



Fabiana Fusco
**Tradurre e adattare il comico per il
piccolo schermo**

Parole chiave: Traduzione, Doppiaggio, Comico, Televisore

Keywords: Translation, Dubbing, Comic, TV

Contenuto in: Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali

Curatori: Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2011

Collana: Studi in onore

ISBN: 978-88-8420-666-4

ISBN: 978-88-8420-971-9 (versione digitale)

Pagine: 343-352

DOI: 10.4424/978-88-8420-666-4-35

Per citare: Fabiana Fusco, «Tradurre e adattare il comico per il piccolo schermo», in Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, pp. 343-352

Url: <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/lingua-e-letteratura/studi-in-onore/un-tremore-di-foglie/tradurre-e-adattare-il-comico-per-il-piccolo>

TRADURRE E ADATTARE IL COMICO PER IL PICCOLO SCHERMO

Fabiana Fusco

*Alla cara Anna, indimenticabile
nella sua passione per la ricerca,
nella sua generosità, nel suo umorismo...*

Qualche anno fa con Anna avevamo organizzato alcune occasioni di approfondimento sulla resa della testualità comica con i nostri studenti di mediazione e traduzione, passandoci di volta in volta il testimone: lei, con il suo contagioso entusiasmo, si era ritagliata un ruolo introduttivo teso per lo più a definire e illustrare il comico nella letteratura italiana, lasciando tuttavia lo spazio per considerazioni di respiro europeo; io, invece, avevo preferito focalizzare l'attenzione sui problemi della traduzione del testo comico, prendendo spunto dal doppiaggio televisivo. Intendiamo ora riproporre alcune riflessioni che avevano appassionato i nostri allievi per ricordare Anna e i suoi sorrisi.

Il dibattito sul comico, coinvolgendo filosofi, retori, letterati, ha dato forma, nell'arco della lunga storia del pensiero occidentale, a varie definizioni e articolate tassonomie¹. Tuttavia, pur trattandosi di una nozione la cui com-

¹ Pur nell'ampia varietà di contributi sul tema, gli studiosi sono giunti almeno a stabilire una fenomenologia ricorrente e tendenzialmente universale: a tal riguardo si leggano con profitto le osservazioni di M.L. APTE, *Humor and Laughter. An Anthropological Approach*, Ithaca-London, Cornell University Press 1985. Sulla possibilità di fondare una 'grammatica' del linguaggio comico, rinviando a S. ATTARDO, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin-NewYork, de Gruyter 1994, a E. BANFI (a cura di), *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e storiche 1995 e, in specie, al suo intervento *Morfologia del linguaggio comico: tra pragmatica e strategie linguistiche* (pp. 17-69) che contiene una lucida analisi dei meccanismi del comico e un *excursus* bibliografico interdisciplinare sul tema, nonché il recente U. RAPALLO, *L'umorismo. Verbale e non-verbale, "nostro" e "altro", antico e moderno*, Firenze, Le Lettere 2004.

plexità è ancora tutta da esplorare e il cui raggio di azione mostra confini incerti e dinamici, è possibile individuare in essa la ricorrente interazione di due fattori: da un lato i modelli socioculturali, variabili nel tempo e nello spazio, che si basano su ciò che genera lo stupore e che infrange schemi comportamentali prevedibili, e dall'altro una serie di strategie linguistiche che, pur mutando i contesti spazio-temporali, esibiscono notevoli tratti comuni. Ma se la comicità di un testo è strettamente connessa alla scelta alle modalità espressive, ci chiediamo se la presenza di un equivalente linguistico sia sufficiente a garantire, nella resa traduttiva, un effetto analogo a quello prodotto dall'originale? E ancora: quanti e quali tipi di discorso comico si possono realizzare in un testo e sono tutti suscettibili di traducibilità?² Il comico rappresenta infatti una categoria assai difficile o talora impossibile da esportare: ciò che fa ridere a Roma non necessariamente ha lo stesso esito a Londra; ciò che faceva ridere i nostri nonni a noi pare talvolta anodino. Le coordinate socioculturali entro cui si manifesta il comico, prima ancora della sua concreta realizzazione linguistica, ne determinano quindi la specificità localistica e temporale. E allora gli interrogativi sopraccitati, ciascuno dei quali pare incline ad aprirsi a ventaglio nel prospettare sempre nuove problematiche irrisolte, ci hanno indotto a riflettere su un certo tipo di trasposizione comica, ovvero quella che si realizza nell'adattamento per il pubblico italiano di alcune produzioni televisive di provenienza americana.

Le nostre riflessioni muovono dalle brillanti considerazioni formulate da Bergson, che, come è noto, ruotano attorno a un'idea cruciale e paradigmatica, ovvero la distrazione come fonte del comico³. Il parlante riderebbe per distrarsi, per ricreare in una realtà alternativa l'occasione di mettere in scena

² Sulla presunta 'intraducibilità' del comico, rinviamo a D. CHIARO, *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*, London-New York, Routledge 1992; ID. (ed.), *Humor and Translation*, numero monografico di «Humor. International Journal of Humor Research» 18/2 (2005), ID., *Humor and Translation*, in V. RASKIN (ed.), *The Primer of Humor Research*, Berlin-New York, de Gruyter 2008, pp. 573-612 e ID., *Translation Humor and the Media*, London, Continuum 2010; cfr., solo per citare alcuni contributi recenti, R. BERTOZZI, *Alchimie della scrittura: ipotesi, difficoltà e problemi intorno alla traduzione del testo comico*, in «Rivista italiana di linguistica e di dialettologia», IV (2002 [ma 2004]), pp. 119-134 e L. SALMON, *Umorismo, comicità e traduzione: un approccio scientifico cognitivo*, in G. GARZONE - A. CARDINALETTI (a cura di), *Lingua, mediazione linguistica e interferenza*, Milano, Franco Angeli 2003, pp. 201-218.

³ Cfr. H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, BUR 2008⁴, che contempla l'utile distinzione tra il comico di situazione, di carattere e di parola.

una parentesi di teatralità nell'esperienza della vita. È proprio su tale 'parentesi' che la televisione punta con alcuni suoi programmi, all'interno dei quali la scenetta umoristica si configura come una sorta di estraniamento dello spettatore dalla consuetudine ordinaria. Non può comunque questa essere la sede per affrontare una tematica così articolata come quella del comico nel linguaggio televisivo contemporaneo⁴. Né tale vuole essere l'obiettivo delle osservazioni che seguono, le quali mirano, piuttosto, a individuare alcune tendenze del doppiaggio televisivo di fronte alla distrazione, cioè all'espressività comica di un prodotto pensato, sia nella cultura di partenza sia in quella di arrivo, per un pubblico giovane o, quanto meno, giovanile. Si tratta nello specifico della celebre serie televisiva *Friends*, creata da K. Bright, M. Kauffman e D. Crane e prodotta dalla Warner Bros., che in Italia è stata trasmessa con successo sulle reti RAI dal 1997 al 2005 per un totale di dieci stagioni (l'edizione italiana è stata curata dalla CDC - Sefit Group).

Nella tradizione dell'intrattenimento televisivo le *situation comedies* (dette anche *sitcom*) rappresentano un genere di «commedia di situazione, della durata di mezz'ora lorda che prevede, come le *series*, la presenza di personaggi fissi, un'ambientazione standard [...], una o al massimo due storie raccontate in ogni episodio e la prevalenza di contenuti umoristici o anche propriamente comici»⁵. *Friends* è infatti una commedia basata sulla rappresentazione delle interazioni affettive e sociali di sei amici di New York: elementi di ricordo narrativo sono tra l'altro l'altalenante storia d'amore tra Ross Geller (David Schwimmer) e Rachel Green (Jennifer Aniston), la relazione e il matrimonio tra Monica Geller (Courtney Cox Arquette) e Chandler Bing (Matthew Perry), le traversie professionali di Joey Triviani (Matt Le Blanc) e il bizzarro comportamento di Phoebe Buffay (Lisa Kudrow)⁶. Tuttavia la pecu-

⁴ Per il quale rimandiamo a G. ALFIERI - I. BONOMI, *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Firenze, Cesati 2008 e a E. MAURANI - M. PIOTTI (a cura di), *L'italiano televisivo 1976-2006*, Atti del Convegno (Milano, 15-16 giugno 2009), Firenze, Accademia della Crusca 2010, in cui trovano spazio anche degli approfondimenti sull'italiano doppiato di alcune serie televisive e una nutrita bibliografia.

⁵ G. GRIGNAFFINI, *I generi televisivi*, Roma, Carocci 2008, p. 66; si raccomanda, per il caso specifico, A. BORDONI - M. MARINO, *Tutto quello che avreste voluto sapere su... Friends*, Torino, Lindau 2000.

⁶ Nella versione italiana si noti che il cognome di Joey da *Tribbiani* è stato adattato in *Triviani* e il nome *Phoebe* è stato reso maldestramente con *Febe*, anziché con *Fibi*, più vicino al modello originale. Nel testo di partenza non è poi raro che gli amici si rivolgano tra di loro con degli ipocoristici (*Pheeb*, *Mon*, *Rach*, *Chan* e *Jo*) che, nel doppiaggio, per

liarità che ha trasformato *Friends* in una *sitcom* di successo è la consistente presenza di tratti comici. La serie è infatti nota per i dialoghi veloci e brillanti, inseriti in situazioni umoristiche e ricchi di giochi di parole, equivoci e battute esilaranti. Una caratteristica essenziale è pertanto l'articolazione del dialogo che, in un certo senso, deve supplire a un'azione contenuta nello spazio e nel tempo. Inoltre la diversa gestione dei *frames*, in specie di quelli comici, da parte dei fruitori del testo originale e di quelli del testo tradotto è responsabile di un'altra serie di tratti. La comunicazione in tali programmi è vistosamente orientata verso lo spettatore (*target-oriented*) e questo giustifica, nella trasposizione linguistica del prodotto televisivo, ricorrenti fenomeni di compensazione o addirittura di omissione⁷.

Nel caso del doppiaggio di *Friends*, come di molte altre produzioni televisive trasmesse dalle reti pubbliche e private, si può però apprezzare il tentativo di ricreare la naturalezza della varietà colloquiale propria di un gruppo di giovani, laddove i tratti più propriamente sociolinguistici (in specie l'*accent*) tendono a essere uniformati ovvero annullati. Nel nostro caso, si nota, ad esempio, una standardizzazione degli accenti che omologa, inevitabilmente, il *British English* di Emily Waltham (Helen Baxendale), fidanzata e sposa per un certo periodo di Ross Geller, con l'*American English* dei protagonisti. Tuttavia per compensare tale appiattimento, i dialoghisti hanno escogitato delle soluzioni brillanti tese a preservare anche la comicità dell'originale. I ragazzi infatti non perdono occasione per burlarsi dell'accento della loro nuova amica: ad esempio sin dalla prima apparizione di Emily, Phoebe la schernisce affermando (rivolgendosi a Ross):

evidenti ragioni di equivalenza, lasciano il posto al nome completo. Si segnala infine che, dal variopinto repertorio di canzoni, Phoebe trasceglie spesso *Smelly Cat* (*Gatto rognoso*), il cui testo è identico nell'originale (*Smelly cat, smelly cat, what are they feeding you? Smelly cat, smelly cat, it's not your fault. They won't take you to the vet. You're obviously not their favourite pet. It may not be a bed of roses. And you're no friend to those with noses*), laddove, nell'adattamento, si presenta sotto forma di diverse versioni *nonsense*: *Gatto rognoso, troppo rognoso che cos'hai sul muso? Gatto rognoso, troppo rognoso non sei più peloso* oppure *Gatto rognoso, bel gattone, tu puzzi come un caprone, bel gattone, bel gattone, non è colpa tua. Io ti farei un bel bagno, se non scappassi come un ragno* oppure *Gatto rognoso, bel gattone, tu puzzi come un caprone, bel gattone, bel gattone, non è colpa tua, bel gattone, bel gattone chi ti regalerà un po' di sapone puzzi come un caprone, dovrete fare un bel doccia.*

⁷ Cfr. D. CHIARO, *Verbally Expressed Humor on Screen: Reflections on Translation and Reception*, in «JoStrans: Journal of Specialized Translation», 6 (2006), pp. 198-208 (consultabile su: www.jostrans.org).

Phoebe: Don't you just love the way they talk?

Phoebe: Un po' istericuccia la piccina!

oppure si prendono gioco di Ross che cerca di far proprio il *British English*:

Ross: Well I, that's the thing, I don't know! I mean, whenever I brought it up with her she said (in a British accent) «This is so fantastic! Why do we have to talk about the future? Let's just enjoy...».

Monica: (interrupting him) No, no, no, don't don't do the accent. You've got to see her again.

Ross: Be', questo è il problema, io non lo so! Insomma, ogni volta che mettevvo in mezzo questa questione lei mi rispondeva «Questa cosa è fantastica! Perché dobbiamo parlare del futuro? Godiamoci...».

Monica: No, no, non essere così pessimista! Devi vederla di nuovo.

Un'altra area problematica della trasposizione televisiva è lo stretto legame tra la componente visiva e quella verbale. Il fenomeno comico non è comprensibile senza contesto proprio perché una battuta isolata non fa ridere, il *quid* non è pienamente percepibile se non se ne conosce il riferimento o il rinvio; nel caso dell'adattamento televisivo tale rimando è ancora più pregnante vista la correlazione tra immagine e parola. La creatività del traduttore sta infatti nell'agire sulla concatenazione dei ruoli conversazionali e sulla disposizione delle parole nelle battute, ma senza mai trascurare il vincolo del codice visivo che gli impone il rispetto della sincronizzazione labiale e di espressione, oltretutto della gestualità e della mimica degli attori nella messa in scena. Nell'episodio «Buoni propositi» ad esempio, gli amici consigliano a Rachel che per l'anno nuovo dovrebbe rivedere le sue abitudini e, nello specifico, dovrebbe evitare le chiacchiere inopportune:

Rachel: It doesn't mean I'm a gossip. Is Ted Koppel a gossip?

Monica: If Ted Koppel talked about his coworkers' botched boob jobs, I would.

Rachel: They were like this!

Rachel: Non vuol dire che faccio pettegolezzi. Secondo te il telegiornale fa pettegolezzi?

Monica: Se un giornalista parlasse dei seni rifatti delle colleghe, direi di sì.

Rachel: Ma... e se fosse la verità?

Rachel si difende, chiamando in causa un famoso giornalista televisivo, tuttavia Monica le sottolinea che se Koppel malignasse sull'operazione malri-

uscita al seno di qualche sua collega, sarebbe ritenuto un pettegolo. La pronta risposta di Rachel suscita il sorriso perché è accompagnata da alcuni gesti inequivocabili grazie ai quali si intuisce l'insuccesso dell'intervento. Nella versione italiana, la dipendenza della battuta al codice visivo viene in qualche modo annullata perché la protagonista si limita a ribattere all'amica, lasciando cadere l'allusione ai seni, e quindi il suo gesticolare appare un po' peregrino.

Passiamo ora ad analizzare più da vicino alcune delle difficoltà poste dall'adattamento del testo di partenza in tema di comicità e le strategie di volta in volta adottate per il pubblico italiano. Passando in rassegna il *corpus* di esempi raccolto, ci accorgiamo che nel comico la puntuale selezione delle parole riveste un'importanza decisiva: solo una determinata parola collocata in un certo punto della catena sintagmatica genera un effetto comico. Nell'episodio «La borsetta di Joey», Joey, che si trova negli uffici della casa di moda in cui lavora Rachel, prova a indossare un modello di borsa femminile:

Joey: But it is odd how a women's purse looks good on me, a man!

Rachel: Exactly! Unisex!

Joey: Maybe you need sex, I had sex a couple days ago!

Rachel: No, Joey. U-N-I-sex.

Joey: I didn't going to say no to that...

Joey: Hey, è proprio strano quanto le borse da donna stiano bene a me, un uomo!

Rachel: Esatto! Senza sesso!

Joey: Sarai tu senza sesso, io ho fatto sesso ieri!

Rachel: No, è senza sesso la tracolla.

Joey: Bene, se sei a dieta chiamami...

Il gioco allusivo si concentra sulla parola *unisex* che, nel parlato veloce, riecheggia il segmento *you need sex* ('hai bisogno di sesso') pronunciato da Joey, noto per le sue appassionate relazioni sentimentali. L'amica, nel tentativo di spiegargli il malinteso, sillaba la parola, ma la scansione dei primi suoni fa di nuovo ricadere Joey nell'equivoco 'sessuale', cioè *U-N-I-sex > you and I sex* ('io e te sesso'), poiché crede che Rachel gli stia facendo delle profferte amorose. Il dialoghista non ha potuto ricreare la medesima assonanza, ma ha comunque cercato di mantenere l'allusione giocando sulla polisemia della parola *Sesso* 'genere sessuale/attività sessuale'.

Un analogo effetto comico è raggiunto attraverso la variazione fonica di una parola che va a sovrapporsi ad un nome proprio. Nella puntata «La scoperta di un talento», Chandler consiglia a Joey di scegliere una delle due ragazze che sta frequentando:

Chandler: All right look, I think it's time for you to settle down. Y'know?
 Make a choice, pick a lane.
 Joey: Who's Elaine?

Chandler, nella sua esortazione, lo invita a prendere una strada, a fare una scelta, cioè *pick a lane*. Tale sintagma viene però recepito da Joey, come se fosse *Pick Elaine*, tanto che, attonito, all'interrogativo dell'amico non può che rispondere con un altro quesito: *Who's Elaine* ('Chi è Elaine?'). Il richiamo fonetico è assai difficile da rendere nel doppiaggio e quindi si è attinto il piacere comico dall'ingenua reazione di Joey, noto anche per le sue scarse abilità linguistiche. La battuta di Chandler recita infatti: *Credo sia arrivato il momento di sistemarti dopo aver valutato tutte le opzioni*, cui fa eco la risposta dell'amico: *che cosa sono?* Tali sostituzioni, pur allontanandosi dal testo di partenza, mirano felicemente a compensare le inevitabili lacune nella lingua di arrivo con soluzioni efficaci volte a non trascurare la componente comica. Avvalersi di procedimenti compensatori, grazie ai quali si può salvaguardare, nella traduzione, almeno parte della componente ludica del dialogo, rientra nelle abilità del traduttore/adattatore, che in tal modo va alla ricerca di forme ed espressioni compatibili con il contesto di arrivo e capaci di strappare un sorriso al pubblico italiano. La comicità, derivante da tali tecniche, può essere dunque irresistibile per entrambi i destinatari, sia quelli di partenza sia quelli di arrivo. Nella puntata «Una parte per Joey», Rachel ha seri problemi a un occhio ma preferisce non recarsi da un medico. Gli amici allora iniziano a scambiarsi una serie di battute per canzonarla:

Monica: Hey Rach, remember that great song, *Me, Myself, and I?* (And on the 'I' part she mimics poking her eye).
 Ross: Hey, does anybody want to get some lunch? All those in favor say *I?* (Pokes his eye).
 Chandler: How much did I love *The King and I?*

Nell'originale i protagonisti sfruttano per fini comici l'omofonia tra *eye* ('occhio') e *I* ('io'), citando canzoni, pellicole cinematografiche, ma soprattutto correlano tale somiglianza fonica al gesto di toccarsi l'occhio ogni qual volta si pronunzi il pronome *I*. In italiano, mancando l'omofonia, i dialoghisti suggeriscono delle corrispondenze altrettanto adeguate che fanno leva sulla parola *occhio*, i suoi significati e i suoi derivati: ad esempio, la canzone diventa *Occhi di ragazza*, la battuta di Ross si trasforma in *Chi vuole mangia-*

re? *Quelli a favore facciano l'occholino*, e il film *Gli Occhi della Notte*. La comunicazione comica, anche tradotta e adattata, gioca quindi sulla sorpresa, sul rovesciamento delle convenzioni, anche per mezzo di strategie compensatorie: la finalità è di far emergere, in ogni caso, che, dietro una scelta lessicale, se ne disvelano altre che ci fanno scoprire le potenzialità espressive delle lingue coinvolte nel processo traduttivo. In un altro episodio («Gli stivali di Monica»), Phoebe supplica Ross di procurarle gratuitamente dei biglietti per un concerto di Sting, dato che suo figlio frequenta lo stesso asilo del figlio del cantante:

Phoebe: (singing) Rosssss can! Give me the tickets! Ross can give me the tickets!!
 Phoebe: (cantando) Rosssss dai! Dammi i biglietti! Ross dai dammi i biglietti!!

La battuta della ragazza è per così dire cantata (come da suggerimento del copione) sulle note di una celebre canzone dei Police, gruppo musicale di cui Sting faceva parte, il cui titolo è *Roxanne*: per gli spettatori americani è assai divertente la sovrapposizione tra *Roxanne* e *Ross can* che, pur perdendosi nella versione italiana, lascia comunque appagato il fruitore italiano. Nello stesso episodio, Phoebe, emozionata perché si trova a casa del cantante, ne infastidisce la moglie che, ad un certo punto, interviene severamente:

Trudie Styler: (stands up) Look, I've just pressed a button, triggering a silent alarm. Any minute now, the police will be here!
 Phoebe: The Police? Here? A reunion?! (She gets out her camera).
 Trudie Styler: (si alza in piedi) Senta, ho appena premuto un bottone che fa scattare un allarme silenzioso. Tra un momento verrà la polizia!
 Phoebe: La polizia sarà qui? Immortalo la scena! (estrae dalla borsa una macchina fotografica).

È evidente qui che la scelta della parola *Police* è necessaria alla creazione dell'effetto comico, visto che rientra in un gioco di richiami comprensibile però solo agli americani; l'opzione del dialoghista si è comunque rivelata soddisfacente, poiché è riuscito a dirottare l'attenzione dalla comicità di parola a quella di situazione, come direbbe Bergson.

Per chiudere la rassegna degli esempi, ne proponiamo alcuni in cui il processo traduttivo non solo è condizionato dalle noncorrispondenze e dalle diverse possibilità espressive dei due sistemi linguistici, ma anche dalle differenze culturali e dalle modalità di ricezione del testo adattato. *Friends*, infatti, per quanto sia ritenuta una *sitcom* giovanile indulge in un pudore stilistico-

espressivo, proprio della lingua doppiata: non è un caso che l'audacia espressiva dell'originale sfumi o taccia nella versione italiana. Ad esempio, Jean Claude Van Damme, nell'episodio «Il grande Marcel», fa sapere a Monica che Rachel lo ha informato che lei vorrebbe avere un rapporto a tre con lui e l'attrice Drew Barrymore:

J.C. Van Damme: Rachel told me you were dying to have a threesome with me and Drew Barrymore.

J.C. Van Damme: Rachel mi ha detto che morivi dalla voglia di fare una partita a golf con me e Drew Barrymore.

La soluzione proposta dal doppiaggio è adeguata, ma inibisce il *quid* comico della situazione. Nella puntata «Le stranezze di Eddie», Rachel, ispirata da un libro sulla tutela dei ruoli femminili, rimprovera Ross di certe sue mancanze:

Rachel: No, see this isn't about the movie theatre, this is about you stealing my wind.

Ross: Excuse me, your, your, your wind?

Rachel: Yes, my wind. How do you expect me to grow if you won't let me blow?

Ross: You, you know I, I don't have a... have a problem with that.

Rachel: No, vedi, non è per il cinema, è che tu rubi il mio vento.

Ross: Scusa, il tuo, il tuo, il tuo vento?

Rachel: Sì, il mio vento. Come ti aspetti che io cresca se non lo lasci soffiare?

Ross: Tu, sai, io, io non ho, non ho problemi ad accettarlo.

Il testo di partenza punta l'attenzione sul verbo *blow* 'soffiare/fare attività sessuale orale', la cui polisemia è impossibile da riprodurre nell'adattamento italiano. Si è comunque deciso di lasciare il testo invariato, spostando però lo sguardo sulla presunta stranezza della richiesta di Rachel: il traduttore/adattatore ha di nuovo fatto leva sulla comicità di situazione.

Un altro gioco verbale che tematizza l'allusione a sfondo sessuale si rintraccia nell'episodio «I due amori di Phoebe» dove Joey e Chandler si stanno divertendo con i loro nuovi animali 'domestici', un pulcino e un'anatra, ovvero *chick* e *duck*:

[Scene: Chandler and Joey's, Chandler and Joey are playing with the duck and the chick]

Joey: Hey, wouldn't be cool if our duck and chick had a little baby? We could call it Chuck.

Chandler: Or... Dick.

La battuta di Joey, che non sorprende per la sua inventiva, è incentrata sul nome *Chuck*, che in questo contesto gioca il ruolo di parola macedonia, formata cioè dall'incrocio di *chick e duck*, ma ciò che attinge alla *vis* comica è la controproposta di Chandler che, manipolando la stessa, suggerisce *dick*, noto gergalismo per alludere all'organo sessuale maschile. Nella versione italiana si è privilegiato attenuare il riferimento sessuale e i due improbabili nomi sono stati sostituiti con quelli dei due protagonisti: *potremmo chiamarlo Joey! o... Chandler!*

Gli effetti stilistici qui analizzati sembrerebbero pertanto confermare l'ipotesi che la fonte del comico sia rappresentabile mediante un'infrazione, ma un'infrazione dotata di senso, che risponde a intenti prettamente espressivi. Nell'adattamento televisivo ricreare il comico comporta quindi la necessità di ricreare la deviazione o, meglio, la distrazione, evocata all'inizio, affinché le proposte traduttive risultino non solo adeguate e scorrevoli, ma capaci di strappare un sorriso, sia pure ricorrendo a meccanismi di sostituzione e di omissione ovvero a nuovi giochi linguistici compatibili con uno spettatore 'altro'.