)34, 104-123.
- [5] Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter.
- [6] Attardo, S. (2002). Translation and humour: An approach based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH). In J. Vandaele (Ed.), *The translator* (Special Issue: Translating humour, 8(2), 173-194). St. Jerome Publishing.
- [7] Austin, J. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- [8] Barsotti, S., & Cantatore, L. (Eds.). (2019). *Letteratura per l'infanzia: Forme, temi e simboli del contemporaneo*. Carocci.
- [9] Bassnett, S. (1980). *Translation studies*. Routledge.
- [10] Batista, L. P. (2006). Sonhos, surrealismo, nonsense: Os enredos de Sylvia Orthof. In V. M. T. Silva (Ed.), *Ora fada, ora bruxa: Estudos sobre Sylvia Orthof* (pp. 49-54). Cânone Editorial.
- [11] Bazzanella, C. (1995). I segnali discorsivi. In L. Renzi et al. (Eds.), *Grande grammatica italiana di consultazione* (Vol. 3, pp. 225-257). Il Mulino.
- [12] Beseghi, E., & Covato, C. (2018). Genere e educazione: Tra storia e letteratura per l'infanzia. In S. Ulivieri (Ed.), *Le emergenze educative della società contemporanea: Progetti e proposte per il cambiamento* (pp. 791-793). Pensa Multimedia.
- [13] Biemmi, I., & Leonelli, S. (2018). Un'emergenza sempre attuale: Le gabbie di genere e la segregazione formativa. In S. Ulivieri (Ed.), *Le emergenze educative della società contemporanea: Progetti e proposte per il cambiamento* (pp. 809-815). Pensa Multimedia.
- [14] Blezza Picherle, S. (2003). *Letteratura per l'infanzia: Ambiti, caratteristiche, tematiche*. Libreria Editrice Universitaria.
- [15] Blezza Picherle, S. (2020). Sulla letteratura per l'infanzia. In S. Blezza Picherle (Ed.), *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza: Una narrativa per crescere e formarsi* (pp. 9-20). QuiEdit.
- [16] Bonin, I. T., & Silveira, R. M. H. (2012). O humor na literatura infantil: Um estudo sobre leitura e apropriação de recursos humorísticos por crianças dos anos iniciais. *Perspectiva*, 30(3), 869-890.
- [17] Borruso, F. (2018). Cronache di amori e trasgressioni: L'educazione sentimentale borghese fra prescrizioni e storie di vita. In S. Ulivieri (Ed.), *Le emergenze educative*



- della società contemporanea: Progetti e proposte per il cambiamento (pp. 817-822). Pensa Multimedia.
- [18] Bosna, V. (2018). Le emergenze educative nel passato: La salute dell'infanzia fra disattenzione e cura educativa. In S. Ulivieri (Ed.), *Le emergenze educative della società contemporanea: Progetti e proposte per il cambiamento* (pp. 823-829). Pensa Multimedia.
- [19] Britto, P. H. (2021). *A tradução literária*. Civilização Brasileira.
- [20] Brown, P., & Levinson, S. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge University Press.
- [21] Chiaro, D. (Ed.). (2010). *Translation, humour and literature: Translation and humour*. Continuum Bloomsbury.
- [22] Daloso, M. (2009). *I fondamenti neuropsicologici dell'educazione linguistica*. Cafoscarina.
- [23] Diadori, P. (2012). *Teoria e tecnica della traduzione: Strategie, testi e contesti*. Le Monnier Università.
- [24] Duarte, L. P. (2006). *Ironia e humor na literatura*. Editora PUC Minas.
- [25] De Beaugrande, R., & Dressler, W. U. (1981). *Introduction to text linguistics*. Ulrich Dressler/Longman.
- [26] Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Bompiani.
- [27] Ferreira, K. C. M. (2019). Histórias de gatos livres na literatura infantil de Sylvia Orthof. *Linguas & Letras*, 20(47), 106-123.
- [28] Gonçalves, M. M. R. (2006). Ficção e vida em Sylvia Orthof. In V. M. T. Silva (Ed.), *Ora fada, ora bruxa: Estudos sobre Sylvia Orthof* (pp. 77-83). Cànone Editorial.
- [29] Grice, P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole & J. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics* (Vol. 3, pp. 41-58). Academic Press.
- [30] Jakobson, R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Feltrinelli.
- [31] Jung, C. G. (1977). *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Bollati Boringhieri.
- [32] Krashen, S. D. (1981). *Second language acquisition and second language learning*. Pergamon Press Inc.
- [33] Leed, E. J. (1992). *La mente del viaggiatore: Dall'Odissea al turismo globale*. Il Mulino.
- [34] Lima, L. A. M., & Pereira, G. H. (2020). Translation and the formation of Brazilian children's literature. In J. V. Coillie & J. McMartin (Eds.), *Children's literature in translation: Texts and contexts* (pp. 111-123). Leuven University Press.
- [35] Luiz, T. M. (2016). Tradução de humor: Algumas considerações. *Transversal – Revista em Tradução*, 2(1), 19-34.
- [36] Martha, A. Á. P. (2004). O tempo, de óculos, requebra numa bengala: Sylvia Orthof e a velhice. In J. L. C. T. Ceccantini (Ed.), *Leitura e literatura infantojuvenil* (pp. 84-97). Cultura Acadêmica.
- [37] Mury Bergmann, L., & Gonçalves Sassi, R. (2007). O humor na literatura infantil. *Educação Unisinos*, 11(3), 200-205.



- [38] Nord, C. (1991). *Text analysis in translation: Theory, methodology and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Rodopi.
- [39] Orthof, S. (1987). *O cavalo transparente*. Editora FTD.
- [40] Osimo, B. (2011). *Manuale del traduttore: Guida pratica con glossario*. Hoepli.
- [41] Pontes, A. S. (2016). De Sylvia Orthof a Rosa Amanda Strausz: Do conto à narrativa longa, o legado das fadas na literatura infantil brasileira. In *VI Encontro Nacional de Literatura Infanto-Juvenil e Ensino* (pp. 1-12). s.e.
- [42] Possenti, S. (2010). *Humor, língua e discurso*. Contexto.
- [43] Propp, V. (1997). *Comicità e riso*. Einaudi.
- [44] Propp, V. (2000). *Morfologia della fiaba*. Einaudi.
- [45] Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humor*. D. Reidel.
- [46] Reiss, K., & Vermeer, H. J. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Akal.
- [47] Riche, R. M. C. (1999). Literatura infanto-juvenil contemporânea: Texto/contexto/caminhos/descaminhos. *Perspectiva*, 17(31), 127-139.
- [48] Ricci, C. (2006). Il lessico: I segnali discorsivi e le ripetizioni lessicali nel parlato e nello scritto. *Cenobio*, 55(3), 260-268.
- [49] Rosas, M. (2002). *Tradução de humor: Transcribando piadas*. Lucerna.
- [50] Rosas, M. (2003). Por uma teoria da tradução do humor. *D.E.L.T.A*, 19(especial), 133-161.
- [51] Searle, J. (1969). *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge University Press.
- [52] Silva, M. P. (2021). Sem lero-lero: O universo ficcional de Sylvia Orthof e sua literatura de imaginação. *Contexto*, 39, 424-438.
- [53] Stocchi, C. (2012). *Dizionario della favola antica*. BUR Rizzoli.
- [54] Torop, P. (2010). *La traduzione totale: Tipi di processo traduttivo nella cultura*. Hoepli.
- [55] Travaglia, L. C. (1990). Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística. *D.E.L.T.A.*, 6(1), 55-82.
- [56] Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. Routledge.
- [57] Von Franz, M. L. (2007). *Il femminile nella fiaba*. Bollati Boringhieri.
- [58] Werlich, E. (1975). *Typologie der texte: Entwurf eines textlinguistischen modells zur grundlegung einer textgrammatik*. Quelle & Meyer.



Agradecimientos

Il presente articolo nasce dalla comunicazione presentata durante la giornata internazionale di studi *L'umorismo dell'altro, l'umorismo nell'altro. Forme e rappresentazioni del comico tra lingue e culture* che ha avuto luogo il 6 ottobre 2023 presso l'Università per Stranieri di Siena. Ringrazio il comitato scientifico di tale convegno per avermi dato la possibilità di presentare le mie ricerche nell'ambito della linguistica dello humor.

Biodatos del autor

Maria Antonietta Rossi è ricercatore di Lingua e Traduzione Portoghese e Brasiliana (RtdB) presso l'Università per Stranieri di Siena, dove è titolare dei corsi di Portoghese per il ciclo formativo di laurea triennale e responsabile per la certificazione internazionale di lingua portoghese promossa dal CAPLE (Centro de Avaliação do Português Língua Estrangeira) di Lisbona. Ha conseguito il dottorato di ricerca in “Storia e cultura del viaggio e dell'odeporica” presso l'Università degli Studi della Toscana, l'Abilitazione per l'insegnamento del portoghese per le scuole medie superiori (TFA - Tirocinio Formativo Attivo, classe di concorso AF46: Lingua e civiltà straniera - Portoghese) e l'Abilitazione Scientifica Nazionale alle funzioni di professore universitario di Seconda Fascia nel Settore Concorsuale 10/E1 - Filologie e letterature medio-latina e romanze. Ha esperienza pluriennale nell'insegnamento accademico del portoghese come Lingua Straniera e Lingua Seconda (dal 2008 al 2024) presso diverse università, come l'Università degli Studi della Toscana (UNITUS), l'Università degli Studi Internazionali di Roma (UNINT), La Libera Università Maria Santissima Assunta (LUMSA) di Roma e l'Università per Stranieri di Siena (UNISTRASI). Ha pubblicato monografie e articoli scientifici sulle seguenti aree di ricerca: studi filologici (lavori di ecdotica attraverso indagini d'archivio in Italia e in Portogallo per la restituzione di documentazione inedita riguardante soprattutto i secoli XVI e XVII, come relazioni di viaggio, edizioni cinquecentesche, strumenti pedagogici per l'insegnamento del portoghese in Portogallo e nelle colonie d'oltreoceano), studi linguistici (analisi incentrate sullo sviluppo diacronico della lingua portoghese, tenendo in particolare considerazione studi etimologici e semantici di ambiti lessicali specifici – come toponomastica, lemmi di origine araba e persiana presenti nel lessico di base del portoghese odierno – l'evoluzione di varianti diatopiche e diastratiche dal portoghese cinquecentesco a quello contemporaneo e traduzione di testi letterari per rendere fruibile al pubblico italiano contributi in lingua portoghese), studi di analisi conversazionale (analisi sulla comunicazione linguistica interpersonale in Lingua Straniera di materiali autentici, di discorsi principalmente orali, con particolare attenzione al discorso dialogico attraverso l'utilizzo di registrazioni e trascrizioni), studi di linguistica testuale (analisi di tipologie e generi testuali attraverso lo studio di materiali autentici, sia scritti sia orali, per definire i parametri di strutturazione e di elaborazione di un testo in lingua straniera), studi di linguistica educativa (analisi delle metodologie didattiche e degli approcci pedagogici finalizzati all'apprendimento delle lingue straniere nell'epoca



contemporanea, anche per studenti con Disturbi Specifici dell'Apprendimento, facendo soprattutto riferimento al metodo comunicativo e alle strategie di insegnamento inclusivo per promuovere il *cooperative learning* sia durante le lezioni frontali, sia in piattaforme digitali di autoapprendimento attraverso l'uso delle nuove tecnologie). Ha partecipato come relatore a convegni nazionali e internazionali e dal 2020 è Direttore della Collana Editoriale "Portus Cale" presso la casa editrice Tuga Edizioni che promuove la divulgazione scientifica di saggi, in portoghese e in italiano, su tematiche di Didattica del portoghese, di Linguistica (applicata, acquisizionale, cognitiva, educativa, testuale e conversazionale), di Grammaticografia e Filologia (soprattutto in riferimento alle edizioni di documenti inediti).

Declaración de conflicto de intereses

El autor declara no tener conflictos de intereses en relación con la investigación, la autoría y/o la publicación del artículo.



L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su <https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155>



Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024

Rivista di traduzione e lingue

مجلة الترجمة واللغات

ISSN (Print): 1112-3974

EISSN (Online): 2600-6235

DOI:



Xiaolin: come ridevano i cinesi nell'antichità *Xiaolin: How Chinese Laughed in Ancient Times*

Mei-Hui Wang 

Università per Stranieri di Siena— Italia

wang@unistrasi.it

Per citare questo articolo:

Wang, M. (2024). Xiaolin: Come ridevano i cinesi nell'antichità. *Traduction et Langues*, 23(2), 209-232.

Ricevuto : 25/03/2024; **Accettato** : 18/05/2024, **Pubblicato** : 30/07/2024

Keywords

Chinese
Jokes;
jestbooks;
Chinese
satire;
Xiaolin;
Humor;
Youmo;
Handan
Chun

Abstract

This article is based on the study of the book Xiaolin (The Forest of Laughter) by Handan Chun (邯鄲淳, ca. 132–ca. 221) of the Cao Wei period (曹魏) in the Eastern Han Dynasty (東漢, 25–220). It is the first book dedicated to jokes in ancient China. The realistic and satirical folk stories, produced against the backdrop of the times, reflect the interests in life, humor, and the educational sense of the literati, lower-class, and common people of that period (Wang, 1981; Huang, 1999). Focusing on the 29 jokes remaining in the book, this study extracts and analyzes short quotes from nine important ancient documents. In a chronological list, it explores in depth the five most frequently mentioned and representative jokes. These are: “Zhao Bo gong (weng) feida 赵伯公 (翁) 肥大” [Zhao Bo gong (weng) is fat], “Shen Jun xing jianlin 沈峻性俭吝” (Shen Jun is stingy), “Wu ren dao jing chi naisu (lao) 吴人到京吃奶酥 (酪)” (The people of Wu go to Luoyang to eat cheese), “Taiyuan ren ye shihuo 太原人夜失火” (A house in Taiyuan caught fire during the night), and “Lu ren zhi gan 鲁人执竿” (The people of Lu hold long poles in their hands). These jokes are translated into Italian with some reflections. This work highlights the social and cultural ideologies of the time, aiming to deepen the understanding of the pragmatic language and ideologies reflected in the culture of that era. These jokes express the importance of laughter, and through the study and in-depth research of this often-overlooked genre, we hope to disseminate the spirit of humor widely, while recognizing the value of this gift that brings joy with simplicity. The history of Chinese jokes is rich, and it is hoped that future scholarship will appreciate it accordingly.



Parole chiave

Barzellette
cinesi;
Xiaolin; Satira
cinese;
Umoreismo;
Youmo;
Handan Chun

Abstract

Questo lavoro si basa sullo studio del libro “Xiaolin” (La foresta delle risate) di Handan Chun 邯鄲淳 (ca.132-ca.221) del periodo Cao Wei 曹魏 nella dinastia Han Orientale 東漢 (25-220), il primo libro dedicato alle barzellette nell'antica Cina. Le storie popolari realistiche e satiriche prodotte sullo sfondo dei tempi riflettevano l'interesse per la vita e l'umorismo dei letterati e della gente comune della classe inferiore di quel periodo, così come anche un senso educativo (Wang, 1981; Huang, 1999). Concentrandoci sulle sole 29 barzellette rimaste del libro, gli estratti e le brevi citazioni ritrovate nei nove importanti documenti antichi analizzati, in un elenco cronologico, saranno approfondite le cinque barzellette più nominate, quelle più rappresentative. Queste sono: “Zhao Bo gong (weng) feida 赵伯公(翁)肥大” [Zhao Bogong (weng) è grasso], “Shen Jun xing jian lin 沈峻性俭吝” (Shen Jun è avaro), “Wu ren dao jing chi naisu(lao) 吴人到京吃奶酥(酪)” (La gente di Wu va a Luoyang a mangiare il formaggio), “Taiyuan ren ye shihuo 太原人夜失火” (Una casa di Taiyuan ha preso fuoco durante la notte) e “Lu ren zhi gan 鲁人执竿” (La gente di Lu ha in mano lunghi pali), tradotte in italiano e con delle riflessioni. In questo lavoro si evidenziano le ideologie sociali e culturali delle persone dell'epoca ed il suo scopo è quello di approfondire la conoscenza del linguaggio pragmatico e le ideologie riflesse nella cultura dell'epoca. Queste barzellette esprimono l'importanza delle risate.

1. Introduzione

I libri di barzellette cinesi hanno una lunga storia e ricche pubblicazioni. Questo lavoro inizia dalla prospettiva dell'etimologia per descrivere l'origine e l'uso della parola “umorismo”, in cinese *youmo* 幽默, nonché l'origine dell'immagine e della comprensione del verbo “ridere”, in cinese *xiao* 笑, per spiegare l'umorismo del popolo cinese, il loro modo di pensare e l'importanza di questa azione. Successivamente sarà descritta brevemente la storia millenaria delle pubblicazioni cinesi di barzellette che hanno molti temi e contenuti ricchi; sono vive, interessanti e riflettono il contesto storico e culturale dell'epoca. Hanno un importante valore di riferimento, ma sfortunatamente non sono state ben accolte nella storia della letteratura cinese (Huang, 1996, p. 79; Miao, 1998, p. 7; Pan, 2005, pp. 26-29). Questi testi erano considerati superficiali o moralmente ambigui; il loro scopo didattico non era evidente oppure erano difficili da affiancare ad altre categorie letterarie ben definite (Baccini, 2020, p. 204)

Questo lavoro si concentra sulle 29 barzellette satiriche rimaste del primo libro, pubblicato tra il 184 e il 220, che si intitola “Xiaolin” 笑林 (La foresta delle risate), diviso in tre volumi, dell'autore Handan Chun 邯鄲淳 (ca.132-ca.220). Purtroppo non esistono più, ma si possono trovare alcune barzellette nei testi antichi che le avevano estratte e pubblicate. Attualmente sono 29.



A causa dei limiti di spazio di questo articolo, solo le prime cinque barzellette più citate, tra le 29 estratte dai nove testi antichi principali di raccolte, saranno elencate in una tabella¹ con la cronologia, riferimenti della pagina, analizzate con le loro caratteristiche e tradotte in italiano.

L'ordine della lista è il seguente: “*Shen Jun xing jian lin*沈峻性儉吝” (Sheng Jun è avaro); “*Zhao Bo gong (weng) fei da*趙伯公(翁)肥大” [Zhao Bo gong (weng) è grasso]; “*Wu ren zhi jing shi lausu*吳人至京食酪蘇(酥)” (La gente di Wu va a Luoyang a mangiare il formaggio); “*Taiyuan ren ye shihuo*太原人夜失火” (Una casa di Taiyuan ha preso fuoco durante la notte) e “*Lu ren zhi gan*魯人執竿” (La gente di Lu ha in mano lunghi pali). Le cinque barzellette saranno divise in tre categorie: la prima descrive persone che parlano e agiscono in modo grezzo e ignorante, la seconda deride quelle avarie e taccagne mentre la terza tratta del fenomeno sociale delle differenze culturali tra il sud e il nord della Cina. Queste cinque brevi barzellette, che rappresentano la vita quotidiana dei cinesi, attraverso umorismo e battute riflettono l'ideologia sociale ed il livello culturale delle persone in quel periodo.

2. L'origine e la definizione della parola “umorismo” in Cina:

Nel 1989 una ricerca di Chen Xiaoying 陳孝英 ha rilevato che la parola cinese “umorismo” è nata più di 2.000 anni fa. È stata usata per la prima volta nella frase di “*Kong Jing Youmo* 孔静幽默” nel “*Chu Ci* 楚辞 (Canti di Chu)·nono capitolo 九章·*Huashasha* 怀沙” di Qu Yuan 屈原 (340 a.C.-278 a.C.), un noto poeta. In questo caso “*youmo*” significa “tranquillo e silenzioso”. La parola “umorismo” in Cina è definita con *youmo* 幽默 (umorismo) che è un prestito traslitterato dall'inglese “*humour*” e non ha nulla a che vedere con l'antica parola cinese *youmo* 幽默 (silenzioso) (Chen, 1989, p. 132; Tseng, 2020, p. 89).

Nel 1924, Lin Yutang 林語堂 (1895-1976), noto scrittore, pubblicò due articoli, “*Traduzione in prosa e promozione dell'umorismo*” e “*Miscellanee sull'umorismo*” nel “*Morning Post Supplement*”, traslitterando per la prima volta “*humour*” come “umorismo”. Successivamente l'autore introdusse il proprio concetto di umorismo negli articoli “*Sull'umorismo*” e “*Sull'umorismo nelle culture orientali e occidentali*”. Era conosciuto come il maestro dell'umorismo cinese. Ciò non è solo legato all'invenzione di questa parola, ma anche al fatto che ha pubblicato un gran numero di saggi umoristici. (Yue, 2012, p. 3)

¹ Per consultare la tabella si trova nella prima appendice.



2.1 Etimologia del verbo *xiao* 笑 (ridere) e la sua importanza

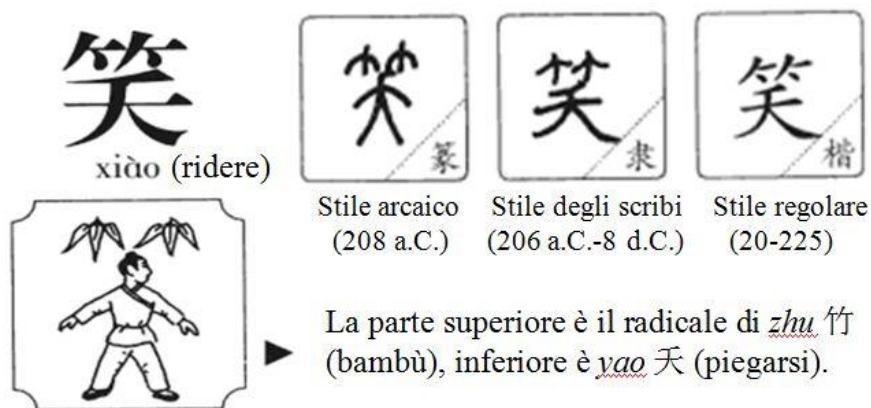


Figure 1. L'origine e lo sviluppo del verbo ridere *xiao* 笑² (Dizionario Kanxi, 1716)

Il verbo *xiao* appartiene alla categoria dei caratteri associativi³. Nella figura 1, la parte superiore è il radicale di *zhu* 竹 (bambù) mentre quella inferiore è *yao* 夭 (piegarsi). Riguardo all'aspetto semantico si associano così: il bambù è piegato dal vento ed emette un suono, proprio come quando le persone ridono, piegano spesso il corpo e si chinano per ridere. Il significato originale è risata.

Il carattere ha subito alcune piccole modifiche nel corso di migliaia di anni nei diversi stili calligrafici, ma conserva ancora il suo significato originale.

Ha due significati principali: 1. Mostrare un'espressione felice e produrre un suono allegro: *xiaorong* 笑容 (sorriso); *huanxiao* 歡笑 (ridere felicemente); *tan xiao feng sheng* 談笑風生 (descrive una conversazione gioiosa e interessante). 2. Mettere in ridicolo, ridicolizzare, far ridere. Ad esempio: *xiaobing* 笑柄 (uno zimbello); *wanxiao* 玩笑 (uno scherzo); *xiaohua* 笑話 (una barzelletta); *xiao li cang dao* 笑里藏刀 [C'è un coltello nascosto dietro il sorriso (descrive una persona che sembra gentile e amichevole all'esterno, ma che è sinistra e malvagia all'interno)]; *anxiao* 暗笑 (una risata nascosta); *chaoxiao* 嘲笑 (una presa in giro); *kexiao* 可笑 (ridicolo); *weixiao* 微笑 (un sorriso); *jixiao* 讥笑 (uno sberleffo); *jianxiao* 奸笑 (un sorriso sornione); *kuxiao* 苦笑 (un sorriso amaro); *lengxiao* 冷笑 (un ghigno); *quxiao* 取笑 (una presa in giro); *shuoxiao* 说笑 (scherzare), ecc. Queste parole mostrano le emozioni ricche e diverse della parola "ridere" ed è anche l'espressione di significati estesi delle cose (Dizionario Kanxi, 1716).

² La definizione del termine si può consultare qui: <https://www.yw11.com/zidian/16063/> (ultima consultazione: 10/02/2024).

³ E' stato definito da "Shuowen Jiezi" 說文解字 di Xu Shen 許慎 (ca.30-ca.124), il primo dizionario cinese.

Anche se l'umorismo può essere visto ovunque nella vita reale e nelle opere artistiche, è molto difficile definirlo e attualmente non c'è consenso unanime sulla sua definizione nei circoli accademici nazionali e stranieri. Sia il “Dizionario Xinhua” *Xinhua Zidian* 新華字典 (2020, p. 589) che il “Dizionario cinese moderno” *Xiandai Habyu Cidian* 現代漢語詞典 (2016, p.1582) spiegano l'umorismo come: “Interessante o ridicolo e significativo”. Invece “*Cihai*” 辭海⁴ (2011, p. 5425) lo spiega come un termine estetico: “Attraverso allusioni, allegorie, giochi di parole e altre tecniche retoriche, in modo ben intenzionato con un sorriso, si rivelano le eccentricità e l'irrazionalità della vita.” La “*New Era Encyclopedia*” americana ha elencato vari punti di vista sull'umorismo e ha detto: “...Ognuno ha opinioni diverse, ma la migliore definizione di umorismo potrebbe essere quella più semplice: è tutto ciò che è divertente.” “*L'Encyclopedia Britannica*” descrive tutto ciò che è divertente come umorismo (Yue, 2012, p. 3)

3. Una breve panoramica dello sviluppo dei libri sulle barzellette cinesi

I romanzi cinesi hanno origine da romanzi mitologici *shenhua xiaoshuo* 神話小說. I racconti su *zhiguai xiaoshuo* 志怪小說⁵ delle dinastie Wei, Jin, del Sud e del Nord 魏晉南北朝 (220-589) ereditarono il sistema di antichi miti e leggende e si svilupparono sotto l'influenza della società della loro epoca. Nello stesso tempo esistevano anche *zhiren xiaoshuo* 志人小說, racconti aneddotici che registrano frammenti di parole e azioni di personaggi, come “*Xiaolin*”. Queste due tipologie di scrittura possono essere suddivise in romanzi, racconti e curiosità storiche. Hanno avuto origine nella dinastia pre-Qinxian *Qin* 先秦 (prima di 221 a.C.) e si sono formati durante le dinastie Wei e Jin 魏晉. Esistono molte opere considerate come una sorta di racconto da taccuino o note miscellanee *Biji xiaoshuo* 筆記小說⁶ (220-589), ma le persone, in passato, non potevano fare a meno di

⁴ “*Cihai*” è un libro pubblicato da Shu Xincheng 舒新城 nel 1915. È il più grande dizionario completo della Cina, combina parole con parole e ha le funzioni di un dizionario cinese e di uno enciclopedico. Le parole sono state aggiunte e riviste nel corso degli anni. Nel 2011, la sesta edizione è stata pubblicata in nove volumi con un numero totale di circa 127, 221 lemmi. Attualmente si trova anche la versione digitale.

⁵ I racconti su *zhiguai xiaoshuo* (220-589) sono un tipo di racconto sugli immortali, fantasmi, mostri e soprannaturali, a causa della prevalenza della stregoneria, degli alchimisti e del buddismo di quel tempo. Grazie all'introduzione delle idee indiane, il buddismo divenne popolare e molte scritture buddiste furono tradotte. Allo stesso tempo, c'erano molte strane storie su divinità e mostri, che rendevano diversi i due tipi di racconti provenienti dalla Cina e dall'India. (Lu, 1930, pp. 277-278).

⁶ Il *Biji xiaoshuo* (220-589, racconto da taccuino o note miscellanee). I romanzi classici cinesi delle dinastie Wei, Jin, del Sud e del Nord possono essere suddivisi in “*Zhiguai xiaoshuo*” 志怪小說, “*Zhiren xiaoshuo*” 志人小說 e i romanzi successivi sono collettivamente chiamati racconti da taccuino. In generale, sono scritti sotto forma di quaderni e, *Zhiren xiaoshuo* narra le storie di personaggi umani mentre *Zhiguai xiaoshuo* parla di fantasmi trasformati, spiriti, animali antropomorfi, piante e utensili, ecc. tutti e due scritti in cinese classico (*wenyan* 文言) conciso e in brevi lunghezze. È il primo stile di racconto emerso con un inizio e una fine della storia (Miao, 1998, pp. 1-6).



disprezzare tali libri (Lin, 2002, p. 35; Liu, 2003, pp. 9-12; Qi, 2007, p.23). Non solo i lettori lo consideravano per lo più un “libro per il tempo libero”, ma gli autori spesso pensavano anche che scrivere appunti fosse solo per passatempo e non avesse nulla a che vedere con la vera scrittura. Gli appunti antichi sono invece molto ricchi di contenuti e conservano materiali pregiati, che hanno valore letterario e storico e possono fornire alle persone molti aspetti della conoscenza. Inoltre, poiché le descrizioni sono casuali e libere, sono spesso scritte in modo vivace e solenne (Lu, 1930 p. 297; Liu, 2003, pp. 3-11).

Lo sviluppo dei libri delle risate cinesi è intenso e interessante. Approssimativamente dai Tre Regni *San Guo* 三国 (ca.184-280) fino alla fine della dinastia Qing 清 (1912), esistono più di 70 tipi diversi di raccolte di barzellette. Oltre alle specifiche raccolte, dedicate solo a queste, ci sono anche alcuni testi che le contenevano e che sono andati perduti. Le raccolte di barzellette, risalenti alle dinastie Yuan 元 e Ming 明, hanno spesso argomenti ripetitivi e la maggior parte di esse conserva quelle più antiche o quelle di alta qualità artistica. D'altronde ci sono anche molte opere volgari e oscene e, sebbene la maggioranza di queste raccolte sia interessante, ce ne sono alcune povere di contenuti (Wang, 1981, p.14).

- “*Xiaolin*” è la prima raccolta di barzellette in Cina, composta da tre volumi che sono andati perduti. L'autore è Handan Chun (ca.132-ca.220) della dinastia Wei dei Tre Regni. Sono rimaste solo 29 barzellette riportate nei libri “*Taiping Guangji*” 太平廣記 (Ampie registrazioni dell'era Taiping), “*Taiping Yulan*” 太平御覽 (Lettura imperiale dell'era Taiping), “*Yu Han Shan Fang Ji Yi Shu*” 玉函山房輯佚書 (Libri perduti della collezione Yuhan Shanfang) di Ma Guohan 馬國瀚 (1794-1857) e “*Gu Xiaoshuo Gou shen*” 古小说钩沉 (Esplorare e raccogliere antichi racconti) di Lu Xun 魯迅 (1881-1936), quest'ultimo ne ha una raccolta relativamente completa. Alcuni testi di barzellette delle generazioni successive furono influenzati da questo libro (Guo, 1936, p. 110; Liu, 2003, pp. 3-11).
- “*Qi Yan Lu*” 啓顏錄 (Collezione delle storie da ridere) di Hou Bai 侯白 (ca. 581) della dinastia Sui 隋 (581-619) può essere considerato un racconto da taccuino *biji xiaoshu* ma il suo umorismo e la sua satira non sono più solo strumenti per ridicolizzare i re nei templi. Storie o battute divertenti e allegre provengono dalla vita della gente comune e svolgono anche un ruolo di intrattenimento (Liu, 2003, p. 9).
- Durante la dinastia Song 宋 (960-1279) esistevano sempre più libri di barzellette, alcuni dei quali seguivano ancora lo stile di “*Xiaolin*” cioè libero e non impegnato, come “*Xuan Qu Lu*” 軒渠錄 (Collezione delle facce felici) di Lu Benzong 呂本中 (1084-1145) e “*Kao Zhang Lu*” 拊掌錄 (Raccolta dei plausi) di Xing Jushi 邢居實 (1068-1087). L'altro stile utilizzato era satirico come “*Aizi Zashuo*” 艾子雜說 (Storie del Maestro Aizi), che sono favole e barzellette basate sull'umorismo e



sulla satira. Secondo la leggenda, fu scritto da Su Shi 蘇軾(1037-1101), uno scrittore della dinastia Song settentrionale.

- Dopo la metà della dinastia Ming 明 (1368-1644), c'erano circa 40 tipi di libri di barzellette e fu il periodo più prospero nella storia della letteratura cinese di questo genere. Può essere diviso in due categorie: una è la commedia di celebrità, un discorso interessante che eredita il tipo di arrangiamento della melodia di “*Shishuo Xinyu*” 世說新語 di Liu Yiqing 劉義慶 (403-444), ed il libro “*Gujin Tangai*” 古今譚概 (Un'introduzione alle storie antiche e moderne) scritto da Feng Menglong 馮夢龍 (1574-1646) ne è il suo rappresentante; l'altra sono divertenti aneddoti popolari, rappresentati da “*Xiaofu*” 笑府 (Il Palazzo della Risata) dello stesso autore (Rea, 2015, p. 21).
- La raccolta di barzellette classiche cinesi scritte da Cheng Shijue 程世爵 durante la dinastia Qing 清 (1616-1912) è l'ultima versione delle 827 barzellette del “*XLGJ*”, noto anche come “*Zeng Guang Xiaolin Guangji*” 增廣笑林廣記 (XLGJ Ampliato) e “*Zeng Guang Xiao Lin Guang Ji Quan Ji* 增廣笑林廣記全集 (XLGJ Ampliato con opere complete) pubblicato nel 1899 (Huang, 1996, pp. 81-82).

Lu Xun 魯迅(1881-1936) è uno scrittore cinese, saggista, poeta, critico letterario. Rappresenta una figura fondamentale della letteratura moderna cinese, nella quale scrisse sia in vernacolare che nella lingua classica. Lu Xun è anche conosciuto come “l'anima nazionale” della Cina. A differenza di tanti altri scrittori apprezzò molto i romanzi e racconti brevi di barzellette non considerandoli una lettura per il tempo libero bensì dette loro un valore e un'importanza enorme per le testimonianze e conoscenze dei pensieri e comportamenti abitudinari del popolo. Infatti, secondo lo scrittore, grazie a queste opere potevamo avere una visione completa sulla vita quotidiana della gente (Liu, 2007, pp. 569-571). Citando un esempio da “*Xiaolin*”, riportato qui sotto, disse: “*Xiaolin*” è probabilmente tutto incentrato sul *Paixie* 俳諧⁷ (Lu, 1930, p. 290). Tale barzelletta parla di un giovane che è tornato a casa dopo aver studiato fuori per tanto tempo. Dopo aver

⁷ *Paixie*: composta dalla parola “Pai” 俳(giocare) e “Xie” 諧(armonia), è stata scritta da Li Yanshou 李延壽 all'inizio della dinastia Tang (618-907). È apparsa nel testo “*Beishi*” 北史 (Storia del Nord), nella “*Wenyuan Zhuan*” 文苑傳侯白 (Biografia Wenyuan) di Hou Bai (ca. 581) che affermava: “*Tong tui bu chi weiyi, hao wei pai xie zashuo*” 通悅不持威儀，好為俳諧雜說 (Racconti audaci e sfrenati, indisciplinati nell'etichetta, senza pretese e frammentari che usano metafore satiriche per ridicolizzare e divertire). Si tratta in realtà di poesie caratterizzate da battute e umorismo che fiorirono durante la dinastia Song settentrionale, mostrando uno stile artistico unico e riflettendo il nuovo aspetto e modello della cultura della dinastia Song. Col passare del tempo, gli scritti arguti nelle osservazioni sulla poesia della dinastia Song del Nord sono diventati una vasta categoria di opere in grado di riflettere chiaramente l'atmosfera dell'epoca. (Tu & Pan, 2017, p.177)



detto a suo zio che non aveva avuto nessuna nostalgia di suo padre, alla domanda provocatoria di quest'ultimo su a cosa fosse servito studiare per tutto questo tempo, gli rispose che, siccome non aveva ricevuto una buona educazione fin da piccolo, non aveva ottenuto buoni risultati negli studi. Usando l'espressione idiomatica "Weiyang zhi qing" 渭陽之思⁸ (Amicizia di Weiyang) si è formata una storia umoristica e sarcastica creando il genere letterario di *Paixie*. Alcuni esempi simili si possono trovare anche nel *Xiaolin*.

甲父母在，出學三年而歸，舅氏問其學何得，並序別父久。乃答曰：“渭陽之思，過於秦康。”既而父數之：“爾學奚益？”答曰：“少失過庭之訓，故學無益。” TPGJ cap. 262

Quando lo studente è tornato a casa dopo tre anni di studio fuori, i suoi genitori vivevano ancora. Suo zio gli chiese cosa aveva appreso dal suo studio e come si sentiva dopo non aver visto suo padre per così tanto tempo. Gli rispose che era lui che gli mancava, e non suo padre, più di "Qin Kang di Weiyang". Di conseguenza suo padre brontolò suo figlio e gli disse: "A che serve studiare a lungo?" Lui rispose: "Non ho ricevuto alcuna istruzione da mio padre quando ero bambino, quindi non ho fatto alcun progresso negli studi."

I due libri "*Xiaolin*" e "*Shishuo*" 世說⁹ (Racconti del mondo) non ebbero degli sviluppi innovativi perché ci furono solo imitazioni. Se lo "*XLGJ*" più popolare nella società è ovviamente un ramo di "*Xiaolin*", ciò di cui parla è soprattutto un'ironia sull'ignoranza e stupidità della gente; mentre in "*XLGJ*", si mette in risalto l'estetica: usa solo parole sprezzanti per stuzzicare fisicamente le persone ed è coinvolto in frivolezze, quindi il divertimento della commedia è molto ridotto. Per quanto riguarda le imitazioni di "*Shishuo*", ce ne furono altre in seguito. Le condizioni di ogni dinastia e della società

⁸ "Weiyang zhi si" 渭陽之思 (Amicizia di Weiyang) è un racconto preso dallo "*Shijing Qinfeng*" 詩經秦風 (Libro delle Odi dello Stao di Qin). Parla dello zio di Qin Kang 秦康, Chong'er 重耳, che si trovava in esilio. Quando suo padre Qin Mugong 秦穆公 lo richiamò, il principe Qin Kang lo volle accompagnare a Weiyang scrivendogli anche una poesia per dirgli addio. Da questo fatto è nata l'espressione "Weiyang zhi si" per mostrare l'amicizia affettiva tra zio e nipote.

⁹ "*Shishuo*" 世說 (Racconti del mondo) è una raccolta di testi antichi che trattano i vari comportamenti e relazioni dei componenti dell'alta società e racconti aneddotici divertenti, dalla tarda dinastia Han 後漢 (25-220) alla dinastia Jin orientale 東晉 (317-420). Più tardi, Liu Xiaobiao 劉孝標 (462-561) scrisse delle annotazioni per "*Shishuo*". Le note citavano più di 400 tipi di libri antichi, ma oggi ne restano pochi. Le generazioni successive considerarono questo libro in modo elevato tanto da essere ancora oggi popolare. Successivamente, molti libri lo imitarono, come ad esempio *Shishuo Xinyu* 世說新語 (Un nuovo racconto di fiabe del mondo), edito da Liu Yiqing 劉義慶, durante la dinastia Nan Song 南宋 (Liu 2003, p. 45).



moderna sono completamente diverse. È ridicolo imitare ancora oggi le scritture di quel tempo. (Lu 1930, p. 290)

4. Riflessione dell'autore di *Xiaolin* e delle sue versioni estratte

4.1 L'autore e la sua vita

Handan Chun 邯鄲淳 (ca.132-ca.221), noto come Zhu 竺, chiamato anche Zishu 子叔 (scritto prima come Zishu 子淑), chiamato anche Zili 子禮 (o Zhengli 正禮), nacque a Yangzhai 陽翟, Yingchuan 潁川 (ora città di Yuzhou 禹州, provincia di Henan 河南), durante la Dinastia Han orientale Dong Han 東漢 (25-220). "*Xiaolin*" è la prima raccolta di barzellette in Cina ed è stata scritta da questo studioso e calligrafo del Regno Wei 魏, durante il periodo dei Tre Regni. È famoso per i suoi tre volumi di "*Xiaolin*" e un volume del "*Libro delle arti*" Yi Jing 藝經. Le generazioni successive lo definirono "il precursore di *Xiaolin*".

Nel 151 d.C., Du Shang 度尚, il magistrato della contea di Shangyu 上虞, ebbe pietà di Cao E 曹娥, una ragazza che morì nel fiume per salvare il padre e fece costruire un monumento per commemorarla. Ordinò al suo discepolo Handan Chun di scrivere un epitaffio per lei. Il suo talento letterario era eccellente e grazie a questo lavoro divenne famoso. Intorno all'anno 221 lavorò dal Dottor Wei 魏, testimoniato in "La tarda dinastia Han", scrivendo la "*Biografia del libro-Cao E*" 后汉书·曹娥传 e la "*Biografia dei tre regni-Wei Zhi-Wang Can*" 三国·魏志·王粲传. "*Xiaolin*", che è andato perso, è parte integrante degli stili letterari di "*Shishuo*" e fu anche l'origine della successiva scrittura umoristica e satirica (Lu, 1930, p. 59).

4.2 Principali raccolte e loro edizioni

"*Xiaolin*" ha origine da una favola satirica del periodo pre-Qin 先秦. È apparsa per la prima volta in "*Sui Shu-Jing Ji Zhi*" 隋書·經籍志 (Libro dei Sui, bibliografia dell'antica Cina), curato da Zhangsun Wuji 長孫無忌 (594-659) che ha messo a disposizione molti materiali letterari e storici che possono essere verificati nella storia ufficiale. A quel tempo "*Xiaolin*" esisteva in tre volumi ed anche "*Tang Shu*" 唐書 (Libro dei Tang) e "*Xin Tang Shu*" 新唐書 (Libro dei Tang nuovi) lo registrarono, ma scomparve durante la dinastia Song 宋. Si compone di tre volumi scritti in cinese classico e contiene racconti, storie di fantasia, esortazioni e barzellette satiriche. Le sue opere sono incluse in molti importanti testi classici (Liu, 2007, p. 91).

La maggior parte dei personaggi di "*Xiaolin*" non sono veri, sono persone immaginarie, create dall'autore, che vivono però situazioni reali. Nelle trame di queste storie ironiche, la maggioranza dei personaggi registrati sono nominati fittiziamente dall'autore. Questi, nel libro, sono chiamati ad esempio: "*mou jia* 某甲" (tizio A), "*mou yi* 某乙" (tizio B), "*Wu ren* 吴人" (la gente di Wu), "*Chu ren* 楚人" (la gente di Chu), "*Luren* 鲁人" (la gente di Lu), "*beifang ren* 北方人, *nanfang ren* 南方人" (la gente del nord, del



sud), ecc.. Altri nomi non effettivi, hanno le caratteristiche della letteratura popolare, ricca di significato romanzesco (Miao, 1998 p. 144). Nella tabella dell'appendice I ci sono nove dei libri antichi più importanti che contengono 29 barzellette di “Xiaolin”.

La tabella segue questo ordine:

Il primo libro è “TPGJ” diviso in 500 capitoli. L'autore è Li Fang 李昉 (925-996) della dinastia Song, il cui nome di cortesia era Mingyuan 明遠. Nacque a Raoyang 饒陽, Shenzhou 深州. Era un funzionario della tarda dinastia Han e della tarda dinastia Zhou 後周. Dopo essere entrato nella dinastia Song, fu incaricato di compilare il secondo libro “TPYL”, “TPGJ” e “Wenyuan Yinghua” 文苑英華 (I fiori più belli nel giardino della letteratura) (Liu, 2007, p.602 ; Li, 1960, p.1). “TPGJ” contiene 14 barzellette ed il secondo libro “TPYL” ne ha 16.

Il terzo libro “Xu Tan Zhu” 續談助 (Aiuto a dialogare) a cura di Chao Zaizhi 晁載之 (1053-1110) della dinastia Song, con cinque capitoli, raccoglie 20 tipi di racconti e opere varie, ne contiene 2. Come anche il quarto, anonimo, (747) “Xuan Yu Ji” 瑊玉集 (Collezione di giada intagliata), che è una collezione enciclopedica sull'antica Cina. Il quinto libro “Yiwen Leiju” 藝文類聚 (Collezione di antologie letterarie), una delle più antiche enciclopedie cinesi ancora esistenti (detta *leishu* 類書), completata da Ouyang Xun 歐陽詢 (557-641), ne ha 5. Il sesto libro di Wang Mingshou 王明壽 (557-641) “Leilin Zashuo” 類林雜說 (Miscellanee di Lei Lin) ne ha 2 mentre il settimo “Gan Zhu Ji” 紺珠集 (Collezione di perle bluastre), anonimo, ne ha 1. L'ottavo libro del “Yuhan Shanfang Ji Yishu” 玉函山房輯佚書 (Collezione dei libri perduti della Yuhan Shanfang) di Ma Guohan 馬國翰 (1794-1857) ne contiene 26. Il nono libro di “Gu Xiaoshou Duo Chen” 古小說鈎沉 (Esplorazione dei romanzi antichi) di Lu Xun 魯迅 (1881-1936) ne ha 29 e grazie a questo possiamo ancora leggere queste barzellette cinesi più antiche.

4.3 Analisi e riflessioni sulle cinque barzellette più citate

Il ridere è un istinto e una caratteristica importante di persone e animali. Quasi tutti ridono, ma non necessariamente capiscono il significato profondo di questa azione. Basta avere una comunicazione efficace e tempestiva che può suscitare un riso commovente. A causa della differenza di conoscenze tra le due persone che comunicano, possono nascere alcune storie divertenti, ma anche per alcuni noiose o insignificanti. Le barzellette che non sono divertenti spesso richiedono ulteriori spiegazioni e sono in realtà un riflesso di scarsa comunicazione. La comunicazione è un fenomeno culturale vista da una prospettiva più ampia, con gruppi di differenti origini culturali che spesso adottano modelli di comunicazione diversa. Da questo punto di vista, le barzellette hanno relazioni piuttosto complesse con i differenti gruppi culturali, che non solo riflettono l'orientamento dei valori del gruppo e la loro posizione sociale, ma possono anche definirlo, la linea degli scherzi è il confine del gruppo. La dimensione del gruppo può essere piccola o enorme, grande come un paese o una nazione. Il carattere di una barzelletta può essere linguistico,



geografico, sociale, professionale o temporale. Le persone in diverse regioni hanno differenti abitudini culturali e di conseguenza barzellette differenti, come quelle dialettali cinesi che sono gli esempi più evidenti. Ad esempio le barzellette cantonesi non sono capite dalle persone di Shanghai mentre le barzellette di Taiwan possono essere capite solo da chi conosce il dialetto Minnan hua (un dialetto di Taiwan), Ciò dimostra la stretta relazione tra barzellette e linguaggio. (Huang, 1989, p.85)

Oltre alle differenze linguistiche e geografiche, anche le relazioni sociali influenzano le barzellette. Per esempio, quelle che deridono le suocere sono comuni nelle società occidentali, riflettendo i comportamenti tra i familiari, dove le suocere cercano sempre di controllare i loro generi al fine di proteggere le loro figlie. Questo tipo di barzellette rappresenta anche una ribellione contro le autorità. Nella società cinese, le barzellette con questo argomento sono relativamente rare, principalmente a causa dei diversi ruoli della suocera. E' interessante rilevare invece quelle sugli sciocchi generi nelle barzellette tradizionali cinesi, diventando il punto focale del ridicolo nelle relazioni familiari. Per esempio, nel libro "Xiaolin" ne troveremo una tipica di questo genere: Chi Xu 痴婿 (Genero infatuato, appendice 1, p. 27)

Queste cinque barzellette, suddivise in tre gruppi che rappresentano degli aspetti personali, caratteriali, comportamentali e di provenienza, si intitolano: "Zhao Bo gong (weng) fei da 趙伯公(翁)肥大 Zhao Bo gong (weng) è grasso", "Lu ren zhi gan 魯人執竿 La gente di Lu ha in mano lunghi pali", "Una casa di Taiyuan ha preso fuoco durante la notte 太原人夜失火"; "Sheng Jun è avaro 沈峻性儉吝"; "La gente di Wu va a Luoyang a mangiare il formaggio 吳人至京食酪蘇(酥)". Tradotte in italiano, avranno riflessioni approfondite. Sono state analizzate in base al momento della pubblicazione e trascritte di seguito dalla versione di GXSDC di Lu Xun.

4.3.1 Persone ignoranti nelle loro parole, azioni e cognizioni

Le opere di barzellette di tutte le età si sono concentrate sulla descrizione delle tipiche caratteristiche negative della satira, utilizzando esagerazioni e tecniche di caratterizzazione prominenti per sminuire i personaggi negativi. Questo tipo di barzelletta cinese, che utilizza la stupidità come strumento satirico, si limita a ridere della stupidità del cattivo, senza mettere in luce il personaggio positivo. La battuta si prende gioco del cattivo, creando chiaramente due personaggi estremi, con un evidente atteggiamento di amore e odio, indicando ai lettori chi dovrebbe morire e chi dovrebbe vivere (Wang, 1981, p.13). Il motivo per cui uno scherzo diventa una "presa in giro amara" piuttosto che uno "scherzo da quattro soldi" è principalmente perché si tratta di una fantasia ricca, che si concentra sulla rivelazione del contenuto politico o sociale dei conflitti di vita e mette davanti alle masse esempi positivi e schierati. Le persone scoprono subito chi dovrebbero sostenere e a chi dovrebbero opporsi.

Alla gente di città piace raccontare le barzellette sulla gente di campagna ed ai ricchi piace prendere in giro i poveri. Le persone che pensano di essere intelligenti amano prendere in giro quelle più stupide. Le barzellette cinesi trattano questi argomenti, come



ad esempio possiamo vedere nell'appendice 1 l'avarizia: "Un ricco anziano della dinastia Han", "Sheng Jun è avaro" e "Sheng Heng chiede in prestito il sale" rappresentano gli aspetti sopra menzionati.

- “*Zhao Bo gong (weng) fei da* 趙伯公(翁)肥大” [Zhao Bo gong (weng) è grasso] o detto anche: “*Zhao Bo zui mian sun yi li nei duqi* 趙伯醉眠孫以李內肚臍” (Zhao Bo era ubriaco e mentre dormiva i nipoti gli misero le susine nell'ombelico).

Testo originale:

趙伯公（類林作翁）爲人肥大，夏曰醉卧，有數孫兒緣其肚上戲，因以李子八九枚內臍中。既醒，了不覺；數曰后，乃知痛。李大爛，汁出，以爲臍穴，乃命妻子，處分家事，泣謂家人曰：“我腸爛將死。”明日，李核出，尋問，乃知是孫兒所內李子也。（TPYL cap.371; DYJ cap.14; LIZS cap.10; YHSFJYS cap.76-4; GXSGC p.183）

Zhao Bo gong era obeso. Un giorno, d'estate, era ubriaco e si sdraiò sul letto. I suoi nipotini, giocando, si arrampicarono sulla sua pancia e infilarono otto o nove prugne nell'ombelico dello zio Zhao che era troppo ubriaco per accorgersene. Pochi giorni dopo aveva mal di pancia. Le prugne erano marce e perdevano il loro succo. Pensò subito che il suo ombelico fosse rotto. Era spaventato a morte. Chiamò velocemente sua moglie per organizzare il funerale. Pianse e disse ai suoi familiari: "Il mio intestino è marcio e sto per morire". Il giorno dopo venne fuori il torso di prugna e, dopo essersi informato, capì che erano stati i nipoti a compiere questa buona azione.

Si tratta di un ironico incidente personale. Il protagonista Zhao Bogong non si è reso conto che suo nipote gli ha infilato alcune prugne nel suo ombelico, il che lo ha portato a credere erroneamente che fosse gravemente malato e stesse per morire. Questo breve racconto di vita quotidiana descrive una storia di ammonimento per comportamenti personali stupidi, in modo che le persone possano ricevere insegnamenti. Questa barzelletta è la più pubblicata fra tutte e mette in risalto la stupidità umana con le sue paure che impediscono anche i più semplici ragionamenti e le azioni più logiche. Questa storia prende in giro coloro che prendono semplicemente ciò che pensano come verità senza ricercarla e verificarla. Il significato di questo articolo è che tutto deve essere indagato a fondo, e il processo di attenta verifica è il suo significato profondo. L'insieme della storia è avvolta da un umorismo velato che rende la barzelletta leggera e gradevole nascondendo aspetti didattici e formativi.

- “*Taiyuan ren ye shihuo* 太原人夜失火” (Una casa di Taiyuan ha preso fuoco di notte). “Hanno salvato cose dal fuoco”.

Testo originale:

太原人夜失火，出物，欲出銅鎗，誤出燹，便大驚怪。語其兒曰：“異事！火未至，鎗已被燒失脚。”

(TPYL cap.757; YHSFJYS cap.76-2; GXSGCp.185)



Una notte scoppiò un incendio in una casa a Taiyuan. La famiglia che ci abitava, dopo aver salvato alcune cose, cominciò a cercare una pistola di bronzo, ma per sbaglio, al suo posto, fu preso un ferro da stiro, cosa che sembrò a tutti molto strana. Il padre disse al figlio: “È strano, l’impugnatura della pistola era già bruciata prima che l’incendio arrivasse fino a qui!”.

Qui si denota l’atteggiamento ridicolo e demenziale di una persona di Taiyuan in una situazione di emergenza, evidenziando anche una morale che spinge a non imitare questi comportamenti. E’ un tipico atto di ignoranza personale rappresentato non solo nell’aspetto regionale ma anche nel rapporto tra padre e figlio. Un padre che non sa distinguere un ferro da stiro da una pistola evidenzia il ridicolo del patriarcato familiare al livello più basso della vecchia società feudale.

- “*Lu ren zhi gan*魯人執竿” (La gente di Lu ha in mano lunghi pali)

Testo originale:

魯有執長竿入城門者，初豎執之，不可入，橫執之，亦不可入，計無所出。俄有老父至，曰：“吾非聖人，但見事多矣。何不以鋸中截而入。”遂依而截之。
(TPGJ cap.262; YHSFJYS cap.76-8; GXSGC p. 181)

C'era un uomo, nel regno di Lu, che un giorno portò lunghi pali di bambù fino alla porta della città. All'inizio li tenne verticalmente e così, ovviamente, non riuscì a oltrepassarla. Dopo un po' un vecchio si avvicinò e gli disse: “Non sono un santo, ma ho visto un sacco di cose. Perché non seghi semplicemente i pali di bambù e li fai passare pezzo per pezzo?” Allora l'uomo li segò e li portò pezzo per pezzo dentro la porta della città.

Questa storia è una satira sulle persone del regno Lu che sono viste come stupide e non sanno come adattarsi. Fa anche satira sul vecchio che crede di essere intelligente e dà ordini a vanvera. Ovviamente non importa quanto siano lunghi i pali di bambù, si possono semplicemente appoggiare per terra e trascinarli fino a dentro la porta della città senza segarli. In superficie, il contenuto della storia prende in giro le persone stupide che non sanno come pensare e adattarsi, seguono il consiglio di un vecchio e tagliano i lunghi pali, il che richiede molto tempo e lavoro per entrare in città. La cosa divertente è che entrambi sono testardi e ignoranti, tanto che il vecchio è più stupido del giovane e trasmette anche il significato più profondo della storia sulla goffaggine e l'imbarazzo del giovane. Il regno Lu è anche il paese del virtuoso Maestro Confucio. Cosa consiglierebbe a quest'uomo in quel momento? Sarebbe divertente immaginarlo.

4.3.2 Ridicolizzare le persone avaro

- *Shen Jun xing jianlin*沈峻性儉吝(Shen Jun è avaro)

Testo originale:

沈珩弟峻，字叔山，有名譽，而性儉吝。張溫使蜀，與峻別，峻入內良久，出語溫曰：“向擇一端布，欲以送卿，而無粗者。”溫嘉其能顯非。又嘗經太湖岸上，使從者取鹽水；



已而很多，敕令還減之。尋亦自愧曰：“此吾天性也！”

(TPGJ cap.156; TPYL cap. 820; YWLJ cap. 85; YHSFJYS cap. 76-3; GXSGC p.184)

C'era una volta il fratello minore di Shen Heng, Shen Jun, chiamato anche Shushan. Aveva una certa reputazione e stato sociale, ma era molto tirschio. Un giorno Zhang Wen andò a Shu per lavoro. Prima di partire, salutò Shen Jun che poi rimase in casa per molto tempo. Dopo essere uscito, disse a Zhang Wen: “Volevo trovare un pezzo di stoffa da darti, ma non ho potuto trovare nessun panno ruvido di scarsa qualità.” Zhang Wen lo elogiò per essere stato onesto e per non aver nascosto nulla. Un'altra volta Shen Jun passò sulla riva del lago Taihu e chiese alla servitù che lo accompagnava di prendere dell'acqua salata e di portargliela. Dopo un po' vide che era troppa e gradualmente diminuì la sua richiesta. Disse a sé stesso con vergogna: “Questa è la mia natura avara!”

Questo racconto sottolinea che Shen Jun voleva fare generosamente un regalo a Zhang Wen in apparenza, ma nel suo cuore era pieno di insoddisfazione e contraddizioni intrinseche (non voleva davvero fare un regalo). Descrivendo affermazioni incoerenti tra ciò che sono e ciò che non sono, fa satira sul contrasto tra il signor Shen Jun, che vuole sembrare generoso ma non ha dignità, e Zhang Wen che loda Shen Jun per essere un avaro onesto e consapevole di sé. Questo dimostra davvero che nella cultura dell'ufficialità feudale, sebbene sia generosa in pubblico, una persona è disonesta in privato; il significato profondo del testo è evidenziare la meschinità e l'avidità dell'uomo.

La persona si riconosce avara, continua ad esserlo e, anche se in modo limitato, non può farne a meno!

4.3.3 Fenomeno sociale delle differenze culturali tra la Cina del sud e del nord

• “Wu ren zhi jing shi laosu” 吳人至京食酪蘇(酥) ” (La gente di Wu va a Luoyang a mangiare il formaggio), detto anche “Yu Qiang ren tongsi 与儻人同死” (Morire con dei Cang ren)

Testo originale:

吳人至京師，為設食者有酪蘇，未知是何物也，強而食之，歸吐遂至困頓。謂其子曰：“與儻人同死，亦無所恨；然汝故宜慎之。”

(TPYL cap.858; YWLJ cap.72; YHSFJYS cap. 76-2; GXSGC p.185)

Una persona di Wu arrivò come ospite nella capitale (Luoyang). Gli fu offerto del formaggio e, anche se non sapeva cosa fosse, fu costretto a mangiarne un po'. Tuttavia, al ritorno, stette male e vomitò, il suo fisico era fiacco dopo aver vomitato. Disse a suo figlio: “Morirò insieme ai nordici, quindi non ho rimpianti, ma tu devi stare attento in futuro !”

L'uomo di Wu era probabilmente “intollerante al lattosio” e non era abituato a mangiare formaggio acido. Pensava che i settentrionali l'avessero avvelenato, ma avendo tutti mangiato il formaggio acido, sarebbero morti insieme! Con questa storia si nota la cultura e le abitudini diverse con aspetti sociali e comportamenti bizzarri.



Cang 儻 è un termine dispregiativo usato dai meridionali nei confronti dei settentrionali, durante il periodo dei Tre Regni. Il contenuto della storia tratta di un meridionale che arrivò nella capitale e la gente del posto gli preparò cibo a base di formaggio per intrattenerlo. Tuttavia, la cultura alimentare delle popolazioni del nord e del sud è diversa. Il meridionale non capisce che tipo di prelibatezza sia questo formaggio, quindi lo mangia con riluttanza e poi lo sputa dopo essere tornato a casa. La barzelletta afferma che le lamentele della gente di Wu riguardo la buona ospitalità dei settentrionali rovina anche il cibo. Fa anche satira sull'ignoranza e sugli sprechi dei meridionali. Alla fine, Wu Ren avvertì suo figlio che, anche se fosse morto con i settentrionali (Cang ren 儻人), non ci sarebbe stato nulla di cui pentirsi, ma in futuro avrebbe comunque dovuto fare attenzione alle persone nordiche. L'intera storia descrive come gli abitanti del nord intrattengano i visitatori con del buon cibo, ma gli ospiti lo rovinano e sprecano perché non lo conoscono. Ha il significato più profondo di chiarimento e monito per le generazioni future.

5. Conclusioni

Le barzellette cinesi riflettono tutti i brutti fenomeni di irragionevole sfruttamento e oppressione nella vita sociale feudale a lungo termine della Cina, e ad essi si risponde prontamente tramite delle barzellette. Questo alto grado di sensibilità politica è una delle caratteristiche delle barzellette. Un'altra loro peculiarità è che esprimono una ricca fantasia e una ragionevole stupidità attraverso personaggi tipici in una forma breve e concisa, riflettendo così le opinioni comuni dei tempi.

Attraverso queste si può avere un'immagine di come la cultura antica abbia influenzato profondamente la vita quotidiana e il senso dell'umorismo del cinese moderno. Esistono dei detti cinesi: “Chang xiao zhi baibing 常笑治百病” (Un sorriso cura tutte le malattie); “Chang xiao qingchun yongzhu 常笑青春永駐” (Ridere spesso mantiene in vita la giovinezza)... Queste espressioni evidenziano i benefici e l'importanza delle risate diffondendo ovunque lo spirito dell'umorismo.

Lin Yutang 林語堂 disse anche: “L'umorismo è il fiore che sboccia nell'anima umana.” Si pensa comunemente che il pianto sia un istinto condiviso da tutti gli animali, ma la risata è una caratteristica solo delle scimmie, che sono i nostri antenati, mentre il pensiero è la chiave dell'essere umano. Si crede anche che lo sviluppo dell'umorismo vada di pari passo con quello dell'anima. Pertanto, l'umorismo è il fiore che dilata la mente umana. È l'indulgenza dell'anima o della mente indulgente. Solo quest'ultima può osservare oggettivamente tutto senza essere intrappolata dall'ambiente. Ridere di tutto può cambiare immediatamente il nostro umore, ecco perché i libri e i video di barzellette sono amati da tutti (Lin, 2002, p. 19). Non dimentichiamo di avere questo prezioso dono che ci fa stare bene con poco.



Come conferma Wang Liqi 王利器¹⁰ (1912-1998): “La satira è sempre necessaria” e le barzellette sono la forma d'arte più sottile della letteratura satirica. Le barzellette, di solito, non sono predicative e conclusive, eppure il loro potere persuasivo è così potente e sottile! Lo studio e la ricerca delle opere scherzose nel patrimonio letterario contribuiranno ulteriormente ad arricchire e prosperare creando condizioni favorevoli per affrontare alcuni fenomeni negativi nella costruzione sociale e tutte le cattive tendenze nei pensieri e nella vita delle persone. (Wang, 1981, p.14)

Bibliografia

- [1] Anonimo. (747). *Diao yu ji* 瑯玉集 (Collezione di giada intagliata) capitolo 14. Pubblicato come fotocopia dalla Japan Society for the Preservation of Classical Classics (1933).
- [2] Anonimo. (747). *Diao yu ji* (Collezione di giada intagliata) capitolo 14. Pubblicato come fotocopia dalla Japan Society for the Preservation of Classical Classics (1933).
- [3] Anonimo. (747). *Gan zhu ji* (Collezione di perle bluastre). Versione Siku Quanshu capitolo 13 四庫全書本13卷.
- [4] Baccini, G. (2020). Approaching jokes and jestbooks in premodern China. In D. Derrin & H. Burrows (Eds.), *The Palgrave handbook of humour, history, and methodology* (pp. [page numbers]). Palgrave Macmillan.
- [5] Chao, Z. 晁載之 (2010). *Xu Tan Zhu* (Aiuto a continuare un dialogo). Shanghai Guji Chubanshe.
- [6] Chen, X. 陳孝英 (1989). *Youmo de aomi* (Il segreto dell'umorismo). Zhongguo xiju Chuban.
- [7] Ci Hai (2011). *辭海* (Dizionario Ci Hai) (6th ed.). Shanghai Cishu Chubanshe.
- [8] Comitato commemorativo di Lu, X. 鲁迅 (1973). *Luxun quanji* (鲁迅全集) cap. 8 (Raccolta completa di Lu Xun cap. 8 di Esplorazione dei romanzi antichi di Collezioni varie di testi antichi di Huiji qun). Renmin Wenxue Chubanshe.
- [9] Guo, Z. 郭箴一 (1936). *Zhongguo Xiaoshuo shi* (Storia dei romanzi cinesi). Shanghai Shudian.
- [10] Handan, C. 邯鄲淳 (1993). *Xiaolin* (La foresta delle risate). Xianjian Chuban.
- [11] Huang, C. 黃慶聲 (1996). Feng Menglong “Xiaofu” Yanjiu (Ricerca su Xiaofu di Feng Menglong). *Journal of Chinese Arts*, 48, 79-150. Taiwan National Chengchi University.
- [12] Huang, D. 黃東陽 (1999). Handan Chun “Xiaolin” Yanjiu (Ricerca su Xiaolin di Handan Chun). *Soochow Journal of the Graduate School of Chinese*, 6, 33-49. Dongwu Daxue Zhongwen Yanjiusuo Xuehui.

¹⁰ E' un noto letterato e storico cinese. Insegnò all'Università di Pechino, libri storici come “Documenti storici 史記”, “Zhuangzi 莊子”, “Wen Xin Diao Long 文心彫龍” e gradualmente divenne un famoso esperto di studi cinesi. Impegnato nella sistemazione del patrimonio letterario cinese.



- [13] Huang, K. 黄克武 (1989). *Jingdai Zhongguo Xiaohua Yanjiu Zhi Jinben Gouxiang Yu Shum* (Concezione di base e bibliografia delle barzellette cinesi moderne). *Newsletters for Modern Chinese History*, 8, 85-94. Institute of Modern History, Academia Sinica.
- [14] Li, F. 李昉 (1961). *Taiping Guangji* (Ampie registrazioni dell'era Taiping). Zhonghua Chubanshe.
- [15] Li, F. 李昉 (1960). *Taiping Yulan* (Lettura imperiale dell'era Taiping). Zhonghua Chubanshe.
- [16] Lin, Y. 林语堂 (2002). *Youmo rensheng* (Vita umoristica). Shanxi Shifan Daxue Chubanshe.
- [17] Liu, Y. 刘永强 (2007). *Zhongguo gudai xiaoshuo shi xulun* (Narrativa di antichi romanzi). Peking University Press.
- [18] Liu, Y. 刘叶秋 (2003). *Lidai biji gaishu* (Panoramica delle note storiche). Beijing Chubanshe.
- [19] Lu, X. 鲁迅 (1973). *Lu Xun Quanji* (鲁迅全集) vol. 8: *Gu xiaoshuo gouchen* (Esplorare e raccogliere antichi racconti). Renmin Wenxue Chubanshe.
- [20] Lu, X. 鲁迅 (2011). *Zhongguo xiaoshuo shi lue* (中国小说史略: 外一种) (Una breve storia dei romanzi cinesi: un altro saggio). Shangwu Yinshiguan.
- [21] Ma, G. 馬國翰 (1883). *Yuhan shanfang ji yishu* (玉函山房輯佚書) (Libri perduti della collezione Yuhan Shanfang). Changsha Langhuan Guan Bu Xiaokan.
- [22] Miao, Z. 苗壮 (1998). *Biji xiaoshuo shi* (笔记小说史) (Storia di racconti brevi in stile quaderno/taccuino). Zhejiang Guji Chubanshe.
- [23] Ouyang, X. 歐陽詢 (2010). *Yi wen lei ju* (藝文類聚) (Collezione di antologie letterarie). Shanghai Guji Chubanshe.
- [24] Pan, J. 潘建国 (2005). *Zhongguo gudai xiaoshuo shumu yanjiu* (中国古小说书目研究) (Ricerca bibliografica sugli antichi romanzi cinesi). Shanghai Guji Chubanshe.
- [25] Qi, Y. 齐裕焜 (2007). *Zhongguo gudai xiaoshuo yanbian shi* (中国古代小说演变史) (La storia dell'evoluzione degli antichi romanzi cinesi). Dunhang Wenyi Chubanshe.
- [26] Rea, C. (2015). *The age of irreverence: A new history of laughter in China*. University of California Press.
- [27] Tseng, Y. 曾玉芬 (2020). *Xiaolin chaofeng gushi shu lun* (笑林嘲諷故事述論) (Narrazione di storie satiriche di Xiaolin). *Tongshi Jiaoyu Yu Kua Yu Yanjiu*, 21, 87-104. Taiwan Jiayi.
- [28] Tu, P. 涂平 & Pan, Q. 潘朝青 (2017). Songdai paixie wenxue yu minjian wenhua zhi guanxi (宋代俳谐文学与民间文化之关系) (Il rapporto tra la letteratura di Paixie e la cultura popolare nella dinastia Song). *Journal of Southwest University for Nationalities (Humanities and Social Sciences Edition)*, 6, 177-182. Chengdu.



- [29] Wang, L. 王利器 (1981). *Lidai Xiaohua Ji* (历代笑话集) (Raccolta di barzellette attraverso i secoli). Shanghai Guji Chubanshe.
- [30] Wang, M. 王明壽 (2010). *Yi li zashuo* (艺林杂说) cap. 15 (Miscellanee di Lei Lin). Shanghai Guji Chubanshe.
- [31] Wang, Z. 王貞珉 & Wang, L. 王利器 (1985). *Lidai xiaohua xubian* (历代笑话续编) (Barzellette attraverso i secoli. Continuazione). Chunfeng Wenyi Chubanshe.
- [32] Xiandai Hanyu Cidian (2016). *现代汉语词典* (Dizionario cinese moderno) (7th ed.). The Commercial Press.
- [33] Xinhua Zidian (2020). *新华字典* (Dizionario Xinhua) (12th ed.). The Commercial Press.
- [34] Youxi Zhuren 游戏主人 (2008). *Xin Xiaolin Guangji* (笑林广记) (Ampie registrazioni dell'era Taiping). Zhongguo Guji Chubanshe.
- [35] Youxi Zhuren 游戏主人 & Cheng, S. 程世杰 (2017). *Xiaolin Guangjixin* (笑林广记) (La nuova risata di Lin Guangji). Zhejiang Chuban Lianhe Jituan.
- [36] Yue, X. (2012). *Youmo gan xinli xue sikao yu yanjiu* (幽默感心理学思考与研究) (Pensieri e ricerche sulla psicologia dell'umorismo). Xianggang Chengshi Daxue Chubanshe.



Anexo (I) :

Tabella riassuntiva dei nove testi antichi con gli estratti da <i>Xiaolin</i> 笑林									
Libri 書	Nu. 編號	Cap. 卷名	Argomenti 類別	Titolo 篇名	Pag. 頁碼	Libri 书			
						YHSFJYS 玉函山房 輯佚書		GXSGC 古小說鈎沉	
						Ordine nu. 編 排碼	Cap. 卷名	Ordine nu. 編 排碼	Pag. 頁碼
Tai Ping Gua- ng Ji 太 平 廣 記	1	165	Avarizia 吝嗇	Un ricco anziano della dinastia Han 漢世老人	1207	16	76-7	10	183
	2			Sheng Jun è avaro 沈峻性儉吝		5	76-3	12	184
	3			Shen Heng chiede in prestito il sale 沈珩貸鹽		14	76-6	11	183
	4	258	Ridicolezze Disprezzi 1 嗤鄙一	la gente di Wei accende il fuoco 魏人鑽火	2008	3	76-3	7	182
	5	260	R.D. 3 嗤鄙三	Gongyang zhuan 公羊傳	2026	17	76-6	24	186
	6	262	Ridicolezze Disprezzi 5 嗤鄙五	Mordersi il naso 嚙鼻	2052	18	76-6	26	186
	7			Aiuto al funerale 助喪禮	2052	4	76-3	21	185
	8			Di ritorno da studi all'estero 出學三年	2052	19	76-8	25	186
	9			Cangren 倉人 (persone rozze del nord)	2052	20	76-8	27	187
	10			Genero infatuato 癡婿	2053	21	76-8	28	187
	11			La gente di Lu ha in mano lunghi pali 魯人執竿	2053	22	76-8	1	181
	12	la gente Qi impara la cetra 齊人學瑟	2053	23	76-8	2	181		
	13	389	Tombe 1 塚墓一	Hu Yong 胡邕	3104	24	76-9	13	184
	14	461	Volatili 2 (Galli) 禽鳥二(雞)	Chu Ji 楚雞	3781	25	76-9	3	181



Tai Ping Yu Lan 太平御覽	1	371	Corpo Umano 12 (ombelico) 人事部一二 (臍)	Zhao Bo gong è grasso 趙伯公(翁)肥大	1713	6	76-4	8	183
	2	496	C.U.137 (Proverbio) 人事部一三七 (諺下)	Palazzo Pigong 辟公府掾	2268	7	76-4	6	182
	3	499	C.U.140 (vera stupidità) 人事部一四零 (真愚)	Han Cui Lie pi 漢崔烈辟	2281	8	76-4	5	182
	4		La famiglia Taoqiu di Pingyuan 平原陶丘氏	9		76-5	14	184	
	5	568	Musica 6 (musiciste e danzatrici della corte) 樂部六 (女樂)	Una certa persona è assistente di una famiglia potente 某甲為霸府佐為人	2570	10	76-5	20	185
	6	698	Indumenti 15 (sandali) 服章部一五 (屨)	La gente del sud va a Luoyang a mangiare le feci di cavallo 南方人至京食矢	3117	11	76-5	17	185
	7	757	Utensili 2 (padella) 器物部二(鑊)	Una casa di Taiyuan ha preso fuoco durante la notte 太原人夜失火	3360	2	76-2	18	185
	8	820	Stoffa 7 布 帛部七(布)	Sheng Jun è avaro 沈峻性儉吝	3651	5	76-3	12	184
	9	851	Cibo 9 (cucinare) 飲食部九 (饌)	La gente del sud va a Luoyang a mangiare le feci di cavallo 南方人至京食矢	3804	11	76-5	17	185
	10	858	Cibo 16 (formaggio) 飲食部一六 (酪酥)	La gente di Wu va a Luoyang a mangiare il formaggio 吳人至京食酪蘇(酥)	3812	1	76-2	16	184
	11	861	Cibo 19 (zuppa) 飲食部一九 (羹)	Chi fa la zuppa la assaggia con un mestolo 和羹者以勺嘗之	3825	12	76-6	22	186
	12	863	Cibo 21 (carne) 飲食部二一 (肉)	Jia compra la carne e la appende nel gabinetto 甲買肉廁挂	3835	13	76-6	23	186



	13	865	Cibo 23(sale) 飲 食部二三 (鹽)	Shen Heng chiede in prestito il sale沈珩貸鹽	3841	14	76-6	11	183
	14	869	Fuoco 2 (sotto il fuoco) 火部二 (火下)	Una persona si ammala improvvisamente durante la notte e chiede di accendere il fuoco 某甲夜暴疾鑽火	3854	3	76-3	7	182
	15	946	Insetti 3 (mantide) 蟲豸部三 (螳螂)	La gente di Chu che vive in povertà, la mantide religiosa e le foglie (Una persona del regno Chu pensa di essere invisibile) 楚人居貧螳螂鄣葉	4201	15	76-6	4	182
	16	968	Frutta 5 (susine) 果部五(李)	Zhao Bo era ubriaco e mentre dormiva i nipoti gli misero le susine nell'ombelico 趙伯醉眠孫以李內肚臍	4294	6	76-4	8	183
Xu Tan Zhu 續 談 助	1	3	Ricette di bambù 筍譜	La gente di Wu cucina germogli di bambù 吳人設筍	58	26	76-9	15	184
	2	4		Un esperto curatore dei gobbi 善治僂者	X ¹¹	X	X	19	185
Diao Yu Ji 瑠 玉 集	1	14	Capitolo L'uomo grasso 3 肥人篇第三	Zhao Bo gong è grasso 趙伯公(翁)肥大	12	6	76-4	8	183
				Vergine 女身	13				
Yi Wen Lei Ju 藝 文 類 聚	1	72	Cibo (formaggio) 食物部 (酪酥)	La gente di Wu va a Luoyang a mangiare il formaggio 吳人至京食酪蘇(酥)	1244	1	76-2	16	185
	2	73	Grano 雜穀物部	Una casa di Taiyuan ha preso fuoco durante la notte 太原人夜失火	1254	2	76-2	18	185
	3	80	Fuoco (sotto il fuoco) 火 部二(火下)	Una persona si ammala improvvisamente durante la notte e chiede di accendere il fuoco 某甲夜暴疾鑽火	1366	3	0	7	182

¹¹ “X” indica la sua inesistenza.



	4	85	Centinaia di cereali 百穀部	Aiuto al funerale 助喪禮	1453	4	76-3	21	184
	5		Stoffa 布帛部(布)	Sheng Jun è avaro 沈峻性儉吝	1463	5	76-3	12	185
Lei Lin Za Shu-o 類林雜說	1	10	XXX	Zhao Bo gong è grasso 趙伯公(翁)肥大	X	6	76-4	8	183
			XXX	Vergine女身	X	X	X	9	183
Gan Zhu Ji 紺珠集	1	11	Ricette di bambù 筍譜	La gente di Wu cucina germogli di bambù 吳人設筍	X	26	76-9	15	184
	2	13	XXX	Le pecore calpestano l'orto 羊踏破菜園	X	X	X	29	187



Agradecimientos

Vorrei esprimere qui la mia gratitudine a mio marito Paolo Marchetti per l'attenta rilettura in italiano, alla mia famiglia ed a Anna Di Toro per il loro supporto per questo lavoro. Un ringraziamento particolare va ai due revisori anonimi per i loro preziosi suggerimenti ed alle mie colleghe Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli e Elisa Ghia, organizzatrici della Giornata di studi sullo humor, che mi hanno dato questa opportunità. Ringrazio infine la Professoressa Ghania Ouahmiche e tutti i suoi collaboratori per il loro ottimo lavoro.

Biodatos del autor

Mei-Hui Wang, Laurea Magistrale in Lingue e Civiltà dell' Oriente antico e moderno (lingua cinese) della Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università degli Studi di Firenze; con la tesi: L'insegnamento del cinese agli italiani, analisi di alcuni errori frequenti. Vinto il Premio per Tesi di Laurea "Tommaso Fanfani" istituito dall'Associazione Toscana-Cina Insieme, V Edizione, Pisa, 5 Agosto 2014. Diploma di II Livello (LM) in Pittura presso Accademia di Belle Arti di Firenze (2004). Membro dell'Associazione Italiana Studi Cinesi (AISC). Membro dell'Associazione Chinese as a Second Language Research (CASLAR). Certificato di somministratrice per l'esame internazionale HSK Hanyu Shuiping Kaoshi. 2014 e 2012: docente TFA-cinese (Unistrasi). Attualmente (dal 2007) Collaboratrice ed Esperta Linguistica di Lingua Cinese del corso di Laurea Triennale e del corso di Laurea Magistrale presso l'Università per Stranieri di Siena con contratto TI e docente di lingua cinese presso l'Istituto Confucio di Pisa, sede Unistrasi. I suoi principali interessi scientifici sono: didattica e traduzione della lingua cinese, ricerche e analisi cinese L2 per apprendenti italofofoni, insegnamento della calligrafia e pittura cinese.

Declaración de conflicto de intereses

El autor declara no tener conflictos de intereses en relación con la investigación, la autoría y/o la publicación del artículo.





Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024
Journal of Translation Languages مجلة الترجمة واللغات
ISSN (Print): 1112-3974 EISSN (Online): 2600-6235
DOI:



L'humour en classe de FLE : un exemple à travers la bande dessinée

Using Humor in French as a Foreign Language Class: A case study with comics

Émeline Gabard 

Università degli Studi di Parma — Italia
emeline.gabard@unipr.it

Lucie Hüpfel 

Università per Stranieri di Siena — Italia
lucie.hupfel@unistrasi.it

Comment citer cet article :

Gabard, E. & Hüpfel, L. (2024). L'humour en classe de FLE : Un exemple à travers la bande dessinée. *Traduction et Langues*, 23(1), 233-251.

Reçu : 22/ 04/2024; Accepté : 06/06/2024, Publié : 30/07/2024

Keywords

French as a
Foreign Language;
Comics;
BirdsDessinés;
Laugh; Educational
efficiency;
Foreign
language
teaching;
Funny

Abstract

Since the emergence of the communicative and then task-based approach in foreign language teaching, humor has been left aside to the benefit of an “efficient” language perspective. This vision limits the language to a communication tool and forgets all the implicit and cultural weight any language act supposes, as has established Bougherra in 2007 by defending an “esthetical-ludic-referential competence”. This paper proposes to introduce humor in a French class for foreigners through a didactic activity field tested, easy to build and to adapt in different teaching contexts, operable from the beginner level to the advanced one. The project uses the website birdsdessines.fr, which publishes every day new comics created by any user and at the same time offers a very user-friendly content creation tool. Guiding the learners into it step by step, starting from understanding those comics and arriving at creating some new ones, will allow them to discover and understand different humor types, but also reproduce them. We will present three different educational uses based on this website, implemented in two Italian universities in groups going from the beginners to the B1 level. We will observe how the learners familiarize themselves with humor’s presence in their language path, understand its mechanism, and finally manipulate it themselves in the foreign language. Finally, we will verify that the learners have developed a true capacity for understanding and creating humor, but also that their relation to the learning process has been positively impacted, by analyzing the comics they produced. Since this project has been carried out on a small scale, we intend to inspire foreign language teachers to reproduce it and hopefully confirm our results. Thus, we aim to demonstrate how it is possible and beneficial to expand the existing pedagogical approaches by including a true “humor competence”, as defined by Harakchiyska and Borisova as a transversal capacity to understand, react to and produce jokes.



Mots clés

Français Langue
Étrangère ;
Bande dessinée ;
Birds Dessinés ;
Rire ; Efficacité
pédagogique ;
Enseignement des
langues ;
Humoristique

Résumé

Depuis l'avènement des approches communicatives et actionnelles dans l'enseignement des langues étrangères, l'humour a été laissé de côté au profit d'une vision "efficace" de la langue. Cet article se propose de l'introduire en classe de FLE à travers une activité didactique, simple à mettre en place et à adapter à des contextes d'enseignement différents, et ce dès le niveau débutant. Grâce au site *birdsdessines.fr*, qui publie quotidiennement des bandes dessinées créées par les utilisateurs inscrits et met à disposition un outil de création très facile à prendre en main, les apprenants peuvent découvrir et comprendre différents types d'humour, mais aussi chercher à les reproduire ou à en créer d'autres. Nous présenterons donc trois exploitations pédagogiques différentes basées sur ce site, mises en œuvre dans deux universités italiennes auprès de groupes allant du niveau débutant complet au B1. Ces exploitations permettent d'habituer progressivement les apprenants à la présence du comique dans leur parcours linguistique, de leur en faire comprendre les mécanismes, et de les conduire à le manipuler eux-mêmes en langue étrangère. Nous constaterons au terme de ces parcours que les apprenants développent non seulement une réelle capacité de compréhension et de production de l'humour dans la langue étrangère, mais aussi que leur rapport à l'apprentissage de la langue en est affecté positivement. Nous invitons ainsi les enseignants de FLE à s'inspirer de ces séquences et espérons montrer comment il est possible et souhaitable d'élargir les approches pédagogiques actuelles pour y intégrer une véritable "compétence humoristique".

1. Introduction

L'acte humoristique "n'a de raison d'être que si cette vision est donnée en partage à un autre dans la communion d'une même mise en cause du monde ou des personnes" (Charaudeau, 2011, p. 3). Cette citation de l'un des plus grands spécialistes français de l'humour soulève les problèmes auxquels on se confronte dès lors que l'on souhaite "transmettre" l'humour : car il n'est jamais objet en tant que tel, mais se construit dans le regard commun qui y est posé. Pour cette raison, et comme l'explique Charaudeau, il est toujours et par définition partagé : "partage de liberté, du fait que l'acte humoristique est tourné, à la fois, vers le monde, dans le désir de le mettre en cause, et vers l'autre, dans le désir de le rendre complice" (Charaudeau, 2011, p. 3). S'il est sans aucun doute présent dans toutes les cultures, sa teneur et sa forme varient selon un grand nombre de critères, des représentations culturelles aux expériences personnelles. Comme l'affirment Collès et Poulain, "d'une culture à l'autre, on ne rit pas dans les mêmes conditions ni des mêmes figures" (Collès & Poulain, 2013, p. 29).

"Rire ensemble" relève donc du défi communicatif, et ce à plus forte raison dans une langue étrangère, la barrière linguistique n'étant alors que "la partie émergée de l'iceberg", comme le souligne Diadori (2018), comme l'a démontré Bell (2007) et comme nous l'expérimentons parfois tous dans notre vie quotidienne, entre locuteurs de la même



langue. En tant qu'élément constitutif de la culture et de la langue, il est pourtant probable que l'apprenant de langue étrangère y sera confronté très rapidement, sitôt qu'il entrera en contact avec des locuteurs natifs ou des documents authentiques, et sous des formes beaucoup plus variées - conversations de la vie quotidienne, actualités, textos - que celles clairement définies comme humoristiques.

Aussi, s'interroger sur comment aborder l'humour en classe de Français Langue Étrangère dès le niveau débutant nous semble-t-il essentiel. Cet article présente une expérience pédagogique et les résultats obtenus chez des étudiants universitaires de niveau allant du A1 au B1, tentant à la fois de leur faire saisir les mécanismes humoristiques, mais aussi de les leur faire manipuler eux-mêmes dans la langue étrangère. Nous voudrions ainsi permettre à d'autres professeurs de FLE de reproduire ou de s'inspirer de cette activité, afin de contribuer à la généralisation de l'humour dans les classes de langue étrangère dès le niveau le plus élémentaire.

2. Pourquoi l'humour en classe de FLE à travers la BD ?

2.1 *L'humour comme objet d'apprentissage "conscient"*

L'utilisation de l'humour en classe est un domaine d'étude encore peu exploré. Son apparition dans les années 1980 et 1990 s'inscrit dans la perspective plus large du jeu et de la créativité, le comique étant considéré comme l'une des nombreuses formes d'utilisation ludique de la langue (Cook, 1984 ; Debyser, 1997). Un nouveau pas a été franchi avec l'article fondateur de Bougherra (2007), qui prône l'ajout aux désormais traditionnelles compétences communicatives prises en compte dans l'apprentissage des langues étrangères d'une compétence "esthétique-ludico-référentielle", définition qui renvoie entre autres aux différentes fonctions langagières de l'humour. Il a également démontré combien cette dernière est importante pour comprendre des documents et des échanges authentiques dans une langue étrangère, et comment elle a été négligée au profit d'une vision utilitaire de la langue qui s'est manifestée successivement dans les approches communicatives, notionnelles et actionnelles.

Plus récemment, Harakchiyska et Borisova (2020) ont même parlé d'"humour competence" ; une compétence en soi, donc, reprenant celle déjà esquissée par Raskin (1985) pour les locuteurs natifs, qui supposerait des connaissances à la fois linguistiques, sociolinguistiques et pragmatiques. Notons cependant l'absence de telles considérations dans le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues, qui ne mentionne l'utilisation active de l'humour qu'à partir du niveau C1 dans sa version de 2001. Dans le volume complémentaire de 2018, elle fait son apparition au niveau B2, mais uniquement dans le cadre du descripteur non retenu pour les évaluations et relativement restrictif d'"instaurer une ambiance constructive".

Au-delà de ces considérations strictement langagières, et en remontant à la définition de l'humour selon Freud, son introduction dans le processus de formation semble avoir des effets bénéfiques sur l'efficacité de tout apprentissage. Pour Freud, l'humour a en effet quelque chose de "libérateur", de "sublime", qui "tient évidemment au triomphe du



narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement" (Freud, 1930, 208). Or, face au malaise et au désespoir qui peuvent saisir tout apprenant devant le sentiment d'échec, d'efforts inutiles ou encore d'incompréhension, l'humour est, comme pour toute difficulté, une stratégie qui permet de se replacer en position dominante et de renverser ces difficultés. D'autre part, d'un point de vue psychologique, Krashen a démontré avec sa notion de "filtre affectif" que la disposition émotionnelle de l'apprenant est un facteur décisif pour le bon fonctionnement du processus d'acquisition. Plus récemment, l'apparition des concepts de "compétence émotionnelle" (Saarni, 1999), puis de "régulation émotionnelle" (Gross & Thompson, 2007) n'ont fait qu'appuyer cette thèse, prouvant combien activités émotionnelle et cognitive sont liées, et combien la réussite de cette symbiose entre en jeu pour celle de l'apprentissage. En effet, dans de nombreuses études menées en classe, comme celle d'Askildson (2005) ou encore d'Elkhayma (2021), les apprenants témoignent du fait que l'utilisation de l'humour baisse le niveau d'anxiété, augmente celui de motivation et d'attention, et déclenche la participation. Constantinou, quant à elle, conclut le retour d'une expérience à laquelle elle s'est livrée auprès d'étudiants, mêlant BD et sociolinguistique, par ses mots "Enseigner avec (l')humour, c'est rendre l'apprentissage agréable et efficace !" (Constantinou, 2023, para. 10).

L'humour, outre son caractère omniprésent dans la langue et la culture, présente donc cette double efficacité de créer à la fois une atmosphère propice à l'apprentissage et d'aider à surmonter les difficultés rencontrées. C'est pourquoi il est selon nous fondamental qu'il soit à la fois proposé par l'enseignant sous différentes formes de façon "consciente", c'est-à-dire pensé et présenté en tant que tel, et à différents niveaux, mais aussi manipulé et créé par les apprenants.

2. 2 La bande dessinée comme support

Le professeur de FLE dispose d'une large palette d'outils pour introduire l'humour francophone en classe. Le premier d'entre eux est sa propre personne ; tantôt mime, tantôt acteur, mais aussi avec bien d'autres casquettes, c'est d'abord lui le garant de l'instauration d'un bon climat d'apprentissage. Internet constitue ensuite une source inépuisable de documents dits humoristiques à utiliser : chansons, sketches, mèmes, caricatures ou encore reportages. D'ailleurs, TV5 Monde propose aux enseignants sur son site Internet un dossier intitulé "L'humour en FLE : des vidéos drôles pour rire de tout" (<https://enseigner.tv5monde.com/articles-dossiers/dossiers/lhumour-en-fle-des-vidéos-droles-pour-rire-de-tout>). Pourquoi choisir la bande dessinée comme support ?

Tout d'abord, alors que le nombre de publications de BD est aujourd'hui en expansion et que ces dernières peuvent désormais se classer en différentes familles telles que documentaires, imaginaires ou encore polars, l'humour demeure une caractéristique forte associée à la BD. D'aucuns la considèrent d'ailleurs comme un atout essentiel (Tomescu, 2009) de ce type de support. Historiquement, comme l'explique Peeters dans sa leçon inaugurale au Collège de France (Peeters, 2023), la bande dessinée francophone, d'abord dénigrée par le monde culturel et associée à la littérature jeunesse, s'est orientée



rapidement vers la satire, la critique sociale voire la provocation, pour s'extirper de ce cadre trop étroit. En témoignent des magazines comme L'Écho des Savanes, Charlie Mensuel et Hara-Kiri, devenu Charlie Hebdo, tous nés dans les années 60-70 et jouant la carte de l'ironie et de la provocation. Aujourd'hui encore, la bande dessinée francophone reste identifiée par le grand public, même à l'étranger, à ce ton humoristique. Parmi les plus connues ayant marqué l'histoire du genre, citons bien sûr Astérix, Les Schtroumpfs ou encore Tintin. Au fil du temps, elle a gagné en respectabilité, jusqu'à s'être définitivement hissée au rang de "9e art" dans le monde francophone et bénéficié de la chaire "création artistique" en 2022-2023 au Collège de France, occupée par M. Peeters. Cette origine de produit populaire et humoristique en fait une porte privilégiée sur la culture humoristique francophone.

D'autre part, le nombre de lecteurs de bandes dessinées, comics et mangas est en forte progression (FDLM, 2020), ce qui fait de la BD un support dans l'air du temps, extrêmement motivant auprès des apprenants et des enseignants. Signe de cette tendance, chaque nouveau numéro du Français dans le monde, revue par excellence des professeurs de FLE, contient un interlude BD avec deux planches des Noëls de Lamisseb, ainsi qu'un encadré dans ses pages Mémo - à lire, dédié à la bande dessinée. De plus, la Bibliothèque nationale de France a mis en ligne un site qui permet également de créer très facilement des bandes dessinées (<https://bdnf.bnf.fr/fr>).

Enfin, la BD se prête à de nombreuses exploitations pédagogiques (Tomescu, 2009) car elle permet de travailler sur différents ressorts : la narration bien entendu, mais aussi les personnages, le texte ou encore l'image, qui, étant figée, se soutiennent le plus souvent l'une l'autre, facilitant ainsi la compréhension. Les différents éléments qui composent une bande dessinée peuvent également être séparés, permettant une exploitation et une manipulation très concrètes, idéales pour être abordées aux niveaux les plus bas.

3. Un exemple concret d'utilisation avec *birdsdessines.fr*

Nous sommes parties du constat qu'en classe, pour de nombreuses raisons, parmi lesquelles un nombre d'heures d'enseignement insuffisant ou des programmes contraignants à respecter, l'humour n'est guère traité, et ce en dépit des avantages qu'il comporte. S'il est question d'humour, c'est soit de manière ponctuelle et indirecte, pour introduire le thème de la séquence ou pour illustrer un objectif grammatical ou lexical, soit via des documents audiovisuels complexes tels que des films ou des sketches, qui demandent un degré de compréhension élevé, à la fois linguistique et culturel. Considéré au mieux comme un outil pédagogique, aucun travail réel n'est mené sur l'humour comme objet d'apprentissage à part entière, et s'il y en a un, ce n'est qu'à des niveaux avancés. Nous voulions donc élaborer une expérience de recours à l'humour beaucoup plus structurée, sur plusieurs dizaines d'heures de cours, pour relever d'éventuels bénéfices chez nos étudiants. Ces derniers sont tous des étudiants universitaires de Sienne ou de Parme, majoritairement des femmes et âgés pour la plupart d'une vingtaine d'années, qui



suivent des cours de français standards organisés par niveaux, de A1 à B1. Presque tous sont italophones ; l'italien est d'ailleurs pour la grande majorité d'entre eux la langue maternelle.

Le développement d'une "compétence humoristique" doit selon nous s'opérer en classe par touches successives et s'articuler aux autres objectifs poursuivis par l'enseignant. Ainsi, un travail "conscient" sur l'humour comporterait trois étapes essentielles : la mise en route, l'exploitation et le réinvestissement.

3.1 Choix du site *birdsdessines.fr*

Retenir l'un des titres de BD classiques cités plus haut semble a priori possible, mais présente un inconvénient majeur. En effet, ces derniers sont organisés en narrations complètes qui impliquent parfois un grand nombre de personnages ; en extraire une partie qui soit à la fois cohérente, comique et accessible s'avère difficile. De plus, les formes de comique qui y sont présentées, souvent articulées de façon complexe et pensées par des professionnels, se laissent difficilement déconstruire pour une analyse qui devrait pouvoir correspondre aux contraintes d'un cours de langue étrangère de niveau élémentaire.

Notre attention s'est alors portée sur le site *birdsdessines.fr*, une plateforme collaborative où tout utilisateur, à l'aide d'un outil de création relativement basique, peut publier des bandes dessinées humoristiques de trois cases au maximum, mettant en scène des oiseaux colorés. Ainsi, ce site propose chaque jour des dizaines de ces brèves séquences comiques et présente des caractéristiques qui le rendent intéressant à plus d'un titre. Créé en 2009, il est toujours très actif, et la communauté des *Birdsbédéistes* est importante. Bien qu'il soit français, il est sans doute connu et utilisé au-delà des frontières de l'Hexagone, puisqu'un journal belge le mentionne dans l'un de ses articles ; on peut donc parler d'un site francophone. Le fait qu'il soit constamment alimenté de BD, de votes et de commentaires en fait un site fiable pour l'enseignant, qui peut régulièrement y puiser des BD. Toutes sont étiquetées en fonction du type d'actualité traitée ; certaines portent parfois la mention "inclassables", d'autres affichent "humour noir" ou "sexe". Même si plusieurs BD commentent avec humour l'actualité, qu'elle soit sportive, politique, médiatique ou people, d'autres fonctionnent davantage sur des ressorts linguistiques. Lors de la sélection de ses documents, le professeur peut donc trier les BD en fonction des étiquettes ou utiliser le moteur de recherche du site pour trouver de manière plus efficace une BD particulière correspondant à ses objectifs.

Motivant aux yeux des apprenants, ce support apparaît particulièrement indiqué dans une perspective actionnelle, puisque l'apprenant sera amené, en fin de parcours, à se comporter en acteur social sur un site qui fonctionne véritablement. Par ailleurs, le format court de 1 à 3 cases, outre l'accès à un humour authentique tel que celui pratiqué dans les échanges habituels des Français, car émanant de locuteurs natifs sans qualification ni public particulier, offre l'avantage de la brièveté et de la complétude, chaque bande dessinée fonctionnant de façon autonome. Néanmoins, c'est surtout l'outil de création qui présente, selon nous, le plus grand intérêt pédagogique : très rapide à prendre en main et



ne requérant aucune compétence particulière, il permet aux apprenants, après avoir observé et compris quelques exemples authentiques, de réaliser eux-mêmes de courtes bandes dessinées, ne se limitant donc pas à les appréhender de façon passive. La publication en ligne de la BD réalisée n'est possible qu'après la création d'un compte gratuit sur le site, tandis que l'option de téléchargement est offerte sans inscription.

Précisons pour terminer que *birdsdessines.fr* n'est pas un site totalement inconnu dans le monde de l'enseignement, puisque l'on trouve sur Internet quelques articles qui le citent. Deux en parlent comme d'un site pouvant être utilisé en FLE (Demange, Schmoll), mais sans toutefois proposer une ou plusieurs séquences concrètes d'utilisation en classe.

3.2 Mise en route de la séquence avec une ou des *BirdsDessinés*

Pour travailler intentionnellement l'humour en classe avec nos apprenants, il nous a d'abord semblé essentiel d'utiliser régulièrement la BD comme mise en route d'une séquence. Ce "rituel" nous a permis, d'une part, de les familiariser avec l'univers du site *birdsdessines.fr* et, d'autre part, de faire entrer progressivement l'humour en classe.

Il s'agissait, dans un premier temps, de laisser les apprenants découvrir la BD et réagir librement, que ce soit physiquement ou verbalement. Ensuite, nous avons passé au moment de la description des différentes cases pour enfin échanger autour de la BD présentée, de son caractère humoristique et des ressorts plus ou moins compris et réussis, ainsi que d'autres éléments qui y étaient liés. Par exemple, nous avons utilisé la BD ci-dessous au moment d'Halloween, compréhensible dès le niveau A1.



Figure 1. Ça c'est moche !

(<https://www.birdsdessines.fr/2023/10/05/ca-cest-moche/>, 2023)¹

¹ Toutes les illustrations sont reproduites avec l'autorisation de *birdsdessines.fr* qui ne peut être tenu responsable des propos tenus dans les phylactères.

Si elle ne provoque pas de grands éclats de rire, elle fait sourire, car il s'agit d'une moquerie sur le physique d'un ami qui peut être entendue aussi bien en France qu'en Italie. Dans notre cas, cette BD a permis d'introduire une discussion sur les différentes traditions concernant Halloween et une activité portant sur l'expression de la peur. Toutefois, cette BD pourrait également être utilisée dans une séquence ayant un objectif grammatical tel que le passé récent, l'impératif ou le discours direct et indirect, ou bien dans une séquence avec un objectif lexical, par exemple en travaillant autour du mot "moche" présent dans le titre ou sur les émotions à partir de l'expression de l'oiseau. Pour chaque BD, les utilisations possibles abondent. En règle générale, nous n'avons pas consacré plus de 15 minutes à l'activité de mise en route.

3.3 Exploitation d'un BirdDessiné

Après avoir été confrontés à différents BirdsDessinés dans le cadre d'activités de mise en route, les étudiants ont expérimenté dans un deuxième temps une activité différente : le travail à partir d'une BD partielle, c'est-à-dire une BD dont une partie est dissimulée ou sur laquelle ont été apportées provisoirement des modifications n'altérant ni le texte ni les images du créateur. Dans l'exemple ci-dessous utilisé en classe auprès d'un groupe d'apprenants A1, nous avons caché la dernière case.



Figure 2. Un astucieux non francophone (<https://www.birdsdessines.fr/2023/10/05/un-astucieux-non-francophone>, 2023)

Après avoir lu les phylactères et observé attentivement le titre et les deux premières cases, les étudiants devaient deviner la chute. Dans ce cas précis, une étudiante a ri en découvrant la BD, car elle avait deviné le contenu de la bulle dans la dernière case, ayant

vécu une situation similaire en France. L'occasion a donc été saisie pour mieux connaître son expérience à l'étranger et pour attirer de nouveau l'attention de tous sur la prononciation de chaque article indéterminé, avant de poursuivre avec une séquence sur le pluriel des noms.

Cette activité, qui dure en moyenne 15 minutes, permet de réfléchir davantage au fonctionnement d'une BD et aux divers ressorts de l'humour. Un travail plus intentionnel est mené ici sur la langue, en particulier sur la compréhension. De nombreuses autres combinaisons sont envisageables pour faire en sorte que les apprenants déconstruisent puis reconstruisent le sens d'une BD, et manipulent réellement le support : remettre les cases dans l'ordre, imaginer la partie initiale ou centrale de la BD, insérer les différents textes aux bons endroits, etc. On s'aperçoit ainsi que culture et langue sont indissociables. En travaillant de manière plus active sur la BD, les étudiants sont mieux préparés et guidés vers la dernière étape de notre parcours séquentiel.

3.4 Réinvestissement avec la création d'une bande dessinée

Dans l'optique d'une utilisation répétée sur le long terme, l'étape finale consiste à donner aux apprenants la possibilité de créer leur propre bande dessinée complète à partir de la page <https://www.birdsdessines.fr/editeur/>. Nous proposons ici deux exemples de démarche pédagogique complète avec la réalisation d'une bande dessinée.

Le premier exemple est celui d'une activité conclusive pour une séquence sur la mode et les chaussures, ayant pour objectif grammatical les accords des adjectifs. Cette partie peut donc remplacer la traditionnelle phase de production écrite ou orale. La séquence a été proposée à un groupe d'une dizaine d'étudiants universitaires de niveau B1 et a été introduite grâce à la bande dessinée ci-dessous :

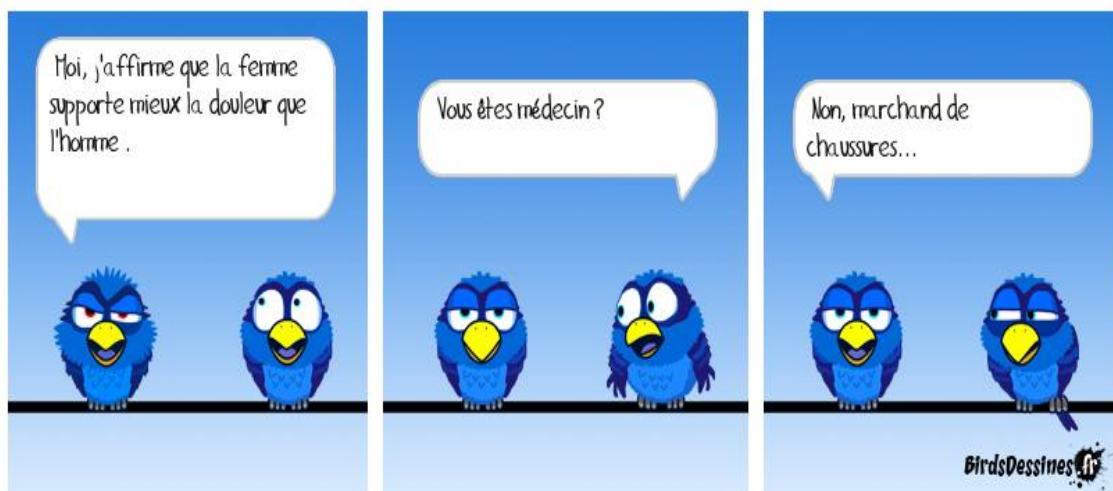


Figure 3. Douleur au féminin (<https://www.birdsdessines.fr/2018/09/04/douleur-au-feminin/>, 2019)



Ainsi, outre la découverte de quelques mots utiles pour toute la séquence, les apprenants se sont familiarisés avec une forme d'humour basée sur les stéréotypes de genre et ont été invités à comparer ces stéréotypes avec ceux présents dans leur culture d'origine. La séquence comprend la découverte d'une vidéo, d'un lexique, et des règles grammaticales, pour arriver finalement à inviter les étudiants à créer leur propre bande dessinée en binômes, afin d'éviter le sentiment de découragement face à une tâche nouvelle. Soulignons également que, comme nous l'avons précisé en introduction, l'humour étant essentiellement un partage, il est selon nous important que ces activités soient réalisées en binômes ou petits groupes. Cela permet de favoriser une première réflexion et une confrontation sur les ressorts et la réussite potentielle de l'effet comique.

Parmi les nombreuses créations proposées par les étudiants, nous avons sélectionné deux exemples représentatifs des grands types d'humour sur lesquels les apprenants ont largement décidé de jouer. La première, reprenant les stéréotypes de genre, manifeste la compréhension et l'assimilation du document introductif en proposant une variante. Ici, la chaussure de la femme n'est pas différente de celle de l'homme en ce sens qu'elle fait plus mal, mais en ce sens qu'elle coûte plus cher. Bien que contestable, ce stéréotype est profondément ancré dans l'imaginaire français, et il est donc justifié qu'un apprenant de langue étrangère en soit conscient et capable de le manipuler.

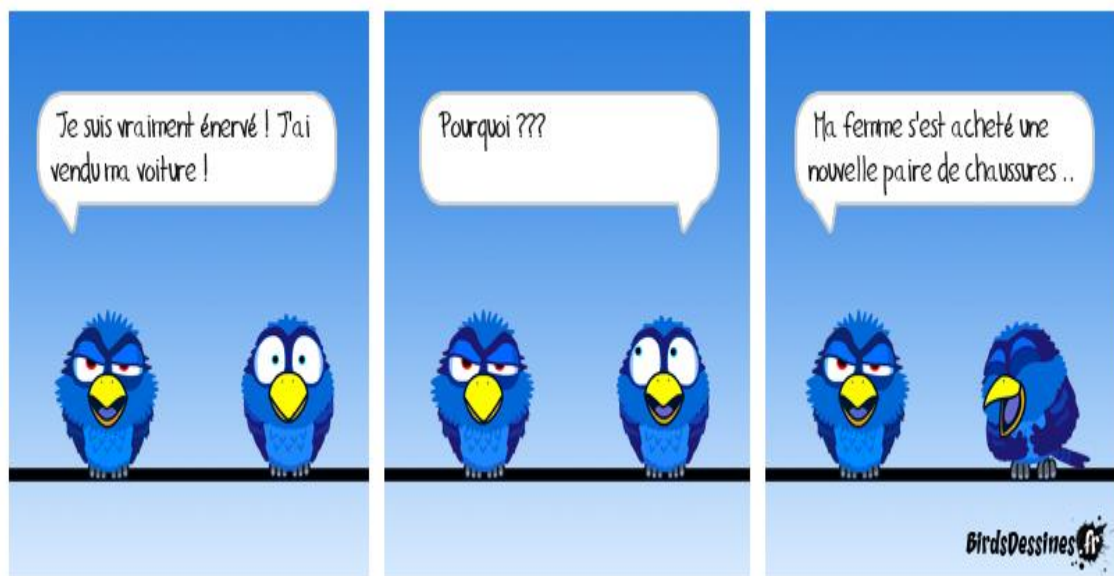


Figure 4. Création d'étudiants

La deuxième montre la créativité des apprenants, qui, probablement en difficulté pour créer un dialogue humoristique autour du thème imposé, contournent cette difficulté en mélangeant les différents niveaux de lecture et en sapant l'un des présupposés de la bande dessinée, à savoir l'humanisation des oiseaux. Dans la création ci-dessous, l'effet

comique réside dans le fait que cette humanisation est soudainement contredite, ramenant les oiseaux à leur artificialité et les confinant ainsi à l'absurde.

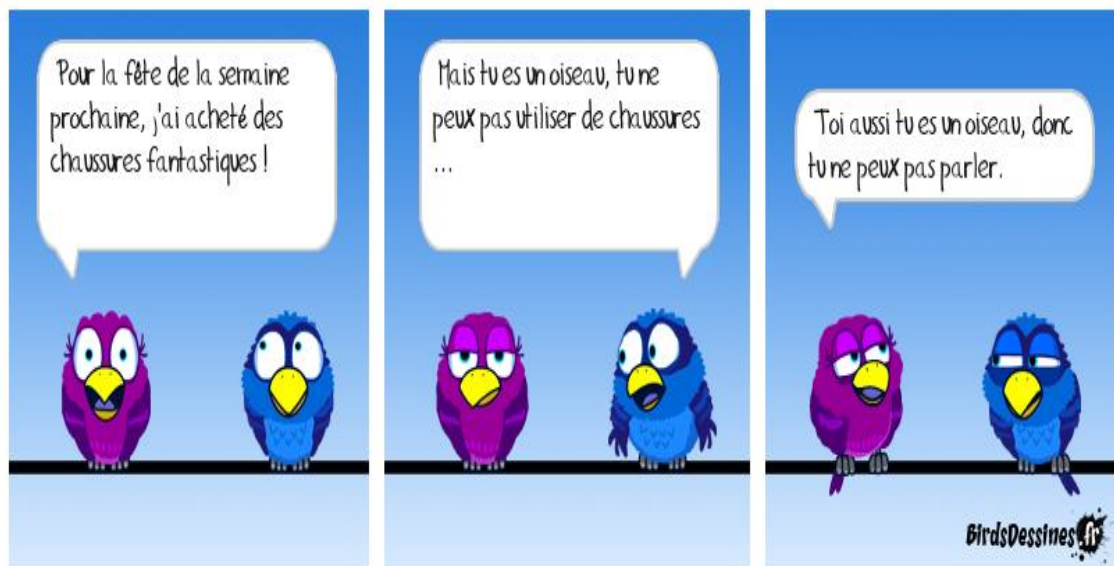


Figure 5. Création d'étudiants

Ainsi, les apprenants ont-ils ici surmonté un potentiel manque d'imagination ou un désaccord entre eux sur les ressorts comiques à utiliser en transférant l'humour à un degré plus général, en quelque sorte plus pur. Cela rappelle une autre composante essentielle de l'humour selon Charaudeau : sa capacité à jouer « avec les possibilités de la langue pour mettre en cause la normalité du monde » (Charaudeau, 2011, p. 3). Cette dimension est difficilement réalisable dans les productions écrites ou orales plus classiques proposées en classe de langue étrangère, où le respect de la consigne fait souvent partie des critères d'évaluation. Nous y voyons une parfaite illustration de ce que Pomerantz et Bell appellent « prendre des risques sans perdre la face » (Pomerantz & Bell, 2011, p. 152), un effet libérateur permis par l'humour.

Le deuxième exemple est le résultat d'une séquence effectuée après une trentaine d'heures de cours avec un groupe d'une dizaine d'étudiants universitaires débutants complets. À l'occasion des fêtes de Noël, nous avons proposé une séquence relativement classique sur le thème des cadeaux. Celle-ci comprenait une mise en route avec la bande dessinée ci-dessous, des compréhensions écrites (messages d'amis cherchant à faire un cadeau commun), des dialogues d'échange de cadeaux à reconstituer, puis une activité de production orale sur le thème des bons et des mauvais cadeaux.

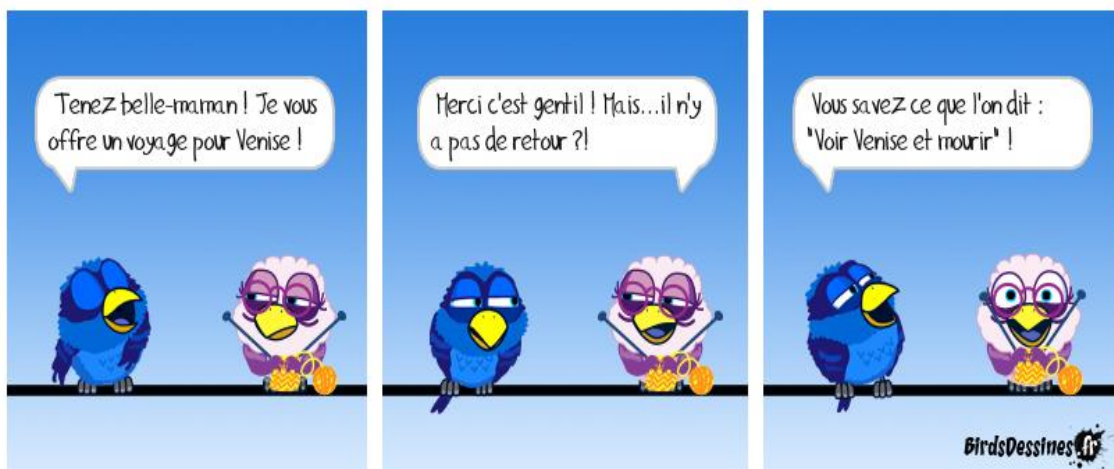


Figure 6. Un cadeau pour belle-maman

(<https://www.birdsdessines.fr/2019/04/04/un-cadeau-pour-belle-maman/>, 2019)

Ces trois cases introductives jouent sur le cliché de la belle-mère haïe par son gendre et permettent la découverte du proverbe « voir Venise et mourir », le cadeau devenant ainsi empoisonné : alors qu'il devrait être le symbole du lien affectif qui unit les deux personnes, il devient porteur d'un message de dédain.

Les apprenants ont majoritairement reproduit cet effet comique en conservant l'idée du cadeau empoisonné, avec des variations sur les sous-entendus du message. Après l'envie de se débarrasser de sa belle-mère suggérée ci-dessus, voici une création d'apprenants où celui qui offre le cadeau cherche plutôt à signaler à son destinataire ses problèmes d'hygiène :



Figure 7. Création d'étudiants

Cette création, malgré son niveau langagier restreint correspondant à celui des

étudiants, manifeste une compréhension totale de la bande dessinée introductive ainsi qu'une capacité à reproduire l'effet comique et à en créer des variations. Cette compétence est sans aucun doute utile dans toute interaction sociale.

4. Retour d'expérience

Après avoir utilisé régulièrement et pendant un semestre entier les *Birds Dessinés* sous les différentes formes que nous venons d'exposer, lors d'un bilan de semestre, les apprenants ont manifesté leur affection pour ces petits oiseaux, qui faisaient désormais partie de leurs cours de français. Cette anecdote illustre à quel point l'introduction répétée de l'humour a permis d'instaurer un lien affectif avec la langue et de placer son apprentissage sous le signe du plaisir. Nous souhaitons ainsi souligner l'importance d'une utilisation régulière, ritualisée et évolutive de la BD, qui permet non seulement aux apprenants mais aussi aux enseignants de se familiariser avec l'humour et de surmonter la première déstabilisation que son utilisation peut susciter. En effet, il ne faut pas oublier que les enseignants sont généralement peu formés et ont peu d'expérience en matière d'enseignement de l'humour auprès du public FLE. Notre progression didactique peut, selon nous, aider les professeurs à s'approprier ce type de BD comme support et à concevoir de manière plus "consciente" des activités et un parcours humoristique en classe.

En outre, le matériel informatique et technologique nécessaire ne nous semble pas constituer un obstacle dans le cadre des activités proposées. L'idéal serait de bénéficier d'une connexion Internet et d'un projecteur pour les phases de mise en route et d'exploitation, ainsi que de dispositifs tels qu'une tablette ou un ordinateur à disposition par groupe pour la phase de réinvestissement. Néanmoins, si la situation d'enseignement-apprentissage ne le permet pas, le professeur peut télécharger et/ou imprimer des BD avant le cours, les apprenants peuvent dessiner leur réalisation finale ou se connecter à la maison pour la publier, parmi d'autres possibilités.

La durée relativement courte des activités que nous avons proposées permet par ailleurs de les intégrer facilement dans des séquences pédagogiques articulées, voire de remplacer certaines phases classiques de ces séquences. L'enseignant peut ainsi introduire ces éléments très facilement, sans prendre trop de risques ni au niveau pédagogique ni en termes de durée des activités.

Bien entendu, nous ne pouvons pas éluder la question du public auquel nous proposons ces activités : nous avons travaillé avec de jeunes adultes italophones, dont la compréhension écrite est facilitée par la parenté de leur langue maternelle avec le français, et qui proviennent d'une culture relativement proche de la culture française. Dans le cas de langues maternelles ou de cultures plus éloignées, les bandes dessinées que nous avons utilisées pourraient ne pas être adaptées, pour des raisons culturelles ou linguistiques. Cependant, le foisonnement d'exemples sur le site proposé et la facilité de recherche permettent à l'enseignant de FLE de tout pays de trouver aisément le support qui convient le mieux à son public, des bandes dessinées les plus consensuelles et linguistiquement



simples aux plus complexes et provocantes. Pour les mêmes raisons, nous avons pu utiliser exclusivement le français, mais nous ne bannissons pas un recours à la L1 dans la première phase d'analyse de la bande dessinée ou de ses mécanismes humoristiques. Il serait, selon nous, nécessaire de proposer à nouveau cette expérience sur toute une année universitaire afin de mesurer de manière précise et scientifique, à l'aide de questionnaires, le niveau de satisfaction des étudiants. Cela permettrait sans aucun doute de mieux évaluer l'efficacité de notre approche pédagogique.

Après quelques utilisations "par touches successives", nos apprenants sont cependant sans aucun doute capables de produire, malgré des connaissances linguistiques encore limitées, une courte bande dessinée humoristique qui s'appuie souvent sur les mêmes formes d'humour que celles observées dans les bandes dessinées proposées. À travers cette imitation, ils ont par conséquent intériorisé certains aspects culturels de la langue étudiée, tels que les stéréotypes, ont pu exprimer et surmonter leurs difficultés linguistiques par le rire, sont entrés en contact avec le français oral et familier, voire avec l'actualité, se sont familiarisés avec différents types d'humour et se sont habitués à en décoder les mécanismes. Enfin, la grande plasticité de ce support, qui permet de passer d'un usage très guidé à une création libre, rend son utilisation extrêmement polyvalente, ayant pour seules limites celles de la créativité des utilisateurs.

5. Conclusion

Cette expérimentation en classe montre que l'utilisation de la bande dessinée comme support permet de mener un travail "conscient" sur l'humour et de développer les compétences métalinguistiques, langagières et interculturelles des apprenants, en les invitant à réfléchir aux différences et aux points communs entre les cultures en jeu. Le site *birdsdessines.fr* constitue donc une porte d'entrée intéressante pour mieux connaître l'Autre à travers le rire, bien qu'il ne soit pas la seule et qu'il ne doive absolument pas le devenir. En effet, comme nous l'avons rappelé dans la deuxième partie de cet article, il existe un grand nombre d'autres portes d'accès à l'humour en classe que les apprenants, guidés par l'enseignant, doivent explorer.

Il est toutefois nécessaire de noter que travailler sur l'humour en classe implique de prendre des risques. L'humour est en effet plus difficile à mettre en place lorsque les cultures sont éloignées et que l'on risque de choquer ou de heurter l'Autre, faute de connaître suffisamment ses us et coutumes. Le choix du document déclencheur doit évidemment, quel que soit le contexte et les cultures impliquées, être réfléchi en amont du cours. L'enseignant doit se poser la question du caractère approprié de son support en fonction du profil de ses apprenants, même pour des apprenants issus de cultures proches de la sienne. Utiliser l'humour en classe, c'est aussi la possibilité d'être confronté à l'incompréhension et de voir toute tentative de faire rire échouer complètement. Or, ces risques, même s'ils ne sont pas à sous-estimer, existent également chez des locuteurs de la même langue et en dehors de la classe, comme l'a théorisé Attardo avec le concept de



“failed humor” (Attardo, 2008). Par conséquent, ils ne doivent pas, selon nous, freiner l’utilisation de l’humour en classe.

Enfin, à l’heure des nouvelles technologies et, en particulier, de l’essor des robots conversationnels tels que ChatGPT et des outils toujours plus performants comme les lunettes de réalité augmentée, l’apprentissage, l’enseignement et l’usage des langues (Puren, 2024) sont en train de vivre une véritable révolution. Dans la didactique des langues-cultures, la culture pourrait, dans certains cas, prendre l’ascendant sur la langue, davantage prise en charge par les instruments de l’IA (Puren, 2024), ce qui amène à réévaluer à la hausse les objectifs pédagogiques (Urlaub & Dessen, 2022).

Dans un tel contexte, la découverte et le travail sur l’humour en classe de FLE nous semblent plus que jamais fondés et représenter une valeur ajoutée, l’humour échappant encore en grande partie à l’intelligence artificielle en raison de son caractère subtil, protéiforme et éminemment culturel.

Références

- [1] Attardo, S. (2008). Semantics and pragmatics of humor. *Language and Linguistics Compass*, 2(6), 1203-1215. <https://doi.org/10.1111/j.1749-818X.2008.00086.x>
- [2] Askildson, L. (2005). Effects of humor in the language classroom: Humor as a pedagogical tool in theory and practice. *Journal of Second Language Acquisition and Teaching*, 12, 45-61. <https://doi.org/10.1234/jslat.2005.0003>
- [3] Beddaou, S. (2022). Quelques pistes pour utiliser l’humour en français langue étrangère. *Cahiers pédagogiques*. <https://www.cahiers-pedagogiques.com/quelques-pistes-pour-utiliser-lhumour-en-francais-langue-etrangere/>
- [4] Bell, N. (2007). How native and non-native English speakers adapt to humor in intercultural interaction. *Humor: International Journal of Humor Research*, 20(1), 27-48. <https://doi.org/10.1515/HUMOR.2007.002>
- [5] Birds dessinés: Le best of. (2015). *RTBF*. <https://www.rtb.be/article/birds-dessines-le-best-of-9159675>
- [6] Bouguerra, T. (2007). Humour et didactique des langues: Pour le développement d’une compétence esthético-ludico-référentielle. *ÉLA. Études de Linguistique Appliquée*, 147, 365-382. <https://doi.org/10.3406/ela.2007.1477>
- [7] Charaudeau, P. (2011). Des catégories pour l’humour: Précisions, rectifications, compléments. In Vivero García (Ed.), *Humour et crises sociales: Regards croisés France-Espagne* (pp. 9-43). L’Harmattan.
- [8] Collès, L., & Poulain, M. (2013). L’humour en classe de FLE. In *Passage des frontières: Études de didactique du français et de l’interculturel*. Presses Universitaires de Louvain.
- [9] Constantinou, G. (2023). Je ris donc j’apprends: L’efficacité pédagogique de l’humour. *Le Français dans le Monde*, 449, 36-37. <https://doi.org/10.1016/j.fdlm.2023.01.003>



- [10] Cook, G. (1997). *Language play, language learning*. *ELT Journal*, 51(3), 224-331. <https://doi.org/10.1093/elt/51.3.224>
- [11] Debyser, F. (1984). Créativité en langue maternelle et en langue seconde. *Anthobelc*, 7, 63-74. <https://doi.org/10.3406/anthobelc.1984.1438>
- [12] Demange, N. (2011). Les BirdsDessinés au service de la langue française. *KooNDeLLiTcH2*. <https://alconis.com/wp/2011/01/19/les-birdsdessines-au-service-de-la-langue-francaise/>
- [13] Diadori, P. (2018). *Tradurre: Una prospettiva interculturale*. Carocci Editore.
- [14] Elkayma, R. (2021). An experimental study of students' perceptions of classroom humour. *International Journal of English Literature and Social Sciences*, 6(1), 443-451. <https://doi.org/10.22161/ijels.6.1.59>
- [15] Freud, S. (1930). *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (M. Bonaparte & M. Nathan, Trans.). Gallimard.
- [16] Gross, J. J., & Thompson, R. A. (2007). Emotion regulation: Conceptual foundations. In J. J. Gross (Ed.), *Handbook of emotion regulation* (pp. 3–24). The Guilford Press.
- [17] Harakchiyska, T., & Borisova, T. (2020). The place of humour competence in foreign language teaching and learning. *ICERI2020 Proceedings*, 771-777. <https://doi.org/10.21125/iceri.2020.1492>
- [18] Krashen, S. (1982). *Principles and practice in second language acquisition*. Pergamon Press.
- [19] Martin, G. (2008). L'humour en classe de langue: De l'exolingue au translingue. *ÉLA. Études de Linguistique Appliquée*, 152, 475-484. <https://doi.org/10.3406/ela.2008.1538>
- [20] Peeters, B. (2023). *Un art neuf: La bande dessinée*. Fayard.
- [21] Pomerantz, A., & Bell, N. (2011). Humor as safe house in the foreign language classroom. *Modern Language Journal*, 95(s1), 148-161. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.2011.01251.x>
- [22] Puren, C. (2024). À propos des dispositifs de traduction automatique en temps réel: Quelques réflexions didactiques prospectives. *Blog-notes*. <https://www.christianpuren.com/blog-general/notes/>
- [23] Puren, C. (2023). La didactique des langues-cultures, ou la problématique de l'enseignement-apprentissage-usage. *Blog-notes*. <https://www.christianpuren.com/2023/12/04/la-didactique-des-langues-cultures-ou-la-probl%C3%A9matique-de-lenseignement-apprentissage-usage/>
- [24] Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humor*. D. Reidel Publishing Company.
- [25] Réaliser une BD humoristique avec BirdsDessinés (2015). *Oh mon FLE !*. <https://ohmonfle.blogspot.com/2015/10/ptites-idees-3-birds-dessines.html>
- [26] Roberge, A. (2018). La BD: Plus que des dessins, de l'apprentissage. *Thot Cursus*. <https://cursus.edu/fr/11832/la-bd-plus-que-des-dessins-de-lapprentissage>
- [27] Saarni, C. (1999). *The development of emotional competence*. The Guilford Press.



- [28] Tomescu, M. (2009). La BD en classe de FLE? Pourquoi pas! *Studii si Cercetari Filologice: Seria Limbi Straine Aplicata*. <https://doi.org/10.2478/v10209-011-0002-8>
- [29] Unité des politiques linguistiques. (2001). *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues: Apprendre, Enseigner, Évaluer*. Conseil de l'Europe. <https://rm.coe.int/16802fc3a8>
- [30] Unité des politiques linguistiques. (2018). *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues: Apprendre, Enseigner, Évaluer - Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs*. Conseil de l'Europe. <https://rm.coe.int/cecr-volume-complementaire-avec-de-nouveaux-descripteurs/16807875d5>
- [31] Urlaub, P., & Dessein, E. (2022). From disrupted classrooms to human-machine collaboration? The pocket calculator, Google Translate, and the future of language education. *L2 Journal*, 14(1), 45-59. <https://doi.org/10.5070/L214123344>
- [32] Schmoll, L. (2020). *La gamification au service de l'enseignement: Quels principes? Quels outils?* Éditions Maison des Langues. <https://www.emdl.fr/fle/dernieres-actualites/la-gamification-au-service-de-lenseignement-quels-principes-quels-outils>

Remerciements

Les auteures remercient les étudiantes et étudiants pour leur enthousiasme et leur engagement dans les activités proposées, ainsi que le site birdsdessines.fr pour son aimable autorisation d'utiliser ses ressources.

Notices bio-bibliographiques

Née en France, **Émeline Gabard** est diplômée en didactique du français et des langues de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Elle a d'abord enseigné en Espagne, notamment à l'Alliance Française de Malaga, puis en Italie. Après avoir travaillé dans diverses institutions telles que l'École européenne et le Collège européen de Parme, elle est depuis 2022 employée par le centre de langues de l'Université de Parme. Elle participe également régulièrement aux sessions du DELF en tant qu'examinatrice-correctrice pour l'Alliance Française de Bologne.

Lucie Hüpfel, née en France, est diplômée en Lettres modernes de l'Université de Strasbourg. Elle s'est ensuite spécialisée dans l'enseignement du français langue étrangère au CAVILAM – Alliance française de Vichy. En Italie, elle a enseigné dans plusieurs institutions, notamment au Collège Européen de Parme, à l'Alliance Française de Bologne et à l'Institut Français de Florence, avant d'intégrer l'Université pour étrangers de Sienne en tant que lectrice. Elle est également chargée de cours à la Faculté de Sciences Politiques de Sienne et examinatrice des certifications DELF et DALF.

Contributions des auteures

Cet article est le fruit d'une collaboration entre les auteures, chacune étant responsable des parties suivantes : Émeline Gabard a rédigé les sections 3.1, 3.2, 3.3, ainsi que le chapitre



5 ; Lucie Hüpfel a rédigé les chapitres 1 et 2, la section 3.4, ainsi que le chapitre 4. La bibliographie a été élaborée en collaboration.

Déclaration de conflits d'intérêt

L'auteur n'a déclaré aucun conflit d'intérêt en ce qui concerne la recherche, la paternité et/ou la publication de l'article.



L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International.

Disponible en ligne à <https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155>