

# Analisi della strategia traduttiva dell'adattamento nella traduzione teatrale dei Perfetti sconosciuti in croato

---

Medić, Magdalena

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:633393>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom](#).

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-16**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za talijanistiku

Diplomski studij

**Analisi della strategia traduttiva  
dell'adattamento nella traduzione teatrale dei  
*Perfetti sconosciuti* in croato**

Diplomski rad

Studentica: Magdalena Medić

Mentor: dr. sc. Nada Filipin, izv. prof.

Zagreb, lipanj 2023.

# INDICE

<b>1. Introduzione .....</b>	<b>2</b>
<b>2. Approccio teorico .....</b>	<b>4</b>
2.1. Traduzione .....	4
2.2. Tipi di traduzione.....	5
2.3. Adattamento – aspetti storici e teorici .....	8
2.4. Come analizzare le traduzioni?.....	11
<b>3. Opera analizzata.....</b>	<b>17</b>
3.1. Sul protesto: <i>Perfetti sconosciuti</i> , il film .....	17
3.2. L’adattamento teatrale croato: spettacolo <i>Potpuni stranci</i> .....	18
3.3. Passaggio dalla traduzione all’adattamento.....	20
<b>4. Analisi.....</b>	<b>24</b>
4.1. Adattamento di onomastica .....	32
4.1.1. Adattamento di antroponimi .....	32
4.1.2. Adattamento di toponimi .....	36
4.1.3. Adattamento di crematonimi.....	38
4.2. Adattamento di elementi culturospecifici.....	39
4.3. Adattamento del registro .....	42
4.4. Adattamento di modi di dire.....	45
4.5. Adattamento del turpiloquio.....	47
<b>5. Conclusione .....</b>	<b>52</b>
<b>6. Bibliografia .....</b>	<b>54</b>
<b>7. Sommario .....</b>	<b>56</b>

## 1. Introduzione

Questa tesi analizza i procedimenti traduttivi usati nell'adattamento del film italiano *Perfetti sconosciuti* eseguito per l'allestimento scenico in Croazia. L'adattamento è stato realizzato dal teatro *Luda Kuća* di Zagabria sotto il nome croato *Potpuni stranci*. Secondo gli studiosi che si occupano di traduttologia, l'adattamento di un testo per l'allestimento teatrale di solito richiede numerosi interventi che non sono necessari in altri tipi di traduzione filologica. Nel lavoro che segue verranno esaminati vari tipi di procedimenti appartenenti all'adattamento. Sono stati tutti osservati nel lavoro di confronto eseguito tra il prototesto e il metatesto. Entrambi i testi sono stati trascritti e poi messi a confronto per poter notare le differenze esistenti fra essi.

Nel capitolo che riguarda l'approccio teorico si evidenzieranno i concetti principali legati alla traduzione dal punto di vista teorico, partendo dalla definizione del termine stesso. In seguito si elaborerà il concetto di traduzione per il teatro. In questa parte del lavoro il riassunto teorico si riferirà maggiormente alle opere recenti di Radoš-Perković (2021, 2013), ma saranno inclusi anche alcuni dei concetti teorici precedenti come, ad esempio, il ruolo dell'adattamento visto come una strategia traduttiva presente nella traduttologia europea ormai dagli anni '50 del '900.

Nel terzo capitolo verranno esposti i tratti principali di entrambe le fonti che sono state utilizzate per l'estrapolazione del corpus che sarà poi esaminato nella seconda parte della tesi. Si tratta del prototesto, ossia della lista dei dialoghi del film *Perfetti sconosciuti* di Paolo Genovese, nonché dell'adattamento teatrale croato creato in base allo stesso film. Il metatesto è quindi la lista delle battute trascritte dello spettacolo *Potpuni stranci* (2020), messo in scena dal teatro *Luda Kuća*. In questo capitolo saranno esaminati anche i dati ottenuti dall'intervista etnografica con uno degli studenti dell'Accademia dell'arte drammatica dell'Università di Zagabria. Questo studente è stato intervistato perché ci è stato segnalato come uno dei principali collaboratori nella traduzione per l'esecuzione teatrale. L'intervista etnografica ha fornito delle informazioni su come è avvenuto il passaggio dalla semplice traduzione dall'italiano al croato ad un adattamento complesso destinato al palcoscenico zagabrese. Ha inoltre rilevato quali passi sono stati eseguiti durante le tre fasi traduttive che alla fine hanno creato il prodotto finale che sarà analizzato nel capitolo seguente.

Nel quarto capitolo verrà esaminato il corpus ricavato dalla comparazione tra il prototesto (ottenuto dalla trascrizione dei dialoghi recitati nel film *Perfetti sconosciuti*) e il

metatesto (ottenuto dalla trascrizione dei dialoghi recitati nell'adattamento teatrale croato). Verranno inoltre sottolineate le differenze tra questi due testi che poi verranno classificate come vari tipi di adattamenti in base alle divisioni teoriche osservate nelle opere di Radoš-Perković (2021 e 2013) ed altra letteratura consultata. Si cercherà di analizzare più dettagliatamente i seguenti tipi di adattamento: adattamento degli antroponimi, dei toponimi, dei crematonimi, degli elementi culturospecifici, del registro, dei modi di dire, del turpiloquio.

Nella conclusione della tesi si offrirà un riassunto dei risultati ottenuti nonché alcune idee per la continuazione del lavoro di analisi che riguarda gli adattamenti teatrali croati di questo prototesto italiano.

## 2. Approccio teorico

In questa parte della tesi si cercherà di esporre brevemente i concetti principali che riguardano la traduzione dal punto di vista teorico. Oltre alla definizione dello stesso atto traduttivo e di diversi tipi di traduzione, verranno sottolineati gli aspetti teorici che riguardano l'adattamento, in quanto tema principale della nostra tesi. Infine, verranno osservate le possibilità teoriche di analisi traduttologica in generale.

### 2.1. Traduzione

Prima di tutto saranno spiegati i concetti base, ossia i significati delle parole *tradurre* e *traduzione*. Dal punto di vista etimologico, il verbo *tradurre* proviene dalle parole latine *trans* e *ducere* con il significato “condurre al di là”. Da questo verbo sono derivati anche i sostantivi come *traduzione*, che indica l'attività o il prodotto stesso dell'atto succitato, e *traduttore/traduttrice* per indicare le persone che fanno questa attività (Diadori 2018: 54). La prima attestazione del verbo *tradurre* nel senso di “trasportare da una lingua all'altra” risale al 1405 (Diadori 2018: 55). L'autrice (ivi) espone il presupposto che il termine *traduzione* sia originalmente entrato nel latino umanistico e poi nell'italiano essendo ripreso da un passo delle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio, dove la parola *traductum*<sup>1</sup> viene tradotta come *traducere* da Leonardo Bruni e poi il suo uso si espande nelle opere degli altri umanisti.

D'altra parte, Rega definisce la traduzione come “il processo che trasforma un testo, detto anche “protesto”, in un altro testo, detto “metatesto”, generalmente mediante l'uso di una lingua diversa da quella in cui il testo originale è stato scritto e per interagire con una cultura diversa da quella nella quale è stato prodotto” (Rega 2001: 24 secondo Bertazzoli 2006: 15).

Secondo Faini l'atto del tradurre, in linea di massima, potrebbe essere osservato come una “transcodificazione”: un messaggio viene creato in un certo codice di partenza, il quale poi viene decodificato, mentre la fase successiva del processo può essere definita come la “ricodificazione” del messaggio in un nuovo codice, quello di arrivo (2004: 13-14).

---

<sup>1</sup> Questo viene confermato anche in altre fonti: secondo Bertazzoli (2006: 55) Aulo Geli scriveva “*vocabulum graecum vetus traductum in linguam Romanam*” e in questo contesto *traductum* significa ‘trapiantato’.

Nel suo *Manuale del traduttore* Osimo (2008: 233) offre una definizione più dettagliata per quanto riguarda la natura di decodificazione e ricodificazione menzionata da Faini. Osimo distingue tra: 1) traduzione *interlinguistica*, quale tipo prototipico e più usato di trasposizione di un testo da una lingua naturale ad un'altra; 2) traduzione *intralinguistica*, ossia la parafrasi di un testo nell'ambito della stessa lingua, nonché 3) traduzione *intertestuale*, cioè il rimando di un testo ad un prototesto già esistente. Infine, l'autore offre anche la definizione di traduzione *intersemiotica*, ovvero della trasposizione di un'opera da una forma artistica ad un'altra.<sup>2</sup> Quest'ultima sarà la definizione più importante per la presente tesi, dato che si tratta proprio di questo tipo di traduzione.

L'affermazione di traduzione come professione nel senso contemporaneo della parola comincia negli anni Ottanta del secolo scorso (Riediger 2018: 16). Parallelamente, si moltiplicano le scuole e gli studi universitari indirizzati alla preparazione dei futuri traduttori al fine di svolgere questa attività lavorativa. Questi cambiamenti, di conseguenza, generano anche un maggiore interesse degli studiosi per la traduzione non-letteraria e per i servizi di traduzione (Riediger 2018: 16). Si può notare come inizialmente gli studi traduttologici riguardavano solo, o prevalentemente, la traduzione letteraria, ma che le esigenze del mercato nonché lo sviluppo della tecnologia hanno portato all'inclusione dei testi specialistici nell'analisi traduttologica. Tutto ciò ha portato, di conseguenza, allo sviluppo di nuovi approcci didattici nello studio della traduzione (ibid.). La situazione contemporanea è molto più complessa: Diadori (2012: 315-329) evidenzia una panoramica di offerte formative disponibili, nonché un elenco delle professioni nel settore pubblico e privato, nazionale ed internazionale a cui possono aderire i giovani traduttori d'oggi.

## **2.2. Tipi di traduzione**

Per quanto riguarda la cornice teorica, questo lavoro di analisi appartiene al campo traduttologico, ossia ad una vasta disciplina linguistica che riguarda l'analisi di tutti i tipi di traduzione. Anche se la stragrande maggioranza di analisi traduttologiche ancora oggi vengono svolte sulle traduzioni dei testi letterari, in questa breve panoramica della disciplina devono essere inclusi anche altri tipi di traduzione. Secondo Pavlović (2015: 28-29) le

---

<sup>2</sup> Più precisamente, si tratta di qualsiasi opera dell'ingegno umano (quadro, statua, edificio, brano musicale...) che viene rappresentata usando il codice lingua, o dei casi quando un testo letterario viene trasformato in un film, un fumetto, un'opera musicale, un balletto e via dicendo (Diadori 2018: 73-74).

traduzioni possono essere suddivise in due categorie: quelle *scritte* e quelle *orali*. Per le traduzioni orali viene usato il termine *interpretariato*, il quale si suddivide a sua volta in interpretariato *simultaneo*, *consecutivo* e *sussurrato* (fra. chuchotage). Le traduzioni scritte, oltre a quelle *letterarie*, possono essere anche *specialistiche* se richiedono l'uso di uno di tanti linguaggi specialistici (ad es. di medicina, di giurisprudenza, di economia, ecc.). Oltre a questa suddivisione principale, Pavlović (2015: 29) cita anche una serie di tipi ibridi, dato che la loro stessa natura include, almeno in una parte della produzione della traduzione, sia l'oralità e sia la scrittura. L'autrice elenca il doppiaggio, il *voice-over*, la traduzione *a prima vista* e la sottotitolazione, ma in questa categoria si può includere anche la traduzione per il teatro, dato che anche in questo caso si tratta di un tipo di traduzione che parte dal testo scritto, ma il cui prodotto finale è destinato a essere recitato, ossia presentato oralmente.

Siccome ci sono vari tipi di traduzione, ognuno con le proprie peculiarità, ciò implica che esistono anche numerosi aspetti delle loro analisi. Nel resto del capitolo verrà sottolineata la traduzione per il teatro e poi verranno affrontate le sue caratteristiche più importanti. All'inizio essa viene definita come un tipo di traduzione intersemiotica nel senso proposto da Osimo (2008), ma poi vedremo come la definiscono e analizzano gli autori più influenti.

Radoš-Perković (2021: 182) distingue tra due tipi di traduzioni di testi drammatici: quella destinata alla messinscena e la traduzione filologica destinata alla pubblicazione in volume, alla lettura e alla diffusione dell'opera. Secondo l'autrice, l'inizio dell'analisi contemporanea della traduzione per il teatro risale al 1963, quando Jiří Levý nel suo libro *Umění překladau* (L'arte della traduzione) dedica un capitolo proprio a questo tipo di traduzione. Avendo in mente la natura del teatro e la sua vivacità, Levý parte dall'ipotesi che l'obiettivo della traduzione per il teatro sia l'elemento performativo. Levý sostiene che proprio a causa di questo elemento performativo non esiste solo una traduzione canonica, ma molteplici traduzioni possibili (Radoš-Perković 2021: 183).

Nel suo riassunto di tutti i tipi di cambiamenti che avvengono nel processo della traduzione per il teatro, Pejaković (2016) individua *il registro*, *lo stile* e *il contesto* come i principali elementi che vengono sottoposti al cambiamento. Questi sono allo stesso tempo gli elementi il cui funzionamento può cambiare maggiormente nella lingua e cultura d'arrivo rispetto al modo in cui funzionavano nel prototesto. I cambiamenti che avvengono hanno un influsso forte, non solo a livello di registro e di stile dell'opera, ma influiscono anche sullo svolgimento della trama e sulla caratterizzazione dei personaggi dello spettacolo.



Si osserva, inoltre, che tutti gli autori sono concordi sul fatto che l'adattamento di un testo per l'allestimento richiede numerosi interventi che di solito non sono necessari nella traduzione filologica. Questo fatto viene amplificato dal cambiamento del mezzo di comunicazione, ad es. quando si parte dal copione scritto e si deve produrre un testo che sarà recitato davanti al pubblico dal vivo. Il cambio di registro è uno di cambiamenti più importanti, e non solo quando si tratta di un'opera che risale ad un'altra epoca e che deve essere adattata al pubblico più moderno. Radoš-Perković (2021: 188) documenta le seguenti scelte del cambio di registro, concludendo che l'allestimento teatrale può essere osservato come un'eccezione perché la modifica del registro linguistico nella traduzione filologica non è ammissibile, almeno non di regola (ibid.):<sup>3</sup>

PT	MT
Standard	Standard + idioletto (gergo)
Standard	Dialetto specifico di un'area
Standard	Dialetti di aree geografiche diverse
Dialetto	Standard
Plurilingue	Standard

Dalle ricerche di Radoš-Perković risulta che la percentuale maggiore dei prototesti vengono adattati nella lingua standard. Questo, infatti, è il modo più semplice per il traduttore, ma è allo stesso tempo vero che i testi adattati in qualche varietà non standard possono servire da base per diversi procedimenti teatrali e aprire diverse possibilità di adattamento che lo standard non offre.

Oltre all'adattamento del registro, Radoš-Perković (2021) menziona anche altri tipi di cambiamenti traduttivi possibili, e più precisamente: l'adattamento del tempo e dell'ambiente dell'azione, l'adattamento degli elementi culturospecifici e poi l'adattamento degli antroponomi e ipocoristici, delle frasi idiomatiche, dei proverbi, delle imprecazioni e intercalari. L'autrice, inoltre, individua tre nuove categorie di *aggiunte*: moltiplicative,

---

<sup>3</sup> Ad ognuno di questi cambiamenti l'autrice aggiunge anche l'esempio di almeno un dramma di Goldoni che è stato adattato nel modo citato (e messo in scena nei teatri croati).

esplicative e invenzioni di autore. Nella ricerca che segue, verrà utilizzata proprio questa classificazione ideata da Radoš-Perković (2021) e si cercherà di vedere quante delle categorie da lei proposte si possono osservare nel nostro corpus.

### **2.3. Adattamento – aspetti storici e teorici**

Secondo Bastin (2019: 10) l'adattamento può essere definito come una serie di interventi traduttologici presenti in un testo che generalmente non è accettato come una traduzione ma, ciò nonostante, viene riconosciuto come una interpretazione del testo originale.<sup>4</sup> Secondo la stessa fonte, l'adattamento è un tipo di trasmissione del contenuto da una lingua all'altra conosciuto ormai dall'antichità, quando fu percepito come un'alternativa molto più libera, ma ugualmente valida, alla traduzione letterale. Nel corso dei secoli, le cose sono cambiate, e così nel '600 e nel '700 l'adattamento godette di una fama enorme, in linea con l'idea generale delle traduzioni come delle *belle infedeli* (ibid.). Solo nell'800 l'ideologia traduttiva cambiò e gli adattamenti rimasero confinati al dominio della traduzione per il teatro. Con l'inaugurazione degli studi traduttologici nel '900 il termine adattamento è stato sempre più interpretato come solo uno dei procedimenti, ossia una delle strategie traduttive che il traduttore ha a disposizione quando vuole operare una traduzione quanto più attinente possibile al testo originale.

La prima definizione di adattamento in quanto strategia traduttiva risale al 1958, quando fu pubblicata la conosciutissima monografia di J. P. Vinay e J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. In questa opera gli autori offrono, in base all'analisi eseguita sulle traduzioni tra il francese e l'inglese, una lista di sette strategie e cioè, prestito, calco, traduzione letterale, trasposizione, modulazione, equivalenza e, per ultima, l'adattamento (Pavlović 2015: 56-57). Quest'ultima viene definita come un'equivalenza situazionale nei casi in cui il messaggio originale si riferisce ad una situazione che non esiste nella cultura d'arrivo (Pavlović 2015: 60-61). Gli autori Vinay e Darbelnet prendono come esempio il cricket, lo sport nazionale di alcune parti del mondo anglofono. Le allusioni e le metafore che nella lingua inglese riguardano questo sport dovrebbero essere tradotte in francese utilizzando l'equivalenza situazionale che produrrà lo stesso effetto. Nel caso della lingua e cultura francese, il corrispettivo di questo sport è il ciclismo e il traduttore

---

<sup>4</sup> "...adaptation may be understood as a set of translative interventions which result in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text", traduzione dell'autrice.

dovrà quindi trovare degli equivalenti ciclistici per riuscire a trasmettere il significato del messaggio originale.

In seguito a questa prima disamina, anche altri autori hanno utilizzato l'adattamento come strategia traduttiva nei loro modelli teorici. Chesterman non lo menziona letteralmente, ma alcune delle sue *strategie pragmatiche* (Pavlović 2015: 68-70) altro non sono che l'adattamento. Osimo considera l'adattamento come un qualcosa di diverso dalla *traduzione propriamente detta* e parla del metatesto che prende dal prototesto solo l'idea generale, ma la trasposizione si adatta alla cultura ricevente (Osimo 2008).

Veselica Majhut (2020: 45-66) elenca una serie di autori appartenenti al campo della traduttologia (Ivir, Newmark, Mailhac, Aixele, Davies, Kwiecinski, Pedersen, Ranzato) che propongono diverse strategie con quali si possono risolvere i problemi che emergono nella traduzione di un testo. In maniera simile come nel primo modello delle sette strategie traduttive proposte da Vinay e Darbelnet, anche le loro proposte vanno dall'introduzione di un prestito nella forma originale alla creazione di un neologismo prima inesistente nella lingua d'arrivo.

Tra queste due possibilità gli autori propongono una serie di strategie possibili come, ad esempio, la sostituzione con un altro elemento simile e noto nella cultura d'arrivo, un'aggiunta che servirebbe a chiarire il contenuto poco chiaro, oppure l'omissione nei casi in cui il traduttore decide che sia impossibile trasferire il significato da una lingua all'altra. Tutte queste strategie sono applicabili anche alla traduzione per il teatro.<sup>5</sup> La stessa autrice Veselica Majhut ha creato una classificazione complessa con addirittura undici tipi di procedimenti traduttivi semplici e sei tipi di procedimenti traduttivi complessi (Veselica Majhut 2020: 67-99).

Da tutto ciò che è stato esposto finora risulta evidente che la necessità di utilizzare l'adattamento si verifica di solito quando si deve eseguire la traduzione di alcuni elementi culturospecifici. Avendo in mente questo fatto, bisogna definire che cosa sono gli elementi culturospecifici e che cosa si può inserire in questa categoria. Secondo Veselica Majhut (2020: 22) i primi autori che hanno evidenziato questa problematica sono stati Vlahov e Florin. Questi linguisti hanno suddiviso gli elementi culturospecifici, ossia *i realia*, come li

---

<sup>5</sup> Oltre alle strategie elencate nel testo sopra menzionato, gli autori ne suggeriscono anche alcune che non sono applicabili alla traduzione per il teatro (si tratta ad es. dell'aggiunta delle note a piè di pagina), oppure altre che non sono adatte alla lettura drammatica (ad es. l'introduzione delle definizioni dei termini sconosciuti, ecc.). L'esposizione teorica in questo lavoro si concentra solo su quelle strategie che possono essere utilizzate nella traduzione per il teatro.

chiamano loro, in diverse categorie in base al loro significato. Così esistono gli elementi geografici, metereologici, biologici, etnografici, politici e sociali, e alcune di queste categorie hanno poi diverse sottocategorie. Questi *realia* possono avere un significato impenetrabile per un genere di pubblico che non condivide lo stesso contesto geografico, storico, sociale e culturale. Pavlović (2015: 70-73), parlando di *realia*, sostiene che ci si trova di fronte a delle lacune che esistono nella lingua d'arrivo, ma ci si rende conto di ciò solo nell'atto di traduzione.

Questo fenomeno è dovuto al fatto che ogni lingua sviluppa soltanto le espressioni di cui ha bisogno. Traducendo dalle altre lingue, si fa entrare nella lingua d'arrivo degli esotismi sconosciuti prima. Perciò non dovrebbe sorprenderci il fatto che risulta difficile trovare determinate espressioni linguistiche per denotarli. Nonostante tutte le teorie traduttologiche esistenti, quello del traduttore resta un duro lavoro semplicemente perché non esistono delle regole fisse. Ogni prototesto è diverso e la strategia traduttiva che dovrebbe essere usata dipende dal contesto in cui si trova il particolare elemento culturospecifico e della sua funzione nel testo. Perciò il traduttore deve trovare il modo giusto in base alla propria esperienza e alle conoscenze extralinguistiche che possiede.

Ivir (1984: 65-67) offre alcuni spunti di riflessione su come eseguire una traduzione ben fatta. L'autore ritiene che le traduzioni letterali possono essere considerate come una buona soluzione solo raramente perché nella lingua di arrivo spesso introducono dei significati completamente errati. L'esempio elaborato da Ivir (1984) è la traduzione croata del sintagma inglese *high school* come *visoka škola* (lett. scuola alta). Questa traduzione creerebbe una confusione dato che in croato non si riferisce alla scuola superiore, ma viene usato per indicare l'università.

Ivir conclude che a volte l'omissione è la scelta migliore, come nell'esempio della locuzione croata *Dobar tek* (Buon appetito!) che la lingua inglese e le culture anglofone non conoscono, visto che le loro regole di buona condotta a tavola non esigono questo tipo di augurio. Se si tratta solo di una replica casuale, l'autore suggerisce di eliminarla del tutto, ma nei testi in cui si ripete più volte raccomanda ai traduttori di utilizzare la parafrasi *Enjoy your meal!* (Goditi il pasto!). L'altro esempio citato è il *realia hamburger*, dove si vede quanto sia a volte difficile e delicato il lavoro di traduzione: l'autore sottolinea l'importanza di saper "valutare correttamente il valore comunicativo di quell'elemento nel testo in cui si trova" (Ivir 1984: 65). Quindi, l'hamburger, a seconda del contesto in cui appare, può essere tradotto in croato in diversi modi. L'autore propone le scelte come *topli sendvič* (panino caldo), *pljeskavica* (polpetta di carne macinata) e *kosani odrezak* (polpetta di carne tritata). Il primo

sintagma viene proposto come una soluzione adeguata nei casi in cui questo elemento non si trova al centro dell'attenzione dell'lettore, ossia non rappresenta il focus informativo di quella porzione di testo nella quale appare. Ivir lo illustra facendo un esempio fittizio del testo, nel quale il personaggio sente di avere fame e decide di prendere un hamburger al volo per potersi subito dedicare ad altre cose. Ivir conclude che in quel testo l'attenzione del lettore è orientata sulla fame e quindi il problema traduttivo possiamo risolverlo con qualsiasi tipo di panino dato che il contenuto del panino è irrilevante.

Gli altri due esempi potrebbero essere utilizzati nella situazione in cui il testo che si traduce abbia, in modo più dettagliato, il tipo di cibo che viene menzionato. Quindi, se si offre una descrizione più dettagliata del piatto, o se le battute che seguono includessero l'informazione che la carne è troppo cotta o troppo cruda, anche la traduzione dovrebbe essere più precisa e cercare di includere il concetto di un piatto simile a base di carne nella cultura d'arrivo. D'altra parte, se si traduce un testo che descrive le abitudini alimentari degli americani o un testo in cui si parla proprio dell'hamburger come pasto, allora è necessario spiegarlo dettagliatamente, cioè applicare la strategia traduttiva chiamata *definizione*.

Questo esempio è stato riportato appositamente perché dimostra come i neologismi e i prestiti, che tempo addietro sono forse stati inusuali e sconosciuti, possono con il passar del tempo e con il loro uso più frequente diventare una parte della lingua di arrivo pienamente accettata. Così l'esotismo *hamburger* che Ivir ha descritto nel 1984 già da qualche tempo non si potrebbe usare come esempio di elemento culturospecifico, semplicemente perché nel frattempo è diventato ampiamente accettato anche nella nostra cultura.

Sulla base di tutto ciò che è stato scritto finora si può osservare che l'adattamento è un termine che appare in quegli esempi che dimostrano che la traduzione non è soltanto un processo di trasferimento che avviene tra le due lingue, ma è un qualcosa in più, e cioè, un processo di trasferimento tra le due culture. Perciò essa viene qualche volta denominata anche la *traduzione culturale* (Conway 2019). Questo termine è giustificato e appropriato, proprio come la definizione che dice che il termine “nel discorso accademico sottintende la sostituzione di referenti culturali creando così la traduzione orientata verso la cultura d'arrivo, e il metatesto sarà orientato verso il lettore cioè addomesticato (Trivedi 2007: 282) secondo Conway 2019: 129). Questo approccio comunque rimane maggiormente usato nell'ambito degli studi antropologici e in quelli letterari.

#### **2.4. Come analizzare le traduzioni?**

In questo lavoro la traduttologia viene definita come la disciplina linguistica che studia i principi, i metodi e le tecniche della traduzione. Riediger afferma che il termine traduttologia viene coniato all'inizio degli anni '70 del secolo scorso dal poeta e studioso olandese di origini americane, James Holmes, e che poi si afferma a livello internazionale e quindi viene accettato anche da altre lingue oltre all'inglese (Riediger 2018: 4). Lo studioso Popovič (1970) riconosce che le traduzioni trasformano i testi e considera che il compito della traduttologia è quello di osservare sia ciò che cambia che ciò che resta uguale (Popovič 1970: 78-87 secondo Riediger 2018: 22).

Gideon Toury, traduttore e linguista israeliano, nel suo libro *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995) espone la teoria della critica traduttiva. Questa teoria non si basa su norme che devono per forza essere seguite, ma focalizza la sua attenzione sulle costanti e sulle regolarità che si trovano in diversi tipi di testi che vengono tradotti. Toury propone alcuni requisiti minimi che un testo deve rispettare per poter assurgere a traduzione. Lo studioso menziona tre diversi postulati: dice che in primis deve esistere un testo fonte (*the source-text postulate*), poi ritiene che il testo tradotto debba essere generato attraverso il trasferimento (*the transfer postulate*) e, infine, che deve esistere qualche rapporto tra il testo originale e la traduzione (*the relationship postulate*) (Bertazzoli 2006: 90).

Anche in questa sede verrà adottato l'approccio proposto dagli study di Toury e quindi l'approccio utilizzato nell'analisi non sarà prescrittivo, bensì descrittivo. Inoltre, analizzando il corpus si partirà sempre dall'intenzione del traduttore e dallo scopo che vuole raggiungere con la sua traduzione. Infatti, secondo la cosiddetta teoria dello scopo (*Skopos Theory*) i traduttori modellano le proprie scelte traduttive in base agli scopi che hanno (Hermans 2019: 144) e quindi ogni traduzione può essere osservata come la produzione di un metatesto condizionato da determinati contesti di arrivo, da scopi specifici e da un pubblico specifico. Con questa idea ben a mente, si procederà ad affrontare gli esempi appartenenti al corpus.

Il lavoro teorico di Toury risulta importante anche perché questo autore ha formulato i due importanti principi che riguardano l'orientamento della traduzione: *l'adeguatezza* e *l'accettabilità*. Secondo lo studioso, una traduzione *adeguata* cerca di essere il più possibile simile al prototesto e cerca di mantenere i riferimenti culturali e tutte le sfumature che vengono espresse con la lingua di partenza siccome questi elementi sono, dice Toury, essenziali per la comprensione e il ricevimento del messaggio originale. D'altra parte, la traduzione *accettabile* secondo Toury ha un obiettivo diverso, ossia quello della massima

fruibilità del metatesto nella cultura d'arrivo. Perciò l'originale viene modificato e avvicinato all'orizzonte culturale della lingua d'arrivo. In questo secondo caso il prototesto non viene riprodotto fedelmente, bensì viene adattato, seguendo le regole della cultura d'arrivo (Riediger 2018: 22). Avendo in mente le caratteristiche principali della traduzione per il teatro, si può supporre che ogni esempio di traduzione di un testo teatrale sarà allo stesso tempo anche un esempio di traduzione orientata verso l'accettabilità, e che, nella prospettiva proposta da Toury, tutti gli adattamenti teatrali sono traduzioni accettabili con delle divergenze notabili dal prototesto.

Secondo Bertazzoli (2006: 91-92) la traduzione può sconfinare nell'adattamento per diversi motivi e tra questi l'autrice cita i problemi di comprensione del codice linguistico, una diversa collocazione culturale del testo (anche all'interno dello stesso codice linguistico) o la necessità di comunicare attraverso codici semantici diversi da quelli dell'originale. In ognuno di questi casi come risultato otterremo dei metatesti accettabili, oppure, nella terminologia di Venuti (2002) dei metatesti *addomesticati*.

In precedenza si è parlato già di Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, due linguisti franco-canadesi che si occupavano della stilistica comparata. Nella loro opera precedentemente citata, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, hanno identificato le procedure e regole di trasformazione che possono essere utili nella traduzione. Essi hanno innanzitutto individuato le due strategie traduttive di base: la traduzione *diretta* e la traduzione *obliqua*. Secondo i due studiosi, ognuno di questi due tipi richiede delle procedure diverse. Per la traduzione diretta individuano il *prestito*, il *calco* e la *traduzione parola per parola*. Per la traduzione obliqua, che nella dicotomia traduzione letterale - traduzione libera equivale a quest'ultima, individuano altre quattro procedure: la *trasposizione*, la *modulazione*, l'*equivalenza* e l'*adattamento* (Riediger 2018: 12-15; Pavlović 2015: 56-57).

Oltre ai procedimenti menzionati da Vinay e Darbelnet, la traduzione obliqua ossia libera può essere eseguita utilizzando le strategie come la *neutralizzazione*, nella quale un elemento culturospecifico viene reso meno marcato dal punto di vista culturale, o la *generalizzazione*, dove viene sostituito da un proprio iperonimo. Così, ad esempio, al posto di una pianta specifica o un fiore caratteristico di una zona ristretta, appartenenti alla cultura di partenza e altrove sconosciuti, potrebbero essere usati gli iperonimi botanici che non sono

culturalmente marcati.<sup>6</sup> Inoltre, se si compara il prototesto con il metatesto, spesso si può notare uno sbilanciamento tra la quantità di battute grazie ai procedimenti traduttivi. Uno di questi è *l'omissione*, ovvero quando un elemento menzionato nel prototesto viene completamente eliminato dal metatesto. La versione di omissione meno drastica è la *semplificazione*, che elimina un elemento quando ce ne sono due o più simili. D'altra parte, allo sbilanciamento contribuisce anche l'aggiunta che sarebbe un procedimento opposto: in questo caso c'è più di un elemento nel metatesto laddove nel prototesto c'era uno solo.<sup>7</sup> Accanto alle strategie già citate, bisogna menzionare anche la *compensazione* (Pavlović 2015: 92), la strategia in cui in un'altra parte nel testo si prova a creare l'effetto che è stato perso a causa della intraducibilità.

Gli studi sull'adattamento si occupano delle trasposizioni di testi letterari e non letterari, di solito in opere cinematografiche ma anche, più raramente, nelle altre forme mediatiche. Nel nostro caso si osserva un esempio meno frequente, ossia quello di trasposizione di una sceneggiatura di un film in uno spettacolo teatrale. Nonostante le particolarità testuali del prototesto, la letteratura consultata ci fa capire che le strategie di adattamento che saranno usate in questo caso avranno tanto in comune con gli adattamenti tipici e più studiati. Già Vinay e Darbelnet hanno sostenuto che l'adattamento è una procedura che può essere usata ogni volta quando il contesto del testo originale non esiste nella cultura di arrivo e perciò diventa necessario fare una specie di ricreazione.

Come è stato già menzionato nella parte precedente, la studiosa Radoš-Perković (2021) menziona vari tipi di adattamento. Uno di questi è *l'adattamento dell'ambiente dell'azione*. Si tratta di una delle modifiche più comuni che Pavlović (2015) chiama *trapianto culturale*, ma che potrebbe essere denominato anche *localizzazione*.<sup>8</sup> Si tratta di uno spostamento dell'ambiente dell'azione del prototesto in un altro spazio geografico che diventa l'ambiente dell'azione del metatesto. Comunque, il termine *localizzazione* non è generalmente accettato e canonizzato perché si può confondere con il termine inglese *localisation* che si riferisce alla traduzione nell'ambito della tecnologia. Così, ad esempio, Riediger scrive di *localizzazione* spiegando come nella società globale i prodotti sono "internazionalizzati" e

---

<sup>6</sup> Si vedano anche gli esempi di Ivir (1984) esposti nel paragrafo precedente.

<sup>7</sup> Queste strategie sono state raccolte da diverse fonti bibliografiche. Si tratta delle parti delle ricerche di diversi autori descritte da Osimo (2008), Radoš-Perković (2013), Pavlović (2015) e Veselica Majhut (2020).

<sup>8</sup> Su *localizzazione* si veda di più in Radoš-Perković (2021) e (2013) e Osimo (2008). Quest'ultimo definisce la *localizzazione* come una strategia opposta al concetto di *esotizzazione* che si riferisce al mantenimento degli elementi culturali che appartengono alla cultura di arrivo.



così possono essere facilmente localizzati. Lo studioso definisce la localizzazione come “l’adattamento alle esigenze e abitudini dei clienti di altre culture compresa nelle loro lingue” (Riediger 2018: 31).

D’altra parte, nelle sue ricerche sulle commedie goldoniane Radoš-Perković (2021) e (2013) usa il termine localizzazione avendo in mente il primo significato poc’anzi evidenziato. Qui vengono esposti i dati principali di due delle sue ricerche che riguardano l’adattamento dell’ambiente di azione, visto che si tratta di due ricerche più vicine al lavoro che si vuole intraprendere in questa tesi.

Nella prima commedia goldoniana che l’autrice analizza, l’ambiente del metatesto si è trasferito a Zagabria, come del resto con l’adattamento di *Perfetti sconosciuti* che sarà trattato in questo lavoro. Si tratta dell’adattamento di *Gostioničarka Mirandolina* di Lada Kaštelan che si basa sulla traduzione di Morana Čale (Radoš-Perković 2013: 66). I nomi vengono croatizzati, dove questo procedimento appare possibile, o si usano le invenzioni del traduttore che cercano di produrre lo stesso messaggio che ha il nome nell’originale. Nel momento in cui la scena è spostata a Zagabria, il personaggio di Mira (Mirandolina nell’originale) parla come una tipica donna zagabrese, usando il dialetto caicavo con molti germanismi. Per non allontanarsi troppo dalla cultura italiana, nel testo sono state preservate alcune parole italiane e, in aggiunta, si usano anche gli italianismi che sono maggiormente diffusi e presupposti come noti al pubblico croato.

Radoš-Perković (2013) analizza anche l’adattamento per il teatro croato de “*I rusteghi*”, la cui versione croata è chiamata *Grubijani* ed è stata fatta da Dragutin Lučić. Qui c’è di nuovo una localizzazione, ma questa volta l’ambiente dell’azione si è trasferito a Pola. Si usano molte aggiunte di toponimi e delle referenze culturospecifiche che aiutano a inserire la trama nel contesto polese, il quale diventa riconoscibile grazie alle caratteristiche locali aggiunte. Anche in questo caso le strategie di adattamento modificano di nuovo la lingua che nell’originale era l’autentico dialetto veneto. Usando la lingua croata standard e il dialetto istriano-veneto, con molte referenze alle altre lingue e culture che fanno parte della regione istriana, nell’adattamento è stato creato un tipico discorso contemporaneo che si può trovare dentro le famiglie di Pola che hanno il contatto diretto con le influenze italiane (Radoš-Perković 2013: 254).

Pare che, tra tutti gli esempi degli adattamenti teatrali che sono stati trovati nella letteratura consultata, proprio questi due esempi succitati assomiglino di più al caso che è stato posto come elemento fondante da analizzare in questa sede e perciò quest’analisi si avvarrà anche della terminologia e della cornice teorica usata dall’autrice. Ma prima

dell'analisi, nel paragrafo che segue si cercherà di esporre le informazioni principali che riguardano la creazione dell'adattamento teatrale che verrà esplorato.

### 3. Opera analizzata

Nel capitolo che segue si cercherà di esporre le caratteristiche principali del prototesto e del metatesto e si cercherà inoltre di indicare come è avvenuta la transizione dall'uno all'altro.

#### 3.1. Sul protesta: *Perfetti sconosciuti*, il film

*Perfetti sconosciuti* è il film italiano di maggiore successo del 2016, ed è allo stesso tempo uno dei film più famosi della cinematografia italiana contemporanea. Dopo l'uscita nei cinema, il film ha sorpreso tutti diventando un successo inaspettato, guadagnando 14 milioni di dollari al botteghino e vincendo il premio David di Donatello per il migliore film (regia di Paolo Genovese) e per la migliore sceneggiatura (sempre lo stesso Genovese in collaborazione con Filippo Bologna, Paolo Costella, Paola Mammini e Rolando Ravello). In pochi si aspettavano questo successo dall'autore che prima di *Perfetti sconosciuti* aveva girato solo qualche commedia di poco rilievo e magro successo.<sup>9</sup>

La trama del film ruota attorno a Rocco ed Eva, sposati da tanti anni ma in una profonda crisi matrimoniale, che invitano i loro cinque amici a cena in una notte di eclissi lunare. Gli invitati sono due coppie sposate ed un amico *single*. Il film apre con una piccola introduzione alla quotidianità di ogni coppia, alludendo ai possibili problemi, matrimoniali e non, nelle loro vite. Una volta arrivati a casa di Rocco e di Eva, tutti gli ospiti parlano di una coppia di ex-amici prima appartenenti al loro gruppo. Visto che questi si sono lasciati per l'infedeltà del marito che la moglie ha scoperto usando il suo cellulare, la discussione che ha inizio con dei commenti che riguardano gli ex-amici si espande a livello generale e apre la questione su come i cellulari influiscano sulla vita di coppia.

Eva, la padrona di casa nella quale si sono radunati tutti, conclude che i cellulari sono *la scatola nera della nostra esistenza* e invita gli amici a giocare a un gioco che ha appena inventato. Tutti i messaggi che arrivano ai cellulari durante la cena dovranno essere rivelati a tutti e sette i partecipanti. La riluttanza iniziale di alcuni di loro viene superata quando il

---

<sup>9</sup> <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/potpuni-stranci-komedija-o-veceri-skupine-burzujskih-prijatelja-u-talijanskim-kinima-pretvorila-se-u-najuspjesniji-film-godine-6001731> (ultimo accesso in data: 06/01/2023)

gruppo decide comunque di cominciare a giocare. Naturalmente, nel corso della notte vengono rivelati diversi segreti, le insicurezze e le infedeltà e i loro rapporti personali cambiano in maniera irreparabile.

Una peculiarità di questo film è la sua validità universale e che ci mostra, tra l'altro, il ruolo della tecnologia nel mondo contemporaneo. Perciò non sorprende che il film ha ricevuto molti premi e riconoscimenti come *Nastri d'argento*, *Ciak d'oro* e *Globo d'oro*. Bisogna inoltre sottolineare che il tema di cui si occupa lo rende facilmente applicabile anche a culture e contesti diversi da quello italiano. Così il 15 luglio 2019 *Perfetti sconosciuti* è entrato nel *Guinness dei primati* come il film con il maggior numero di remake nella storia del cinema – in quel momento erano giunti al diciottesimo remake.<sup>10</sup> Nel 2023 *Perfetti Sconosciuti* è arrivato al ventesimo remake internazionale con il remake islandese uscito il 6 gennaio, mentre la prossima versione sarà quella danese che è prevista entro la fine dell'anno.<sup>11</sup> Con questi 21 remake *Perfetti sconosciuti* continua ad essere ancor oggi il film con il maggior numero di remake. Per questa ragione il film è stato discusso anche nel più noto settimanale di economia *The Economist*, che l'ha chiamato “un prezioso pezzo di proprietà internazionale”.<sup>12</sup> Ancora nel 2023 la storia del successo di questo film continua con il debutto di Paolo Genovese come regista teatrale. Presto, quindi, si potrà vedere l'adattamento del film nei teatri italiani,<sup>13</sup> mentre questo tipo di adattamento in lingua croata esiste già e se ne occupa nel resto proprio questa tesi.

### **3.2. L'adattamento teatrale croato: spettacolo *Potpuni stranci***

Questa tesi tratta l'adattamento scenico del film *Perfetti sconosciuti* di Paolo Genovese messo in scena in Croazia dalla compagnia teatrale zagabrese “Luda Kuća” (lett. ‘la casa di matti’, metaforicamente ‘casino, chiasso, caos, disordine’). “Luda Kuća” è stata fondata nel 2018 da Rene Bitorajac e Branko Đurić Đuro. Essendo l'unico teatro privato croato a possedere un proprio spazio e una propria scena teatrale, non sorprende che, fino ad oggi, è l'unica compagnia teatrale in Croazia che ha ottenuto i diritti d'autore per l'adattamento della

---

<sup>10</sup> ['Perfetti sconosciuti' è ancora da record: pronti i remake in Islanda e Danimarca - la Repubblica Perfetti Sconosciuti - Sceneggiature Italiane](#) (ultimo accesso in data: 06/01/2023)

<sup>11</sup> [Perfetti sconosciuti conquista il 20esimo remake internazionale, l'ultima è la versione islandese \(fanpage.it\)](#) (ultimo accesso in data: 06/01/2023)

<sup>12</sup> [“Perfect Strangers” has been remade more than 20 times since 2016 | The Economist](#) (ultimo accesso in data: 07/01/2023)

<sup>13</sup> [PERFETTI SCONOSCIUTI \(Paolo Genovese\): Date e biglietti | Teatro.it](#) (ultimo accesso in data: 07/01/2023)

sceneggiatura per il film *Perfetti sconosciuti*.<sup>14</sup> Proprio questo spettacolo, tradotto in croato come *Potpuni stranci*, è uno degli spettacoli più visti del loro teatro.

Siccome si tratta di uno spettacolo recitato in lingua croata, con solo alcuni anglicismi e italianismi, la sceneggiatura di Paolo Genovese e i collaboratori Bologna, Costella, Mammini e Ravello rappresenta solo un punto di partenza per la messinscena. Alla struttura della sceneggiatura di Genovese ed altri sono state aggiunte le diverse e numerose caratteristiche che nel prototesto non esistevano. Il regista dello spettacolo è Rene Bitorajac, che è anche uno degli attori nello spettacolo. Anche se la trama dello spettacolo segue abbastanza fedelmente la struttura del film, gli elementi culturospecifici italiani che potrebbero forse risultare ignoti al pubblico croato vengono adattati in modo da rispettare la cornice comica. Inoltre, gli elementi che potrebbero ostacolare la comicità nel contesto croato sono stati sostituiti. Questo fatto riafferma l'idea proposta dalla teoria dello scopo: la traduzione viene prodotta avendo in mente sia la situazione particolare in cui sarà presentata al pubblico, che le caratteristiche del pubblico a cui il metatesto è destinato. La cornice comica per questa messinscena viene arricchita da varie gag comiche, da diversi dialetti croati e da tratti distintivi dei personaggi alle prese con la comicità avvicinando così i personaggi al pubblico croato. Lo stesso Bitorajac ha detto in un'intervista che l'adattamento non è mai semplice e che tutti gli attori hanno partecipato alla realizzazione scenica di questo spettacolo. Ha anche sottolineato che dall'inizio di questo progetto hanno avuto l'intenzione di creare un metatesto interessante e dinamico.<sup>15</sup>

Lo spettacolo *Potpuni stranci* ha debuttato nella "Luda kuća" a Zagabria il 13 febbraio del 2020, poco prima della chiusura dei teatri croati a causa dell'epidemia da Coronavirus. Proprio per questa ragione è andato in scena solo 35 volte durante il primo anno dall'uscita. Ciò nonostante, la messinscena del film "Perfetti sconosciuti" dal teatro "Luda kuća" ha riscontrato un enorme successo presso il pubblico. Questo è confermato dal fatto che finora lo spettacolo è stato visto da oltre 40.000 spettatori, e se si considera il fatto che si tratta di due anni profondamente segnati dall'epidemia del Covid-19 e di diverse misure che hanno impedito il raduno del pubblico, il successo può solo essere considerato ancora più grande. Ulteriore conferma del successo di questo spettacolo è il fatto che il 10 dicembre di 2022,

---

<sup>14</sup> [«Perfetti sconosciuti» Un adattamento scenico del film di Paolo Genovese \(lavoce.hr\)](#) (ultimo accesso in data: 07/01/2023)

<sup>15</sup> [René Bitorajac. Perfetti sconosciuti: ottimo ma timing sbagliato \(lavoce.hr\)](#) (ultimo accesso in data: 07/01/2023)

l'equipe di "Luda kuća" ha celebrato la centesima esecuzione dello spettacolo<sup>16</sup> e non intendono fermarsi, perché fino al primo febbraio e il momento in cui viene scritto questo testo lo spettacolo ha già raggiunto 103 repliche.

### **3.3. Passaggio dalla traduzione all'adattamento**

Sui manifesti e nei testi pubblicitari fatti per attirare il pubblico a teatro è stato trovato un fatto curioso: sotto la descrizione dello spettacolo è scritto che "nel lavoro della traduzione hanno collaborato Maruška Aras, Boris Barukčić, Marin Klišmanić, Ugo Korani, Iva Kraljević, Veronika Mach e Ivan Pašalić, studenti del secondo anno di master specialistico di recitazione presso l'Academia di arte drammatica dell'Università di Zagabria nell'anno accademico 2018/2019". Da questi fatti si poteva concludere che si sarebbe potuto trattare di un tipo di traduzione di gruppo, forse anche di traduzione amatoriale, e ciò mi ha spinto a raccogliere più dati sul modo in cui la traduzione e l'adattamento sono stati eseguiti.

Ho deciso così di rintracciare alcuni degli studenti e intervistarli facendo un'intervista etnografica.<sup>17</sup> Indagando sul tema ho scoperto che gli studenti sopraccitati hanno deciso di lavorare sul film di Genovese e di creare una propria messinscena allo scopo di esibirlo come esame finale al corso di recitazione con la professoressa Dora Ruždjak-Podolski. Uno dei motivi principali per cui hanno optato per questo prototesto, oltre al fatto che è piaciuto molto a tutti loro, sta proprio nel fatto che il cast artistico del film è stato costituito da sette amici, tre donne e quattro uomini. Dato che si trattava di un cast corale, ossia ensemble in cui tutti gli attori avevano all'incirca la stessa importanza, sembrava perfetto per l'esame finale del corso che per coincidenza, era formato da sette studenti, e più precisamente, di tre studentesse e quattro studenti.

Sono riuscita a mettermi in contatto con l'attore che mi è stato indicato come il fautore principale nella prima fase dell'adattamento del prototesto, e lui ha accettato di essere intervistato. Gli ho spiegato che tutte le informazioni ricavate dalla nostra intervista sarebbero state utilizzate a scopi informativi, nella stesura della mia tesi di laurea.

---

<sup>16</sup> <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/rene-bitorajac-na-pocecima-smo-sami-od-doma-nosili-odjecu-za-predstavu-koju-je-pogledalo-40-000-ljudi-15285094> (ultimo accesso in data: 07/01/2023)

<sup>17</sup> Si tratta di uno strumento di ricerca che conosco bene, dato che oltre all'italianistica studio anche l'antropologia.

Il mio interlocutore mi ha spiegato le ragioni per cui loro hanno deciso di fare lo sforzo di creare una traduzione partendo da zero e poi di esibire sul palcoscenico il loro metatesto. Hanno deciso di dividere il lavoro di traduzione in due parti. La prima, eseguita dal mio interlocutore nell'intervista etnografica, consisteva nella traduzione letterale delle battute che gli attori pronunciano nel film. La ragione per cui il mio interlocutore è stato l'unico a fare la prima parte della traduzione sta nel fatto che solo lui conosceva la lingua italiana. Nell'intervista mi ha raccontato che è nato in Istria e conosce la lingua abbastanza bene, tanto da poter capire la maggior parte delle battute. Descrivendo il suo modo di tradurre, ha spiegato che ha riascoltato più volte le battute nel film, aiutandosi con i sottotitoli esistenti per la lingua italiana (i cosiddetti *sottotitoli per non udenti*) e ha cercato di produrre una traduzione funzionale. Non ha inserito alcun adattamento e il suo lavoro di traduzione è stato abbastanza letterale.

Quando ha finito con questa parte di lavoro, ha portato il primo "manoscritto" ai suoi colleghi. Allora è cominciata la seconda fase del lavoro sulla traduzione nella quale hanno partecipato tutti e sette gli studenti. Hanno lavorato insieme sulla prima versione del testo per adattare le battute alle loro esigenze e hanno partecipato tutti alla drammaturgia dello spettacolo.

Dopo la prima versione della traduzione in croato, tutti gli studenti hanno avuto un'opportunità di suggerire le battute per la messinscena e tutti insieme hanno lavorato sulla creazione di un testo il più vicino e accettabile possibile al contesto croato. Le tecniche che hanno usato maggiormente sono state l'omissione e l'aggiunta. Hanno omesso tutto quello che non gli pareva importante nonché quello che non hanno potuto eseguire sul palco, mentre dall'altra parte hanno aggiunto delle battute nuove per creare un senso più aderente alla lingua croata in alcune delle scene. Hanno deciso di lasciare la maggior parte dei nomi italiani dei personaggi del prototesto e non adattarli alla lingua croata. Non hanno cambiato neanche lo spazio: nella loro versione l'azione continua a svolgersi a Roma. Ecco come il mio interlocutore spiega questa fase di lavoro:

“Jer nama nije bilo bitno da mi prevedemo točno kako je u filmu, da prevedemo točno riječ po riječ. Bilo nam je bitno da uberemo koje su, šta oni tim rečenicama zapravo žele reć.”

(“Perché per noi non era importante tradurre esattamente le battute del film, parola per parola. Ritenevamo importante capire quali fossero, che cosa infatti volessero dire con queste frasi.”)

Per quanto riguarda la terza fase, il mio interlocutore mi ha informato che Rene Bitorajac ha contattato la professoressa con cui hanno sostenuto l’esame, e ha chiesto loro di inoltrargli la traduzione croata che avevano fatto. Essi hanno dato il consenso affinché il loro testo potesse essere utilizzato dal teatro Luda kuća, e la compagnia teatrale in cambio gli ha dato i crediti per la traduzione. La traduzione degli studenti era in larga misura diversa rispetto a quella che alla fine è stata recitata in teatro, soprattutto per quanto riguarda il numero di adattamenti. Nella versione finale si osserva che il teatro Luda kuća non ha soltanto aggiunto la propria “firma” stilistica che caratterizza le loro messinscene, ma ha anche modificato molti elementi del prototesto che gli studenti non hanno cambiato. Innanzitutto, i nomi dei personaggi, ma sono state aggiunte anche alcune caratteristiche per rendere alcuni personaggi più comici. È stato anche adattato l’ambiente dell’azione, ma in modo discreto, cioè non menzionando specificamente alcuna località croata. La localizzazione viene comunque realizzata grazie al cambiamento dell’italiano regionale di stampo romano del prototesto, ossia alla sua sostituzione con il dialetto caratteristico per l’area geografica di Zagabria, in maniera simile a quella eseguita nell’adattamento della commedia goldoniana di Lada Kaštelan. Il registro del metatesto è stato arricchito da molti diminutivi e i germanismi che fanno parte della parlata quotidiana della gente zagabrese. Per indicare la provenienza di uno dei personaggi è stato utilizzato anche il dialetto caratteristico per l’area della Dalmazia il cui uso sul palco sottintende l’uso di altri elementi culturospecifici. I nomi sono stati croatizzati o addirittura completamente cambiati, mentre i toponimi italiani usati nel testo precursore sono stati sostituiti da quelli addomesticati. Infine, l’inserimento di alcune canzoni ha reso l’evolversi dell’azione dello spettacolo più dinamico. Quest’aggiunta ha inoltre inserito altri elementi culturali croati che hanno contribuito in modo più sostanziale alla caratterizzazione localizzata dei personaggi.

Si può concludere che il processo di adattamento è stato lungo e complesso e che è stato eseguito in più fasi. La prima fase ha riguardato solo dalla traduzione fatta da un traduttore, l’unico tra gli studenti menzionati che, grazie alla sua provenienza istriana, conosceva l’italiano. Nella seconda fase è stato eseguito l’adattamento in cui hanno partecipato tutti e sette gli attori, ma in questo adattamento gli studenti hanno ritenuto di non modificare in modo sostanziale gli elementi del prototesto come in quello finale, eseguito dal



team artistico di *Luda kuća*: nella versione studentesca sono stati mantenuti gli antroponimi e i toponimi originali, la trama si svolge ancora a Roma e non è stato eseguito il cambiamento dell'ambiente del dramma. Questo adattamento è stato recitato all'Accademia di arte drammatica dell'Università di Zagabria come parte di un esame finale. Solo nella terza fase è stato realizzato il prodotto finale che è stato poi messo in scena per gli scopi commerciali. In quest'ultima fase hanno partecipato tutti i membri dell'ensemble del teatro *Luda kuća*, anche se il ruolo principale se l'è preso Rene Bitorajac, che ha firmato alla fine come l'unico autore dell'adattamento del testo originale. In questa fase sono avvenuti molti cambiamenti, visibili nella localizzazione dello spettacolo, nei nomi di personaggi e anche nelle grandi aggiunte rispetto all'originale, come si mostrerà nel seguente capitolo.

## 4. Analisi

Paragonando attentamente i dialoghi del film, che d'ora in poi prenderanno il nome di prototesto (abbreviazione PT) e i dialoghi recitati dai personaggi del dramma, quali d'ora in poi prenderanno il nome di metatesto (MT), si individuano novantasei elementi in cui questi due testi si differenziano. Nel maggior numero dei casi si tratta della differenza che è rimasta a livello di una singola battuta di un personaggio, e solo in alcuni casi si tratta di scambi più lunghi delle battute di due o più personaggi. Questi novantasei elementi sono stati considerati esempi di adattamento e vengono esposti ed analizzati in seguito, nei paragrafi 4.1- 4.5. Per motivi di sinteticità e chiarezza di esposizione, non saranno esposti tutti gli esempi estrapolati, ma solo quelli più significativi. Dopo l'esposizione saranno analizzati in base alla cornice teorica esposta nel secondo capitolo della tesi. Prima dell'analisi di esempi particolari si parlerà brevemente delle caratteristiche fondamentali dell'adattamento che vengono osservate nei cambiamenti più importanti rispetto all'originale.

Dato che lo spettacolo teatrale deve rispettare le cosiddette unità aristoteliche di tempo, di luogo e di azione, c'era da aspettarsi che alcune parti del film sarebbero state omesse. Si tratta in primo luogo di quelle scene che si riferiscono agli eventi accaduti prima della cena che raccoglie tutti i personaggi. Le scene in cui le coppie si preparano per la cena sono state omesse perché sono antecedenti all'evento principale e quindi non rispettano l'unità di tempo. Lo stesso vale anche per tutte le scene dopo la cena, quando ogni coppia va a casa propria in auto. Esse sono state omesse perché non rispettano l'unità di luogo. Lo spettacolo comincia e finisce in una stanza nella quale viene servita e poi consumata la cena e così si rispettano tutte le unità aristoteliche.

Inoltre, sono stati eliminati alcuni passaggi del prototesto, come ad esempio il monologo di Bianca nel quale lei mette a confronto gli uomini e le donne evidenziando le differenze esistenti tra di loro e comparandole a quelle esistenti tra un PC Windows e un Mac. È possibile che il motivo sia la scarsa rilevanza dei computer Mac in Croazia. Si può ipotizzare che, in linea con la *teoria dello scopo*, sono stati eliminati tutti gli elementi per i quali si presumeva che il pubblico non avrebbe reagito positivamente, ossia avrebbe mostrato una reazione tiepida, e che invece sono stati aggiunti quelli per i quali si supposeva che sarebbero stati ben accetti.

Radoš-Perković (2021) afferma che negli adattamenti si incontrano spesso delle aggiunte e ne sono state trovate alcune. Di seguito sono riportati solo alcuni esempi che vengono descritti qui:

Quando nel prototesto Carlotta, che è un'alcolista nascosta, dice "Una per Peppe!", allo spettatore diventa subito chiaro che stia cercando solo una scusa per bere ancora, inventandosi un brindisi. Questo motivo nell'adattamento è amplificato ulteriormente con un effetto moltiplicatore. Infatti, Karla nella messinscena brinda a tutto e a tutti, ne riportiamo un esempio completamente inesistente nel prototesto, seguito dalla nostra traduzione in italiano:

#### **METATESTO:**

**Karla:** Ajmo ljudi, zdravica!

**Luka:** Evo, ljudi, Karla zove zdravicu. Ajde reci, Karla, za što je zdravica?

**Karla:** Pa... Evo za biodinamičku kušnju... Ne, ne, pa to je za pomrčinu. Živjeli!

**(Karla:** Andiamo, amici, un brindisi!

**Luka:** Ecco, amici: Karla vuole brindare. Dai, dimmi, Karla, a che cosa brindiamo?

**Karla:** Mah... ecco, al vino biodinamico... No, no - all'eclissi! Cin cin!)

Vediamo che qui si tratta di un'aggiunta moltiplicativa siccome in essa non solo viene esplicitata la ragione per cui Karla vuole fare un brindisi, ma anche il motivo che si ripete aiuta a svelare il problema della dipendenza da alcol che il personaggio ha ed anche amplifica l'effetto comico.

I brindisi sono un elemento importante nella drammaturgia dello spettacolo teatrale, sia per la caratterizzazione psicologica dei personaggi, sia per la possibilità di ottenere effetti comici. Nel prototesto il personaggio di Cosimo dice solo "*Salute*", e questa battuta non viene accompagnata da alcuna aggiunta, mentre nel metatesto osserviamo l'aggiunta che viene ripetuta più volte. Ogni volta quando qualcuno dei personaggi dice *Živjeli* ('cin cin', letteralmente *Alla vita!*), il personaggio di Toni scherzosamente corregge l'interlocutore rispondendo "*Uzdravlje! Živjet se može i na aparatima.*" (*Alla salute! Si può vivere anche essendo attaccato a una macchina.*) referendosi che è importante non solo vivere, ma vivere bene, con una qualità di vita veramente alta. In questo caso nel metatesto croato l'effetto

comico si ottiene grazie al gioco di parole realizzato in base alla differenza nel senso letterale tra i brindisi alla salute (*Uzdravlje!*) e alla vita (*Živjeli!*), con un'aggiunta la cui ripetizione rende la situazione comica. Se adottiamo la classificazione di aggiunte proposta da Radoš-Perković (2021), possiamo dire che qui si tratta di un'aggiunta dell'autore che ha un uso esplicativo, cioè di un'invenzione inserita nel metatesto che era inesistente nel prototesto e non è motivata da esso.

In altri esempi nel metatesto sono state usate le battute che il prototesto non conteneva. Uno di questi esempi si ha quando, al posto della battuta di un personaggio "Pronto? Ma chi è... stocazzo?!" con la quale risponde al telefono, nel metatesto croato appare il dialogo "Halo? – Metnem ti ga malo!" (*Pronto? – Te lo metto io!*). Sia *stocazzo* del prototesto che la risposta del metatesto si riferiscono all'organo sessuale maschile, ma le implicazioni sono diverse. Si tratta di nuovo di un'aggiunta che, oltre al cambio del contesto rispetto all'originale, introduce anche la rima che nel prototesto era inesistente.

In una delle scene iniziali, Peppe entra per ultimo come ospite e sorprende gli amici che si aspettavano che sarebbe arrivato con la fidanzata Lucilla. Allora Cosimo, essendo sorpreso di vedere solo Peppe, chiede in maniera ellittica: "Lucilla?", mentre in croato prima di questa battuta c'è un'aggiunta quando Luka (Lele), vedendo Piko entrare da solo prima dice *Hvaljen Isus, buraz!* (*Sia lodato Gesù Cristo, amicone!*) e solo poi chiede della fidanzata. Qui non si tratta solo di una battuta aggiunta, ma anche di un'introduzione di un elemento che differenzia i due personaggi: Peppe del prototesto e Piko, il suo equivalente del metatesto.

Peppe è un ex insegnante di educazione fisica, mentre Piko è un ex insegnante di religione, e a questo si riferisce Luka quando usa un saluto religioso. Nella classificazione delle aggiunte di Radoš-Perković (2021), questa appartiene ad un'aggiunta esplicativa perché ci aiuta a capire il mestiere del personaggio. Con questa battuta gli autori dell'adattamento croato volevano sfruttare il potenziale comico creato dalla situazione generata dal cambiamento. Si vede che ne traggono ispirazione durante tutto lo spettacolo, perché lo stesso motivo si nota anche nel seguente esempio:

#### **PROTOTESTO:**

**Peppe:** Non riesco a dire a voi che sono gay, come faccio a dirlo in un tribunale, davanti a un giudice, agli avvocati, ai parenti?

## METATESTO:

**Piko:** Pa vama nisam mogo reć! Šta da govorim pred sucima, pred odvjetnicima... *da mi mama infarkt dobije? Pa nek saznaju roditelji od klinaca, pa me krenu razvlačit po društvenim mrežama, pa krene medijska hajka: Zli gej vjeroučitelj truže djecu pederizmom...*

(**Piko:** Non riesco a dirlo a voi. E allora come posso dirlo davanti ai giudici, agli avvocati... *e faccio prendere un colpo a mia mamma? E quando i genitori dei bambini lo vengono a sapere e cominciano a diffonderlo sui social, e allora comincia l'isteria mediatica: Il malvaggio insegnante di religione gay che corrompe i bambini con la frociera...*)

Qui osserviamo un'aggiunta dell'autore siccome il motivo della reazione sui social e le reazioni dei mass media possono essere definiti come un'invenzione dell'autore dell'adattamento croato. Con questo cambiamento della professione di Piko a insegnante di religione, il fatto che questo personaggio è gay crea un contrasto maggiore rispetto a quello esistente nell'originale. Nella situazione in cui Piko spiega la ragione per cui non riesce a dire a suoi amici che è gay nel metatesto si aggiunge anche la possibile reazione isterica dei mass media. Questa situazione, anche se è presentata solo come una possibilità, sembra molto plausibile nella realtà croata, siccome la cultura dell'antigay è molto diffusa.

Un altro esempio dell'aggiunta di una battuta che non esisteva nel metatesto la notiamo nella scena quando Bianca dice *Fermi, fermi tutti! È il primo messaggio (...) Lo leggiamo!*, e poi nella battuta seguente quando dice a Cosimo *Leggi*. Nella stessa situazione nel prototesto, alla prima battuta di Bianka risponde Luka con la battuta *Kao u saboru, imamo prvo čitanje (Come nel parlamento, abbiamo la prima lettura)*. L'aggiunta si riferisce alla lettura di una legge in parlamento e introduce le allusioni alla situazione politica croata nella comicità dello spettacolo. Anche questa è un'aggiunta dell'autore al fine di connettere la lettura del messaggio sul cellulare con la lettura in parlamento. Questa è un'allusione che non appare nel prototesto, il quale è completamente privo di riferimenti politici.

Un interessante esempio di aggiunta è il riferimento a una canzone croata degli anni '90. Esso appare nella scena in cui in italiano non c'era nessun tipo di doppio senso o riferimento culturale: nel testo *Voglio il tuo corpo* che Rocco invia a Cosimo in un messaggio anonimo, tentando di scherzare. In croato questo messaggio viene tradotto con *Ja noćas trebam tvoje tijelo (Stasera ho bisogno del tuo corpo)* che riporta il verso iniziale di una

canzone di Tony Cetinski. Il nome del cantante viene direttamente menzionato da uno dei personaggi subito dopo la lettura del messaggio. Questa è solo una delle aggiunte nelle quali nel metatesto vengono usate le canzoni o allusioni a esse. Ad esempio, il personaggio di Toni nella sua prima entrata in scena teatralmente esclama *Dobra večer, dobri ljudi, doša sam vam na bevandu* (*Buonasera, buona gente, sono venuto da voi a bere un bicchiere di vino*) che allude alla canzone del cantante dalmata Mladen Grdović il cui ritornello inizia con *evo mene moji ljudi, doša san van na bevandu* (*eccomi amici miei, sono venuto da voi a bere un bicchiere di vino*).

La canzone del famoso cantante rap croato, Vojko V, dal titolo *Kako to?* (Come mai?) è usata in modo ironico quando Bianka dice che a prima vista pensava che Toni fosse un donnaiolo, e Luka risponde con *Kako to? Kako to?* (come mai? come mai?) recitandolo allo stesso modo in cui lo fa Vojko V nella canzone. Facendolo, Luka allude che Toni è, infatti, proprio questo ciò che all'inizio Bianka pensava di lui. Questa aggiunta è inserita probabilmente anche perché gli attori pensavano che sarebbe stata ben accolta anche dal pubblico più giovane.

L'altra canzone che è stata aggiunta è il brano *Felicità* di Al Bano e Romina Powell. Similmente come nell'esempio precedente, anche in questo caso si usano solo i versi che fanno parte del titolo della canzone e sono quindi la parte più conosciuta del brano. *Felicità* è cantata in maniera unisona da tutti e tre i personaggi maschili (Roko, Luka e Piko) come risposta ironica al fatto che Toni ha chiamato Bianka l'amore della sua vita. Si tratta di un'aggiunta paradossale che fa il ritorno alla cultura d'origine e testimonia le relazioni tra i personaggi.

Questa aggiunta probabilmente è stata inserita per rendere omaggio alle origini del prototesto: si tratta di una nota canzone italiana che aiuta il pubblico a capire che si tratta di un film italiano che è stato usato come modello per lo spettacolo. Tutte e tre le aggiunte che includono le canzoni sono invenzioni dell'autore e anche aggiunte dell'autore, perché la musica non ha una parte così importante nel prototesto.

Esiste un altro esempio di aggiunta rispetto al prototesto in cui Cosimo pronuncia la seguente battuta:

**PROTOTESTO:**

**Cosimo:** Però anche tu cancellali questi messaggi. Mi sembra l'abc. Ti scopi una ragazzina, ma stacci attento, no?

**Carlotta:** A cosa stacci attento? Al messaggino o al fatto che sei una merda?

**Cosimo:** Ma che te arrabbi con me per questa cosa mica son stato io?

Nel metatesto la prima parte del testo viene pronunciata da Toni, la battuta che segue è aggiunta da Luka, mentre la risposta viene da Karla come nel prototesto. Comunque, il contesto è cambiato perché nel metatesto le battute vengono scambiate tra due persone che fanno una coppia:

#### **METATESTO:**

**Toni:** Pa da. Ševiš mlađu curu - brišeš poruke.

**Luka:** Osnovna škola Ivan Gundulić, 1.a. Trebao je pazit.

**Karla:** Što je trebao pazit, u vezi sms-a ili to s kojom glavom razmišlja uopće?

**Luka:** Pa dobro kaj se na mene ljutiš, pa nisam ja...

**Karla:** Pa kad pričaš pizdarije.

(**Toni:** Sì. Ti scopi una giovane - cancelli i messaggi.)

**Luka:** Scuola elementare Ivan Gundulić, classe 1a.

**Karla:** A che cosa stacci attento, al messaggino o con quale testa ragiona?

**Luka:** E perché sei arrabbiata con me, non sono stato io...

**Karla:** Perché dici cavolate.)

Questa espansione può essere classificata come un'aggiunta esplicativa, visto che spiega come cancellare i messaggi dovrebbe essere eseguito per forza in una situazione come quella descritta. Il modo di dire utilizzato nel prototesto italiano era *essere l'abc*, mentre nel metatesto croato è stata usata una traduzione libera che allude all'ingenuità e alle scarse conoscenze del mondo uguali a quelle dei bambini all'inizio della scuola elementare. Osserviamo anche l'aggiunta del nome della scuola *Ivan Gundulić* che fa entrare questo esempio anche nell'area di un elemento culturospecifico, affermando così che l'ambiente dell'azione può essere la città di Zagabria. Da questo punto di vista, oltre al fatto di essere

un'aggiunta, quest'esempio può essere definito anche come un segno di localizzazione nella quale il luogo di azione passa da Roma a Zagabria.

Tutte le espansioni e le esagerazioni rispetto all'originale si possono osservare anche come compensazioni perché in alcune altre parti del prototesto non è stato possibile trasmettere le battute contenenti giochi di parole e simili elementi comici efficaci.

Una delle compensazioni è anche un frequente insulto che allude alla calvizie di uno dei personaggi, Luka (p.e. *Di si, ćelavi? - Mama ti je ćelava! / Che c'è, calvo? - La tua mamma è calva!*) e che nel prototesto non esiste semplicemente perché l'attore che interpreta il personaggio Lele non è calvo. Quindi, qui si tratta di un'aggiunta dell'autore dovuta all'aspetto fisico differente del personaggio Luka nel metatesto rispetto a quello di Lele nel prototesto.

Tutte queste aggiunte servono a creare l'effetto comico. D'altra parte, è stata trovata solo un'aggiunta di tipo moralizzante. Il seguente dialogo tra Lele e Cosimo nel metatesto può essere osservato come un'aggiunta e una modifica del dialogo di Luka e Toni nel prototesto:

**METATESTO:**

**Luka** (in maniera ironica): Nismo to baš najbolje prihvatili, Toni, ha?

**Toni:** Ma nosi se.

**Luka:** Ma nosi se ti, seljačino jedna! Žene od frendova su zauzete za prave frendove!

(**Luka** (in maniera ironica): Non l'abbiamo presa bene, Toni, eh?)

**Toni:** Ma fottiti.

**Luka:** Ma fottiti tu, coattone! La moglie di un amico è proibita agli amici veri.)

Nell'originale il dialogo contiene solo due battute:

**PROTOTESTO:**

**Lele:** Mi sembra che l'abbiamo presa bene.

**Cosimo:** Vaffanculo Lele.

Nel film, Lele non risponde a Cosimo e neanche l'infedeltà di Cosimo e di Eva non viene menzionata esplicitamente davanti agli altri ospiti. Qui si nota un'altra aggiunta



esplicativa che sottolinea il tradimento in modo chiaro, nonostante il fatto che nel film esso è solo insinuato, cioè suggerito dalla connessione tra gli orecchini nuovi di Eva e gli orecchini che Cosimo ha comprato dal gioielliere. Si può ipotizzare che questa aggiunta è stata inserita perché nello spettacolo le cose non si possono sottolineare in modo sottile e quasi invisibile come quando il regista lascia intuire qualche dettaglio da vicino nel fotogramma del film.

Dalla trascrizione del metatesto sono state estrapolate anche altre espansioni, ma tutte di aggiunte assai più ridotte. Son inoltre tutte dentro una battuta sola e non si ripetono più volte nel metatesto. Nel testo che segue le illustreremo in base ad alcuni esempi:

Quando Eva parla di tutti i tipi di notifiche che fanno squillare i cellulari durante la cena, nel prototesto menziona “messaggi, WhatsApp, telefonate”, mentre nel metatesto notiamo un’aggiunta perché li elenca “Viber, WhatsApp, Telegram, Messenger, mailovi, pozivi...” (*Viber, WhatsApp, Telegram, Messenger, le e-mail, le telefonate*). Qui si tratta di un’aggiunta moltiplicativa che aggiunge altri mezzi di comunicazione a quelli che sono stati già presenti nel prototesto.

Quando gli amici ipotizzano sulla fidanzata di Peppe commentano che lei sia forse:

**PROTOTESTO:**

**Cosimo:** Tipo MILF.

**Lele:** Io dico una vecchia autentica.

In croato nel metatesto c’è un’altra aggiunta quando viene aggiunto anche l’acronimo *GILF* che viene usato per sostituire il sintagma “una vecchia autentica” e poi il termine viene semplificato con l’aggiunta del termine inglese *granny*. In questo caso *GILF* è un’aggiunta esplicativa, siccome aiuta a capire che gli amici scherzano sulla presunta età della fidanzata di Piko che sta per arrivare.

**METATESTO:**

**Toni:** Milf-ica.

**Luka:** Gilf-ica. Mislím još starija, granny, baba.

(**Toni:** Tipo MILF.)

**Luka:** Gilf. Voglio dire, ancora più vecchia, granny, nonna.)

Le altre aggiunte fanno riferimenti alle note canzoni italiane che sono aggiunte nel metatesto mentre nel prototesto non sono presenti. Qualche volta si tratta di canzoni intere, mentre altre volte sono presenti solo in forma di brevi riferimenti verbali nella comunicazione tra i personaggi. Una di queste canzoni è *Bella Ciao* che funziona come una cornice dello spettacolo, dato che con la sua versione spagnola finisce la prima parte dello spettacolo, la sua versione italiana viene usata negli ultimi momenti dello spettacolo quando l'azione viene tornata all'inizio dove nessuno ha scelto di partecipare al gioco e, infine, con la sua traduzione croata lo spettacolo finisce.<sup>18</sup> Si può supporre che questa canzone sia stata usata per due motivi diversi: il primo è la sua fama nuovamente acquistata, ottenuta dopo il successo della serie *Money Heist* di Netflix (titolo originale della serie in lingua spagnola: *Casa de Papel*) che l'ha fatta avvicinare al pubblico più giovane, e l'altro motivo potrebbe essere il fatto che la canzone *Bella ciao* ha più versioni molto diverse fra di loro che si possono usare per fare un circolo completo e dare una cornice allo spettacolo. Bisogna anche menzionare che nelle messinscene più recenti dello spettacolo, alla fine dell'ultimo atto, dagli altoparlanti viene riprodotta la canzone *Zitti e Buoni* del gruppo italiano Måneskin con la quale il gruppo ha vinto l'Eurovision Song Contest nel 2021.

#### **4.1. Adattamento di elementi onomastici**

Avendo analizzato le aggiunte e le espansioni, la prima categoria che verrà trattata nel resto della tesi sarà l'adattamento degli elementi che appartengono all'onomastica. Gli esempi di questo tipo di adattamento possono essere ulteriormente suddivisi in tre sottocategorie (antroponimi, toponimi e crematonimi):

##### **4.1.1. Adattamento di antroponimi**

---

<sup>18</sup> Riportiamo qui il testo dell'adattamento croato della canzone per il quale supponiamo che sia stato fatto, per essere inserito appositamente nello spettacolo, dal momento che le nostre ricerche in rete su un'altra versione croata della canzone non hanno ottenuto alcun risultato: Reci mi zašto, je li ti žao... / O dragi ćao, dragi ćao, dragi ćao ćao ćao / Reci mi zašto, i jel ti žao / što nismo zajedno ostali? / Daj odgovori, ovo me boli! / O dragi ćao, dragi ćao, dragi ćao ćao ćao / Samo zbog tebe, potpuni stranci mi smo sada postali. ("Dimmi perché, se ti dispiace... O caro ciao, caro ciao, caro ciao ciao ciao. Dimmi perché e se ti dispiace che non siamo rimasti insieme/ Dai rispondimi, questo mi fa male! O caro ciao, caro ciao, caro ciao ciao ciao/ Solo per colpa tua, ora siamo diventati perfetti sconosciuti").

In questa categoria si osserva come i nomi originali dei personaggi del film vengono cambiati nella versione croata dell'adattamento scenico. In seguito, si veda la tabella (Tabella 1) in cui vengono evidenziati tutti i nomi dei personaggi disposti in ordine alfabetico, prima quelli presenti nel prototesto (PT) e poi i loro adattamenti nel metatesto (MT):

Tabella 1.

<b>PT</b>	<b>MT</b>
Bianca	Bianka
Carlotta De Rosa	Karla Hanžek
Chiara	Nina
Chicca	/
Cosimo	Toni
Diego	Boris
Dottore Blanchard	Doktor Golenski
Eva	Eva
Ginevra	/
Giulio	Šuki
Gregorio	Gregor
Isa Clementini	Ida Santini
Ivano	Ivano Smodlaka
Lele	Luka Hanžek
Lucilla	Franka
Lucio	Franko
Manuela	/
Marika	Lili

Maurizio il Gioielliere	Lorenzo
Peppe	Piko
Rocco	Roko
Sofia	Sofia/Sofija

È evidente dalla tabella che alcuni nomi sono stati eliminati. Tali nomi sono *Chicca*, *Ginevra* e *Manuela*. Si tratta di personaggi secondari ai quali nel prototesto non è stato concesso molto spazio. Inoltre, non erano nemmeno presenti sul palcoscenico, in quanto venivano solamente menzionati nelle storie dei personaggi principali e, pertanto, sono stati di conseguenza eliminati del tutto dal metatesto.

Alcuni nomi sono rimasti invariati anche nel metatesto, anche se alcuni di essi con piccole modifiche, avendoli dovuti adattare alle regole di pronuncia della lingua croata. Tali nomi sono *Bianka*, *Roko* e *Sofia/Sofija* (rispetto a *Bianca*, *Rocco* e *Sofia* del prototesto). Il nome *Eva* nel metatesto non ha subito alcuna modifica, mentre nel caso dei nomi *Roko* e *Bianka* osserviamo un cambiamento ortografico dovuto alla pronuncia diversa nella lingua croata che non conosce le doppie (*Roko*) e al fatto che l'occlusiva velare sorda in croato viene scritta con il grafema *k* (*Bianka*). Per il nome di *Sofia*, dalla pronuncia degli attori nello spettacolo non si può concludere se la giusta grafia sia con o senza la *-j-* intervocalica. Perciò nella tabella (Tabella 1) sono lasciate entrambe le possibilità (*Sofia/Sofija*). Si noti che nei materiali che accompagnano lo spettacolo questo nome non è stato mai scritto e quindi non si può fare riferimento ad una fonte scritta. I nomi *Eva*, *Bianca/Bianka* e *Rocco/Roko* appartengono ai personaggi principali della trama nel metatesto e nel prototesto, mentre *Sofia*, la figlia di *Eva* e *Rocco*, è un personaggio secondario.

Per quanto riguarda gli altri nomi dei personaggi secondari, il nome *Ivano* è rimasto invariato, ma nel metatesto questo personaggio ha ricevuto anche un cognome (*Ivano Smodlaka*) che non aveva nell'originale. Qui viene menzionato anche *Gregorio* siccome nel metatesto viene adattato usando una delle possibili versioni croate (*Gregor*) per il nome originale.

È stato trovato solo un esempio in cui l'adattamento rispetta l'etimologia del nome originale: sia il nome italiano *Carlotta* che il nome croato *Karla* derivano dallo stesso nome

latino, *Carolus*; quindi, si può dire che in questo caso è stata utilizzata la versione croata del nome originale.

In tutti gli altri casi (*Cosimo, Marika, Diego, Chiara*) non si possono stabilire i motivi per i quali sono stati sostituiti proprio da quei nomi (*Toni, Lili, Boris, Nina*). L'unico cognome che appare è stato sostituito in modo arbitrario (*De Rosa* in *Hanžek*), ma in questo caso è evidente che nel metatesto si voleva fare riferimento alla professione di avvocato del personaggio *Lele/Luka*.

Il nome *Lele* è un ipocoristico di tanti nomi maschili italiani (Gabriele, Emanuele, Daniele, Michele e, soprattutto al sud, Raffaele) e non si può sapere quale sia il nome completo del personaggio; quindi, può darsi che per questa ragione è stato scelto un nome corto che inizia con la lettera L nel metatesto, anche se la sua etimologia è completamente diversa da tutti questi possibili nomi.

Un altro ipocoristico è il nome *Peppe*, ma in questo caso si sa che deriva da Giuseppe. Qui non è stata eseguita la sostituzione con alcuna delle possibili varianti croate del nome Josip, ma è probabile che il nome Piko sia stato scelto perché è un soprannome che ha un potenziale umoristico, che viene poi utilizzato anche nella rappresentazione teatrale.

La sostituzione dei nomi *Lucio* e *Lucilla* con i nomi *Franko* e *Franka* non può essere spiegata da una motivazione semantica particolare, se non dal fatto che nel metatesto, proprio come nel prototesto, si tratta dello stesso nome che appare in due varianti: quella maschile e quella femminile. Oltre al nome, anche il contesto in cui viene introdotto questo personaggio secondario è stato modificato: nel prototesto nella bugia di Lele, *Lucio* è un suo collega di lavoro, mentre nel metatesto nella bugia di Luka, *Franco* diventa un suo amico di allenamento.

Il nome *Giulio*, che viene dato al personaggio che viene soltanto menzionato dagli amici come la persona che organizza le partite di calcio, nel metatesto viene sostituito con il soprannome *Šuki*, che può essere un riferimento all'ex calciatore croato Davor Šuker.

Nel caso del personaggio *Maurizio il gioielliere*, nel metatesto si mantiene l'appartenenza all'onomastica italiana, nonostante il nome utilizzato sia diverso (*Lorenzo*), come nel caso del personaggio secondario *Isa Clementini*, il cui nome, sia nel metatesto che nel prototesto, presenta forti connotazioni italiane (*Isa Santini*).

#### 4.1.2. Adattamento di toponimi

I toponimi sono significativamente meno presenti rispetto agli antroponimi, sia nel prototesto che nel metatesto. Sono stati registrati solo sette casi del loro uso e si vedono tutti nella seguente tabella:

Tabella 2.

<b>PT</b>	<b>MT</b>	<b>procedimento</b>
Salina	/	omissione
A casa dei suoi a <i>Verona</i>	kod mame i tate	eliminazione
Circeo	Kornati	addomesticazione
Anzio	Vinkovci	addomesticazione
Roma	Ljubljana	addomesticazione
Svizzera	/ (Slovenia, in maniera implicita)	addomesticazione
un terreno ai Castelli	Moja zemlja u Drnišu	addomesticazione

La casa che Eva e Rocco volevano comprare nel prototesto viene precisamente localizzata sull'*isola di Salina*, una delle isole Eolie situate vicino alla costa della Sicilia, ma questa informazione di *background* non appare nel metatesto. Così viene impiegata la strategia traduttiva chiamata omissione, nella quale l'elemento che risulta difficile da tradurre viene completamente tralasciato nella traduzione.

Qualcosa di analogo accade nell'esempio che segue, dove il toponimo *Verona* viene eliminato e non appare nella traduzione perché ritenuto poco informativo nel contesto della

traduzione. Comunque, viene preservata l'informazione *a casa dei genitori* il cui contenuto semantico continua ad essere importante anche nella traduzione, perché descrive la sorte dell'ex moglie dell'amico.

Tutti gli altri esempi dell'adattamento dei toponimi sono stati soggetti all'*addomesticazione*, ovvero a quella strategia di traduzione che prevede l'avvicinamento, o l'adattamento completo di un testo straniero alla cultura e alla lingua di arrivo, rendendolo più familiare e comprensibile al pubblico di destinazione. Questa strategia sottintende l'uso di termini e concetti propri della cultura di arrivo, al fine di favorire l'identificazione e l'immersione del lettore o dello spettatore nella nuova realtà narrata. Tuttavia, l'impiego dell'*addomesticazione* può portare ad una perdita di significato e di sfumature semantiche presenti nell'originale, rischiando così di impoverire il testo e di renderlo meno naturale.

Si può supporre che le isole di *Kornati* siano state scelte perché si tratta di un parco nazionale come lo è anche il *Circeo* menzionato nel prototesto, anche se non è del tutto chiaro perché è stato scelto proprio questo e non qualche altro parco nazionale in Croazia.

Anche *Anzio* e *Vinkovci* illustrano bene il procedimento di addomesticazione. Nel loro caso si tratta probabilmente di un riferimento alla provincialità di entrambe le città e alla loro distanza dalla capitale (la prima all'interno della regione del Lazio e la seconda in Croazia), anche se Bianca nel prototesto sottolinea che, nonostante la sua lontananza, Anzio è situata sulla costa. Qui finiscono tutte le similitudini con l'equivalente parziale croato dato che *Vinkovci* non è vicino al mare Adriatico.

Nel prototesto viene indicata *Roma* come il luogo dell'intervento estetico di Eva, mentre nel metatesto viene effettuata una modifica in cui Roma viene sostituita con *Lubiana*, la capitale slovena. Con questa addomesticazione si ottiene una dicotomia simile a quella tra Italia e Svizzera che è presente in questa porzione del prototesto. Infatti, la Svizzera viene menzionata come il paese in cui vive un medico di successo che, a differenza di Rocco, è bravissimo nel suo lavoro. Il fatto che lavori in Svizzera evidenzia il suo prestigio e spiega perché sia stata la scelta migliore per l'intervento di Eva. Nel metatesto lo stesso rapporto viene realizzato per via di una dicotomia tra Zagabria e Lubiana, nella quale Lubiana è considerata un centro più avanzato, sviluppato e urbano, e in cui conseguentemente lavorano professionisti migliori. Questo rapporto viene continuamente sottolineato attraverso allusioni riguardanti il rapporto tra Croazia e Slovenia, anche se nel metatesto questi due stati non vengono mai esplicitamente menzionati.

Nell'ultimo esempio che esporremo, Cosimo/Toni, un personaggio irresponsabile e superficiale che vuole arricchirsi senza sforzo, elabora un suo ennesimo progetto su come arricchirsi. Nel prototesto Cosimo esprime l'idea di coltivare i capperi nel suo terreno ai *Castelli*. Per la precisione, nel metatesto viene effettuato un cambiamento e Toni vuole produrre il latte di asina nel suo terreno a *Drniš*. Entrambi i toponimi probabilmente fanno riferimento alla provincialità dei luoghi menzionati. Per quanto riguarda i Castelli, si tratta, ancora una volta, della provincialità all'interno della regione di Lazio, mentre con *Drniš* si allude alla Zagora dalmata, probabilmente per rendere le battute geografiche più variegata e quindi di maggior successo quando lo spettacolo abbandona la capitale e va *in tour* in diverse regioni del paese.

#### 4.1.3. Adattamento di crematonimi

Oltre ai nomi propri e ai nomi di luoghi abitati, l'onomastica studia anche i nomi di diverse attività commerciali, di diversi esercizi commerciali e prodotti nati dall'attività umana. Secondo Marcato (2011) gli autori non sono unanimi nei tentativi di denominare questo campo e la terminologia varia tra *marchionimi*, *econimi* o *nomi commerciali*. Comunque, seguendo la tradizione dell'italianistica croata, in questa sede verrà usato il termine *crematonimi*.

Nel corpus raccolto in base alla comparazione tra il prototesto e il metatesto sono stati individuati solo alcuni crematonimi. Ad esempio, nel prototesto si menziona *La quiete* come il nome di una casa di riposo, che è diventata *Zlatne godine* nell'adattamento teatrale. Entrambi i nomi suggeriscono una certa serenità e il nome utilizzato nel metatesto è rimasto in un campo semantico simile rispetto a quello del prototesto.

Il secondo crematonimo trovato nel corpus è il nome del salame *Piko*. Siccome nella lingua croata esiste anche un soprannome o vezzeggiativo *Piko*, che è una forma completamente omonima, questa modifica aiuta a creare un gioco di parole nella traduzione, facendo un'allusione al noto slogan pubblicitario per il salame (*Nitko kao Piko/Nessuno come Piko*) che è stata usata per sostituire il gioco di parole usato nel prototesto (*Un Sale e Peppe*). Questa scelta è un esempio di adattamento veramente riuscito siccome entrambi i giochi di parole sono rimasti nello stesso campo semantico.



In una battuta ironica di Eva si allude a Diego, un loro amico che ha lasciato la moglie per una ragazza giovanissima. Eva spiega con le seguenti parole una delle conseguenze negative emerse dalla sua scelta: *Ti devi sorbire tutti i talent*, riferendosi con il sintagma nominale *i talent* al concetto dei *talent show* in generale, cioè ad un genere televisivo. Nella versione croata si nota la battuta *Morat će gledati Supertalent (Dovrà vedere il Supertalento)* per via della quale il personaggio di Eva si riferisce ad un talent show particolare abbastanza conosciuto in Croazia. Questa battuta viene immediatamente seguita da *Dobro, to je nekad bila super emisija. ('OK, OK, ma tempo fa fu un'ottima trasmissione!')*, una battuta autoironica dato che il personaggio che la pronuncia in realtà faceva il conduttore di questo programma in una delle tv commerciali. Una risposta come questa aggiunge ulteriore comicità allo spettacolo siccome l'attore ha in effetti spezzato la quarta parete nella rappresentazione teatrale pronunciando una battuta in cui, senza la comprensione della realtà extralinguistica da parte dello spettatore, la comicità e l'ingegno andrebbero persi.

#### **4.2. Adattamento di elementi culturospecifici**

Nella parte teorica è stato già descritto che cosa appartiene alla categoria dei realia; nel testo che segue saranno quindi elencati alcuni tra gli esempi dei realia che sono stati estrapolati dal corpus.

Il primo esempio che tratteremo riguarda il vino biodinamico che Cosimo/Toni porta a cena come regalo per Eva e Rocco, la sera in cui si svolge l'azione. Il prezzo del vino viene varie volte sottolineato da Toni e questa ripetizione suscita noia ed ironia negli altri amici. Il prezzo nel prototesto ammonta a 25 euro. In tutte le rappresentazioni precedenti dello spettacolo croato, quella cifra è stata adattata alla moneta croata. Si utilizzava il sintagma *160 kuna*, il che significa che con questa strategia di traduzione è stata raggiunta un'equivalenza totale. È molto probabile che, a causa del cambiamento della realtà extralinguistica, nelle rappresentazioni che seguiranno durante il 2023, la cifra tornerà al valore originale in euro.

Un altro esempio che abbiamo notato riguarda la scena in cui *il gioco della verità* del prototesto viene sostituito dal gioco *boca istine (Obbligo o Verità)* nel metatesto. Qui si può osservare la strategia di sostituzione che cerca di ottenere l'equivalenza parziale. Si tratta di due giochi che esistono in entrambe le culture e sono simili ma non completamente uguali. Il gioco della verità è un gioco in cui uno dei partecipanti deve dire due frasi vere e una falsa e gli altri devono capire quale delle tre frasi non è vera. Invece, nel gioco croato *boca istine*

(lett. *la bottiglia della verità*) ci si mette in cerchio e il gioco consiste nel far girare una bottiglia; la persona scelta dal tappo dovrà chiedere "obbligo o verità" alla persona indicata dall'altro estremo; se sceglie verità dovrà rispondere sinceramente a una domanda, se invece sceglie obbligo dovrà fare quanto gli verrà indicato.

Nell'esempio che segue abbiamo a che fare con una traduzione addomesticante nella quale un antropónimo italiano viene sostituito da un antropónimo anglofono. Anche se non si verifica il caso tipico della sostituzione "un elemento italiano con un elemento croato" riteniamo che anche in questo caso si possa parlare di addomesticazione, visto che l'antropónimo anglofono pare essere molto più conosciuto tra il pubblico croato (almeno quello più giovane) rispetto all'antropónimo italiano che denota Sergio Marchionne, l'ex dirigente della FIAT, ancora in vita all'epoca in cui è stato girato il film.

**PROTOTESTO:** (squilla il telefono)

**Carlotta:** È il tecnico del computer.

**Lele:** E lo memorizzi Steve Jobs?

**Carlotta:** È carino, no?

**Lele:** Sì, se chiama il meccanico, compare Marchionne?

Nel metatesto cambiano l'antropónimo e il lavoro svolto dalla persona nella situazione ipotetica che Luka presenta in maniera ironica:

**METATESTO:** (squilla il telefono)

**Karla:** Evo vidiš, to ti je moj informatičar.

**Luka:** A memorirala si ga pod Steve Jobs, ha?

**Karla:** Kaj to nije fora? Meni se jako sviđa.

**Luka:** Ma fora je, ne, ja sam se zagrcnuo dva puta. Kak si si fitness trenera memorirala, jebote? Johnny Sins?

**(Karla:** Ecco, vedi, è il mio tecnico del computer.

**Luka:** E l'hai memorizzato Steve Jobs?

**Karla:** È carino, no? Mi piace molto.

**Luka:** Sì, è carino, no, io sto morendo dalle risate. E come hai memorizzato l'allenatore di fitness, cazzo? Johnny Sins?)

Di conseguenza, Steve Jobs rimane Steve Jobs siccome chi fa l'adattamento parte dal presupposto che nella cultura di arrivo sia conosciuto. Per lo stesso motivo Marchionne viene sostituito da Johnny Sins, che è attualmente considerato l'attore più ricercato nei film per gli adulti, noto anche per il suo fisico imponente e palestrato. Nelle esecuzioni più recenti questa battuta è cambiata, avvicinandosi molto di più al contenuto originale del prototesto. Vale a dire, nelle ultime rappresentazioni in questa scena riappare il mestiere del meccanico come nel film, ma con l'antroponimo croato di Mate Rimac, un imprenditore dell'industria automobilistica. Visto che lo stesso procedimento addomesticante è presente anche nei sottotitoli croati (Županović Filipin 2021: 317) che sono stati fatti nel 2017 quando il film *Perfetti sconosciuti* è stato per la prima volta trasmesso dalla tv croata, possiamo ipotizzare che gli autori dell'adattamento si siano ispirati a questa traduzione. Rimane comunque difficile rispondere alla domanda cosa li aveva spinti a cambiare la battuta. È possibile dedurre che il feedback che avevano ricevuto dal pubblico non è stato pari a quello delle aspettative, cioè che la battuta che allude ad un personaggio dei film per gli adulti non ha ricevuto un gran successo perché si tratta di un settore più circoscritto e forse irriconoscibile ad una parte del pubblico.

Mate Rimac è un nome molto conosciuto in Croazia e quindi riconoscibile nella cultura di arrivo. È il fondatore delle aziende *Rimac automobili* e *Greyp Bikes* e anche un inventore acclamato, il cui nuovo modello di macchina *Nevera* ha una reputazione internazionale.

Un altro esempio di procedimento addomesticante è osservabile nella sostituzione della canzone di Gloria Gaynor *I will survive* che viene usata come suoneria del cellulare di Cosimo. Ogni volta quando il suo cellulare dovrebbe squillare, nel prototesto si sentono i versi iniziali della canzone “*At first I was afraid, I was petrified, kept thinkin' I could never live without you by my side*”. Nel metatesto la suoneria di Toni è la canzone pop dalmata *Ne mogu te prestat jubiti* (‘Non posso smettere di amarti’) cantata da Tomislav Bralić e Klapa Intrade. Questa scelta musicale fa riferimento all'origine dalmata del personaggio, che viene sottolineata anche nelle battute che si riferiscono al terreno a Drniš, nella Zagora dalmata, posseduto dalla famiglia di Toni.

Il risultato tipico della traduzione dei realia è spesso una spiegazione, una parafrasi o una generalizzazione, ma nella traduzione per il teatro può succedere che nel metatesto, in base ad un oggetto culturale neutrale, si creino dei realia che non erano presenti nel prototesto. Questi elementi nuovi di regola arricchiscono il metatesto. Un esempio di ciò si trova nel seguente caso, per cui dobbiamo spiegare anche il contesto che precede la battuta.

Nel prototesto Peppe ha un'applicazione per monitorare l'attività fisica e per perdere i chili. Nel metatesto quest'applicazione diventa un'applicazione per monitorare l'assunzione regolare di acqua che Piko chiama *Acqualed*, ma è anche aggiunta un'altra applicazione, o più precisamente un gioco che Piko chiama *Land defender*. Dalla descrizione esposta nel metatesto deduciamo che questo gioco sembra simile al famoso gioco di nome *Clash of Clans*. Nel momento in cui Piko e Luka si scambiano i loro rispettivi cellulari, a Luka arriva la notifica che il suo villaggio è stato invaso. In quel momento Luka pronuncia la seguente battuta che suscita l'effetto comico per almeno due motivi. Il primo richiama le conoscenze enciclopediche del pubblico croato perché la battuta parafrasa il noto verso di una canzone pop patriottica degli anni '90, e il secondo riguarda la drammaturgia dello spettacolo siccome il pubblico sa che il cellulare è infatti di Piko, anche se Luka pretende di aver scaricato anche lui l'app:

**PROTOTESTO:**

/

**METATESTO:**

**Luka:** Što se krvlju brani, ne pušta se.

(**Luka:** Ciò che si difende con il sangue, non si lascia andare.)

### **4.3. Adattamento del registro**

I personaggi del prototesto parlano in italiano regionale romano. Non si tratta quindi della varietà dialettale romanesca, bensì di un italiano neostandard con inflessione centromeridionale, tipica della città di Roma. Anche se la cinematografia italiana coltiva una lunga tradizione di comicità dialettale, nella quale le barzellette e i giochi di parole hanno avuto spesso anche una dimensione metalinguistica e autoreferenziale, nel film che qui si considera il prototesto non sono stati notati tanti esempi di questo tipo. Infatti, l'unica battuta

con il riferimento metalinguistico non ha il ruolo comico nella sceneggiatura, bensì viene pronunciata quando l'azione raggiunge l'apice. In effetti, Peppe, quando alla fine svela ai suoi amici di essere gay, descrive il loro sprezzante modo di pronunciare la parola *frocio* con una forte pronuncia romanesca:

**PROTOTESTO:**

**Rocco:** Perché sei gay?

**Peppe:** Rocco, ti prego, *gay* ti viene proprio male. Continuate a dire *frocio*, vi viene più naturale. *Frocio*. Quando lo dite voi, lo scandite sempre *FROSCIO*. Con due effe, due erri, una bella “sci”.

Nella pronuncia così scandita, Peppe enfatizza i tratti fonologici della parlata locale quali il raddoppiamento fonosintattico (*con due effe*), la pronuncia rafforzata delle consonanti scempie (*due erri*) e la spirantizzazione dell'affricata post-alveolare sorda (*una bella “sci”*).

Nello spettacolo Piko dice:

**METATESTO:**

**Piko:** Ja sam peder. Jesam to dobro izgovorio? Ma nisam, to je nekako mekano. Peder, peder – to kad vi to kažete bolje zvuči. To je PEDER – pazi to je masno P, pa odzvoni. Neki kažu pederčina, jel...

(**Piko:** Io sono *frocio*. L'ho pronunciato bene? Eh, no, risulta un po' debole. *Frocio*, *frocio* – quando lo dite voi suona meglio. È PEDER (*frocio*) – guarda, con una grassa P che suona come una campana. Alcuni dicono *ricchione*, giusto... )

Solo dopo questa battuta segue la domanda che nel metatesto viene chiesta da Toni, e non da Roko:

**METATESTO:**

**Toni:** Nego zato što si gej?

**Piko:** Joj, Toni, ne stoji ti to gej, ajde lijepo reci peder da te svi razumiju.

(**Toni:** Perché sei gay?)

**Piko:** Dai, Toni, *gay* ti viene proprio male, ti prego di' *frocio* in modo che tutti ti comprendono.)

L'italiano della capitale italiana che troviamo nel prototesto è stato soppiantato dal croato della capitale croata del metatesto. La parlata urbana contemporanea della città di Zagabria viene usata da tutti i personaggi nello spettacolo. Lo stile è colloquiale, ed in questo rispecchia fedelmente l'originale. Nella tabella che segue si riportano alcuni esempi che illustrano bene il modo di parlare sciolto e informale sia nel prototesto sia nel metatesto:

Tabella 3.

PT	MT
<p><b>Lele:</b> Tutte le sere, alle 22, una mia amica mi manda...</p> <p><b>Peppe:</b> Una buonanotte?</p> <p><b>Lele:</b> Eh! Tipo. Mi manda una <i>fotina</i>.</p> <p><b>Peppe:</b> Una <i>fotina</i> ti manda?</p> <p><b>Lele:</b> Una <i>fotina</i>.</p> <p><b>Peppe:</b> E che fotina?</p> <p><b>Lele:</b> Una fotina sua.</p>	<p><b>Luka:</b> Svake večeri negdje oko 10 mi jedna prijateljica šalje pusu za laku noć, nije pusa ali je <i>fotka</i>.</p> <p><b>Piko:</b> Kakva <i>fotka</i>?</p> <p><b>Luka:</b> Lijepa <i>fotka</i>.</p> <p>(<b>Luka:</b> Ogni sera verso le 22, un'amica mi manda un bacio di buona notte, non è un bacio ma una fotina.)</p> <p><b>Piko:</b> Che tipo di fotina?</p> <p><b>Luka:</b> Una bella fotina.)</p>
/	<p><b>Luka:</b> Ja s tom malom nemam <i>niš</i>, <i>sam si</i> razmjenjujemo <i>fotkice</i>.</p> <p>(Io non ho niente con questa tipa, solo scambiamo le fotine)</p>
<p><b>Lele:</b> (cercando di persuadere Peppe ad aiutarlo) Come non ti va? Succederà un <i>casino</i>, per una <i>cazzata</i>. “A Peppe non va e sfasciamo una famiglia.”</p>	<p>Nemoj da mi Karla sad to vidi. Da najebem ko Boris bezveze.<sup>19</sup></p> <p>(Ora, non farglielo vedere a Karla. Che mi rimetterò come Boris, e solo per una cazzata.)</p>
<p><b>Bianca:</b> Voi lo sapevate?</p> <p><b>Rocco:</b> Che cosa?</p> <p><b>Bianca:</b> Di questa <i>tipa</i>?</p>	<p><b>Bianca:</b> Vi niste znali da je s tom <i>malom</i>?</p> <p>(Voi non sapevate che frequentasse quella tipa?)</p>

<sup>19</sup> L'analisi del metatesto sarà eseguita nel testo che segue la Tabella 5, dove nella discussione sulla traduzione del turpiloquio riappare quest'esempio.

<b>Bianca:</b> Facciamo una foto!	<b>Bianka:</b> Ajmo napraviti jedan <i>selfi</i> . (Facciamo un selfie!)
<b>Lele:</b> Ma come ve lo spiego...	Luka: Ne znam <i>kak</i> da vam ovo objasnim...

Dagli esempi elencati nella tabella si può dedurre che l'adattamento è ben riuscito per quanto riguarda la naturalezza d'espressione della lingua d'arrivo. Ad esempio, il diminutivo *fotina* non è stato tradotto come “slikica” (perché l'istinto linguistico del parlante nativo suggerisce che i diminutivi siano più comuni in italiano che in croato), ma è stato invece tradotto con l'espressione colloquiale e informale “fotka”, mantenendo così lo stesso registro anche nel metatesto. D'altra parte, poiché i diminutivi sono molto più comuni nel dialetto kajkavo rispetto agli altri dialetti croati e alla lingua standard, nel secondo esempio compare anche il diminutivo *fotkica*, ma funziona ugualmente bene nel contesto in cui si trova (per contesto qui intendiamo gli altri tratti morfosintattici che si possono osservare nello stesso esempio, come l'uso pleonastico della particella “si” e le forme lessicali apocopate “niš” al posto di “ništa” (niente) e “sam” al posto di “samo” (solo)).

Negli esempi succitati notiamo anche altri usi del lessico colloquiale quando ad es. il colloquialismo italiano “tipa” viene tradotto in croato con “mala” (lett. *piccola*) che corrisponde al colloquialismo del prototesto. La scelta del lessico colloquiale nel metatesto è stata adeguata anche in alcune occasioni in cui il lessico originale era neutro, come si nota nel penultimo esempio dove la parola “foto” dal prototesto diventa “selfie”.

#### 4.4. Adattamento di modi di dire

Sono stati trovati pochi esempi che appartengono all'adattamento dei modi di dire. Questo si può interpretare come il risultato del fatto che i modi di dire sono delle strutture pietrificate tipiche per un modo di parlare scialbo e poco fantasioso. Il linguaggio usato nell'adattamento è invece pieno di battute originali basate su allusioni e riferimenti.<sup>20</sup> Questo tipo di espressione rispecchia le capacità verbali idiosincratiche e quindi stilisticamente del tutto opposte alle frasi fatte.

---

<sup>20</sup> Si può constatare che quest'affermazione è valida, anche se in minor misura, pure per il linguaggio del prototesto.

Tabella 4.

PT	MT
<b>Sofia:</b> Mi hai imbarazzato oggi quando mi hai dato i preservativi. Mi volevo <i>sotterare</i> .	<b>Sofi(j)a:</b> Htjela sam <i>propast u zemlju</i> .
Siete quattro merde!	Muške svinje!
<b>Lele:</b> Un mio collega gay.	<b>Luka:</b> Igra na drugoj strani.  ( <b>Luka:</b> Gioca per l'altra squadra.)

Il verbo *sotterarsi* viene tradotto con il modo di dire croato *propast u zemlju*, che funge da un equivalente traduttivo adeguato dal punto di vista semantico.

Nella fraseologia italiana il numero *quattro* si riferisce a piccole quantità (ad es. essere *in quattro gatti*) che possono essere allo stesso tempo anche di qualità veramente scarsa. *Siete quattro merde* è un'espressione pronunciata in riferimento al tradimento di Diego/Boris ed è rivolta agli altri amici maschi della compagnia alla luce della loro solidarietà maschile. Il giudizio negativo deriva dal fatto che tutti loro sapevano del tradimento fatto dall'amico. Il frasema nel metatesto diventa *muške svinje* (letteralmente "siete dei maiali maschili"). Con questo adattamento è stato preservato il piano di significato, ma il piano di espressione è stato modificato siccome il numero *quattro* nei modi di dire croati non ha il valore che ha in italiano. Il modo di dire *muška svinja* in croato denota gli uomini che non rispettano le donne e si considerano maschilisti, o sciovinisti maschili.

Nel terzo caso riportato nella tabella 4 osserviamo un esempio in cui nel prototesto non ci sono elementi fraseologici. È presente solo il lessema *gay*, mentre nel metatesto viene introdotto un elemento fraseologico. Si può supporre che con questa scelta traduttiva si voleva ottenere un'espressione più metaforica o, forse, evitare la traduzione della parola *gay*. La seconda scelta potrebbe essere legata al fatto che Luka, il personaggio che pronuncia la battuta, è in quel momento l'unico tra gli amici a sapere che la persona con cui scambia i messaggi è il fidanzato di Piko.



#### 4.5. Adattamento del turpiloquio

Le parolacce sono un tipo di espressione linguistica prototipica per il linguaggio informale. Perciò non sorprende che ne sono state trovate parecchie, sia nel prototesto che nel metatesto. Nel prototesto si tratta prevalentemente di espressioni usate per indicare qualche stupidaggine commessa dai personaggi di cui si parla (ad es. *cazzata*) o degli insulti rivolti all'interlocutore (*stronzo*, *merda*, *vaffanculo*).

Nel resto del paragrafo si osserverà che cosa succede con il turpiloquio nell'adattamento. Il termine che è probabilmente il più frequentemente usato, il sostantivo *stronzo* di solito si traduce come *kreten* (lett. cretino) o con il suo accrescitivo *kretenčina*. Quando si riferisce al personaggio femminile (e questo avviene più raramente in entrambi i testi), di solito si traduce come *kučka* (lett. cagna):

##### **PROTOTESTO:**

**Sofia:** Sei troppo innamorato di mamma per capire quanto è **stronza**.

##### **METATESTO:**

**Sofia:** Previše si zaljubljen u mamu da vidiš kakva je **kučka**.

L'espressione frequente *vaffanculo* compare nel metatesto in due tipi di soluzioni traduttive diverse: quella semanticamente attenuata *nosi se* (lett. portati via di qua), oppure in forma di una parafrasi, di nuovo attenuata.

Un frequente insulto che i personaggi usano l'uno verso l'altro, "*sei una merda*", nel metatesto non si traduce letteralmente. La sua traduzione dipende dal contesto immediato. Dal momento che nel turpiloquio croato le parolacce scatologiche sono marginali rispetto a quelle di base sessuale, solo in pochi esempi nell'adattamento viene rispettata la fonte semantica dell'insulto. Ne riportiamo uno che cerca di conservare la contiguità semantica all'originale:

##### **PROTOTESTO:**

**Peppe:** Siete delle **merde**. Mi chiamate solo quando vi manca il portiere.

##### **METATESTO:**

**Piko:** Stvarno ste **šupci**, zovete me samo kad vam fali golman,

(**Piko:** Siete delle *facce di culo* (lett. gli ani), mi chiamate solo quando vi manca il portiere.)

D'altra parte, un altro insulto frequente, *coglione*, di regola viene tradotto come *seronja* (lett. chi produce tanto sterco).

L'insulto frocio viene tradotto come *peder* o *pederčina*. Per quanto riguarda gli insulti rivolti ai personaggi femminili, prevalgono quelli che squalificano le donne in base al loro comportamento sessuale (*troietta*, tradotto come *droljica*; *zoccola*, tradotto come *fufica*), e molto più rari risultano gli insulti tipa *coatta*, *coattona* (tradotto come *seljanka*, lett. *paesana*).

L'esempio tipico dell'uso del turpiloquio nel prototesto è osservabile nella scena seguente: dopo che Lele e Peppe si scambiano i loro cellulari, cominciano ad arrivare i messaggi di Lucio che Lele inizialmente presenta come amico di lavoro, non sapendo ancora che si tratta di un fidanzato nascosto di Peppe. Trovandosi in imbarazzo, Lele cerca a tutti i costi di tagliare la conversazione con pochissimi brevi messaggi, ma Lucio continua a mandare i testi sempre più espliciti e spinti.

#### **PROTOTESTO:**

**Lele:** Perché insiste questo?

**Lucio:** Stronzo.

**Lele:** È un cafone, maleducato.

**Carlotta:** Ora questo cafone niente niente si chiama Lucia?

*Cafone* è un termine che nell'Italia meridionale indica i contadini, ma senza alcuna intenzione spregiativa,<sup>21</sup> mentre nel resto del paese viene usato come un'offesa e denota una persona dai modi grezzi e grossolani. Anche in questo caso il personaggio di Lele lo usa con il significato di *maleducato*. Nell'adattamento, comunque, si nota la sostituzione con il turpiloquio croato che è semanticamente un po' diverso rispetto a *stronzo* e *cafone* italiani, e nella ultima delle quattro battute appare anche una modulazione. Si tratta di una delle strategie traduttive proposte da Vinay e Darbelnet che sottintende il cambiamento del punto di vista nonché della semantica dell'originale. In questa battuta si nota anche la creatività linguistica di coloro che hanno creato l'adattamento: hanno trasformato il genere all'insulto *sroljo/coglione* dal maschile al femminile e hanno coniato due nuovi lessemi con i quali alludono all'esistenza di un'amante mascherata come un collega di lavoro.

---

<sup>21</sup> [cafone in "Sinonimi e Contrari" \(treccani.it\)](https://www.treccani.it) (ultimo accesso in data: 21/05/2023)

## METATESTO:

**Luka:** Zakaj inzistira jebote?

**Franko:** Kretenčino.

**Luka:** *Sroljo*.

**Karla:** Da možda to nije neka *sroljica* ili *sroljčica*?

(**Luka:** Perché cazzo insiste?)

**Franko:** Cretino.

**Luka:** *Coglione*.

**Karla:** E forse “questo” è una *cogliona* o *coglioncella*?)

La modulazione è ovviamente la strategia traduttiva comune quando si tratta della traduzione del turpiloquio che esiste nel prototesto. Ricordiamo che si tratta di una scelta che il traduttore fa quando ritiene che una traduzione letterale, anche se corretta dal punto di vista grammaticale, dovrebbe essere sostituita da una traduzione più adeguata nella lingua d’arrivo. Più avanti ci sono altri due esempi che lo dimostrano:

Tabella 5.

PT	MT
<b>Cosimo:</b> Ti sembra normale questo? <i>Vaffanculo!</i>	<b>Toni:</b> Kakva ti je to <i>zajebancija</i> ? (Ma che modo di scherzare è?)
<b>Lele:</b> Come non ti va? Succederà un <i>casino</i> per una <i>cazzata</i> . “A Peppe non va e sfasciamo una famiglia.”	<b>Luka:</b> Nemoj da mi Karla sad to vidi. Da <i>najebem</i> ko Boris bezveze. (Ora, non farglielo vedere a Karla. Che mi rimetterò come Boris, e solo per una cazzata.)

Osservando il testo dell’adattamento diventa evidente che il turpiloquio viene usato come una fonte di umorismo e che nelle tante scene del metatesto la sua frequenza e la sua forza illocutiva sono aumentate rispetto al prototesto. In seguito, si vede la tabella 6 con gli esempi

delle aggiunte semanticamente<sup>22</sup> appartenenti al turpiloquio che nel prototesto non esistevano, o che dimostrano di essere notevolmente in aumento rispetto agli elementi simili esistenti nel prototesto:

Tabella 6.

PT	MT
<b>Bianca:</b> Per chi <i>cazzo</i> erano questi orecchini?! (...) Ci siamo appena sposati, <i>scoppiamo</i> tutti i giorni...	<b>Bianka:</b> Koji <i>kurac</i> Toni? Za koga su <i>jebene</i> naušnice? (...) <i>Ševimo</i> se svaki <i>jebeni</i> dan!  (Che cazzo Toni? Per chi sono questi orecchini fottuti? (...) Scoppiamo ogni fottuto giorno.)
<b>Lele:</b> Con una ragazzina di 22 anni. Una vita di inferno.	<b>Luka:</b> Kreten prešo na mlađe. Pakao od života. <b>Zajebo</b> se skroz.  (Il cretino è passato alla più giovane. Una vita di inferno. Gli hanno fatto un brutto scherzo. <sup>23</sup> )
<b>Lele:</b> Mica sarete matti, vero? State pensando che io sia...?! No! No, allora... È un mio collega gay. Si è fissato con me, tutto qua.	<b>Luka:</b> Kaj je ovo bilo <i>jebote</i> ?! Nemojte me tako gledat, od'te u <i>kurac</i> ! To je kreten <i>jebote</i> , igra na drugoj strain!  (Ma che cazzo era questo? Non guardatemi così, vaffanculo! Cazzo, è solo un cretino, gioca per l'altra squadra.)

Infine, è da notare che il turpiloquio è fortemente presente nelle parti aggiunte, cioè quelle che non facevano parte dell'originale. Anche questo fatto dimostra che la sua funzione testuale è la creazione di una espressione linguistica credibile, l'intrattenimento del pubblico e la creazione dell'effetto comico:

Tabella 7.

PT	MT
	Luka: Poslao pomrčinu mjeseca. Večeras mjesec,

<sup>22</sup> Qui sottolineiamo il valore puramente semantico, visto che in alcuni esempi che seguono il ruolo del turpiloquio è pragmaticamente solo quello dell'intercalare o segnale discorsivo. Ciò nonostante, abbiamo deciso di classificare tutti gli esempi seguendo il criterio semantico.

<sup>23</sup> Lett. *lo hanno fottuto*.

/	<p>a šta će bit sutra, <i>kita</i>?</p> <p>Luka: Danas mjesec, sutra <i>kurč</i>...<sup>24</sup></p> <p>(Ha inviato la foto dell'eclissi lunare. Stasera la luna, e domani, cosa? L'uccello?</p> <p>Oggi la luna, domani il cazzo)</p>
/	<p>Interesantno koliko je za <i>kurac</i>.<sup>25</sup></p> <p>(È interessante quanto fa schifo.)</p>
/	<p><b>Bianka:</b> Eva, bila si prava <i>bitch</i>. Za Tonija sam mislila da je <i>kurviš</i>.<sup>26</sup></p> <p>(Eva, sei stata una vera stronza. E per Toni ho pensato che fosse un donnaiolo.)</p>

---

<sup>24</sup> Nel film, l'ex fidanzato Ivano contatta Bianca perché vuole sentire consigli femminili per quanto riguarda la relazione con la sua nuova fidanzata; nello spettacolo croato Ivano manda a Bianca la foto dell'eclissi.

<sup>25</sup> Uno dei tanti commenti ironici sulla qualità del vino biodinamico portato da Toni.

<sup>26</sup> Bianca parla del suo primo incontro con il resto degli amici. Nel film menziona solo i suoi sentimenti, e non le prime impressioni che ha avuto riguardo agli altri.

## 5. Conclusione

Questa tesi si è posta lo scopo di analizzare l'adattamento teatrale del film italiano *Perfetti sconosciuti*. L'adattamento è stato realizzato dal teatro *Luda Kuća* di Zagabria e la messinscena costruita su quel metatesto porta il nome croato *Potpuni stranci*. Dopo una breve introduzione teorica, nella tesi vengono esaminati i diversi tipi di procedimenti traduttivi che costruiscono l'adattamento, con il particolare interesse rivolto alle battute del metatesto che semanticamente si allontanano dalle battute corrispondenti del prototesto.

Il quadro teorico è fornito principalmente dalle opere di Radoš-Perković (2021) e (2013). Nel capitolo dedicato all'opera analizzata vengono esposti i tratti principali sia del film originale di Paolo Genovese, che dall'adattamento teatrale croato del teatro *Luda Kuća*. Vengono esaminati anche i dati provenienti da un'intervista etnografica con uno degli studenti che ha collaborato alla traduzione per la rappresentazione teatrale. Questi dati ci hanno aiutato a comprendere come sia avvenuto il passaggio dalla traduzione all'adattamento croato e quali sono state le fasi attraverso le quali è stato ottenuto il prodotto finale.

Paragonando il metatesto con il prototesto, sono stati estrapolati novanta sei esempi che includono qualche tipo di procedimento traduttivo. Dall'analisi eseguita su questo corpus si evince che, da tutte le categorie menzionate nei lavori della studiosa Radoš-Perković (2021) e (2013), le aggiunte dell'autore sono state quelle più frequentemente riscontrate. Oltre a questa categoria sono presenti anche altri due tipi di aggiunte, quelle esplicative e quelle moltiplicative. Sono stati trovati anche diversi elementi culturospecifici che sono stati inseriti nel metatesto allo scopo di identificare l'area di provenienza dei personaggi. Sono state ritrovate anche alcune frasi idiomatiche ovvero l'adattamento dei modi di dire, anche se in misura notevolmente minore rispetto alle categorie sopra menzionate.

Dall'analisi degli antroponimi utilizzati nel prototesto e nel metatesto si deduce che alcuni nomi sono rimasti invariati, alcuni sono stati sottoposti solo al cambiamento della grafia che nel metatesto rispetta le regole della lingua croata, mentre altri sono stati adattati usando la radice cioè ispirandosi all'etimologia del nome. Gli ipocoristici non si sono rivelati frequenti: notiamo solo pochissimi esempi come Šuki (usato per indicare Giulio dal prototesto) e Piko che è un adattamento di Peppe, anche esso a sua volta ipocoristico da Giuseppe. Si trovano alcune omissioni (di personaggi secondari, di alcuni sintagmi e di alcune battute). Si nota anche che il turpiloquio usato nel prototesto ha un ruolo più frequente e visibile nel

metatesto, probabilmente con lo scopo di aumentare l'effetto comico e di rispecchiare i tratti del linguaggio dell'ambiente e del contesto culturale in cui è stato localizzato lo spettacolo.

Nella parte teorica della tesi si presupponeva che tutti gli adattamenti teatrali siano allo stesso tempo anche traduzioni orientate verso l'accettabilità. Questo si è dimostrato vero anche nell'esempio dello spettacolo teatrale trattato nella tesi. L'analisi ha dimostrato che si tratta di un testo accettabile e orientato verso la cultura d'arrivo con molte divergenze dal prototesto.

Nell'anno 2023 in Italia è uscita la versione teatrale italiana di *Perfetti sconosciuti*, anche essa con Paolo Genovese come regista. Allo stesso tempo, anche in Croazia continuano ad essere realizzati altri adattamenti del film, come quello andato in scena a Makarska e fatto da gruppo teatrale amatoriale *Zlatousti*. Il nome croato di questo adattamento è *Čista Srida* (in it. *Mercoledì delle ceneri*) e lo spettacolo include tanti elementi locali. Queste versioni aprono nuove direzioni per le possibili ulteriori ricerche su questo interessante argomento di analisi della strategia traduttiva dell'adattamento teatrale.

## 6. Bibliografia

### Fonti primarie:

Trascrizione non ufficiale del film *Perfetti sconosciuti* eseguita dall'autrice della tesi

Trascrizione non ufficiale delle battute dell'adattamento teatrale *Potpuni stranci* eseguita dall'autrice della tesi

### Letteratura:

Bastin, Georges L. (2019). Adaptation. In: Baker, Mona; Saldanha, Gabriela (a c. di). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, terza edizione, London/New York: Routledge. pp. 10-14.

Bertazzoli, Raffaella (2006). *La traduzione: teorie e metodi*. Roma: Carocci.

Conway, Kyle (2019). Cultural translation. In: Baker, Mona; Saldanha, Gabriela (a c. di). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, terza edizione, London/New York: Routledge. pp. 129-133.

Diadori, Pierangela (2018). *Tradurre: una prospettiva interculturale*. Roma: Carocci.

Diadori, Pierangela (2012). *Teoria e tecnica della traduzione: strategie, testi e contesti*. Firenze: Le Monnier Mondadori.

Faini, Paola (2004). *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*. Roma: Carocci.

Hermans, Theo (2019). Descriptive translation studies. In: Baker, Mona; Saldanha, Gabriela (a c. di). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, terza edizione, London/New York: Routledge. pp. 143-147.

Ivir, Vladimir (1984). *Teorija i tehnika prevodenja*. Sremski Karlovci: Centar Karlovačka gimnazija

Marcato, Carla (2011). *Onomastica*. In: Simone, Raffaele (a c. di), *Enciclopedia dell'Italiano*, Treccani on-line. Disponibile su:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/onomastica\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/onomastica_(Enciclopedia-dell'Italiano)) [ultimo accesso in data 03/05/2023]

Osimo, Bruno (2008). *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Seconda edizione. Milano: Hoepli editore.

Pavlović, Nataša (2015). *Uvod u teorije prevodenja*. Zagreb: Leykam international, pp. 70-86.



Pejaković Anette (2016). *Translating for Theatre: Register, Tone, Style, and Context*. Tesi di laurea. Zara: Università di Zara. Disponibile su: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:602153> [ultimo accesso in data 03/05/2023]

Radoš-Perković, Katja (2021). L'adattamento come strategia traduttiva preferenziale per gli allestimenti croati di Goldoni. In: Saržoska, Aleksandra (a c. di), *L'italianistica nel terzo millennio: le nuove sfide nelle ricerche linguistiche, letterarie e culturali*. Skopje: Sveučilište svetih Ćirila i Metoda u Skopju, pp. 181-200.

Radoš-Perković, Katja (2013). *Pregovori s izvornikom: o hrvatskim prijevodima Goldonijevih komedija*. Zagabria: Leykam international.

Riediger, Hellmut (2018). Teorizzare sulla traduzione: punti di vista, metodi e pratica riflessiva. In: *Laboratorio Weaver*, Milano: Fondazione Milano. Disponibile su: <http://www.fondazionemilano.eu/blogpress/weaver/?wpdmact=process&did=MTIuaG90bGluaw==> [ultimo accesso in data 12/03/2023]

Venuti, Lawrence (2002). *The Translator's Invisibility: a history of translation*. London / New York: Routledge.

Veselica Majhut, Snježana (2020). *Krčma, gostionica, pub: dijakronijska studija prevođenja kulturno specifičnih referenci u kriminalističkim romanima*. Zagabria: Hrvatska sveučilišna naklada.

Županović Filipin, Nada (2021). *Strategie traduttive nella sottotitolazione croata dei film italiani*. *Studia Romanica et Anglica Zagradiensia* LXVI, pp. 313-320.

## 7. Sommario

### **Analisi della strategia traduttiva dell'adattamento nella traduzione teatrale dei *Perfetti sconosciuti* in croato**

Questa tesi analizza la strategia traduttiva utilizzata nell'adattamento teatrale del film *Perfetti sconosciuti* intitolato *Potpuni stranci*, eseguito nel 2020 dal teatro *Luda Kuća* a Zagabria. È importante sottolineare che gli autori che analizzano l'adattamento dal punto di vista traduttologico concordano sul fatto che l'adattamento di un testo per la messa in scena teatrale richiede numerosi cambiamenti che nella traduzione filologica di regola non sono necessari. L'adattamento come concetto terminologico appare per la prima volta nella classificazione di Vinay e Darbelnet come una delle sette possibili strategie traduttive, mentre nella traduzione per il teatro viene usato come un termine che si riferisce alla produzione del metatesto nella sua interezza. Nelle analisi teoriche dei cambiamenti che avvengono nel processo di traduzione per il teatro di solito vengono sottolineati il registro, lo stile e il contesto come gli elementi principali che subiscono cambiamenti. In questa tesi verranno esaminate diverse tipologie di procedimenti appartenenti all'adattamento che sono state utilizzate nella creazione del metatesto. Il corpus utilizzato nella tesi è ottenuto per via della trascrizione della lista dei dialoghi del film italiano che funge da prototesto, nonché della trascrizione delle battute dello spettacolo croato che è, infatti, il metatesto. L'analisi dell'adattamento viene eseguita confrontando le differenze tra gli esempi rilevanti appartenenti al prototesto e al metatesto. Da questo confronto sorge la divisione in diverse sottocategorie di procedimenti, che verifica le ipotesi già poste nella letteratura teorica consultata. In aggiunta, il nostro lavoro interpretativo è stato arricchito dal materiale ottenuto da un'intervista etnografica che ci ha fornito tante informazioni estensive su tutte le fasi del processo di adattamento.

**Parole chiave:** strategie traduttive, adattamento, traduzione teatrale, *Perfetti sconosciuti*, italiano, croato

## Sažetak

### **Analiza adaptacije kao prijevodne strategije na primjeru hrvatske kazališne adaptacije talijanskoga filma *Potpuni stranci***

Ovaj rad analizira prevoditeljsku strategiju korištenu u kazališnoj adaptaciji filma *Perfetti sconosciuti*, koju je pod hrvatskim naslovom *Potpuni stranci* 2020. godine predstavilo kazalište *Luda Kuća* u Zagrebu. Važno je istaknuti kako su autori koji se bave traduktološkim analizama adaptacije suglasni u tome da adaptacija teksta za kazališnu izvedbu zahtijeva

brojne intervencije kakve u filološkom prijevodu obično nisu potrebne. Adaptacija se kao traduktološki termin po prvi put pojavljuje u klasifikaciji Vinayja i Daberneta kao jedna od sedam mogućih prevoditeljskih strategija, a u prevođenju za kazalište koristi se kao termin koji se odnosi na proizvodnju čitavog metateksta. U teorijskim analizama promjena koje se događaju u procesu nastajanja kazališnoga prijevoda najčešće se ističe da su njima najviše izloženi registar, stil i kontekst. U ovome se radu ispituju različite vrste adaptacijskih postupaka koji su iskorišteni u procesu stvaranja metateksta. Korpus na kojem se provodi analiza dobiven je transkripcijom filmskih dijaloga talijanskoga filma koji čine prototekst te dijaloga u hrvatskoj kazališnoj predstavi koja predstavlja metatekst. Analiza postupaka provodi se kroz usporedbu relevantnih primjera iz prototeksta i metateksta. Iz usporedbe razlika prototeksta filma s metatekstom kazališne adaptacije proizašla je podjela na nekoliko različitih vrsta adaptacija koja potvrđuje pretpostavke iz konzultirane literature. Dodatni materijal za rad dobiven je primjenom metode etnografskog intervjua koja je dala uvid u sve etape procesa adaptacije.

**Ključne riječi:** prijevodne strategije, adaptacija, prevođenje za kazalište, *Potpuni stranci*, talijanski, hrvatski