



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
**INTERPRETARIATO E TRADUZIONE
EDITORIALE, SETTORIALE**

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**Il doppiaggio come traduzione:
il caso “Il diavolo veste Prada”.
Analisi contrastiva dei copioni.**

Relatore

Ch. Prof. Luís Luque Toro

Laureando

Alex Visnadi

Matricola 838403

Anno Accademico

2012 / 2013

*A mamma e papà per avermi sostenuto
e che ora possono vantarsi,
e a Marco per avermi sopportato.*

IL DOPPIAGGIO COME TRADUZIONE:
IL CASO “IL DIAVOLO VESTE PRADA”.
ANALISI CONTRASTIVA DEI COPIONI.

SOMMARIO

ABSTRACT.....	6
INTRODUZIONE.....	7
1. IL DIAVOLO VESTE PRADA.....	13
1.1 LA TRAMA	13
1.2 DA ROMANZO A LUNGOMETRAGGIO.....	17
1.3 I PROTAGONISTI DI QUESTA AVVENTURA.....	19
1.4 CARATTERISTICHE DEL FILM.....	21
1.5 LA CRITICA	23
1.5.1 LA CRITICA ONLINE	23
1.5.2 LA CRITICA ITALIANA E LA CRITICA SPAGNOLA	24
1.5.3 LA CRITICA AMERICANA.....	25
2. IL DOPPIAGGIO.....	27
2.1 ALCUNI CENNI SUL DOPPIAGGIO	27
2.2 PRO E CONTRO DEL DOPPIAGGIO.....	29
2.3 UNA LINGUA ARTIFICIALE	33
2.4 IL DIAVOLO DOPPIATO	38
2.4.1 IL DOPPIAGGIO ITALIANO	38
3. ANALISI DEL DOPPIAGGIO	41
3.1 IL TURPILOQUIO.....	41
3.2 MODI DI DIRE.....	56
3.3 LE ROUTINE TRADUTTIVE	72
3.4 GLI ELEMENTI CULTURALI.....	82
3.5 GLI ASPETTI SINTATTICI.....	90
3.5.1 LE DOMANDE CODA	91
3.5.2 TRATTI SINTATTICI	95
3.6 <i>YOU, TU O USTED?</i>	101

4. L'ADATTAMENTO PER IL DOPPIAGGIO	107
4.1 CENNI GENERALI	107
4.2 IL CASO "IL DIAVOLO VESTE PRADA"	109
5. CONCLUSIONI.....	116
APPENDICE	121
GLOSSARIO	121
THE DEVIL WEARS PRADA: THE SCRIPT	128
BIBLIOGRAFIA.....	210
RINGRAZIAMENTI.....	213

ABSTRACT

This dissertation deals with the study of audiovisual translation (AVT), focusing on the scripts of “The Devil Wears Prada” in English, Italian and Spanish.

The analysis aims at individuating differences and similarities in the translations, studying the strategies employed by Italian and Spanish translators to make the movie similar to the original, and in some case maybe better than the original, both in linguistic aspects and in audience expectations and reactions.

The dissertation tries to explain, for example, how a devilish line in American can be repeated in Italian or Spanish, making the audience laugh or how the culture-bound elements can be adapted trying to find out a word similar in length and meaning.

The first chapter describes the movie and the differences between novel and screen adaptation, presenting also the characters, the characteristics of the movie and the critics.

The second chapter presents an overview on the dubbing, contextualizing it in the history, the differences to the subtitling and eventually it describes the dubbing of that movie in Italian and Spanish.

The third chapter is the corpus of the dissertation, focusing on the comparison of the scripts to underline the differences and the similarities in some fields, as obscene language, idiomatic expressions, syntax, culture-bound elements and linguistic interference.

The fourth chapter deals with the normalization in audiovisual translation, in particular explaining how images in the novel has been adapted to the screen.

This dissertation tries to show how much work there is in audiovisual translation, considering the low steps made in the direction of perfection in this field.

INTRODUZIONE

La traduzione è un settore che da sempre mi affascina, per la possibilità di un professionista di ricreare qualcosa di nuovo rielaborando e riproducendo ciò che già esiste. Decine di studiosi hanno affrontato il tema della traduzione, convertendola da mero processo a interessante campo di analisi con la nascita degli studi empirici sulla traduzione e della traduttologia. La traduzione tocca qualsiasi ambito, ma il mio interesse, esposto in questa tesi di laurea, è la traduzione cinematografica e il doppiaggio.

Mentre la traduzione vede l'evolversi di studi e migliorie, la traduzione cinematografica rimane sempre in quella fase di stallo in cui tutti cercano di affrontare il problema ma nessuno riesce a risolverlo. La traduzione per il doppiaggio è quindi un settore in continua evoluzione, ma solo dal punto di vista tecnologico e non traduttivo.

Il mio desiderio era quello di soddisfare una mia curiosità: mi sono trovato diverse volte a guardare, e ancor meglio a osservare, film in lingua straniera o film doppiati, concentrandomi sui movimenti delle labbra, notando che spesso la sincronia era lasciata al caso.

Proprio per questa ragione ho deciso di iniziare ad analizzare *The Devil Wears Prada*, una delle commedie meglio riuscite degli ultimi anni, cercando di capire come la traduzione potesse rispettare la sceneggiatura originale, la sincronia labiale e corporea e i personaggi doppiati. Un lavoro minuzioso che mi ha portato a capire il punto di vista di molti teorici e professionisti del settore, e soprattutto mi ha fatto mettere in pratica tutte quelle conoscenze traduttologiche studiate durante il mio percorso di studi.

La scelta è caduta su *The Devil Wears Prada* perché si tratta di una commedia nuova, che affronta temi quali il lavoro e la difficoltà di conciliarlo con la vita privata senza cadere nel banale, ma permettendo al pubblico di capire tutti i punti di vista, quello dello stakanovista, quello del fidanzato che subisce il lavoro altrui, quello degli amici che si vedono costretti ad allontanarsi. Il tema della moda, spesso causa di dissapori e contrasti a livello sociale, viene esposto in modo reale senza dover

migliorare i personaggi; al contrario è proprio il loro modo di essere così realistici, sarcastici e pieni di brio a rendere la commedia ancor più reale.

Un film è veicolo primario di una cultura e di una lingua, ancor più di un romanzo. Attraverso la televisione e i film si diffondono modi di fare e modi di dire, neologismi e imitazioni: la televisione viene tanto bistrattata quanto elogiata e chiunque ne parla, bene o male. Per questo il mezzo televisivo è di estrema importanza e ciò che esso mette a disposizione del grande pubblico deve essere rispettoso dello stesso, nonché unire più culture di fronte a uno schermo. La traduzione cinematografica dovrebbe fare questo: riportare nella cultura target un po' della cultura source senza però straniare troppo lo spettatore. Spesso però la cultura source è lasciata in disparte; questo comporta una irrimediabile perdita di ciò che l'autore in origine voleva dire e voleva far percepire.

Anche per questo ho cercato di comprendere come un'importante opera filmica, quale è "Il diavolo veste Prada", trasporti cultura e veicoli interessi considerando comunque le differenze e i problemi traduttivi.

Inevitabile chiedersi come siano le battute originali, se esse facciano ridere o meno, se una lingua abbia copiato da un'altra, ecc ecc. Sono tutte domane lecite che in questo mio lavoro vengono, in maniera più o meno esaustiva, spiegate.

La presente tesi di laurea magistrale ha lo scopo di analizzare l'adattamento cinematografico di *The Devil Wears Prada* attraverso un'analisi contrastiva dei copioni, comparando la sceneggiatura originale americana con il copione adattato in italiano, in primis, e quello spagnolo poi.

Il progetto nasce spiegando la storia che andrò ad analizzare; nel primo capitolo infatti vengono indicati la trama del film, i personaggi, le caratteristiche del film e le differenze con il romanzo di Lauren Wiesberger, ex assistente di una delle donne più importanti del settore moda, Anne Wintour, il redattore capo di Vogue America, che si dice essere la sagoma sulla quale verrà plasmato il personaggio di Miranda Priestley. Attraverso una contestualizzazione pratica dell'opera, il lavoro di analisi è sviluppato e compreso meglio. Visto e considerato il grande successo ottenuto, con candidature al

Golden Globe e la presentazione del film nella cornice del Festival Internazionale del Cinema di Venezia del 2006, ho inserito come ultima parte del capitolo la sezione della critica, permettendo di capire quanto il film sia stato apprezzato e quanto non risulti essere una stupida commedia americana. Ci sono state decine di giornalisti italiani, spagnoli e d'oltreoceano che hanno ben recensito il film, dandogli quel plus perfetto per il successo.

Il secondo capitolo è invece dedicato al doppiaggio, un viaggio che va dal generale al particolare. Ho infatti aperto il capitolo con una breve storia del doppiaggio, che tocca le tappe salienti di questa professione, dagli anni Trenta con la promulgazione di una legge italiana che vietava qualsiasi stranierismo nelle pellicole, al 1995, anno dedicato alla *tav*, la traduzione audiovisiva. La contestualizzazione storica permette di comprendere quindi le diverse posizioni e la dicotomia che contrappone la tecnica del doppiaggio alla tecnica del sottotitolaggio. Viene anche presentata una panoramica della situazione europea, schematizzata con una cartina. Dopo aver esposto a grandi linee pro e contro del doppiaggio, secondo le teorie di Elisa Perego, il progetto entra nel particolare linguistico e secondo quanto esposto da Maria Pavesi traccia le linee guida che definiscono la lingua cinematografica una lingua artificiale costruita *ad hoc* in uno studio di registrazione, il famoso doppiaggese. Il capitolo si conclude entrando nel vivo del doppiaggio de "Il diavolo veste Prada" e si procede con la descrizione del doppiaggio italiano del film, con i termini tecnici del settore della moda, l'umorismo che differisce di gran lunga dall'umorismo americano e anglosassone in generale e i quattro parametri linguistici, quello diatopico, quello diamesico, quello diastratico e quello diafasico, che devono essere seguiti e rispettati nell'adattamento cinematografico.

Il terzo capitolo corrisponde al corpo centrale del lavoro, ovvero l'analisi del doppiaggio negli adattamenti italiano e spagnolo rispetto all'originale americano. Il lavoro è stato suddiviso studiando gli elementi più particolari. Si parte dal turpiloquio e dai diversi modi che hanno le culture di interpretare gli elementi volgari: ciò che in americano è *slang*, in spagnolo è *coloquial* e in italiano è volgare. Il primo è una varietà substandard non composta solo da elementi volgari, il secondo è un registro che può sembrare irriverente per culture diverse da quella spagnola, mentre il volgare italiano

corrisponde a qualcosa di offensivo. I diversi modi di utilizzo di questi elementi portano anche a diverse aspettative nel pubblico e a determinate reazioni. Dall'analisi del turpiloquio si attraverso il campo delle locuzioni e dei modi di dire, concentrandosi su quelli elencati nel film originale e cercando di capire se le traduzioni in italiano e in spagnolo si adattano alla versione originale e alla immagine che ricrea nel pubblico. I casi di naturalizzazione di elementi idiomatici sono estremamente elevati nel campo della traduzione cinematografica sia per la difficoltà di riportare la cultura source nella cultura target sia per la difficoltà di sincronizzazione labiale. Si vede per esempio che le immagini legate agli astri sono diverse tra cultura americana e culture italiana e spagnola: mentre i primi parlano di *stars* i secondi parlano di luna. Tutto questo viene contestualizzato secondo le teorie di studiosi del calibro di Nida o Vinay et Dalbernet. Si analizza poi l'insieme dei realia presenti nel film originale e si cerca di decifrare quali siano state le scelte traduttive applicate e le motivazione che hanno portato a un adattamento piuttosto che a un altro. La margarina *Crisco* che diventa un lubrificante italiano o una *vaselina* spagnola, o il *Golden Nugget* adattato come *Moulin Rouge* in italiano e come *casino de Las Vegas* in spagnolo, modulando l'originale con la spiegazione del realia. Quarta sezione del capitolo è composto dalle routine traduttive, interessanti perché sono quegli elementi che un adattatore-dialoghista ripropone sempre come traduzione delle stesse parole straniere sebbene queste ultime nell'originale presentino delle sfumature sempre diverse. In questo modo il suo lavoro diventa più meccanico e le scelte traduttive vengono limitate a quei casi di difficile comprensione per la cultura target. Si vede quindi che in italiano *just* viene meccanicamente tradotto come *semplicemente*, oppure che in spagnolo *bien* sarà la traduzione adottata per *well, good, right*, o ancora che *15 minutes* l'italiano lo traduce sempre come *quarto d'ora*, abbassando anche il registro e inserendo quella nota di colloquialità non prevista nell'originale. Il capitolo termina con i tratti sintattici: in primis le domande coda, che sono fortemente impiegate in americano ma che non hanno una traduzione equivalente né in italiano né in spagnolo, utilizzate per sottolineare una nota sarcastica, o per assicurare che ciò che è stato pronunciato sia stato ben recepito dall'ascoltatore o ancora per chiarire le proprie parole. Poi gli aspetti verbali, l'utilizzo dell'imperativo e degli allocutivi, al quale viene dedicata la sezione 3.6.

Il quarto capitolo approfondisce il tema della traduzione intersemiotica relativamente al film analizzato. Secondo le teorie di due professionisti del doppiaggio, nonché teorici della traduzione, Mario Paolinelli ed Eleonora Di Fortunato, ho voluto studiare come le immagini presenti nel libro della Weisberger siano state riprodotte sul grande schermo. Il capitolo è quindi dedicato alla normalizzazione, a come il romanzo debba venir scomposto e sia necessaria una sua comprensione totale per riuscire al meglio nella sua riproduzione filmica. Si seguono quindi le teorie di Di Fortunato, Paolinelli e Rutelli per spiegare come le pagine del libro siano presentate in 110 minuti di film, con battute rapide e veloci cambi di scena, con quella spensieratezza tipica di una commedia americana a tratti poco presente nel romanzo *chick lit* dal quale è tratto e non per ultimo lo sviluppo di personaggi dalle personalità molto forti e diversi dai classici personaggi hollywoodiani, che cercano sempre di essere migliori di quanto la realtà delle cose non dimostri.

L'ultimo capitolo è infine dedicato alle conclusioni, derivate dal lavoro di analisi svolto.

Il metodo utilizzato è di tipo induttivo. Sono partito dalla lettura del romanzo per poi proseguire con la lettura della sceneggiatura americana. Ho visionato il film in originale osservando il copione, riscontrando così i punti di maggiore interesse e divertimento, il ritmo delle battute, la naturalezza dei movimenti e confrontando tono della voce originale rispetto alla gestualità dei personaggi. Dopodiché ho svolto lo stesso procedimento con il film e la sceneggiatura italiana, sempre evincendo dal copione i punti più interessanti. Terza e ultima tappa la sceneggiatura in spagnolo. Da questo ho poi iniziato a confrontare le tre sceneggiature con i miei commenti, notando sin da subito come nelle tre versioni l'utilizzo degli allocutivi fosse stravolto, come humor americano e humor italiano fossero diversi, come il sarcasmo regnasse indisturbato per tutta la durata del film e come la lunghezza delle battute originale fosse mantenuta pressoché identica, riscontrando un adattamento molte volte troppo simile tra italiano e spagnolo, che rendeva la versione spagnola a tratti poco naturale. Lo sviluppo del progetto è stato realizzato anche grazie alle teorie di diversi studiosi della traduzione, primi fra tutti Umberto Eco e Maria Pavesi. Attraverso il metodo induttivo utilizzato, partendo dalle nozioni generali sul doppiaggio, sono arrivato allo

svolgimento del progetto studiando i problemi, i limiti della traduzione, le difficoltà di adattamento nelle versioni italiana e spagnola e le scelte traduttive applicate.

Vengono utilizzati i copioni del film, nelle tre versioni americana, italiana e spagnola, nonché interessanti libri di approfondimento sul tema della traduzione intersemiotica e dell'adattamento per il doppiaggio di Paolinelli e Di Fortunato, di Romana Rutelli, di Elisa Perego e di Maria Pavesi, fra gli altri.

1. IL DIAVOLO VESTE PRADA

1.1 LA TRAMA

“Scarpe Jimmy Choo, Manolo Blahnik... Nancy Gonzales la adoro!”. Con queste parole Nigel trasforma Andy da ragazza sciatta a fashion victim, portandola nello showroom di *Runway*, la rivista al centro di questa commedia glamour.

Se per Marilyn i diamanti erano i migliori amici delle donne, in questo lungometraggio di David Frankel lo sono scarpe, borse, tailleur, tubini, accessori, il tutto rigorosamente firmato dai migliori stilisti e artisti della moda internazionale.

Il diavolo veste Prada¹ (titolo originale *The Devil Wears Prada*²) è una commedia americana del 2006, diretta da David Frankel e interpretata dall'attrice Premio Oscar Meryl Streep, nei panni della perfida e cinica redattrice capo Miranda Priestley, e dalla giovane Anne Hathaway, un'inesperta Andy, ragazza di provincia neolaureata aspirante giornalista che diventa seconda assistente della grande Miranda Priestley solo per “pagarsi l'affitto”³.

Il film ruota attorno alla rivista di moda *Runway*, la bibbia della moda, il glamour e lo chic per eccellenza, la cui redazione si trova nella Grande Mela, città raggiunta dalla giovane per poter fare ciò per cui ha studiato. Tuttavia la ricerca del lavoro non è così facile come pensava e dopo una serie di lettere e rifiuti viene contattata dalla *Elias Clark*⁴, che le offre un posto a AutoUniverse o come assistente di Miranda Priestley.

¹ Pellicola statunitense di enorme successo. Viene presentata al Festival Internazionale del Cinema di Venezia nel 2006 e da allora ne parlano decine di giornalisti e di testate di tutto il mondo, da Claudia Puig di “USA Today” a David Edelstein del “New York Magazine” passando per le testate italiane di “Liberò”, “La Stampa”, “Il Giornale”, “Ciak” solo per citarne alcuni. Gli articoli da questi elaborati si inseriscono nel periodo tra settembre e ottobre 2006.

² *Il diavolo veste Prada (The Devil Wears Prada, David Frankel, USA 2006)*

³ Frase pronunciata da Andy durante un brindisi con gli amici.

⁴ Elias Clark Publications è la casa editrice della rivista, che nel film viene ubicata nel famosissimo McGraw Hill Building, grattacielo della Sixth Avenue.

Questa ingenua provinciale non sa a cosa va incontro: trasandata e amante dei “maglionici infeltriti scovati in qualche angolo *casual*”⁵ non sa che la sua capa la farà impazzire e che per sopravvivere alle sue pretese dovrà adeguarsi al suo gusto. Arriverà a cambiare tutta se stessa per rendersi conto alla fine di aver fatto l’errore più grande della sua vita.

Il film è liberamente ispirato dall’omonimo romanzo autobiografico *chick lit* di Lauren Weisberger, ex assistente dell’autorevole Anna Wintour, la direttrice della rivista di moda più famosa e importante al mondo sin dal 1988.

Il film, distribuito dalla 20th Century Fox, ottenne un successo di critica⁶ e di pubblico straordinari, pari alle migliori commedie americane di sempre.

David Frankel, insieme alla sceneggiatrice Aline Brosh McKenna, ha scattato un’istantanea sul mondo della moda, un’istantanea intelligente che in modo buffo e simpatico ironizza, con un non molto velato sarcasmo, un mondo difficile da raggiungere, quel mondo elitario fatto di lustrini e bijoux, di feste e di glamour, di notorietà e di appariscenza; quel mondo che tutti devono conoscere e dove non ci si può permettere di chiedere se “Gabbana si scrive con una o due B?”⁷ perché l’oltraggio alla notorietà è peccato mortale.

Un lavoro ben confezionato dove si vede tutto il carattere *chick lit*⁸ del romanzo della Weisberger, quella rappresentazione e continua presenza di donne single che vivono nelle metropoli per poter fare carriera, che mettono i rapporti interpersonali in secondo piano rispetto al lavoro, considerato come la base fondamentale per potersi espandere, crescere e costruire qualcosa, espressione massima e realista di questa società del Duemila dove il lavoro è considerato come principio e valore.

⁵ Battuta di Miranda Priestley durante il monologo contro Andy e la sua noncuranza.

⁶ La commedia si posiziona al 17° posto in classifica tra i 100 film più visti dell’anno 2006 negli Usa e al 12° per incasso internazionale.

Fonte: <http://www.movieplayer.it/film/il-diavolo-veste-prada_8824/incassi/>

⁷ Famosissima battuta di Andy: denota ingenuità e allo stesso tempo irriverenza nel dimostrarsi così ignorante; questo fa sì che lo stesso spettatore si chieda come abbiano fatto ad assumerla.

⁸ Genere letterario sviluppatosi negli anni Novanta negli Stati Uniti, paragonabile al romanzo rosa italiano seppur con certe differenze. Caratteri principali dei romanzi chick lit sono un certo livello di ironia di base e una visione del mondo con un’ottica più femminista, con protagoniste donne dinamiche in carriera e piene di problemi sentimentali. Il romanzo rosa italiano tratta il tema della donna, ma quasi esclusivamente da un punto di vista sentimentale.

Il lungometraggio inizia con la contrapposizione tra il glam e il kitch: Andrea, giovane spirito libero, capelli spettinati, vestiti comprati da *Club Monaco*⁹, con tutta la spensieratezza dei suoi venticinque anni e i chili di troppo che non le pesano; e le “taccettine”¹⁰ che si preparano per affrontare la loro giornata lavorativa fatta di apparenza e piegaciglia indossando tacchi e vestiti firmati.

All’arrivo presso la casa editrice deve già incassare i primi colpi dei colleghi, in particolar modo della prima assistente Emily (interpretata dall’attrice britannica Emily Blunt) giovane ambiziosa, cinica e sarcastica che fa di tutto per assecondare le stravaganti richieste del suo capo e che cerca di mettere Andy in cattiva luce affermando che “è totalmente inadeguata per quel posto” e che “alle risorse umane hanno uno spiccato senso dell’umorismo” visto che mandano una ragazza che indossa una gonna simile a una “tovaglia della nonna” a lavorare nel Regno assoluto della Moda internazionale.

Non solo Emily. Anche Nigel, l’esperto di moda della rivista, fidato collaboratore del guru Miranda Priestley, la colpisce, sarcasticamente.

Il sarcasmo nel film viene usato spesso come mezzo per far crescere, la battuta fa ragionare e pensare su ciò che viene considerato importante nella realtà di tutti i giorni.

Dopo varie peripezie, diverse delusioni provocate al suo capo, la direttrice-dittatrice Miranda Priestley perché ha voluto assumere la ragazza “sveglia e grassa” sperando che non fosse come tutte le altre “ragazze galline” assunte solitamente, Andy decide di adeguarsi. Con l’aiuto di Nigel e il vastissimo repertorio di capi presenti nella redazione della rivista, “anche se sono tutte taglie di campionario 38/40”, Andy riesce a rifarsi il look, si avvicina al mondo della moda; viene contagiata da tutto quello che fino a pochi giorni prima considerava inutile perché “non avrebbe lavorato nel mondo della moda per sempre”.

⁹ Catena di abbigliamento casual di proprietà della Polo Ralph Lauren, i cui prezzi sono modesti. Club Monaco si pone come alternativa alle grandi firme e alla grande moda internazionale. Non è presente in Italia, per tale motivo non si è trasposto ma si è optato per un simil equivalente culturale: i grandi magazzini (simili per natura della merce venduta e per prezzi relativi).

¹⁰ Giovani che lavorano a Runway, così soprannominate per i tacchi a spillo necessariamente utilizzati per risultare glamour. Nella versione inglese si chiamano “Clackers”, che rimanda al luogo di lavoro, l’Elias Clark, piuttosto che all’uso modaiolo di un oggetto di abbigliamento.

Il radicale cambiamento della sua presenza fa sì che entri nelle grazie di Miranda, che inizia ad apprezzare il suo operato e gli sforzi che fa per lei, senza comunque darle mai una soddisfazione o dirle mai un grazie perché alla signora Priestley tutto è dovuto. Finalmente un pomeriggio, dopo una riunione in cui la perfida direttrice con una semplicissima smorfia delle labbra riesce a distruggere un'intera collezione preparata con certissima attenzione da parte di un emergente stilista, si rivolge a Andy chiamandola per nome e affidandole il compito di portare a casa sua la sera il *book*.

Il compito del *book* è un elemento importante nel film: è la bozza del numero in uscita, tutto ciò che il direttore deve vedere e approvare; deve essere consegnato dalla seconda assistente ma il compito lo esegue Emily, la prima assistente, perché Miranda è molto diffidente e finché non decide che Andrea non è una psicopatica non la fa entrare in casa. Quel giorno tuttavia cambia qualcosa: Andrea viene investita di questo nuovo titolo, il compito più importante per un'assistente di Miranda Priestley, la consegna del book a domicilio.

Non tutto però va secondo i piani; le istruzioni di Emily risultano difficili da seguire per Andrea, che non sa sopra quale tavolino con i fiori riporre il *book*, visto e considerato che tutti i tavolini sono decorati con un vaso di fiori, e che inizierà a parlare con le gemelle (figlie della direttrice) anche se Emily aveva espressamente impedito che Andrea rivolgesse parola a chicchessia, e su questo punto era stata categorica! Nonostante questo Andrea si fa coinvolgere dal piano delle gemelle: portare il book di sopra. Non appena Miranda la vede sulle scale sbianca.

Per la prima volta Miranda Priestley prova una sensazione diversa, sembra umana nel momento in cui Andrea la vede a casa sua. E ammettiamolo: l'umanità è l'ultima dote di Miranda Priestley.

Da quel giorno la strada, che sembrava essersi appianata, torna in salita. La direttrice non può più fidarsi della sua seconda assistente, che pensa addirittura a licenziarsi, e le affida una serie di compiti di difficile esecuzione ma che Andy riesce a portare a compimento dimostrando capacità che non pensava di avere nemmeno lei.

Tutto questo la porta ad essere più apprezzata di Emily. La prima assistente deve infatti accompagnare la direttrice alla settimana della moda a Parigi, e il compito dovrebbe essere della rossa assistente britannica. Tuttavia il duro lavoro di Andrea fa sì

che Miranda le dica di avvisare Emily che sarà lei ad accompagnarla a Parigi, stravolgendo tutti i piani e compromettendo il rapporto con Emily. Dopo una serie di peripezie, della vita amorosa andata in pezzi, di *laison* con un “bel fighetto dell’alta moda”¹¹, Andy capisce di essere cambiata e di aver rovinato i rapporti con tutti, dagli amici, al fidanzato alla famiglia.

Memorabile la battuta di Meryl Streep, aka Miranda Priestley, che in una scena a Parigi in auto con Andy, al rifiuto di quest’ultima di vivere una vita così frenetica perché diversa dai suoi canoni e stili di vita, la Streep sostiene che “tutti vogliono essere noi” ribadendo che la vita nell’alta moda, nonché nel lusso e nello show biz, è da tutti bramata e desiderata.

Andy infatti rifiuta la vita che le viene proposta perché comprende quanto sia ipocrita e senza scrupoli il mondo che la circonda.

1.2 DA ROMANZO A LUNGOMETRAGGIO

Questa commedia del 2006 è tratta dall’omonimo romanzo¹² di Lauren Weisberger, scrittrice statunitense esponente di quel movimento letterario femminista e umoristico d’oltreoceano noto come *chick-lit*, letteralmente la “letteratura delle pollastrelle”.

Romanzo¹³ e film sono due opere parallele; ciò premesso possiamo affermare che il film si discosta sotto diversi aspetti da quello che era l’idea originale dell’autrice.

Il regista Frankel e la sceneggiatrice Brosh McKenna hanno infatti creato un’opera filmica dove enfatizzare il cinico mondo della moda e i cambiamenti estetici che tutto ciò comporta. Al contrario il romanzo è molto più introspettivo, la moda è solo un contorno, un aiuto per comprendere come le persone (Andy nello specifico) possono cambiare per qualcosa che non appartiene alla loro natura e come l’animale uomo possa adattarsi per sopravvivere. È un’opera frivola, ma nascosta in questa frivolezza c’è analisi di una ragazza della New York degli anni Duemila che vede il proprio mondo sgretolarsi e ricostruirsi, nuovo e diverso e ciò la fa ragionare.

¹¹ Descrizione fatta da Lily, l’amica di Andy, per riferirsi a Christian Thompson, il giornalista freelance.

¹² Cfr. WEISBERGER, L. (2003): *The Devil wears Prada*, New York City, Broadway Books.

¹³ Cfr. WEISBERGER, L. (2004): *Il diavolo veste Prada*, Milano, Edizioni Piemme.

Nel film c'è solo una piccola scena, verso la fine, dove si vede Andy che allo specchio ripensa a come era, e cosa ha buttato in questo anno di lavoro a Runway.

Bisogna anche dire che mai, per la natura stessa della traduzione intersemiotica¹⁴, un'opera filmica può aderire perfettamente a un'opera letteraria. E proprio per questo anche in questo caso troviamo diverse differenze tra i due prodotti, dall'inizio alla fine.

Innanzitutto il romanzo è leggermente più drammatico sotto certi aspetti rispetto alla trasposizione cinematografica. Nel romanzo infatti Andy è sempre colta da crisi isteriche mentre nel film questi tratti di isterismo sono solo accennati.

Altra importante e sostanziale differenza è la parte finale: nel romanzo Andy scappa da Parigi per correre al capezzale di Lily, la sua migliore amica, ricoverata in ospedale dopo un incidente per guida in stato di ebbrezza causato da lei stessa. La differenza rispetto al film sta per l'appunto nel fatto che Andy lascia Parigi dopo aver capito che quella non è la vita che fa per lei, e che deve riprendere in mano le redini della sua esistenza; decide quindi volontariamente di lasciare il settore della moda, cosa non riscontrata nel romanzo. Importante e da segnalare è quindi il fatto che il tema dell'alcolismo non viene trattato.

Seguono differenze sui vari personaggi: il nome e la professione del fidanzato, per esempio: Nate il cuoco nel film Vs Alex l'insegnante nel romanzo; l'amica Lily, curatrice di mostre nella trasposizione cinematografica ma universitaria con problemi di alcol e uomini nella forma romanzata; la causa della non partenza di Emily: nel romanzo si ammala di mononucleosi e il medico le prescrive una settimana di quarantena, e guarda caso proprio la settimana della moda di Parigi, l'evento più fashion dell'anno a detta degli addetti ai lavori, mentre nel film viene investita e si arrabbia a morte con Andy per aver accettato la richiesta di Miranda di accompagnarla in Europa. Ciononostante alla fine della fiera sarà molto contenta di Andy e la considererà una persona di

¹⁴ Cfr. BERTAZZOLI, R. (2006): *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci Editore, p. 17: "Secondo la classificazione di Roman Jakobson presentata nel saggio *On Linguistic Aspects of Translation* del 1959, la traduzione intersemiotica o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi non linguistici." [...] Secondo Jakobson vi è "l'impossibilità di arrivare a un'equivalenza completa tra i sistemi culturale e linguistico del testo di partenza e quelli del testo di arrivo a causa della loro intrinseca diversità e inadeguatezza e in quanto condizionati da fattori extralinguistici, talvolta inconciliabili."

grande valore. Nigel nel film è un personaggio centrale, l'assistente moda di Miranda Priestley che aiuta Andy nel passaggio da brutto anatroccolo a cigno. Al contrario nel libro fa solo qualche apparizione fugace. Diverso anche l'aspetto: da palestrato di colore del romanzo a gracile quattrocchi stiloso del film.

Ultima differenza, la *laison* tra Andy e Christian, Thompson nel film, giornalista free lance con il quale una notte a Parigi ci finirà a letto, e Collinsworth nel romanzo, uno scrittore con il quale non succederà nulla se non un corteggiamento serrato.

1.3 I PROTAGONISTI DI QUESTA AVVENTURA

Miranda Priestley (Meryl Streep) – la diabolica redattrice capo di *Runway*, la rivista di moda ispirata da Vogue. Meryl Streep incarna una donna cinica, attratta solo dal fisico delle sue modelle e pretenziosa all'inverosimile. Una donna che tutti devono riverire e alla quale è tutto dovuto. Il suo carattere cinico e dispotico sarà la causa dei suoi divorzi. Proprio allora si vede in lei tutta la debolezza di una donna, celata dietro richieste alquanto strane e assurde che la accompagnano per tutta l'opera filmica. Solo la sfrontatezza di Andy che riprende in mano il controllo della sua vita arrivano a farle capire come sia realmente, in un piccolo senso, permettendole di venire assunta con delle ottime referenze presso un noto quotidiano newyorkese.

Si dice che Lauren Weisberger per la creazione di questo suo personaggio si sia ispirata a Anna Wintour, redattore capo di Vogue America. Lei stessa sostiene non sia così, anche se alcune parti del film lo fanno pensare.

Andrea “Andy” Sachs (Anne Hathaway) – Andrea è una ragazza di provincia, sveglia, laureata con ottimi voti alla *Northwestern University* che vuole fare carriera nel mondo del giornalismo. Arriva a New York e dopo un milione di lettere riceve finalmente risposta dall'*Elias Clarke*, la casa editrice del magazine *Runway* la Bibbia della moda. Suo malgrado si trova quindi proiettata in un mondo di paillettes e lustrini, un mondo fatto di apparenza e niente sostanza, nel quale lei non c'entra decisamente niente e al quale è totalmente impreparata. Il suo look acqua e sapone le creerà non pochi pro-

blemi inizialmente e non verrà presa in considerazione dal suo capo finché non capisce che affinché ciò avvenga deve adeguarsi e dimostrare di essere perfetta fuori; il tutto a discapito delle persone che la amano che le vogliono bene.

Questo personaggio è speculare a quello della gelida Priestley.

Emily Charlton (Emily Blunt) – la collega segretaria di Andy, o per meglio dire “la prima assistente di Miranda”. È sì perché Miranda ha bisogno di due assistenti ed Emily mette subito in chiaro con Andy che i loro compiti sono totalmente diversi: la prima si occupa della sua agenda e del Book, la seconda delle commissioni e del caffè. Emily è un’arrivista senza scrupoli, cerca di essere spietata quando in realtà sotto sotto nasconde un animo buono. Si affeziona ad Andrea sebbene finga non sia così, perché dimostrare le proprie emozioni “non è glamour”. Una rossa dal finto cuore di pietra.

Nigel (Stanley Tucci) – il Nigel cinematografico è molto diverso dal Nigel del romanzo: tanto mingherlino, bianco, ed effeminato il primo quanto nero e palestrato il secondo. Una cosa hanno in comune: l’omosessualità. La sceneggiatrice non poteva togliere al personaggio quella caratteristica tipica che individua crea simpatia nel personaggio. Nigel è uno dei responsabili moda di *Runway*. Fidato collaboratore di Miranda, elogiato da quest’ultima mentre durante una riunione denigra tutti gli altri, amante della moda, dell’eleganza e dell’apparenza, Nigel è un uomo, cresciuto in una situazione difficile in cui fingeva di essere chi non era, nascondendo le proprie ambizioni e le proprie necessità. È un uomo dal cuore d’oro amante del bello. È l’Oscar Wilde del XIX secolo; un dandy sempre ben vestito che ama le donne ma non le tocca neanche con un dito, un uomo che segue fedelmente la sua maestra e che non si scompone quando questa lo pugna alle spalle; un fido scudiero insomma; un moderno Sancho Panza sempre fedele al capo impazzito.

Oltre ai quattro personaggi principali sopraccitati possiamo elencare:

Nate – il fidanzato cuoco di Andy, innamorato della fidanzata a tal punto da sopportare la snervante e frustrante situazione lavorativa della compagna finché esasperato si lasciano prima che lei parta per Parigi con Miranda per la settimana della moda;

Lily – la migliore amica che sempre la appoggia e la sostiene finché vede Thompson darle un bacio sulla guancia e questo le fa capire quanto Andy sia cambiata;

Doug – altro amico di Andy, non si capisce se sia gay o meno anche se dalle sue uscite sembrerebbe di sì;

le gemelle – le piccole figlie di Miranda; hanno ereditato dalla madre il gene dell'impazienza e dell'arroganza; mettono Andy nei guai con i loro scherzetti;

James Holt – uno stilista emergente al quale Miranda Priestley con un semplice “arricciamento delle labbra” stroncherà un'intera collezione;

Christian Thompson – il giornalista freelance modaiolo e dongiovanni che fa di tutto per prendere Andy per sé togliendola dalle mani di Nate come se fosse una moderna Cenerentola da salvare; con questo personaggio Andy passerà una notte a Parigi;

Irv Ravitz – il proprietario dell'Elias Clarke, imprenditore con un ego gigantesco che vuol far fuori Miranda Priestley insediando al suo posto Jaqueline Follet, la redattrice capo del *Runway* francese, senza successo.

1.4 CARATTERISTICHE DEL FILM

Ennesimo colpo alla moda internazionale. Ecco come possiamo definire questo film, che tratta il tema della moda come fosse annunciato dal Messia.

La pellicola è caratterizzata da elementi linguistici che saltano subito all'orecchio dello spettatore che li capta e li fa suoi, memorizzandoli.

Tratti tipici di questo lungometraggio sono le battute taglienti, soprattutto quelle pronunciate dalla direttrice Priestley, dal responsabile moda Nigel e dalla prima assistente Emily. Inoltre lo spettatore si immedesima e vive la giornata lavorativa in una redazione giornalistica, e oltretutto chic e alla moda, tra inserzionisti, prove di copertina, menabò e servizi fotografici.

Il lessico settoriale della moda è abbastanza presente, anche se lo scopo del film era quello di divertire e far ragionare sorridendo su uno dei settori più discussi dell'economia mondiale e non quello di annoiare e straniare l'utente finale con termini sconosciuti ai più.

Le battute hanno una lunghezza media. Ci sono solo pochi esempi di monologhi di lunghezza considerevole¹⁵, che vengono pronunciati quasi d'un fiato per voler sottolineare e rimarcare la frenesia del lavoro e di quell'ambiente in particolare. Tali monologhi sono quasi tutti pronunciati dalla diabolica Meryl Streep.

Nell'adattamento italiano la frenesia non è scandita solo dalla lunghezza delle battute, ma anche dal tono di voce. Mentre nella versione americana e nell'adattamento spagnolo le voci sono piuttosto neutre (gli spagnoli hanno mantenuto quindi coerentemente il carattere naturale del film originale), in quella italiana al contrario sono veloci, a volte pronunciate quasi mangiandosi parole e una dietro l'altra.

Il ritmo tuttavia non è troppo concitato se non in determinate scene, e non si vuole straniare lo spettatore inserendo elementi che possano distrarre mentre segue il film. Cosa strana è che nel film "Sex and the City" il ritmo è molto più marcato, gli abiti molto più alla moda e le scarpe molto più chic. Strano perché il regista di questi due film modaioli è lo stesso.

Il tono di Miranda Priestley è seducente, toni bassi e magnetici con i quali fa capire benissimo ciò che cerca e ciò che desidera; non urla perché urlare non è sinonimo di eleganza, ma si esprime in un modo che lo spettatore sente come educato quando in realtà sta velatamente insultandoti.

¹⁵ Miranda Priestley all'arrivo in ufficio, Miranda Priestley si scaglia contro Andy per la sua irriverenza nel dire che non capisce ancora niente del settore moda, Nigel che dice a Andy che non sta facendo il massimo, Miranda quando racconta a Andy del suo imminente divorzio e per ultimo il monologo di Miranda in auto a Parigi quando afferma che sapeva cosa la compagnia stesse tramando alle sue spalle.

Le battute comiche sono il perno della commedia. Anche in questo caso il lavoro di adattamento portato avanti dai dialoghetti italiani è stato eccelso. Lo humor inglese non è compreso benissimo in Italia. Il Bel Paese preferisce battute sarcastiche, taglienti, espressioni che colpiscono nel vivo. Un lavoro straordinario è stato fatto con le battute di Miranda Priestley e di Nigel. Lo spagnolo anche in questo caso è più neutrale.

1.5 LA CRITICA

1.5.1 LA CRITICA ONLINE

Il diavolo veste Prada è considerata una delle commedie più divertenti degli ultimi anni. Questa moderna rivisitazione di Cenerentola non è solo divertente ma anche brillante se consideriamo che al suo interno vengono inserite due morali importanti: la prima è che l'industria della moda è meno superficiale di quanto si creda e offre migliaia di posti di lavoro; il secondo messaggio che si vuole inviare agli spettatori è: quanto si è disposti a fare per la carriera? Dove si può arrivare e a quante persone bisogna pestare i piedi?

L'opera in questione è piacevole, anche se intuitivamente banale, come afferma il sito internet www.filmup.com¹⁶.

Oltre al sito internet di recensioni e di cinema sopra citato ci sono stati anche il sito web Rotten tomatoes¹⁷, un sito internet che si occupa di cinema, recensendo i film in uscita e offrendo informazioni e notizie, e il sito Metacritic¹⁸ che non hanno voluto lasciarsi sfuggire Il diavolo veste Prada. La critica di rottentomatoes.com dà un giudizio di 76/100 al film, definendolo “uno dei pochissimi casi in cui l'opera filmica sorpassa il romanzo, [...] con una Meryl Streep in ottima forma e una Anne Hathaway che sa tenere testa a tutti gli altri.” Metacritic invece si occupa di riunire diverse recensioni dando

¹⁶ <<http://filmup.leonardo.it/ildiavolovesteprada.htm>>

¹⁷ <http://www.rottentomatoes.com/m/the_devil_wears_prada/>

¹⁸ <<http://www.metacritic.com/movie/the-devil-wears-prada>>

poi il suo giudizio finale. Il risultato è stato di 62/100 da parte dei critici del sito e di 7.4/10 da parte degli utenti.

La critica offline è stata altrettanto interessante, tanto in patria quanto all'estero.

1.5.2 LA CRITICA ITALIANA E LA CRITICA SPAGNOLA

In Italia si sono scatenati i giornalisti di ogni testata per analizzare, recensire, criticare il film. Dal giornalista Valerio Caprara che lo definisce come un'opera ricca di "divertimento al diapason e show d'attori intonati e maliziosi" nonché "uno di quei film che possono fare solo del bene al disorientato e ormai fuggiasco Grande Pubblico: sia pure sardonico e tagliente nei confronti dell'alta moda, uno dei contemporanei feticci consumistici, il regista David Frankel trasforma il bestseller in una contro-favola [...] alla maniera di *Pretty Woman*"¹⁹.

Anche *La Gazzetta del Mezzogiorno* definisce critica positivamente l'opera. Il giornalista Anton Giulio Mancino ne parla divinamente soffermandosi sugli attori Meryl Streep e Stanley Tucci e definendoli come "una coppia d'attori eccellenti che interagiscono con assoluto divertimento con la giovane Anne Hathaway" per terminare poi descrivendo il film come "quelli destinati a sbancare il botteghino"²⁰.

In molti hanno apprezzato questa favola in chiave moderna, "una favola in cui il brutto anatroccolo diventa cigno, ma siccome ha cervello e senso morale non si lascia irretire dalle sirene della carriera fine a se stessa e senza scrupoli"²¹, una favola che sotto sotto colpisce Anna Wintour che "diventa un simpatico mostro da criticare con sarcasmo, ma anche, perché no, da ammirare"²².

Anche i giornalisti italiani sono quindi, leggendo le critiche, consapevoli del fatto che l'adattamento cinematografico ha superato il romanzo, ed è portavoce di questa

¹⁹ CAPRARA, V.: «Il diavolo veste Prada» con la Streep», *Il Mattino*, 07 settembre 2006

²⁰ MANCINO, A.G.: "Moda e passerelle: un inferno in terra", *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 15 ottobre 2006

²¹ SOLINAS, S.: "Con Meryl i veri attori sono gli abiti", *Il Giornale*, 13 ottobre 2006

²² DE LUCA, A.: *Ciak*, ottobre 2006

idea la critica di Natalia Aspesi che scrive “il film risulta più carino del bestseller americano dallo stesso titolo da cui è tratto”²³

Anche in Spagna il film ebbe grande successo, seguendo quindi la corrente americana.

In Spagna, come altrove, la definiscono una pellicola facile da vedere, che non richiede troppi sforzi di comprensione; una pellicola per passare insieme dei bei momenti e divertirsi un po’.

Un film magistralmente interpretato dalla splendida Meryl Streep e da una Anne Hathaway che “hace un buen trabajo como Andy Sachs [...] aunque es imposible que no se vea sobrepasada por el carisma y la experiencia de ésta”²⁴.

I critici spagnoli ritengono che i camei di personaggi famosi, come Valentino o Heide Klum per esempio, abbiano aiutato alla riuscita del film; in questo modo “queda todo bien y completito”²⁵.

Il diavolo veste Prada ha ottenuto grande successo di botteghino in Italia, con più di 14 milioni di euro totali. Cifre simili si sono registrate in Spagna.

1.5.3 LA CRITICA AMERICANA

I critici d’oltreoceano non potevano di certo non sbizzarrirsi e scrivere recensioni e critiche, nel più classico dello stile americano. Più che analizzare la storia si soffermano a recensire gli attori, al contrario dei critici italiani.

Ecco quindi che Richard Propes, critico del *The Independent Critic*²⁶, elogia tutti, da Meryl Streep descrivendo la sua performance *utterly brilliant* a Emily Blunt sostenendo che il ruolo di seconda assistente di Miranda è stato *deliciously played by an appropriately smarmy Emily Blunt*. Mr Propes poi passa a criticare positivamente la storia, specificando che

²³ ASPESI, N.: *La Repubblica*, 07 settembre 2006

²⁴ GOIKOETXEA, A. <<http://www.elmulticine.com/criticas2.php?orden=405>>, 01 ottobre 2006

²⁵ RULL, C. <<http://cineahora.blogspot.it/2007/03/critica-dvd-el-diablo-se-viste-de-prada.html>>, 09 marzo 2007

²⁶ Sito di recensioni indipendente.

‘the storyline is brilliant because it takes the audience inside the very real world of the cutthroat, ruthless and frighteningly fluid nature of the fashion industry and shows us its strengths, weaknesses, moral ambiguities and, ultimately, its twisted moral righteousness.’²⁷.

Ci sono poi testate molto più conosciute e famose a livello internazionale come l’ *MSNBC*, dove si parla anche in questo caso della nota capacità della Streep come attrice. Il critico afferma *Streep’s performance is the chief reason to see the picture* e aggiunge [...] *Only Streep keeps it moving forward, underlining each insult and humiliation with a tasty twist, and she’s missed in every scene that isn’t about her*²⁸.

La regina incontrastata del film è dunque l’attrice americana 63enne.

Anche *USA Today* lo sostiene dichiarando che *Streep, known best for her stellar dramatic work, has perfect comic timing e she always reliable Streep does a fine job in the role*. La giornalista si espone anche sostenendo che *when Streep is on screen the movies is at its best*²⁹. L’opera quindi ottiene consensi grazie alla diabolica Meryl.

La differenza tra critica americana e critica italiana sta proprio in questo: i critici americani preferiscono recensire gli attori costruendo intorno a essi la trama e la critica del film; al contrario i critici italiani recensiscono l’opera per come l’utente finale la ottiene e la vede, senza definire troppo tecnicamente il lavoro degli attori ma sviluppando critiche agli stessi in base al successo del film.

²⁷ <http://theindependentcritic.com/devil_wears_prada>

²⁸ HARTL, J.: “Streep Wears Devil Well”, *MSNBC*

²⁹ PUIG, C.: “Threadbare ‘Prada’ wears thin despite devilish Streep”, *USA Today*

2. IL DOPPIAGGIO

2.1 ALCUNI CENNI SUL DOPPIAGGIO

Il doppiaggio è un delitto, e i sottotitoli purtroppo non possono sostituire la parola e il suo timbro.
(Robert Bresson – regista)

Prima di affrontare l'analisi del doppiaggio del film in questione, cercherò di dare una panoramica su ciò che è il doppiaggio.

L'enciclopedia Treccani lo definisce come:

‘operazione con cui un film viene dotato di un sonoro diverso da quello originale per eliminare difetti tecnici o di recitazione, o trasferire il parlato in una lingua diversa.’³⁰

Trasferire, appunto. Non rendere identico, ma trasferire con un sonoro diverso. Il doppiaggio si vede obbligato ad apportare alcune modifiche per rendere comprensibile il dialogo di un film o altri prodotti audiovisivi a gente di diverse nazionalità.

E nel momento in cui un copione viene tradotta nella lingua di arrivo si deve far fronte al sincronismo, l'aspetto più difficile per una traduzione audiovisiva.

Il doppiaggio si è sviluppato soprattutto in Italia, Francia, Germania, Spagna, in quei paesi popolosi e ricchi dove puntare nel settore cinematografico rende parecchio.

L'Italia vanta una lunga tradizione nel settore. Nel nostro paese è infatti molto diffuso a differenza di altre nazioni, soprattutto nord Europa o paesi est europei, dove è preferito l'utilizzo dei sottotitoli, così da non stravolgere la pellicola originale.

³⁰ <<http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/doppiaggio/>>

Il Bel Paese può parlare di tradizione nel doppiaggio soprattutto per la cultura di proibizionismo decretata dal regime fascista. Durante il ventennio infatti il regime imponeva al Regno d'Italia un forte carattere nazionalista. Per tale ragione vietava la diffusione di pellicole in lingua originale, tutti i film dovevano essere tradotti in lingua italiana, doppiati e mai sottotitolati, per poi essere controllati dal Regime. Era proibito infatti il sottotitolaggio perché era un'espressione visibile di una lingua diversa dall'italiano e ciò non era concesso.

Negli anni Trenta si doppiavano i film prima di importarli ma le inflessioni straniere restavano. A questo punto venne promulgata una legge che prevedeva l'obbligo di doppiare i film su suolo italico, e che recitava così:

‘Il ministero dell'interno ha disposto che da oggi non venga accordato il nullaosta alla rappresentazione di pellicole cinematografiche che contengano del parlato in lingua straniera sia pure in minima misura. Di conseguenza, tutti indistintamente i film sonori, ad approvazione ottenuta, porteranno sul visto la condizione della soppressione di ogni scena dialogata o comunque parlata in lingua straniera.’³¹

A seguito di questa disposizione ministeriale ci fu una conseguente crescita degli studi di doppiaggio e con attori di teatro che prestavano le loro voci.

Fu questa l'epoca d'oro e di maggiore sviluppo del doppiaggio italiano che ha portato negli anni a rendere i doppiatori italiani a livelli esemplari, grazie anche alle innovazioni tecniche degli anni '80.

Nel 1995, in occasione del centesimo anniversario della nascita del cinema il Consiglio d'Europa ha voluto celebrare l'anniversario con forum sul trasferimento linguistico e la traduzione audiovisiva (AVT in inglese, TAV in italiano).

Da allora sono aumentati esponenzialmente gli studi nel campo, convegni e seminari in materia di traduzione audiovisiva, considerato campo della traduzione a se stante con proprie componenti sintattiche e semiotiche e il problema della combinazione

³¹ Cfr PEREGO, E. (2005): *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci Editore, p. 21

tra parlato e gestualità.

2.2 PRO E CONTRO DEL DOPPIAGGIO

Nell'ambito cinematografico il doppiaggio permette la comprensione di pellicole in lingua straniera; esso deve tener conto degli aspetti diatopici, diafasici, diamesici e diastratici delle lingue di partenza e di arrivo per meglio permettere l'adattamento e il trasferimento.

Molti si trovano contrari a questa pratica perché per elementi pragmatici tipici di una cultura e di una lingua, l'attore doppiato si trova a eseguire un'interpretazione diversa, falsata, con l'espressione, il tono e la voce di un attore che non è lui; ma anche perché con il doppiaggio le persone non vedono l'opera cinematografica nell'originale, ovvero come è stata pensata; per non parlare del fatto che il doppiaggio è considerato come discordanza tra linguaggio parlato e linguaggio gestuale, diverso da cultura a cultura; ciò significa che vedere sullo schermo italiano un attore che compie gesti che nella cultura italiana non compirebbe risulta stranierizzante per lo spettatore.

Altro punto che sostengono i detrattori del doppiaggio è il fatto che il sonoro non corrisponderà mai al labiale e uno spettatore attento lo nota e si infastidisce; e poi si fa passare un elemento culturale straniero come elemento culturale italiano (nel nostro caso) quando di italiano non ha nulla, basti pensare a Halloween, piuttosto che ai voti delle scuole americane: A, A+, etc.

C'è anche chi il doppiaggio lo sostiene, e lo sostiene a spada tratta.

La fazione opposta infatti ritiene che il doppiaggio sia una traduzione e per la natura stessa della traduzione la gente deve essere consapevole che il film è un adattamento alla lingua e alla cultura, non un'opera prima in quella lingua, ma uno strumento di comprensione, senza apposizione di sottotitoli o didascalie che distolgono l'attenzione dalla scena madre. Per i sostenitori del doppiaggio, inoltre, questa arte a volte porta a migliorare il film originale. Credo sia quello che è successo con "Il diavolo veste Prada", film in cui il sarcasmo e il cinismo delle protagoniste risulta molto più comico in lingua italiana che in lingua inglese, una lingua di per sé fredda in cui i giochi

di parole sono limitati per la natura stessa (rigida) delle lingue anglosassoni, a differenza delle lingue romanze, e in cui l'umor inglese risulta meno empatico del sarcasmo italiano.

Ne è un esempio la battuta in cui Miranda ordina a Andy di accompagnarla alla festa di beneficenza con Emily perché quest'ultima ha deciso di diventare un untore di peste bubbonica. In inglese dice solamente [...] *decided to become an incubus of viral plague*. Mentre nell'italiano l'attenzione si dà all'untore, nell'inglese si dà alla peste. L'italiano è più divertente perché parlando di untori torna alla mente l'immagine dell'uomo vestito in tunica nera con il naso da corvo simile a una maschera veneziana.

L'umor inglese è più blando o comunque meno immediato rispetto allo spagnolo e all'italiano, più rispettoso delle conseguenze e delle reazioni degli interlocutori.

Ad esempio quando Emily risponde alla contentezza di Andy per essere stata chiamata di Miranda con il suo nome, l'americano si limita a un *Yeah whoopee*, simile a un urrà italiano; al contrario gli italiani ridono sentendo un "Oh sì un trionfo certo", che sottolinea quanto a Emily non importi questa cosa, e quindi quanto riesca a essere cinica e distaccata.

O ancora l'ingenua Andy che chiede come se Gabbana si scrive con una o due B. Un italiano non avrebbe di certo riso alla battuta originale *Can you spell Gabbana?*.

Ovvio che tutti pensano sarebbe meglio assaporare l'opera o la pellicola nella sua forma originaria, ma sappiamo che ciò non è possibile. Tuttavia un buon adattamento può trasmettere allo spettatore della lingua di arrivo le stesse sensazioni e gli stessi pensieri che il film genera nello spettatore della cultura di partenza: in questo caso, e solo in questo caso, allora l'adattamento del film è da considerarsi ottimale e ben riuscito; a volte anche a discapito della traduzione di qualche battuta.

Il cinema è immagine e si percepisce gran parte anche senza i dialoghi.

L'altra forma di traduzione audiovisiva maggiormente impiegata è la sottotitolazione; settore al quale molti paesi europei si sono orientati.

La sottotitolazione prevede processi traduttivi diversi rispetto al doppiaggio, e non è da considerarsi più o meno facile un procedimento rispetto all'altro.

Tutti coloro che bistrattano il doppiaggio preferiscono la sottotitolazione, fondamentalmente perché in questo modo la visione di un prodotto audiovisivo è anche utile per l'apprendimento di una lingua straniera, piuttosto che il poter assaporare l'opera filmica come pensata dal regista originale.

Ad ogni modo è innegabile che il doppiaggio sia di gran lunga preferito. Le ragioni sono molteplici: c'è chi dice che i sottotitoli distolgono l'attenzione, chi afferma che ricoprono due terzi dello schermo, chi ancora sostiene che impegnano la lettura e oltre a concentrarsi sulla comprensione lo spettatore deve concentrarsi anche in questo altro compito. C'è poi chi è contrario perché può capitare che i sottotitoli vengano tolti e sostituiti dalla scena successiva impedendo a molti la lettura completa.

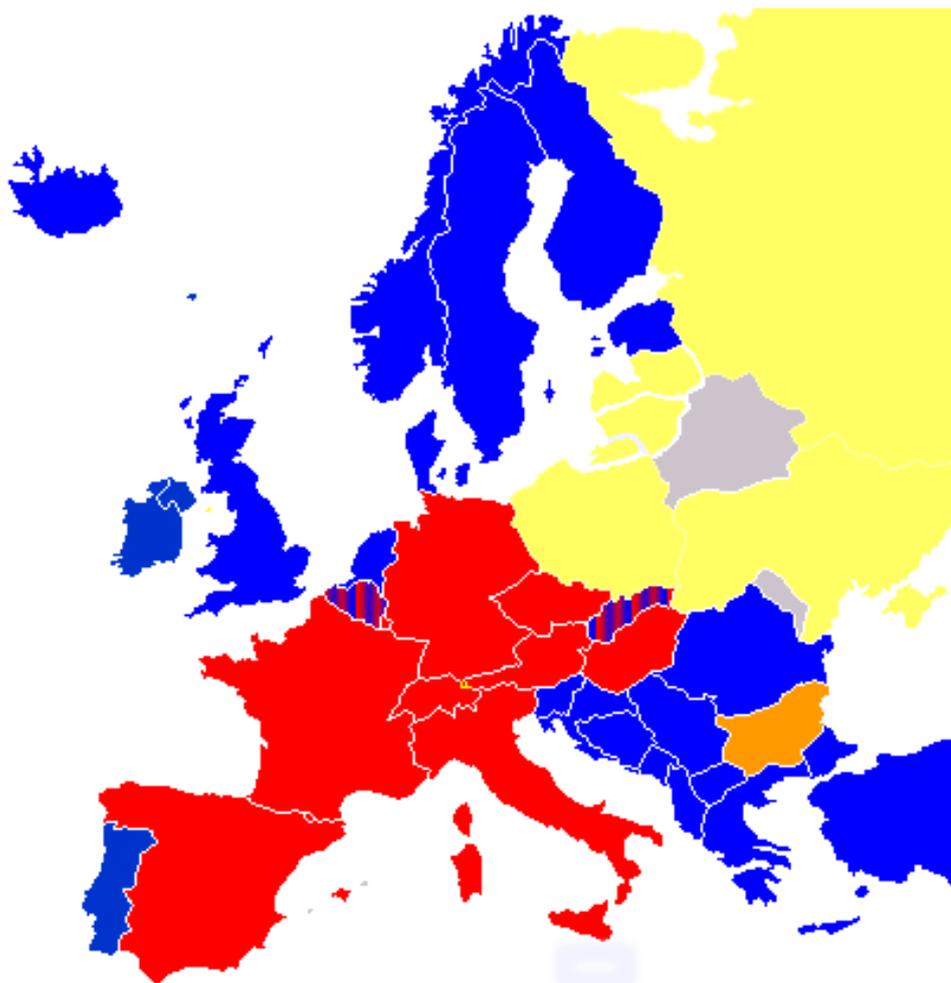
Ma la ragione che mette d'accordo i sostenitori e i contrari della pratica del doppiaggio riguarda il fatto che la sottotitolazione è che le didascalie sono un riassunto.

Non si possono indicare sullo schermo tutte le parole pronunciate dall'attore arrivando a un adattamento cinematografico contrario i principi della buona traduzione e della buona riuscita del film perché mai e poi mai un sottotitolo darà le stesse emozioni di una voce.

In Europa si parla di paesi che si avvalgono della sottotitolazione e di paesi che si avvalgono di doppiaggio. Ci sono però molte altre realtà diverse.

La cartina 1.1 nella pagina seguente sintetizza la situazione europea.

Cartina 1.1.



 Doppiaggio esclusivamente per bambini, altrimenti solo sottotitoli

 Aree miste: Paesi che utilizzano occasionalmente il doppiaggio, altrimenti solo sottotitoli

 Voce fuori campo o voice over: Paesi che di solito utilizzano uno speaker o una coppia di voci fuori campo laddove è udibile la colonna sonora originale in sottofondo

 Doppiaggio generale: Paesi che utilizzando esclusivamente il doppiaggio sia per film che per serie TV, anche per la situazione storica passata.

Belgio e Slovacchia: Paesi che utilizzano occasionalmente il doppiaggio e che in genere usano versioni doppiate di altri paesi poiché le loro lingue non sono così differenti le une dalle altre ed il pubblico è in grado di comprenderle senza problemi.

Non è il mio progetto quello di riprendere la *querelle* e sviluppare tesi e ipotesi a sostegno della traduzione audiovisiva o contro di essa; poco è stato fatto finora e non ritengo di dover e poter competere con i grandi studiosi che analizzano la questione.

Ho solo voluto dare un'idea e un'inquadramento della situazione così da poter meglio comprendere il mio lavoro di analisi tra i copioni de "The Devil wears Prada", "Il diavolo veste Prada" e "El diablo viste de Prada".

2.3 UNA LINGUA ARTIFICIALE

La lingua filmica non corrisponde mai alla lingua orale, sostanzialmente perché è una lingua prefabbricata e creata *ad hoc* in studi di doppiaggio e registrazione e pianificata con l'intenzione di simulare il parlato quotidiano nonostante differisca per molti aspetti.³²

Innanzitutto le costruzioni molte volte non corrispondono alle costruzioni tipiche della lingua target. Può per esempio accadere che una lingua target non impieghi costruzioni particolari come frasi scisse o dislocazioni ma che queste siano di uso comune nella lingua fonte. Bè in questo caso nell'adattamento cinematografico, per non differire eccessivamente dal testo fonte si traducono e si adattano anche tali costrutti, creando però un certo distanziamento dalla colloquialità.

Molto spesso l'impiego nella lingua di arrivo di forme tipiche della lingua di partenza porta a cambiamenti anche radicali nella prima, perché da quel momento viene spontaneo utilizzare una determinata forma solo perché è stata impiegata da un attore (doppiato!!) al cinema. E come tutti sappiamo i media sono la maggiore fonte di ispirazione anche linguistica di una comunità.

La lingua doppiata molto spesso presenta infatti le cosiddette "routines traduttive"³³, ovvero degli automatismi che aiutano il dialoghista-adattatore nella formazione e stesura dei dialoghi nella lingua doppiata, riducendo così le scelte che ogni processo traduttivo implica e facilitando l'intero lavoro. Le routines traduttive vengono poi per-

³² Ibid, p. 10.

³³ Cfr PAVESI M. (2005): *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma, Carocci Editore, p. 48.

cepite dagli spettatori che sentendo ripetutamente una frase piuttosto che un'altra iniziano ad impiegarle anche nel loro parlato quotidiano.

La lingua doppiata è quindi una lingua a se stante e per questo è stato coniato il termine “doppiaggese”³⁴, molto spesso usato in senso negativo, che sta ad indicare una lingua artificiale, di laboratorio alla quale gli utenti si adeguano modulando e modificando anche la loro lingua madre.

Dialogo filmico e dialogo spontaneo si differenziano per l'universo conoscitivo in cui si svolgono: la conversazione spontanea infatti è svolta da due interlocutori che condividono le stesse conoscenze enciclopediche e per questo le conversazioni sono anche più frammentate e implicite, mentre il dialogo filmico deve esprimere qualsiasi contenuto e non lasciare nulla per implicito perché lo spettatore non condivide l'universo di conoscenze degli attori.

Altra differenza sta nel fatto che la turnazione nei film è schematica, turni di dialogo con frasi di simile lunghezza solitamente, al contrario dell'oralità quotidiana; e inoltre il lessico prevede delle scelte di base, non si usano vocaboli forbiti o strani ma si eliminano le espressioni letterarie e fortemente gergali preferendo parole semplici.

Esempio lampante è il seguente dialogo tra Andy e i suoi amici, dove le battute sono molto brevi, con una sintassi spezzettata e parole molto semplici:

³⁴ Cfr ROSSI; F. < http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html>: “In-dubbiamente il doppiaggese, vale a dire la varietà di lingua propria dei film doppiati, ha influenzato direttamente non soltanto l'intera lingua del cinema italiano (il cosiddetto filmese), ma anche l'italiano scritto e parlato tout court, e questo non tanto in virtù dei numerosi calchi, soprattutto dall'inglese, di cui son prodighi i nostri doppiatori (dacci un taglio, da cut it out, invece di piantala o finiscila; ci puoi scommettere!, da you bet!, o you can bet!, invece di senza dubbio!, naturalmente!, lo credo bene! e simili), ma soprattutto per quella generale impressione di artificiosa formalità e azzeramento delle varietà tipica di quasi tutti i doppiaggi, nei quali lo scaricatore di porto parla come l'avvocato, al massimo con l'aggiunta del turpiloquio ma, ad accrescere l'inverosimiglianza dell'operazione, sempre in una dizione ineccepibile e scevra d'ogni inflessione regionale.” Fabio Rossi insegna Linguistica Italiana presso l'Università di Messina. Si occupa di linguaggio dei media, delle caratteristiche pragmatico-sintattiche del parlato e di cinema e doppiaggio. Ha collaborato con l'Istituto della Enciclopedia Italiana.

Doug:	[...] Well, lucky for me, I already have my dream job.	[...] Beh per mia fortuna ho già il lavoro dei miei sogni.	[...] Por suerte para mi, yo ya tengo el empleo de mis sueños.
Tutti:	You're a corporate research analyst.	Sei analista di una grande azienda.	Eres analísta investigador corporativo.
Doug:	Oh you're right. My job sucks!	Oh è vero, il mio lavoro fa schifo.	Ehm sí, mi trabajo es una asco.
Tutti:	Nooo!	Nooo...	Nooo...
Doug:	It sucks... I don't... it's boring.	Fa schifo, è una palla.	Un asco...
Lily:	it's all right. Breathe.	Tutto apposto, respira.	Respira respira ...
Doug:	I'm trying	Ci sto provando.	Lo intento.
Andy:	I'd like to propose a toast. [...]	Ragazzi vorrei proporre un brindisi. [...]	Quisiera proponer un brindisi. [...]

Altro esempio che sottolinea questo scambio repentino di battute è il seguente:

Emily:	[...] How did... Are you wearing the ...?	[...] Come hai ... Ti sei messa ...?	[...] ¿Cómo? Ehm... ¿Esas botas son de Chanel?
Andy:	The Chanel boots.. Yeah, I am.	Gli stivali di Chanel. Si proprio quelli.	Sí, lo son.
Serena:	You look good.	Stai bene.	Estás guapa.
Emily:	Oh God...	Oh Dio...	Ohi por Dios...
Serena:	What? She does!	Perché? È vero!	¿Quépasa? ¡Es cierto!

Emily:	Oh, shut up Serena.	Oh piantala Serena.	Cállate Serena.
	[...]	[...]	[...]

In questa caso si vede una lunghezza simile di battute, il classico botta e risposta filmico e l'utilizzo di un lessico molto semplice e basilare.

L'adattamento spagnolo vede una grande differenza a inizio dialogo; Emily viene infatti doppiata mentre parla degli stivali di Chanel, cosa che nell'italiano e nell'originale americano viene detta da Andy. In questo modo la lunghezza della battuta cambia, accorciando ulteriormente quella di Andy.

Lunghezza dell'enunciato, sintassi più o meno frammentata, impiego di dislocazioni o altri costrutti marcati, dizione e tratti dialettali che identificano una determinata provenienza o un determinato rango sociale sono tutte varianti che differenziano doppiaggio da colloquialità e ai quali un adattatore deve prestare parecchia attenzione.

Ad esempio, la sintassi frammentata della seguente battuta di Nigel viene rispettata negli adattamenti:

Nigel:	A little Cristo, some fishing line and we are in business	Un po' di lubrifican- te, un filo da pesca, e il gioco è fatto	Con vaselina y un cal- zador lo conseguire- mos
--------	---	--	---

Il dialogo filmico comunque è la base dell'opera filmica. Esso è infatti l'elemento che inserisce e definisce gli attori e protagonisti, da un punto di vista relazionale e psicologico, in una cornice spazio-temporale, illustra eventi terzi per capire gli eventi in corso e spiega i riferimenti non verbali dell'opera. Inoltre il dialogo filmico è il perno della narrazione che permette l'avanzamento della trama e la buona riuscita e conseguente commercializzazione di un prodotto cinematografico.

Ruolo centrale per questo ultimo punto è il tipo di linguaggio settoriale utilizzato, il tipo di umorismo impiegato considerando che sarcasmo, ironia, o humor britannico non hanno lo stesso impatto su diverse culture. L'adattatore deve quindi anche capire questo. Lo humor britannico è molto più sottile e nascosto, quasi un sotterfugio per non andare incontro a delle conseguenze. Gli spagnoli e gli italiani di questo non se ne preoccupano, e fanno ridere con ogni mezzo, lecito o illecito, educato o maleducato.

Nella versione originale del film in questione, le battute dei personaggi sono leggermente smorzate e per retaggi culturali e per il tono della voce poco canzonatorio mentre nelle due versioni europee analizzate si è optato per una comicità più sarcastica e meno blanda, grazie anche a un doppiaggio con dei toni più irriverenti delle voci originali, che aiutano in questo senso.

In questo film si cerca di deridere chi non conosce la moda e il suo mondo multimiliardario, chi cerca di non cambiare per qualcosa per il quale il cambiamento è necessario; si deride il perbenismo sottolineando il cinismo dell'economia.

Basti vedere i monologhi iniziali di Miranda Priestley, in cui parla delle modelle come persone sciatte, brutte grasse e goffe e la cosa risulta divertente proprio perché le modelle per essere tali sono l'esatto opposto. Oppure le frecciate lanciate da Emily sui vestiti di Andy, parlando della sua gonna come "la gonna della nonna"

O ancora le battute di Nigel quando, per esempio, dà ordine alla redazione di sbrigarsi perché sta arrivando il capo. L'originale dice *all right everyone. Gird your loins* mentre la versione spagnola ad esempio dice *atención todo: ¡empieza la batalla!*. Questa battuta è sicuramente più divertente perché sottolinea l'irriverenza di un dipendente che si permette di affermare che l'arrivo del suo capo è appunto una battaglia. L'idea spagnola rende sicuramente molto più l'ilarità della situazione.

Analizzeremo tutti gli aspetti del parlato filmico dell'opera di Frankel nelle prossime sezioni.

2.4 IL DIAVOLO DOPPIATO

La pellicola, acclamata dalla critica, deve il suo successo, oltre alla bravura degli attori, anche ai dialoghi tra gli stessi. Il lavoro di adattamento dei dialoghi italiani è stato portato avanti del professionista Tonino Accolla.

La voce in questione è una delle più famose voci del cinema nazionale e del cinema doppiato nazionale, essendo il doppiatori di personaggi del calibro di Jim Carrey, Eddie Murphy, Tom Hanks, Mickey Rourke, Billy Cristal, solo per citarne alcuni tra i centinaia.

Tonino Accolla stato scelto per la sua bravura e la sua professionalità, nonché per la sua grande capacità di rendere giustizia a un film e in particolare alla vena comico-umoristica di una pellicola. Ha infatti dedicato la sua vita al doppiaggio e come adattatore di copioni ricchi di battute comiche.

Ha sempre saputo con estrema maestria trasformare lo humor inglese in humor latino, due stili di risate totalmente diversi ma che permettono agli spettatori di cultura latina di ridere tanto quanto gli spettatori dei paesi anglosassoni, pur permettendosi qualche licenza e modifica, a volte addirittura sostanziale.

Nel film in questione la straordinaria Maria Pia Di Meo, figlia dell'antico doppiatore della CID Giotto Tempestini e vincitrice di numerosi premi e riconoscimenti per la sua attività di doppiatrice, dà la voce a Meryl Streep aka Miranda Priestley; una voce calda ma che allo stesso tempo intimorisce, e non poco perché contrasta con l'occhio gelido del diavolo in tacchi in spillo.

2.4.1 IL DOPPIAGGIO ITALIANO

“Il diavolo veste Prada” è un film con un copione molto ricco di elementi culturali, dalla margarina *Crisco* al casinò *Golden Nugget*, dal formaggio *Jarlsberg* al negozio *Casual Corner*, per citarne alcuni.

Non può mancare l'umorismo, trattandosi di una commedia, e alcuni termini settoriali legati alla moda, come ad esempio *book*, *menabò*, *layout*, *prova di copertina*, *quarta di copertina*, *rassegna*.

L'umorismo gioca un ruolo sensazionale nell'opera perché è l'elemento che permette di comprendere meglio la personalità dei personaggi, che fa in che modo che lo spettatore capisca con chi ha a che fare arrivando a impersonificarsi nei protagonisti e a usare le battute del film nella vita quotidiana. Proprio questo ha fatto Tonino Accolla: ha reso giustizia all'originale rendendo l'adattamento anche meglio dell'opera prima, in certi punti.³⁵

Va ricordato che nell'adattamento di un copione, bisogna tener conto di diversi aspetti: oltre al sincronismo labiale bisogna considerare le quattro variabili del repertorio linguistico: la variabile diatopica, la variabile diastratica, la variabile diafasica e la variabile diamesica.

Queste quattro variabili sono sempre interagenti e per questo motivo è necessario percepirle e rendersene conto per perfezionare l'opera di traduzione.

La variabile diatopica correla la lingua al luogo all'interno del quale il parlante ha ottenuto la sua socializzazione primaria, e quindi non necessariamente al luogo di nascita o di residenza ma a quello della formazione. Nel doppiaggio è logico perdere il tratto della variazione diatopica e la motivazione è ovvia: da una parte per l'impossibilità di trovare un corrispettivo geolinguistico con le stesse connotazioni e stereotipi culturali del geoletto originale dall'altra perché le variabili diatopiche italiane vengono riconosciute da noi parlanti come funzioni retoriche e caratteri stereotipati precisi. Proprio per questo molte volte infatti nei film si nota un geoletto particolare che vuole indicare che nell'originale tale personaggio parlava in modo differente. La variabile diatopica è spesso usata per definire degli stereotipi cinematografici, come ad esempio il "burino romano", il "furbo napoletano" o il "mafioso siciliano".³⁶

³⁵ Si possono citare come esempi la battuta di Emily, quando Andy le chiede come deve comportarsi al suono del telefono e la prima le risponde "Arrangiate" mentre in inglese si sente uno smorzato "Deal with it" oppure ancora la battuta di Andy che al telefono, non sapendo come si scrive Gabbana chiede ingenuamente "Gabbana con una o due B?" mentre in inglese si sente un neutro "Can you spell Gabbana?"

³⁶ Ibid., p. 38.

La variabile diastratica definisce la lingua in base a fattori sociali, il grado di istruzione, il genere, il gruppo etnico di appartenenza. Proprio per questo motivo vedendo un film si intuisce l'appartenenza di un personaggio anche solo dal suo modo di parlare. Ad esempio, in molte pellicole statunitensi dove ci sono personaggi di colore o che abitano nelle periferie si utilizza un lessico particolare come a voler definire quel gruppo sociale. Il *Black English* viene infatti adattato all'italiano che vede utilizzati termini inconsueti nella nostra lingua, quali "ehi amico", "sbirro", "piedi piatti" etc...

La variabile diafasica deve correlare la lingua al contesto e quindi all'interlocutore e all'argomento. La lingua quindi cambia in base all'occasione e all'interlocutore operando in simbiosi con la variabile diastratica.

L'ultima variabile è la diamesica che vede la lingua variare attraverso il mezzo utilizzato. Tra lingua orale e lingua parlata, nella realtà come anche nelle pellicole cinematografiche, si notano evidenti differenze.³⁷

Oggi giorno, ed è anche il caso de "il diavolo veste Prada" notiamo una sempre maggiore colloquialità del parlato filmico, prediligendo bassi profili, un italiano molto meno formale e teatrale ma molto più aperto ai dialetti e alla variabile diatopica, ovvero un italiano che ha superato un'aderenza pressoché totale alla sintassi perfetta e al lessico aulico.³⁸

La traduzione dei dialoghi diabolici pieni di lustrini e di *pailletes* del "diavolo veste Prada" denota una spiccata creatività, una notevole apertura alle fasce medio basse, sociolinguisticamente parlando, e una certa facilità di espressione con battute modello, routine traduttive e facilità di comprensione e memorizzazione anche per lo spettatore.

³⁷ Ibid., pp. 35-37.

³⁸ Alcuni esempi possono essere: la battuta di Serena: "Ma che si è messa addosso? Una tovaglia?" anziché "Ma che cosa indossa?" dove l'interrogativo italiano che cosa è sostituito dal colloquiale che; la battuta di Andy quando afferma che sta ancora "imparando tutto di questa roba" riferendosi alla moda; Andy dice che deve "tenere duro solo un anno" sostituendo il verbo "resistere" con il colloquiale "tener duro" o ancora Emily comunica a Andy che "insieme al book devi portare anche la roba della tintoria di Miranda" sostituendo anche in questo caso una parola di registro più alto, quale potrebbe essere "capi" con un registro colloquiale "roba".

3. ANALISI DEL DOPPIAGGIO

Il lavoro di analisi è stato suddiviso per macroargomenti e macroaree; in questo modo si focalizza meglio sugli aspetti più particolari di un adattamento cinematografico e sulle scelte traduttive operate dal dialoghista.

Tali aree sono:

1. turpiloquio
2. modi di dire
3. routine traduttive
4. gli elementi culturali
5. l'aspetto sintattico
6. gli allocutivi.

3.1 IL TURPILOQUIO

La traduzione delle parolacce e del turpiloquio in generale rappresenta uno degli aspetti più difficili dell'adattamento, e questo perché? Bè semplice: perché la parolaccia è vera, è sincera e arriva dritta dritta dal profondo dell'animo umano. E poi anche per il diverso peso che si dà ai diversi insulti nelle diverse lingue. L'ormai conosciuto *son of bitch - figlio di puttana* dei film angloamericani è diventato abbastanza naturale in italiano. In passato considerata parolaccia da non usare mai, è oggi invece entrata nel vocabolario e nell'uso di noi nativi italiani a causa dell'uso molto frequente che se ne fa nei film americani.

È tipico nelle versioni doppiate di molti film originali in lingua inglese trovare elementi attenuati o addirittura tralasciati per motivi di censura o autocensura o per le difficoltà traduttive legate alla natura stessa del turpiloquio.

La difficoltà, come dice Frederic Chaume Varela³⁹, traduttologo e traduttore, sta nella sincronizzazione⁴⁰:

1. la sincronizzazione labiale, ovvero la corrispondenza delle labbra, delle consonanti o l'apertura o chiusura delle vocali, ecc;
2. la sincronizzazione corporea, ovvero la pronuncia accompagnata da determinati gesti compiuti dall'attore; questi gesti devono corrispondere alle sillabe accentate dell'attore e quindi anche del doppiatore;
3. l'isocronia, ovvero la corrispondenza della battuta originale e della battuta doppiata, fra le sillabe e il ritmo.

Nei film in lingua inglese e americana le parolacce e i termini volgari vengono messi in bocca a personaggi di basso profilo, personaggi che si esprimono con slang e tratti substandard, con geoletti particolari o variabili diatopiche strane, infondendo quindi un carattere di informalità al registro. Al contrario l'italiano non potrebbe utilizzare lo stesso slang, lo stesso tratto substandard o lo stesso geoletto perché lo spettatore italiano non comprenderebbe tale diversità. Per riprendere il banale ma significativo esempio riportato da Maria Pavesi⁴¹, nel film *Billy Elliot* il padre del protagonista è un minatore dell'Inghilterra del Nord che parla con spiccato accento scozzese; lo spettatore italiano non conosce l'accento scozzese e per questo nella traduzione si è perso il tratto tipico del personaggio.

Il turpiloquio viene quindi adattato, ma nelle versioni doppiate è sempre più controllato rispetto all'originale, quasi a voler controllare l'irriverenza dei termini che non devono infastidire lo spettatore e la cultura di arrivo.

³⁹ Frederic Chaume Varela è docente presso l'Universidad Jaume I - Departamento de Traducción y Comunicación (Castellón de La Plana – España).

⁴⁰ Cfr VARELA, F. (novembre 2005): *Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual*, "Puentes", n. 6, p. 7.

⁴¹ Cfr PAVESI M. (2005): op. cit., p. 37.

Bisogna comunque affermare che l'italiano per quanto riguarda i termini volgari non ha sfidanti; l'ampio repertorio italiano deve essere tradotto selezionando all'interno di una gamma meno vasta di termini irriverenti nelle altre lingue. Viceversa i termini angloamericani possono essere molto più sviluppati al momento del doppiaggio all'italiano. Il tutto comunque dipende sempre dall'inventiva del dialoghista.

Nel film "Il diavolo veste Prada" gli elementi volgari non sono poi così volgarizzati⁴². Ciò vuol dire che tanto nell'originale quanto nell'adattamento viene impiegato un repertorio lessicale che possa risultare abbastanza neutro e legato alla vita quotidiana, non distraendo l'attenzione dello spettatore che sente quindi, in mezzo a qualche battuta, parole di uso comune. Qualora venissero impiegati termini con un uso quotidiano infe-

⁴² Bisogna sottolineare che non tutte le culture considerano volgari gli stessi elementi ma suddividono la realtà fisica e linguistica in modi diversi. Ciò che in italiano è volgare, in spagnolo corrisponde quasi completamente a *lo coloquial* mentre in americano corrisponde allo *slang*; e l'immagine mentale creata è diversa da cultura a cultura e per elementi linguistici utilizzati e per loro uso quotidiano.

In italiano ci si riferisce al lessico volgare come a quelle espressioni irriverenti e soprattutto offensive, ovvero elementi e imprecazioni che stupiscono l'ascoltatore e utilizzati solo in determinate situazioni. Gli elementi volgari in italiano prevedono un ampio uso da parte della gente comune ma non al di fuori di determinati contesti. Il volgare italiano appartiene in prima istanza alla gente più povera e meno alfabetizzata. È da distinguersi dal gergo, che come indica la Treccani, è "un termine usato comunemente per indicare una varietà di lingua dotata di lessico specifico che viene utilizzato da particolari gruppi di persone in determinate situazioni per non rendere trasparente la comunicazione agli estranei e sottolineare l'appartenenza a un gruppo".

Lo *slang* americano differisce dal volgare italiano in quanto non composto solo da espressioni offensive. Corrisponde infatti a una varietà di lingua substandard, con un lessico specifico e utilizzato da determinati gruppi di persone. Il grado di utilizzo è elevato: ogni appartenente a un gruppo sociale o a una subcultura utilizza lo *slang* in qualsiasi contesto si trovi. Esempi di *slang*: *cool* che nel significato originale indica qualcosa di carino e bello mentre nello *slang* vuol dire eccellente.

Lo spagnolo *coloquial* differisce ulteriormente dai primi due casi. È un registro della lingua spagnola, contenente termini che in altre culture possono risultare irriverenti ma che non lo sono per un parlante spagnolo. L'uso è molto ampio: qualsiasi parlante in contesti favorevoli può intraprendere un discorso in spagnolo *coloquial*. Una differenza rispetto a ciò che viene definito volgare in italiano è data dal fatto che il volgare italiano è legato all'oralità, in quanto è estremamente difficile incontrare elementi e termini irriverenti in forma scritta, mentre il *coloquial* spagnolo non è relegato alla sfera orale in quanto ci sono forme scritte in tale registro (basti pensare a una lettera tra amici). Differisce dal volgare anche in quanto in *vulgar* e il *vulgarismo* spagnolo è legato alla classe sociale di appartenenza.

Volgare italiano si differenzia da *slang* americano ed *español coloquial* perché le ultime due sono registri linguistici specifici utilizzati dai più, mentre il primo è solo un insieme di elementi offensivi utilizzati in contesti specifici da parlanti definiti; inoltre come lo *slang* americano anche lo spagnolo *coloquial* rileva un elevato grado di spontaneità, espressività ed efficacia, come affermato da Antonio Briz.

riore allora lo spettatore si metterebbe subito all'erta e forse addirittura potrebbe infastidirsi.

Nel nostro film esaminato viene utilizzato ripetutamente il termine *shoot*. Come spiega l'Oxford Dictionary⁴³, *shoot* è una tipica esclamazione nordamericana e dal registro ovviamente informale che viene impiegata come eufemismo per *shit*.

Ogniquale volta l'adattatore Tonino Accolla riscontra la presenza di *shoot* nell'originale opta per due soluzioni: la prima consiste nel mantenere il carattere eufemistico, inteso come figura retorica che sostituisce una parola per scrupolo morale, e prediligendo l'utilizzo di termini come "accidenti" o "cavolo", la seconda prevede di mantenere il carattere irriverente, che nell'italiano "accidenti/cavolo" viene perso ma che nell'originale *shoot* viene velatamente nascosto, traducendo con "merda".

La traduzione della versione da parte di Sally Templer, adattata poi Fenton Luis, prevede l'eliminazione della parola *shoot* o la sua traduzione letterale.

Nell'esempio sotto si nota come manchi una parola alla battuta. L'adattatore Fenton deve quindi aver fatto un buon lavoro di sincronizzazione per coprire il buco lasciato dalla traduzione.

È risaputo che gli spagnoli non si creano problemi nell'utilizzo di frasi informali o elementi a volte ritenuti volgari da altre culture. Si è però preferito eliminare un termine con una sfumatura volgare relativamente bassa, a discapito della scena, che richiede tale termine per indicare l'inadeguatezza della protagonista.

Di seguito vengono riportati alcuni stralci tratti dai dialoghi del film oggetto di tesi, concernenti turpiloquio. Nella prima colonna vengono indicati i personaggi, nella seconda la versione originale americana, la colonna centrale ospita le battute italiane mentre nell'ultima colonna di destra è indicato l'adattamento spagnolo.

⁴³ Cfr. WEHMEIMER, S. (2005): *OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY*, Oxford, Oxford University Press.

Esempio 1:

Emily:	Where are you?	Ma dove sei?	¿Dónde estás?
Andy:	Oh, I'm almost there. Yeah.	Sono quasi arrivata. Si.	Oh ya estoy llegando. Sí
	Shoot!	Accidenti!	- - -

Nel dialogo sopra riportato fra la neoassistente Andrea e la ormai prima assistente Emily si nota come il dialoghista Accolla abbia in questo caso optato per l'eufemismo "accidenti". La scelta può essere stata fatta per diverse ragioni: è uno dei primi giorni di lavoro di Andy, è ancora il brutto anatroccolo arrivato nella Grande Mela per fare la giornalista. Un nativo italiano che sente una brava ragazza pronunciare parolacce rimane sempre perplesso. E anche se si sta bruciando con il caffè del suo diabolico capo Miranda Priestley rimane pur sempre una brava ragazza che non dice parolacce. Al contrario, se le parolacce le pronunciassero Emily, essendo una donna in carriera, senza scrupoli, allora sembrerebbe normale sentirle.

Oppure la scelta è caduta su un più neutro e banale "accidenti" per sottolineare le caratteristiche fisiche neutre e banali di Andy che con il mondo della moda non ha niente a che vedere.

Lo spagnolo ha eliminato il carattere di ingenuità di Andy togliendo il termine dall'adattamento. Forse così l'aria di piccola indifesa viene meglio rilevato dallo spettatore spagnolo.

Esempio 2:

Andy:	So none of the girls here eat anything?	E così qui le ragazze non mangiano niente?	¿Y las chicas de aquí no comen nada?
Nigel:	Not since 2 became the new 4 and 0 became the new 2.	No da quando la taglia 38 è diventata la nuova 40 e la 36 è la nuova 38	No, desde que la talla 34 se convirtió en la 36.
Andy:	Well, I'm a 6.	Bè io porto la 42.	Yo gasto una 38.
Nigel:	Which is the new 14.	Che è la nuova 56.	Que ahora es la 40.
Andy:	Oh, shoot!	Cavolo!	Uhm mierda!
Nigel:	Oh, never mind. I'm sure you have plenty more polyblend where that came from.	Oh che ti importa. Sarai piena di maglioni misto acrilico nell'armadio dove hai preso quello.	Uh no importa. Seguro que hay más mezclas sintéticas dónde conseguiste eso.

L'esempio sopra citato ripercorre la scena del frugale pranzo di Andy quando si sporca il maglione misto acrilico color ceruleo che indossa. Proprio in quel momento l'espressione gergale *shoot - cavolo - mierda* fa capolino.

Anche in questo caso mettere in bocca a una brava ragazza un'espressione come "merda" non sia il massimo, soprattutto per l'ambiente nel quale si svolge la scena. Si trovano infatti in mensa, in mezzo a molte modelle, e per lo spettatore italiano ci sono certe parole che durante un pasto non si dovrebbero pronunciare per buona educazione. Considerando in americano l'espressione è un eufemismo, anche in italiano si è quindi preferito impiegarne uno. Dal momento che "accidenti" era stato usato poche scene

prima, Tonino Accolla ha optato per un “cavolo”, forse per riprendere indirettamente anche il tema pranzo.

Per quanto riguarda l’adattamento spagnolo in questo caso non si è cercato di nascondere nulla, si è anzi enfaticizzato. La forma più corretta in quella situazione sarebbe *cáspita*, meno enfatico sicuramente ma molto più signorile e rispettoso dell’originale. Al contrario dell’esempio 1, in questo caso la traduzione è necessaria dal momento che la battuta di Andy è formata da una sola parola. Tuttavia l’utilizzo di *mierda*⁴⁴ non è scandaloso, essendo una parola abbastanza comune nel gergo spagnolo.⁴⁵

Se si prosegue nell’analisi delle forme volgari ci si imbatte in un’imprecazione ormai diventata di uso comune: *Damn it!*

L’espressione è la forma contratta dell’inglese *God damn it!*, molto frequente negli Stati Uniti ma non utilizzata in quelle culture cattoliche dal momento che non è possibile nominare Dio in ambito profano. Tuttavia questa regola, rigida in passato ma molto più blanda al giorno d’oggi, viene infranta da un amico di Andy. Vedendo infatti i regali che quest’ultima ha portato a tutti loro, esprime la sua sorpresa con un *Damn it!* – *Oddio!*:

Esempio 3:

Andy:	And I have some products. Mason Pearson hair-brushes. A little Clinique...	Già, e ho alcuni prodotti. Le spazzole di Mason Pearson. Un po’ di Clinique...	Y tengo algunos productos de cepillo de pelo de Mason Pearson. Algo de Clinique...
Doug:	Oh damn it! I love your job!	Oddio , quanto amo il tuo lavoro!	- - - Me encanta tu trabajo!

⁴⁴ Expresión coloquial que se usa para indicar disgusto, rechazo o contrariedad.

⁴⁵ Cfr. MALDONADO GONZÁLEZ, C. (2006): *CLAVE Diccionario de uso del español actual*, Madrid, Ediciones SM.

La differenza sta nel fatto che nella versione adattata l'espressione gergale e volgare "oddio" non crea una frase a sé stante, quindi l'insulto non viene percepito come tale, ma solo come un intercalare che inizia la frase di sorpresa, al contrario dell'originale dove *Damn it* è separato dal resto della battuta.

La versione spagnola, rivolgendosi a un pubblico attento agli aspetti religiosi quale è il pubblico spagnolo, elimina totalmente l'inizio della frase che nomina Dio, preferendo una battuta neutra che toglie però tutta la sorpresa che viene esplicitata nella versione originale e ottimamente ottenuta nella versione italiana. Un retaggio culturale che blocca ma allo stesso tempo aiuta il lavoro del doppiaggio. Blocca perché la battuta spagnola tende a non rendere giustizia all'originale ma aiuta perché se fosse stata tradotta la parolaccia lo spettatore spagnolo avrebbe potuto indisporre, colpendo duramente l'esito della pellicola.

Accostate a questi interventi apparentemente neutri, ce ne sono altri con uno spessore volgare più ampio. Tra questi fa capolino l'ormai famosissima espressione "porca puttana". Parolaccia considerata di molto impatto, viene sempre più impiegata grazie e a causa del cinema che ne ha diffuso l'utilizzo tra tutti i parlanti.

Nella scena in cui Andy è agitata per gli ordini impartiti da Miranda, viene ripresa da Emily con piglio deciso, come il più classico degli assistenti che vuole imitare il capo diabolico.

Interessante in questo caso è l'adattamento in italiano. Ecco il dialogo tra le due assistenti con evidenziato l'elemento tradotto:

Esempio 4:

Andy:	Is she back? Am I fired?	Andy:	È tornata? Sono licenziata?
Emily:	I rarely say this to people who aren't me, but you have got to calm down.	Emily:	Senti, mi capita raramente di dirlo a altre persone oltre a me, però ti devi dare una calmata.
	Bloody hell!		Porca puttana!

Bloody hell in italiano corrisponde a un più neutro “dannazione”, “maledizione”. In inglese viene infatti sviluppata, con questo insulto, una certa terminologia religiosa (*bloody* riprende il sangue, *hell* corrisponde all’inferno). Il termine in inglese ha un certo impatto. Risulterebbe alquanto ridicolo tradurre in italiano con un eufemismo, anche se traduzione quasi perfetta. Inoltre la versione originale è formata da due parole, quindi l’adattatore ha optato per tradurre l’insulto con due parole anche nella lingua italiana. In questo caso entra in gioco il fattore sincronismo labiale. A causa della natura stessa del dialogo, in cui Emily articola l’esclamazione con una certa freddezza e rigidità e in cui la percezione visiva della sonorità è palese, si è dovuto quindi inserire nella traduzione una parola che iniziasse con una consonante bilabiale. La sostituzione da bilabiale sonora [b] inglese a sorda italiano [p] non è così rilevante. Perfetta quindi l’aderenza di posizione a inizio parola, come in pochissimi casi. L’adattamento portato avanti modificato l’improprio è quindi stata una soluzione importante, non solo per la modifica [b] → [p] quanto piuttosto che per essere riusciti a trovare un’espressione che contenesse una dentale occlusiva. Anche in questo caso si è dovuto operare una sostituzione e l’occlusiva dentale sonora [d] di *bloody* diventa l’occlusiva dentale sorda [t], della parola *puttana* in italiano.

Dalla bocca dell’assistente Emily viene pronunciata una serie di espressioni sempre considerate impropri e sempre concernenti l’ambito religioso.

Un altro esempio infatti viene ben indicato quando Emily, distrutta dal raffreddore, se la prende con se stessa proprio per questo, imprecando perché ha un vestito di Valentino da indossare.

La formula originale consiste in una frase fatta tipica della lingua inglese. Tale espressione non è conosciuta al pubblico italiano, se venisse tradotta letteralmente, e per questo è stata adattata cercando di renderla lunga tanto quanto quella inglese, in modo da creare sincronia nel doppiaggio.

Esempio 5:

Emily:	I refuse to be sick. I'm wearing Valentino. For crying out loud!	Mi rifiuto di stare male. Ho un vestito di Valentino, Cristo Santissimo!	Me niego a estar mal. Me pondré un Valentino, ¡ por amor de Dios!
--------	---	---	--

L'Oxford Dictionary definisce l'espressione inglese come espressione informale *used to express one's irritation or impatience*.⁴⁶ In italiano e in spagnolo l'espressione è leggermente più forte, perché tutto ciò che viene rivolto a Dio, alla Chiesa o a Cristo è considerato bestemmia. L'utente che guarda il film non si rende conto di questa impercettibile differenza, cerca solo di capire se la resa stilistica è riprodotta al meglio e quello bisogna ammettere che è effettivamente stato realizzato.

Tra italiano e spagnolo sembra quasi che uno abbia copiato l'altro; entrambe le lingue infatti inseriscono nella battuta qualcosa non pronunciato in inglese. Mi viene quindi da supporre che uno dei due dialoghetti non capendo come tradurre la versione originale abbia copiato dall'altro adattamento. Difficile dire quale in quanto sia in Italia sia in Spagna i film sono usciti nell'ottobre 2006.

Stesso identico esempio come sopra è rappresentato dalla scena in cui Emily si trova in ospedale, ingessata dopo l'incidente che la vede costretta a rifiutare alla settimana della moda di Parigi.

In questo caso si è trovato l'equivalente quasi perfetto per la traduzione. Entrambe le lingue romanze, infatti, inseriscono come improprio un elemento religioso, sempre pronunciato dalla giovane Emily:

⁴⁶ Cfr. WEHMEIMER, S. (2005): *OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY*, Oxford, Oxford University Press.

Esempio 6:

Emily:	You eat carbs, for Christ's sake!	Tu mangi carboidrati, Cristo Santo!	Pero si comes carbohidratos, ¡por el amor de Dios!
--------	--	--	---

Unica differenza sta nel fatto che il *for* a inizio improprio nella versione americana viene riprodotto solo nell'adattamento spagnolo e non in quello italiano. Tuttavia per sincronia, presenza di consonanti a inizio parola e lunghezza delle stesse la versione italiana è meglio sviluppata. L'occlusiva velare [k] apre sia la versione originale che la versione italiana "Christ – Cristo" preseguito con la fricativa postalveolare [ʃ] delle parole *sake* – *santo*. Lo spagnolo invece prevede non un adattamento della parolaccia inglese (Cristo Santo in italiano non viene utilizzato, se non come calco dall'inglese) ma l'inserimento di un'espressione tipica spagnola, *por amor de Dios*. Nella versione italiana lo spettatore più o meno attento che osserva il film non percepisce una così grande divergenza del traduttore rispetto al significante originale.

Non solo Emily ma anche il perfettino direttore alla moda della rivista, Nigel, utilizza espressioni non proprio nobili.

Ne è un esempio la battuta seguente:

Esempio 7:

Nigel:	Sometimes I can't believe I talk about this crap all day	Certe volte mi sento scemo a dire queste cazzate dalla mattina alla sera	A veces no puedo creer que me pase el día hablando de esta mierda .
--------	---	--	--

L'italiano aggiunge un termine che nell'originale non è previsto: "scemo". La differenza tra inglese e italiano è quindi palpabile. La forma originale infatti dice che Nigel non può credere alle sue orecchie, non può credere di dire e ripetere quelle cose tutto il giorno. L'italiano invece inserisce un giudizio che in inglese non c'è: Nigel si sente uno scemo. La gravità della cosa sta nel fatto che un traduttore non deve modificare l'elemento originale inserendo giudizi non previsti. Il responsabile della moda non ha mai detto di sentirsi uno scemo e mai lo dirà considerando quanto il personaggio ammiri se stesso.

Lo spagnolo segue la versione originale, senza giudizi del traduttore/dialoghista.

Oltre a ciò si vede poi la traduzione del volgarismo *crap*⁴⁷ in "cazzate". L'inglese in questo senso non ha una traduzione standard; i dialoghista hanno quindi operato una scelta solo di gusto.

Tonino Accolla ha tradotto con "cazzate" forse per la presenza nella parola della doppia Z quasi a sottolineare con durezza l'inutilità di tutto ciò che viene detto. Anche in questo caso si riscontra un giudizio, in quanto le cosiddette cazzate vengono pronunciate da chi sa che sta dicendo delle stupidaggini. Non si parla di cazzate se si ritiene che quanto detto sia sensato.

Lo spagnolo adatta seguendo la versione originale: *crap* diventa infatti *mierda*. In entrambe le lingue questi termini sono un intercalare abbastanza neutro seppur gergale e soprattutto non veicolano nessun giudizio del traduttore o del personaggio che utilizza il termine. Una *mierda/crap* è qualcosa legato più al gusto che alla sensatezza delle cose, mentre in italiano viene giudicato ciò che si dice.

Come non affrontare poi il noto *Hell*. L'espressione è entrata nell'uso comune in italiano solo attraverso la cinematografia, al contrario dello spagnolo. Nella pellicola ci sono due esempi con questa espressione. Una in cui Nate, il fidanzato della protagonista Andy, le chiede *What the hell is wrong with you?* che in italiano è diventato *Che diavolo ti prende?*. La traduzione è ottima fondamentalmente perché riprende il diavolo, tema del film, quasi a voler indicare che anche Andy è diventata un diavolo come Miranda Priestley. In spagnolo invece si sente Andy, *¿qué puñetas te ocurre?*. La versione è più

⁴⁷ Cfr. LEDVINKA, F.R. (2011): *What the Fuck Are You Talking About?*, Torino, Eris Edizioni, p. 63-69.

volgare rispetto all'italiano e all'inglese, dal momento che riprendere un ambito del turpiloquio legato all'aspetto sessuale. Tuttavia l'elemento antireligioso "diavolo" non viene minimamente menzionato, concordando con i valori culturali della Spagna Cattolica.

Il secondo esempio è *What the hell kind of a blip is that?* adattata in italiano nella formula *Che razza di stranezza è questa?* e in spagnolo *¿Qué fue exactamente lo que pasó?*. La versione originale inserisce un giudizio espresso dal giornalista nei confronti dell'anno professionale appena trascorso da Andy; tale elemento viene eliminato nelle proposte italiana e spagnola, neutralizzando le versioni.

In questo caso la traduzione con "che diavolo" in italiano risulterebbe pesante, essendo già stata impiegata durante la pellicola. L'utente italiano, infatti, non affronta con leggerezza, per residui storico-culturali, il tema del diavolo e dell'inferno; per questo motivo sarebbe rimasto un po' spiazzato se l'espressione fosse stata ripetuta. Inoltre *the hell* è molto informale in inglese e tale informalità in italiano è rappresentata da espressioni come "che razza", impiegata in questo contesto. Lo spagnolo neutralizza completamente con un semplice pronome interrogativo *qué*, semplificando anche troppo ed eliminando il carattere di informalità dato al colloquio di lavoro.

Per terminare la rassegna sugli impropri e le espressioni volgari della pellicola esaminata torniamo a parlare della giovane e brillante Andrea Sachs. Come già detto, lavorando alla redazione di *Runway* da brutto anatroccolo diventa cigno, sostituendo anche Emily nelle grazie della perfida Miranda.

Questo cambiamento lo si nota anche nelle espressioni utilizzate, oltre che nel look e nello stile. Andy infatti dopo il cambiamento utilizza termini che prima nessuno avrebbe mai pensato usasse.

Come indicato negli esempi seguenti, Tonino Accolla e la direzione del doppiaggio del film hanno infatti preferito che Andy non usasse più gli eufemismi tipici della prima ragazza giovane e sveglia ma iniziasse a usare espressioni più colorite da femme fatale. E allora ecco che anche in italiano *shoot* non viene più tradotto con accidenti o cavolo, ma con merda, eliminando il carattere di buona ragazza che cerca di non risultare scurrile, ancora presente nella forma originale

Nella versione spagnola questa idea di passaggio non è rappresentata dal momento che già in precedenza Andy ha usato espressioni come *mierda*. Ora però per indicare maggiore sicurezza di sé e per inserirla in quel mondo fatto di stress e lavoro duro, utilizza anche espressioni più concitate come per esempio *joder*. Anziché ripetere il volgarismo per diverse volte viene impiegato un solo termine volgare con una maggiore forza espressiva.

Esempio 8:

Al suono della sveglia:

Andy: **Oh shoot!** - - - (*sospiro*) ooh **¡mierda!**

Esempio 9:

Miranda:	Excuse me?	Scusami	¿Cómo dices?
Andy:	I need to talk to you right now. It's about Jacqueline Follet. Shit! Oh shit, shit, shit shit!	Devo parlarti immediatamente. Ho una cosa che riguarda Jacqueline Follet, ha... Merda! Merda merda merda merda!	Tengo que hablar con usted... es sobre Jacqueline Follet.. Oh ¡mierda! ¡Joder!

Trasformazione da brava ragazza a femme fatale avvenuta.

Anche nei dialoghi quindi e nel turpiloqui in generale si possono riconoscere tratti caratteriali dei personaggi dell'opera cinematografica.

Possiamo ora analizzare le diverse parolacce utilizzate considerando il loro scopo.

Le parolacce e le imprecazioni in generale sono elementi enfatici che rendono frizzante il contenuto di un'opera cinematografica e conferiscono maggiore naturalezza; sono veicoli di emozioni diverse.

Gli impropri possono essere usati per⁴⁸:

1. inveire contro qualcuno;
2. esprimere sorpresa;
3. inveire contro la situazione o per sfogarsi;
4. per provocare una reazione;
5. per esprimere il proprio gusto e disgusto;
6. per emarginare;

Come indicato nell'elenco sopra, molto spesso le imprecazioni denotano una certa sorpresa, come Doug alla vista dei prodotti di cosmesi dell'esempio 2, oppure vengono impiegate solo come sfogo, liberandosi di un eccesso di ira o di stress.

È questo il caso degli esempi 4, 5 e 6 dove Emily utilizza degli impropri contro la situazione e non contro l'interlocutore in sé.

L'esempio 6 si può far rientrare in quella categoria di parolacce legate alla religione e alla blasfemia; parolacce che in tempi passati erano considerate molto più gravi in quanto non seguivano il precetto cristiano del "non nominare il nome di Dio invano"⁴⁹. La parolaccia però col tempo ha perso quel significato intrinseco di blasfemia e di attacco alla divinità, diventando nella cultura inglese e anglosassone una espressione di uso comune per sfogarsi e dimostrare la propria rabbia.

Ci sono poi quegli insulti e quelle imprecazioni che denotano un certo livello di volgarità. È questo il caso di *crap* e *shit*, termini che rimandano alle feci.

⁴⁸ Ibid., pp. 36-106.

⁴⁹ Ibid., p. 36.

Da sempre questi epiteti vengono usati come intercalare, tanto in inglese quanto in italiano e sono legati a quel campo semantico considerato tutt'oggi tabù in entrambe le culture.

L'esempio è espresso al numero 7.

Gli insulti vengono poi usati anche per emarginare, ma nell'opera filmica qui analizzata non ci sono casi che rimandano a questa categoria.

Bisogna anche aggiungere che spesso il turpiloquio è accompagnato da un gesto. I "gesti linguistici" esprimono meglio il concetto inteso, sono un commento allo stato d'animo del personaggio e un modo per sottolineare.

Tuttavia tanto i gesti linguistici quanto il turpiloquio orale sono solo elementi enfatici e non aiutano all'avanzamento della trama quindi non è richiesta una traduzione che sia da questo punto di vista il più aderente possibile; essa è richiesta piuttosto per poter dare nello spettatore dell'opera adattata lo stesso stato d'animo ottenuto dall'opera prima.

3.2 MODI DI DIRE

Le frasi idiomatiche sono l'anima di una lingua e questo perché come sostiene Eco "possediamo una sorta di schema mentale in base al quale siamo capaci di riconoscere una data occorrenza in un dato oggetto"⁵⁰. Ciò significa che ogni cultura vede e identifica in determinati modi taluni oggetti e taluni riferimenti.

Ci sono stati poi studiosi che hanno analizzato a fondo il tema dei modi di dire e come le diverse culture li traducono. Vinay e Dalbènet hanno costruito un'opera intorno a questo punto sostenendo che la traduzione da una lingua source a una lingua target si ha per traduzione diretta o per traduzione obliqua. La traduzione diretta è quel processo traduttivo che comprende calco, traduzione letterale e prestito; mentre la traduzione obliqua è formata da trasposizione, modulazione, equivalenza e adattamento. Ciò sta a significare che in mancanza di un elemento culturale riconducibile anche alla cultura

⁵⁰ Cfr. ECO, U. (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, p. 88.

target il traduttore deve operare delle modifiche, a livello sintattico e lessicale, svolgendo uno dei processi del gruppo due.⁵¹

Le frasi idiomatiche infatti sono elementi culturali prima ancora che elementi linguistici e proprio per questo motivo una traduzione pressoché perfetta è impossibile. Ci si limita quindi a trovare delle traduzioni adeguate: adeguate al contesto, adeguate alla situazione, adeguate al lettore/osservatore finale, adeguate alla cultura di arrivo senza perdere il senso della cultura di partenza, secondo le teorie traduttive dei due linguisti francesi.

Il processo traduttivo portato avanti con idiomatismi e frasi fatte, infatti, non è un processo traduttivo letterale, bensì un processo traduttivo logico: bisogna infatti oltrepassare i confini linguistici per addentrarsi nei confini semantico-logico-culturali propri della cultura di arrivo per poter riprodurre un elemento che contenga la stessa enfasi e che dia lo stesso risultato dell'elemento originale.

Proprio per questo, se mancano elementi idiomatici che rappresentano la stessa realtà in due lingue e culture diverse bisogna necessariamente dare sfogo alla propria fantasia o creandone di nuove o utilizzando lunghe perifrasi.

Molto spesso gli idiomatismi si rifanno a elementi storico-culturali o a immagini che vengono comprese solo da un parlante.

Per esempio la banalissima frase italiana “piove a catinelle”, dove secondo il vocabolario italiano catinella è un piccolo recipiente meno profondo di un catino, non viene di certo tradotta in inglese con “it rains basins”. L'idea di piovere a diretto viene espressa in inglese con la locuzione *it rains cats and dogs*, che di conseguenza non viene impiegata in italiano con la traduzione di “piovono cani e gatti”.

Le frasi idiomatiche e le locuzioni vanno quindi di pari passo con la mentalità e l'apertura culturale di un popolo e cozzano con il principio di composizionalità, ovvero quel principio che in semantica afferma che il significato di una frase dipende dalla somma dei significati degli elementi che la compongono.

⁵¹ Cfr. MORINI, M. (2007): *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi Editore, p. 63-64.

Nel momento in cui si traduce un idiomatismo o una frase fatta in generale bisogna superare i confini linguistici, immedesimandosi nella cultura di arrivo.

Sin dall'inizio "il diavolo veste Prada" presenta diversi elementi culturali espressi con delle locuzioni. Vengono di seguito analizzati tali episodi, cercando di capire come l'adattatore ha operato durante il processo traduttivo e quali scelte ha sviluppato.

Esempio 1:

La scena racconta i momenti precedenti l'arrivo del diavolo Priestley. Emily riceve un sms dall'autista di Miranda Priestley che informa l'arrivo imminente del redattore capo. La scena si svolge nella zona antistante l'ufficio di Miranda Priestley con Emily, Nigel, l'esperto di moda della rivista e Andy Sachs, arrivata per il suo colloquio di lavoro.

Emily:	That I can't even talk about	Lasciamo stare quel tasto, per favore	De eso mejor ni hablar
Nigel:	All right, everyone! Gird your loins!	Coraggio gente: gambe in spalla!	Atención todo: ¡empieza la batalla!

A primo acchito direi che la soluzione è stata quella di trovare una frase con un alto livello di sincronia labiale, nella versione italiana. Sia l'espressione inglese che l'espressione italiana infatti iniziano con l'occlusiva velare sonora [g], dando quindi allo spettatore l'idea che l'espressione sia originale e non un doppiaggio.

Secondo l'Oxford Dictionary la locuzione inglese significa *prepare and strengthen oneself for future actions, typically ones that may be dangerous or difficult*.⁵²

⁵² Cfr. WEHMEIMER, S. (2005): *OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY*, Oxford, Oxford University Press.

Con questo possiamo quindi dire che in inglese tale locuzione non definisce l'atto di muoversi ma la preparazione all'azione successiva.

Al contrario la frase italiana "gambe in spalla" sta a indicare lo svolgimento rapido di un'azione, quasi correndo, e quindi non le conseguenze successive come in inglese.

Dall'analisi si evince quindi che l'adattatore ha preferito sviluppare una traduzione che rispondesse al requisito di sincronia labiale, oltrepassando i confini linguistici proprio della locuzione.

Entrambe le frasi rendono l'idea di sbrigarsi a fare qualcosa, quindi tale immagine rimane abbastanza immacolata tanto nella cultura anglosassone quanto nella cultura italiana.

Lo spagnolo invece opta per tutt'altra soluzione. L'adattamento infatti non fa nessun tipo di riferimento all'azione in sé o alle sue dirette conseguenze. Viene infatti impiegato un *empieza la batalla* che non risponde né al requisito di sincronia né al rispetto della forma originale. Tuttavia l'introduzione della espressione spagnola è molto più d'impatto in quanto le due locuzioni italiana e inglese non vengono impiegate con ordinarietà nel lessico ma sono diventate delle espressioni di uso poco comune. Al contrario la forma spagnola è molto più comune delle altre due e sottolinea quanto sia difficile lavorare in quella redazione. Oltretutto la frase di Nigel viene accompagnata da un frastuono e da rapidissimi movimenti degli impiegati che si cambiano, si scontrano, si rincorrono quasi proprio a simulare una battaglia più che una corsa contro il tempo.

Come anticipato, non si riesce sempre a salvare la traduzione sia per sincronia sia per significato o percezione nello spettatore.

È questo il caso dell'esempio sotto riportato, in cui Miranda Priestley espone tutte le sue considerazioni sui servizi e sulle modelle richieste.

Esempio 2:

Miranda:	Is it impossible to find a lovely, slender female paratrooper? Am I reaching for the stars here? Not really.	Si può trovare una donna paracadutista bella e magra? Chiedo la luna per caso? Non credo.	¿Tan difícil encontrar a una qué sea guapa y delgada? ¿Acaso estoy pidiendo la luna? En serio.
----------	---	--	---

In questo caso la perfezione sincronica non è stata raggiunta. Le espressioni evidenziate infatti non mostrano consonanti o vocali nelle stesse posizioni, men che meno la forma italiana. L'unico elemento di sincronia si riscontra nella forma scritta tra inglese e spagnolo dove entrambe le locuzioni iniziano con la vocale centrale aperta [a]. Tuttavia bisogna affermare che l'apertura della [a] spagnola e della [a] americana non sono uguali in quanto la [a] americana è molto simile alla vocale medio-bassa semiaperta [ɛ] italiana

In ogni caso quando non si raggiunge la perfezione sincronica si cerca di avvicinarsi a quella di significato. Visto e considerato che le tre culture per indicare qualcosa di impossibile rimandano al campo semantico degli astri, si nota che l'adattatore ha trovato l'equivalente perfetto della forma inglese *reaching for the stars*.

La differenza nell'uso di *stars - luna* sta nel fatto che la cultura anglosassone utilizza *stars* per indicare la lontananza e quindi la difficoltà di raggiungere l'obiettivo in termini di spazio; gli italiani e gli spagnoli utilizzano la luna per indicare il lungo viaggio che il nostro satellite compie intorno alla Terra e la conseguente difficoltà a svolgere l'azione in termini di tempo.

Oltre al campo semantico della natura e degli elementi naturali, le frasi idiomatiche possono anche riferirsi a qualcosa che rimanda alla confusione o allo stare all'erta.

Questo è il caso dell'esempio sotto riportato, relativo alla scena in cui Emily spiega a Andy che sta per iniziare la rassegna.

Esempio 3:

Emily:	Now be prepared. The run-through is at 12.30. People are panicking so the phone is going to be ringing off the hook.	Preparati. Alle 12.30 c'è la prova e si ve- dono scene da pani- co. E allora il telefo- no squillerà come una tromba.	El repaso general está alas 12 y media y cunde el pánico así que el teléfono no dejará de sonar.
--------	--	--	--

L'inglese *to ring off the hook* significa letteralmente suonare incessantemente e ripetutamente. L'italiano adatta l'originale inserendo una locuzione che ricorda il rumore e la confusione; questa frase rimanda a un'immagine di rapidità e di nervosismo. Tuttavia lo spagnolo neutralizza completamente l'aspetto umoristico e iconico della frase adattando con un semplicissimo *no dejará de sonar*. L'immagine di confusione, rapidità, frenesia del lavoro viene totalmente cancellata.

L'inglese è assai ricco di perifrasi verbali e *phrasal verbs*. Con pochissime particelle si esprime un concetto che in italiano e spagnolo si sviluppa a volte con un'intera frase. A volte capita, come nel caso esplicito, che la versione originale non contenga una locuzione ma che per meglio definire il concetto nella versione doppiata ci sia la necessità di una frase fatta che rimanda a un immaginario collettivo nella cultura di arrivo. Tale scelta può essere veicolata da diverse ragioni; per esempio il dialoghista può operare in questo senso per la difficoltà di espressione del *phrasal verbs* in italiano/spagnolo con un verbo semplice, per la lunghezza delle sillabe e quindi il sincroni-

smo labiale o ancora, e forse questa è la chiave di lettura corretta del caso analizzato, per aiutare la definizioni dei caratteri e delle psicologie dei personaggi (in questo caso Miranda Priestley) e per inserire una nota di umorismo maggiore per una cultura, come quella italiana, dove la risata e la bonomia sono alla base di un qualsiasi rapporto.

Ecco l'esempio in questione:

Esempio 4:

Emily:	Thank God it's Friday, right? At least Miranda will be in Miami, so we don't have to be on call this weekend. You know, my dad's coming in from Ohio.	Grazie a Dio è venerdì, vero? Almeno Miranda sarà a Miami e non dobbiamo essere sotto i suoi piedi questo weekend. E poi viene mio padre dall'Ohio.	Gracias a Dios que es viernes, ¿no? Miranda estará en Miami y no nos molestará en todo el fin de semana. Mi padre viene a verme desde Ohio.
--------	--	--	--

L'espressione inglese è molto neutra: "non dobbiamo essere reperibili". Questa frase nasconde l'idea di necessità. Miranda Priestley considera tutti necessari, ma solo per risolvere i suoi guai e i suoi problemi. Nella versione italiana tale idea di sottomissione e necessità di lavorare e operare al meglio per adempiere ai propri doveri è perfettamente espresso dalla nostra locuzione "stare sotto i piedi".

Il dialoghista ha quindi optato per rendere la commedia più naturale inserendo un buon livello di comicità.

Mantenendo la versione originale per uno spettatore italiano il piccolo siparietto comico tra Andy ed Emily non avrebbe avuto senso.

Lo spagnolo asseconda la neutralità americana anche se l'attenzione viene spostata dalle assistenti alla capa. Infatti importante non è che loro non devono essere disponibili quanto che il boss non le disturberà. In questo modo, seppur con una certa neutralità legata alla versione originale, l'adattamento spagnolo sottolinea come l'italiano il desiderio bramoso di Miranda Priestley di rovinare le giornate altrui.

Caso simile in cui l'inglese viene adattato con una locuzione è il seguente:

Esempio 5:

Andy:	But, you know, I'm just saying that I would just like a little credit... for the fact that I'm killing myself trying.	Ma no io non voglio andarmene, non è giusto però io... dico solo che vorrei... insomma un minimo di riconoscimento! sto facendo il massimo per lei.	Pero yo no quiero dejarla...esto no es justo. Pero si lo único que estoy diciendo es que me gustaría que se me reconociera el hecho de que me mato intentándolo.
-------	--	--	---

L'inglese "mi uccido per provare (sottointeso, a fare del mio meglio)" viene traspeso con lo spagnolo *me mato intentándolo*. Il significato è esattamente lo stesso; in questo caso quindi l'equivalenza è perfetta. L'italiano non utilizza un equivalente sintattico perfetto ma opta per "fare il massimo". In questo caso la perdita si ha nella versione adattata. Dare, o fare, il massimo non necessariamente indica che si faccia appello a tutti gli sforzi o che si faccia tutto il possibile, e quindi non è detto che uno lavori fino a morire per il capo; esso vuole solo indicare che si cerca di fare il possibile per assecondare il capo ma non importa se non ci si riesce. Al contrario "uccidersi per qualcosa" indica

proprio che ci si spinge fino al limite, si arriva sull'orlo del precipizio pur di svolgere i propri compiti.

Una piccola sfumatura a discapito di un buon adattamento.

Le locuzioni e le frasi idiomatiche quasi sempre nascono da elementi culturali, che come ben sappiamo sono ciò che di più difficile si possa tradurre. La traduzione della cultura risulta pressoché impossibile. Ogni paese ha una propria cultura, e ogni lingua è veicolo ed espressione della stessa. Proprio per questa ragione la traduzione equivalente è impossibile. Entra quindi in gioco la teoria della corrispondenza di Eugene Nida. Il teorico, padre della traduttologia, sostiene che non esistono equivalenze perfette ma solo corrispondenze il più simili possibili alla lingua e alla cultura source, e durante lo svolgimento del processo traduttivo tale distinzione deve essere ben chiara al traduttore.

“The content of a message can never be completely abstracted from the form, and form is nothing apart from content; but in some messages the content is of primary consideration, and in others the form must be given a higher priority. [...] The primary purpose of the translator may be information as to both content and form.”⁵³

Ricorda Massimiliano Morini che Nida sostiene una differenza tra una equivalenza formale e una equivalenza dinamica. Questa distinzione è alla base di qualsiasi processo traduttivo, con la differenza tra traduzione straniante e addomesticante.⁵⁴

Nell'esempio 6 si nota questo interessante scontro culturale.

⁵³ Cfr. NIDA, E. (1964): *Towards a science of translating*, Leiden, E.J. Brill, p. 156-157

⁵⁴ Cfr. MORINI, M. (2007): op. cit., p. 66-67.

Esempio 6:

Andy:	Yeah but the thing is, it turns out there is more to Runway than just fancy purses. Look, here's an essay by Jay McInerney, a piece by Joan Didion. Even an interview with Christiane Amanpour	Si e la verità è che c'è molto di più dietro a Runway, non è una questione di borse e basta. Guardate: qui c'è un saggio di Jay McInerney, un articolo di Joan Didion, persino una intervista con Christiane Amanpour	Ya ya pero resulta que Runway es algo más que bolsos extravagantes. Mira aquí hay un ensayo de Jay McInerney, un artículo de Joan Didion, hasta una entrevista con Christiane Amanpour
Nate:	Looks like someone's been drinking the Kool-Aid	A quanto pare qualcuno è stato contagiato	Creo que alguien padece el Síndrome de Estocolmo

In questo caso si verifica l'opposto di quanto espresso negli esempi 4 e 5. Nell'esempio numero 6 la lingua inglese è portatrice di una locuzione, di una frase fatta che rimanda a precisi elementi culturali, intraducibili in italiano e in spagnolo. Si è quindi optato per neutralizzare la forma adattata in italiano, semplicemente perché non esiste un equivalente perfetto alla locuzione americana, mentre in spagnolo è stato cambiato il registro pur di trovare un adattamento simile.

Drinking the Kool Aid significa adottare il dogma o l'idea di un capo incondizionatamente. La locuzione statunitense viene tradotta in italiano con "qualcuno è stato contagiato": una neutralizzazione più che una traduzione.

*Drinking the Kool Aid*⁵⁵ rimanda a una parentesi della storia americana contemporanea risalente al 1978, ovvero al massacro di Jonestown⁵⁶, in Guyana. In questo ter-

55 Marca di una bibita analcolica americana al centro di un suicidio di massa nel 1978.

56 Evento con il maggior numero di cittadini americani morti al di fuori di una catastrofe naturale oltre all'11 settembre 2001.

ritorio del Sudamerica nel 1978 si insediò la comunità religiosa del Tempio del Popolo, fondata dal pastore Jim Jones, su concessione del governo centrale della Guyana. Il movimento Tempio del Popolo voleva ricreare un paradiso, dove vivere in comunione. Molti vedevano questo Tempio del Popolo come una setta, dalla quale i membri faticavano o erano impossibilitati a uscirne, a causa di un rigido controllo da parte di una polizia informale al soldo di Jim Jones. Proprio le famiglie di questi membri chiesero a gran voce un'indagine, portata avanti dal deputato Leo Ryan⁵⁷, che al momento di raggiungere questo Tempio venne ucciso insieme ad altri delegati. Jim Jones quindi radunò un'assemblea⁵⁸ e chiese ai membri del Tempio del Popolo di uccidersi per gloria del socialismo.

Il suicidio di massa avvenne bevendo un miscuglio di *Kool-Aid*, cianuro, valium e idrato di cloralio⁵⁹.

Il dogma di Jim Jones venne quindi seguito alla lettera dai suoi adepti senza preoccuparsi che sarebbero morti. Proprio per questo motivo *Drinking the Kool-Aid* rappresenta e rimanda a quell'idea di assuefazione e adesione incondizionata all'idea di qualcuno.

La neutralità italiana è contrapposta a una certa similitudine all'originale della versione spagnola. Ovviamente la locuzione americana è intraducibile anche in tale lingua, che riesce tuttavia a inserire un elemento di registro abbastanza alto, creando un dislivello tra l'americano e lo spagnolo.

La sindrome di Stoccolma è quella sindrome che colpisce le persone sequestrate che terminano con l'apprezzare e il comprendere i propri sequestratori. L'idea americana è quindi totalmente inserita nella traduzione spagnola. Tuttavia la colloquialità dell'originale è sparita inserendo una locuzione non a tutti comprensibile.

Se tale espressione fosse stata impiegata in italiano, lo spettatore medio non avrebbe capito la battuta perché non tutti conoscono questa malattia.

57 Unico deputato della storia statunitense a essere ucciso in servizio

58 Documento storico sono i nastri registrati di questa adunata

59 Composto chimico molo tossico e irritante

L'intraducibilità dell'elemento culturale americano non ha rovinato l'adattamento italiano, che, sebbene rappresentato con una naturalizzazione, dà allo spettatore un'immagine molto chiara.

Ci sono poi molti altri esempi nei quali molto spesso si è trovato un adattamento con frasi fatte sia in italiano sia in spagnolo e altri casi in cui una delle due lingue adattate, o entrambe, non prevedono l'utilizzo di una locuzione.

Di seguito vengono riportati le battute adattate con locuzioni:

Esempio 7:

Andy:	I failed. She's gonna fire me anyway.	Ho fallito. Tanto mi licenzia comunque.	He fracasado. Me despedirá.
	I might as well beat her to the punch.	Mi conviene giocare d'anticipo.	Es mejor si yo doy el primer paso.

La lunghezza delle tre battute è esattamente la stessa. Oltre all'attenzione prestata alla lunghezza gli adattatori hanno trovato degli equivalenti che rispondessero perfettamente all'inglese *beat to the punch*. Questa locuzione significa "fare qualcosa prima che qualcun altro la faccia" e viene rispettata nell'italiano "giocare d'anticipo" e nello spagnolo *dar el primer paso*.

Esempio 8:

Andy:	How's the cold doing?	Il raffreddore, come va?	¿Qué tal este resfriado?
-------	-----------------------	-----------------------------	--------------------------

Emily:	Like death warmed up actually	Mi sento con un pie- de nella fossa!	¡Estoy hecha polvo, la verdad!
--------	--	---	---

Mentre le locuzioni americana e italiana indicano quello stato di abbattimento fisico che precede la caduta, la locuzione spagnola può inserirsi nello step successivo in cui il personaggio di Emily si sente già distrutto.

Ad ogni modo, escludendo questa piccola precisazione, si è trovato l'adattamento corretto dal punto di vista del significato ma non dal punto di vista sincronico.

Ci sono poi quei casi in cui le locuzioni vengono prodotte riferendosi alle parti del corpo. È il caso degli esempi sotto citati, in cui si è trovato l'equivalente perfetto tanto in italiano quanto in spagnolo:

Esempio 9:

Andy:	So do you... Do you know where we are going?	Allora tu lo sai dove stiamo andando?	Oye, ¿tu sabes adónde vamos?
Christian:	Yeah...	Sì...	Sí...
Andy:	'Cause I'm lost	Io mi sono persa...	No tengo ni idea
Christian:	Yeah, don't worry. I know this city like the back of my hand.	Sì, non ti preoccupare. Conosco questa città come le mie tasche.	No te preocupes, conozco esta ciudad como la palma de mi mano.

Anche qui si raggiunge un ottimo livello di equivalenza, con delle locuzioni utilizzate comunemente in tutte e tre lingue analizzate. Nonostante ciò l'equivalenza non è perfetta proprio perché, come ricorda Eco, il lavoro di traduzione è un lavoro di negoziazione e si negozia il significato che si vuole attribuire alle espressioni che usiamo⁶⁰. L'unica differenza si riscontra nel fatto che l'inglese dice “conoscere come il palmo delle proprie mani” mentre l'italiano utilizza le tasche come immagine. Oggigiorno sempre più spesso si sentono parlanti italiani che dicono “lo conosco come il palmo della mano” ma potrebbe essere un calco dall'inglese; a mio avviso un calco da evitare, avendo una nostra locuzione.

Esempio 10:

Andy:	I want to say that you were right about everything. That... I turned my back on my friends and my family, and everything I believed in.	Bè io volevo...volevo solo dirti che avevi ragione su tutto. Che... ho voltato le spalle ai miei amici, alla mia famiglia e a tutto quello in cui credevo.	Bueno, solo... quería decirte que tenías razón respect a todo. Que... les di las espaldas a mis amigos y ami familia y a todo lo que yo creía.
-------	--	---	---

Qui la piccola differenza palese sta nel fatto che in inglese e spagnolo si dice “girare la schiena” e in italiano “girare le spalle”; tuttavia, l'immagine evocata nello spettatore è esattamente la stessa.

Ultimo esempio in cui i dialoghista italiano e spagnolo hanno adattato una locuzione americana con locuzioni nelle lingue di arrivo è il seguente:

⁶⁰ Cfr. ECO, U. (2003): op. cit., p. 88.

Esempio 11:

Emily:	You have some very large shoes to fill.	Tu vai a sostituire una persona di grande valore.	Tu antecesora te ha dejado el rasero muy alto.
--------	--	--	---

Tutte e tre le espressioni indicano l'importanza di Andy e il grande lavoro che aveva fatto e che ora spetta alla nuova assunta.

Nonostante questo si notano comunque delle piccole differenze, considerando che in italiano l'attenzione è posta sulla persona e nei valori nei quali crede mentre in inglese e in spagnolo l'attenzione è concentrata sul grado e sul livello relativo al lavoro svolto dalla protagonista.

Ci sono poi battute che nell'originale sono formate da un *phrasal verb* e nelle versioni adattate diventano delle locuzioni. È il caso della scena in cui Emily sta per essere investita dopo essere andata a fare delle commissioni per Miranda Priestley. Per dire che si era dimenticata di fare ciò che il capo le aveva detto di fare, Emily dice *I freaked out* che nella versione italiana diventa "sono andata nel pallone" e in quella spagnola *perdí el coco*. L'italiano è fin troppo colloquiale, di registro fin troppo basso. "Andare nel pallone" è ormai un'espressione in disuso, che non viene usata quotidianamente. Inoltre è il caso lampante che sottolinea come la cultura italiana si affeziona al pallone e al gioco del calcio richiamato in espressioni come questa, diversamente dallo spagnolo e dall'americano.

Ci sono poi i casi in cui la battuta originale è formata da una locuzione e tale locuzione viene riproposta solo in uno dei due adattamenti. È questo il caso di "fammi sapere quando la tua vita va completamente all'aria", battuta di Nigel adattata all'originale *let me know when your whole life goes up in smoke*. La locuzione viene riproposta pari pari adattandola al contesto italiano, al contrario dello spagnolo che utilizza *dime cuán-*

do tu vida está destrozada, una forma composta che toglie tutto il sapore dell'originale, in quanto "andare all'aria"/*to go up in smoke* vuole quasi significare che la vita presente viene spazzata via e sostituita da una nuova, migliore in questa situazione, mentre la "vita distrutta" dello spagnolo non necessariamente rimanda all'idea di nuova vita ma alla difficoltà di riprendersi dopo un trauma. Una soluzione potrebbe essere *dime cuándo do tu vida va a saltar por los aires*.

Ecco quindi la difficoltà di traduzione e adattamento delle locuzioni. Innanzitutto il dialoghista e l'adattatore devono tenere in considerazione l'immagine mentale che l'espressione idiomatica rappresenta nello spettatore; in seconda istanza devono sincronizzare il parlato, prestando particolare attenzione alle consonanti labiali in primis e all'apertura delle vocali poi; in terzo luogo, qualora l'adattamento con una locuzione non fosse possibile, allora si deve optare per cambiare la frase, rendendola accettabile dal pubblico.

È questo l'esempio della battuta di Miranda Priestley quando parla del lavoro ben pagato di Jacqueline Follet. Il boss americano dice *she jumped at it*, che può essere interpretato come "tuffarsi a capofitto". In italiano però si è utilizzato "si è fiondata senza colpo ferire". È sicuramente una locuzione di registro molto più alto rispetto a "tuffarsi a capofitto" e sottolinea anche a parole il luogo e la situazione nella quale le protagoniste si trovano, Parigi. In spagnolo viene totalmente neutralizzato, adattandolo con un *ni se lo pensó*.

Spesso, nell'adattamento delle espressioni idiomatiche il dialoghista italiano ha giocato bene le sue carte, mostrando come la nostra lingua sia ricca di idiomatismi e locuzioni (gioco d'anticipo, la conosco come le mie tasche, suonare come una tromba, va completamente all'aria, con un piede nella fossa, si è fiondato senza colpo ferire, ecc) che aderiscono perfettamente a diverse realtà e rimandano a immagini forti e chiare. In questo modo, a volte a discapito della sincronia labiale, si è trovata una aderenza quasi perfetta, non tanto dal punto di vista del significante, quanto piuttosto rispetto alla reazione creata nello spettatore con una locuzione simile.

Lo spagnolo a volte rende giustizia all'originale e lo rende anche migliore (ne è esempio la battuta di Nigel *gird your loins* tradotto come *empieza la batalla* o quella di Emily *freaked out – perdió el coco*) ma molto spesso non riesce a dare la stessa enfasi con una locuzione e gestisce le battute neutralizzandole (esempio *we're in business* diventa un semplice *lo conseguiremos* o [...] *goes up in smoke* adattato con *está destrozada* o ancora *she jumped at it – ni se lo pensó*, per citarne alcuni).

Bisogna quindi prestare molta attenzione nella traduzione e negli adattamenti delle locuzioni idiomatiche perché al contrario del turpiloquio, indicato nella sezione precedente, dove la traduzione non veicola il significato ma aggiunge o toglie enfasi a determinate situazioni, le frasi idiomatiche sono portatrici di significato e proprio per questo è indispensabile che la realtà oggettiva creata nell'originale venga riproposta nei doppiaggi. È indispensabile che gli adattatori e i dialoghetti comprendano le reazioni del pubblico originale prima di potersi permettere di adattare a loro piacimento.

3.3 LE ROUTINE TRADUTTIVE

Come in ogni traduzione, anche nella traduzione audiovisiva l'adattatore-traduttore stabilisce delle equivalenze fisse tra testo di partenza e testo di arrivo. In questo modo a determinati segmenti corrispondono determinate traduzioni e il lavoro viene in un certo senso semplificato. Attuando questo processo di routine il traduttore avrà la possibilità di svolgere meno scelte tra tutte quelle possibili, considerando che in una traduzione audiovisiva le scelte tra le quali optare sono sottoposte a limitazioni quali lunghezza delle sillabe, sincronia, e in seconda istanza censura.

Quelle che in TAV vengono chiamate routine traduttive non sono altro che tutti quei segmenti scelti e considerati validi per la traduzione di una battuta del testo di partenza che risponde a un requisito di fedeltà sia interlinguistico sia intersemiotico.

Le routine possono nascere dal film oggetto di traduzione, ed essere quindi tali solo perché sviluppate con scelte ritenute opportune dal dialoghista e dall'adattatore,

oppure essere ormai entrate nella lingua per continui e ripetuti utilizzi in altri contesti, soprattutto media e film⁶¹.

Ne “Il diavolo veste Prada” si riscontra un numero esiguo di routine traduttive.

L’adattamento italiano e l’adattamento spagnolo rispondono in maniera diversa a queste routine.

Gli automatismi prodotti *ad hoc* nell’adattamento spagnolo sono relativi solamente a tutte quelle interazioni che riguardano il parlato, e quindi elementi estremamente naturali nella lingua spagnola che non hanno creato problemi al dialoghista.

Fondamentalmente tali routine sono solamente cinque:

1. *great* viene sempre tradotto con *genial*.

Il motivo è da ritrovarsi nell’uso colloquiale e molto diffuso del termine spagnolo, nonché nella perfetta aderenza vocalica e consonantica che porta a considerare l’automatismo ideale a livello sincronico.

Vengono di seguito riproposti tre esempi:

Esempio 1:

Emily:	Andrea Sachs?	¿Andrea Sachs?
Andy:	Yes	Sí
Emily:	Great.	Genial.

⁶¹ Cfr. PAVESI, M. (2005): op. cit., p. 49: ne è un esempio l’avverbio italiano assolutamente, entrato nella lingua come calco dell’inglese “absolutely” e utilizzato in ogni situazione comunicativa; o ancora “dacci un taglio” dall’inglese “cut it off”, al posto del più naturale e italiano “finiscila” o “smettila”.

Esempio 2:

Andy:	Yeah, great . The thing is I'm not one of them	Ah, genial . Lo malo es que yo no soy una de ellas.
-------	---	--

Esempio 3:

Mr. Ravitz:	Issue going well?	¿El número va bien?
Nigel:	Oh, yes. Our best September ever.	Sí, el mejor septiem- bre.
Mr. Ravitz:	Great. [...]	Genial. [...]

2. *Ok* diventa l'arcinoto *vale*.

Esempio 4:

Emily:	Now, it's very im- portant that you do exactly what I'm about to tell you.	Veamos.. Es muy importante que hagas exactamente lo que voy a decirte.
Andy:	Oh okay.	Vale.

Esempio 5:

Gemelle:	It's that door to the- left	Es la puerta de tu izquierda
Andy:	Okay.	Vale.

3. *Oh my God*, diventa sempre ¡*Ay por Dios!*

In questo caso l'adattamento va a discapito della sincronia se si considera che le due espressioni iniziano con un'apertura labiale diversa: l'inglese con una vocale chiusa mentre lo spagnolo con la vocale aperta;

4. *Well, right e good* presentano una sola unica soluzione: *bien*.

Tale automatismo può essere stato impiegato per la lunghezza sillabica che bene si adatta ai termini originali. Tuttavia mentre in americano ci sono tre elementi linguistici diversi, seppur simili, lo spagnolo utilizza uno stesso termine, creando un ritmo ben preciso che lo spettatore sente marcato a intervalli regolari:

Esempio 6:

Christian	I woke up in Hobo-	Me desperté en
Thompson:	ken wearing noth- ing but a poncho and a cowboy hat.	Hoboken con solo un poncho y un sombrero.
Andy:	Ah, well .	Uh, muy bien .

Esempio 7:

Emily:	Right.	Bien.
	She wants to see you.	Dice que quiere verte.

Esempio 8:

Miranda:	I need to get home tonight. The twins have a recital tomorrow morning at school.	Necesito volver a casa esta noche. Las gemelas dan un recital por la mañana.
Andy:	What?	¿Cómo?
Miranda:	At school!	¡En la escuela!
Andy:	Absolutely. Let me see what I can do!	Por supuesto veré que puedo hacer.
Miranda:	Good!	¡Bien!

5. *Really*, interrogativo ed esclamativo, diventa il più naturale *en serio*.

Esempio 9:

Christian Thompson:	I'm brilliant. No really!	Soy brillante. No, ¡en serio!
---------------------	----------------------------------	--------------------------------------

Esempio 10:

Christian	You shouldn't.	No deberías, es sexy.
Thompson:	It's sexy	
Andy:	Sexy? Really?	¿Sexy? ¿En serio?
Christian	Really!	¿En serio!
Thompson:		

Anche l'italiano utilizza delle routine legate al parlato e alle sue interazioni ma oltre a queste trasforma due termini in automatismi, uno di quelli risulta errato rispetto all'originale.

In italiano si possono riscontrare e seguenti routine:

1. *Great* diventa *stupendo*.

Una resa interessante data anche dalla presenza nell'ultima sillaba della coppia di consonanti occlusive dentali [t] - [d]. La versione originale termina con la consonante sorda mentre l'adattamento italiano con quella sonora. In questo caso si ottiene anche un buon livello sincronico e per questo si è optato per rendere tale traduzione un automatismo traduttivo.

Esempio 11:

Emily:	Andrea Sachs?	Andrea Sachs?
Andy:	Yes	Sì
Emily:	Great.	Stupendo.

Esempio 12:

Christian	Great. I'm staying in	Stupendo. Ho prenotato
Thompson:	a fantastic little hotel	uno splendido alberghet-
	in the Seventh.	to nel Sèptieme.

2. *Just* viene adattato con *semplicemente*.

In questo caso però la lunghezza delle sillabe è diversa quindi il dialoghista sarà obbligato a creare una struttura che risponda ai movimenti labiali dell'originale:

Esempio 13:

Nigel:	You think this is just	Tu credi che questa sa
	a magazine, hmm?	semplicemente una
	This is not just a	rivista! Questa non è
	magazine.	semplicemente una
		rivista!

3. *Right* è italianizzato in *giusto*.

La traduzione prevede un alto livello di sincronia, tanto per lunghezza quanto per movimenti labiali.

Esempio 14:

Miranda:	And you can do anything, right?	E tu puoi fare qualsiasi cosa, giusto?
----------	--	---

Esempio 15:

Andy:	The piece is called “urban jungle”, right?	Il servizio si chiama “giungla urbana”, giusto?
-------	--	---

4. Come lo spagnolo, anche l'italiano utilizza una routine per l'inglese *really*, traducendo con *davvero*:

Esempio 16:

Nate:	I can think of something we can do that doesn't require any clothing.	Mi è venuta un'idea dove il vestito non serve.
Andy:	Really?	Davvero?

Esempio 17:

Nigel:	You bet your size-six ass.	Ci puoi scommettere il tuo culo 42.
Andy:	Four.	40
Nigel:	Really?	Davvero?

Oltre a questi automatismi, l'italiano ha sviluppato altre due routine traduttive: l'originale *15 minutes* viene tradotto con l'italiano quarto d'ora mentre la parola *gowns* viene trasformata in gonne.

Esempio 18:

Nigel:	Miranda's pushed the run-through up a half an hour. She's always 15 minutes early.	Miranda ha anticipato la rassegna di mezz'ora. E lei è sem- pre un quarto d'ora in anticipo.
--------	--	---

Esempio 19:

Miranda:	And I would like my steak here in 15 minutes.	La mia bistecca invece la vorrei qui tra un quarto d'ora.
----------	---	--

Esempio 20:

Miranda:	Oscar De La Renta did a collection of cerulean gowns .	Oscar De La Renta ha realizzato una colle- zione di gonne ceru- lee.
----------	---	--

Esempio 21:

Miranda:	The gowns are fabu- lous.	Le gonne sono favolo- se.
----------	-------------------------------------	-------------------------------------

La prima routine mantiene lo stesso significato anche se con un abbassamento del registro rispetto all'originale mentre la seconda è una traduzione *ex novo* totalmente errata. Le *gowns* sono infatti degli abiti, ma per semplificare e rendere la sincronia labiale l'adattatore ha preferito tradurre con *gowns*, considerando le consonanti iniziali e la lunghezza della parola. Tuttavia un esperto di moda si renderà conto che nel 2002 lo stilista nominato non ha prodotti *gonne*, bensì abiti.

Le routine traduttive vengono impiegate per rendere più naturale il parlato filmico e ciò è stato prodotto anche in queste situazioni, tanto in spagnolo quanto in italiano.

Bisogna prestare attenzione però, che non sempre una determinata parola è ottimale in un determinato contesto anche se nell'originale funziona correttamente, o viceversa. È il caso dell'esempio *well/right/good*, una triade tradotta in spagnolo con un semplice *bien*.

3.4 GLI ELEMENTI CULTURALI

Come già tutti ripetono, tradurre non significa tradurre una parola ma significa tradurre le implicazioni culturali che tale parola ha su una determinata cultura in un dato contesto.

Più che tradurre quindi si interpreta la cultura, la si capisce e la si rende con delle equivalenze nel testo di arrivo Tale procedimento viene applicato anche alla traduzione audiovisiva.

Come afferma Paola Faini:

“l’attività del traduttore non si realizza nel vuoto, ma è il risultato del confronto tra una data cultura in un dato tempo e un’altra cultura, in un rapporto diacronico e sincronico con la prima.”⁶²

Spesso i termini culturali, i realia, vengono adattati e non tradotti, proprio per la loro stessa natura, in quanto una traduzione risulta essere impossibile.

Quando il testo viene manipolato si passa dal concetto di traduzione al concetto di adattamento; questo può avvenire per adeguare la traduzione al destinatario della cultura di arrivo o per rendere il testo più fluente, creando nel destinatario della traduzione o dell’adattamento le stesse reazioni del destinatario originale.⁶³

Ne “Il diavolo veste Prada” si riscontra la presenza di alcuni elementi culturali, più o meno difficili da interpretare e riprodurre. I principali sono:

1. Golden Nugget
2. ball gown
3. Casual Corner e Club Monaco
4. Kool Aid (già analizzato nella sezione “locuzioni”)
5. Blimpie
6. tri-state area

⁶² Cfr. FAINI, P. (2007): *Tradurre*, Roma, Carocci Editore, p.24

⁶³ Cfr. BERTAZZOLI, R. (2006): op. cit., p. 91

7. Crisco
8. Jarlsberg

Il primo in ordine di apparizione è *Golden Nugget*. Questo elemento fa riferimento a uno degli hotel casinò più lussuosi e famosi di Las Vegas. In questa struttura vengono proposti tutte le sere varietà e spettacoli dal vivo con soubrette. Chiaramente solo un nativo americano riconoscerà nel *Golden Nugget* determinati elementi e lo ricollega alla battuta del film; un italiano o uno spagnolo non possono comprendere cosa possa indicare. Per mantenere quindi la stessa idea di varietà e soubrette concedendo al pubblico straniero di crearsi una propria immagine mentale, non identica ma equivalente, il realia in questione è stato così adattato:

Esempio 1:

Nigel:	I got the exclusive on the Cavalli for Gwyneth but the problem is, with that huge feathered headdress that she's wearing she looks like she's working the main stage at the Golden Nugget .	Ho l'esclusiva di Cavalli per Gwyneth; ma il problema è che con quell'enorme copricapo di piume che indossa sembra che sia appena scesa dal palcoscenico del Moulin Rouge .	Bueno, tengo la exclusiva sobre Cavalli para Gwyneth; pero el problema es que con el enorme tocado de plumas que lleva parece una vedette de un casino de Las Vegas .
--------	--	--	--

In italiano il *Golden Nugget* viene naturalizzato in *Moulin Rouge*; un elemento non appartenente alla cultura italiana ma francese, ma che ben si adatta alla situazione

comunicativa e a ciò che Nigel vuole far intendere. La particolarità dell'adattamento italiano sta nel fatto che si è cercato un locale famoso tanto quanto il *Golden Nugget* creando quindi un equivalente determinato che rimanda a una serie di famosi spettacoli. Lo spagnolo invece cerca un equivalente indeterminato, neutralizzando il *Golden Nugget* in un semplice *casino de Las Vegas*. È risaputo che in ogni casinò della capitale del gioco si fanno spettacoli, ma il *Golden Nugget* ospita i più famosi, come il *Moulin Rouge* in Francia. Neutralizzando si toglie quindi l'importanza data al locale e alla battuta stessa.

Si passa poi a *ball gown*. Il *ball gown* corrisponde a quell'abito da sera utilizzato per le grandi occasioni e per i balli scolastici dalle adolescenti. La protagonista è da poco uscita dal college e dicendo *ball gown* si rimanda quindi proprio a quei contesti. Né in Italia né in Spagna a fine anno si partecipa a dei balli con l'elezione dei re e delle reginette. L'adattamento quindi non ha portato a problemi di traduzione, adeguandosi all'abito da sera italiano e al *vestido de fiesta* spagnolo.

Esempio 2:

Nate:	Come on. You're gonna be answering phones and getting coffee. You need a ball gown for that?	Ma dai. Dovrai rispondere al telefono, preparare il caffè. Ti serve l' abito da sera ?	Pues, vas a contestar al teléfono y a servir café. ¿Necesitas un vestido de fiesta ?
-------	---	---	---

Il terzo realia presente nella pellicola è *Casual Corner*, che corrisponde a una catena di negozi a basso prezzo fondata nel 1950. Ovviamente questa catena si trova solo negli Stati Uniti e risulterebbe quindi incomprensibile per noi europei. Giocando sul nome composto dalla parola casual che rimanda immediatamente a qualcosa di poco co-

stoso, il dialoghista italiano ha tradotto letteralmente in quanto la perdita di significato non ci sarebbe comunque stata mentre quello spagnolo ha parafrasato la frase rendendola più fluida all'orecchio spagnolo ma meno empatica:

Inoltre è importante notare che nella versione spagnola viene tolto l'aggettivo tragico, che sottolineava il disprezzo di Miranda Priestley per tutto ciò che non è alta moda.

Esempio 3:

Miranda:	[...] And then it filtered down through the department stores... And then trickled on down into some tragic Casual Corner , where you, no doubt, fished it out of come clearance bin.	[...] Dopodichè è arrivato poco a poco nei grandi magazzini... E alla fine si è infiltrato in qualche tragico Angolo Casual , dove tu, evidentemente, l'hai pescato nel cesto delle occasioni.	[...] Después se filtró a los grandes almacenes... Y luego fue hasta alguna tienda de ropa a precios asequibles ... donde tu, sin duda, lorescataste de alguna cesta de ofertas.
----------	---	--	--

Esempio 4:

Lily:	You know, the Andy I know is madly in love with Nate, is always five minutes early and thinks, I don't know, that	Senti, la Andy che conosco io è innamorata pazza di Nate, è sempre cinque minuti in anticipo e pensa che il grande magazzino	Sabes, la Andy que conozco está locamente enamorada de Nate, siempre llega cinco minutos pronto y cree que Club
-------	---	---	--

Club Monaco is	Club Monaco sia alta	Monaco es	alta
couture.	moda.	costura.	

In questo esempio mi sembra corretta la scelta del dialoghista italiano di esplicitare cosa sia *Club Monaco*, questa catena di negozi a basso prezzo del gruppo Ralph Lauren. L'equivalente trovato però differisce dall'originale, considerando che non è propriamente un grande magazzino e dà quindi allo spettatore italiano un'immagine diversa da quella che crea nello spettatore americano. Tuttavia definendo a grandi linee di cosa si tratta lo spettatore si immedesima nella scena cercando di comprendere quindi cosa intenda l'amica Lily.

Lo spagnolo segue pari pari la versione americana senza preoccuparsi se il pubblico possa comprendere o meno di cosa si stia parlando.

Il realia successivo, *Kool Aid*, è già stato analizzato nella sezione delle locuzioni trattandosi di una frase fatta legata alla cultura e alla storia americane.

Cosa sarà mai *Blimpie*? E *tri-state area*? Sono infatti questi i prossimi *culture-bound elements* presenti nella sceneggiatura.

*Blimpie*⁶⁴ è una paninoteca *fast food* statunitense, con sede in Arizona. La catena non è presente in Europa, motivo per cui l'elemento culturale ha necessitato una spiegazione e un adattamento particolare.

L'italiano lo traduce con l'iperonimo *fast food*, neutralizzando l'originale ma veicolando nello spettatore italiano lo stesso significato. Il dialoghista spagnolo opta per altre scelte: predilige infatti manipolare totalmente l'originale. L'adattamento spagnolo non rimanda infatti a nessun *fast food*, ma *Blimpie* viene adattato con *antro*, che secondo il Clave⁶⁵ è un *establecimiento público de mal aspecto o reputación*. L'idea di cattiva

⁶⁴ www.blimpie.com

⁶⁵ Cfr. MALDONADO GONZÁLEZ, C. (2006): *CLAVE Diccionario de uso del español actual*, Madrid, Ediciones SM.

reputazione non è mai stata indicata nell'originale e viene introdotta dal dialoghista spagnolo, dando un'idea negativa della protagonista che in realtà non frequenta nessun tipo di postaccio.

La *tri-state area* è un'area legata a una particolare zona o città che tocca tre stati. È il caso di New York, luogo d'ambientazione della pellicola, dove la *tri-state area* corrisponde a quella che comunemente in altre lingue è detta area metropolitana di New York, che tocca gli stati di New York, New Jersey e Connecticut.

La definizione in italiano però è piuttosto tecnica e utilizzata solo in determinati contesti, e non in un discorso tra amici. Oltretutto per sincronia labiale la versione italiana non potrebbe corrispondere alla versione americana.

Si è quindi operato, come per tutti i realia, verso una normalizzazione che veicoli le stesse funzioni e dia le stesse reazioni, ma che preveda un significante diverso dall'originale. L'italiano traduce con un "da New York al Connecticut" dando quindi l'immagine di una zona precisa, ricollegabile alla *tri-state area* americana; lo spagnolo semplifica fin troppo traducendo con un *todos los estados*, non dando allo spettatore un'idea precisa di dove si svolgerebbe l'azione.

Esempio 5:

Emily:	If you get fired, that might jeopardize Paris for me. If that happens, I will search every Blimpie's in the tri-state area until I track you down.	Se ti fai licenziare puoi mettere in forse il mio Parigi. E se dovesse succedere setaccerò tutti i fast food, da New York al Connecticut , per venirti a ripescare.	Si te despiden a ti podrías hacer peligrar Paris para mi y si eso pasa te buscaré por todos los antros de todos los estados hasta encontrarte.
--------	---	---	--

La rassegna di realia termina con due elementi culturali legati alla cucina, la margarina *Crisco* e il formaggio *Jarlsberg*.

La margarina *Crisco* è un must delle cucine americane. Introdotta nel 1911, tutti la usano. In molti film se ne fa menzione, come nel film “The Help” dove la cameriera Minny ne parla come se fosse una divinità da venerare:

“Ain’t just for frying. You ever get a sticky something stuck in your hair, like gum? That’s right, Crisco. Spread this on a baby’s bottom, you won’t even know what diaper rash is. Shoot, I seen ladies rub it under they eyes and on they husband’s scaly feet. And after all that it will still fry your chicken.”⁶⁶

Proprio le sue proprietà lubrificanti fanno sì che in italiano venga tradotto con “lubrificante” e in spagnolo con *vaselina*.

Esempio 6:

Andy:	Will that fit me?	Pensi che mi stia?	¿Me irá bien?
Nigel:	A little Crisco and some fishing line and we’re in business	Oh sì.. un po’ di lubrificante e un filo da pesca e il gioco è fatto.	Oh sì, con vaselina y un calzador lo conseguiremos.

Fishing line e *filo da pesca* danno quella idea di sospensione, di attirare qualcosa verso l’alto, e in questo caso è come se il vestito da far indossare a Andy dovesse essere tirato su con fatica e con molta pazienza come se si stesse pescando; lo spagnolo *calzador* elimina l’immagine. Per mantenere la stessa idea avrebbe dovuto adattare con la parola *caña*.

⁶⁶ *The Help* (Tate Taylor, USA 2012)

Dalla margarina si passa al formaggio *Jarlsberg*. Anche questo prodotto è tipico degli Stati Uniti e proprio per tale ragione la battuta viene adattata. Le battute con questo realia sono due e la cosa che salta all'attenzione è che nella versione spagnola il tipo di formaggio, *Jarlsberg* appunto, viene mantenuto affiancandolo al termine *queso* mentre in italiano viene tolto. La neutralizzazione in questo caso non porta a nessuna perdita di significato, anzi la modifica veicola le stesse immagini mentali dell'originale.

Esempio 7:

Nate:	Oh no no no, give me that. There's like eight dollars of Jarlsberg in there.	Oh no no no, dammi qua. Ci sono otto dollari di formaggio lì dentro.	Ah no no no no no, dame eso... hay ocho dolares de queso Jarlsberg allí dentro.
-------	---	---	--

Esempio 8:

Nate:	I'm pretty sure they have bread in Boston. May even have Jarlsberg .	Sono abbastanza sicuro che a Boston abbiano il pane. E forse addirittura anche il nostro formaggio .	Estoy seguro de que hay pan de molde en Boston. Y hasta queso Jarlsberg .
-------	---	---	--

È importante quindi conoscere le implicazioni culturali per poter operare al meglio il processo di trasmutazione, ovvero per trasportare cultura da un testo originale a un testo meta.

Come sostiene Umberto Eco infatti:

“una traduzione non dipende solo dal contesto linguistico, ma anche da qualcosa che sta al di fuori del testo, e che chiameremo informazione circa il mondo, o informazione enciclopedica.”⁶⁷

Proprio queste informazioni enciclopediche sono alla base di qualsiasi traduzione, sia essa intralinguistica, interlinguistica o intersemiotica.

Nella traduzione audiovisiva le scelte sono limitate, per le conoscenze del pubblico di arrivo e per l'aspetto sincronico. Sarà quindi importante privilegiare l'aspetto funzionale del testo per ottenere una certa efficacia comunicativa.⁶⁸

3.5 GLI ASPETTI SINTATTICI

Il parlato filmico è quel particolare tipo di oralità che risponde a tutte le caratteristiche del parlato colloquiale o del parlato spontaneo, sebbene sia un parlato costruito ad hoc in forma scritta attraverso una sceneggiatura. Segue quindi una sintassi lineare, con battute legate tra loro in modo da creare aspettativa nel pubblico, che rimane in attesa della conclusione del dialogo.

Differisce dal parlato spontaneo in quanto il pubblico e i protagonisti del film non appartengono alla stessa realtà e non posseggono quindi le stesse conoscenze enciclopediche necessarie allo sviluppo di un dialogo contenente elementi sottintesi. Nel parlato filmico tutto deve essere esplicitato.

Oltre a ciò il parlato filmico agisce anche in un'ottica commerciale: è il dialogo filmico infatti che aiuta al successo di un film, con le battute, l'ironia e l'espressione verbale in generale.

La sintassi, come noto, è quel livello linguistico che si occupa della struttura delle frasi, trattando la combinazione dei costituenti e l'organizzazione delle parole.⁶⁹ Men-

⁶⁷ Cfr. ECO, U. (2003): op. cit., p. 31

⁶⁸ Cfr. FAINI, P. (2007): op. cit., pp.30-31

⁶⁹ Cfr. BERRUTO, G. (2006): *Corso elementare di linguistica generale*, Novara, De Agostini Scuola, p.69

tre gli altri aspetti analizzati sono soprattutto elementi culturali, la cui trasmutazione risulta necessaria per veicolare le stesse immagini mentali e per permettere agli spettatori del testo target di condividere una realtà simile, se non uguale, agli spettatori del testo source, la sintassi è quell'elemento linguistico necessario per la costruzione di una frase.

Seguire le regole sintattiche è quindi necessario per riprodurre al meglio la spontaneità, e per non straniare il pubblico. Un dialoghista dovrà tener ovviamente presente che in una frase in tedesco con la presenza di due verbi il secondo va alla fine della proposizione stessa e non può tradurre letteralmente secondo la sintassi, per esempio, inglese.

Attenzione anche ai tempi verbali. Ad esempio un dialoghista italiano che traduce dallo spagnolo, o viceversa, dovrà prestare attenzione alla problematica forma verbale del “futuro nel passato”: il condizionale composto italiano dovrà essere adattato al condizionale semplice spagnolo.

Tutti questi elementi sono meramente linguistici e seguono quindi il livello sintattico di ogni lingua.

3.5.1 LE DOMANDE CODA

Come afferma Chiaro Nocella⁷⁰, le domande coda inglesi sono delle strutture particolari che non presentano equivalenti in altre lingue.

Le domande coda presenti in questo film vengo utilizzate per sottolineare il sarcasmo della battuta o per creare quel passaggio di turno, quel botta e risposta che dà ritmo al dialogo.

Vengono utilizzate come marche del discorso, ovvero elementi privi di significato proprio ma pieni di enfasi.

Le domande coda in inglese hanno una struttura fissa: ausiliare più pronomi e inversione della polarità rispetto a ciò che viene enunciato. La differenza rispetto all'italiano e allo spagnolo è data dal fatto che in queste due lingue europee le domande coda sono utilizzate con frequenza inferiore, non hanno una struttura fissa e particolare

⁷⁰ Cfr. PAVESI M. (2005): op. cit., p. 54.

ma sono delle forme semplici come il *no?* o il *vero?* italiano o il *¿vale?* o *¿verdad?* spagnolo, o ancora l'iterazione *eh?*.

Molto spesso queste pseudo domande cosa italiane e spagnole appaiono come routine traduttive.

La mancata, e inevitabile, traduzione delle domande coda inglese toglie quell'aspetto culturale tipico della comunità britannica e americana che utilizza tali elementi a scopo umoristico o per dimostrare la propria superiorità rispetto a dei subalterni.

Nel film esaminato le domande coda vengono enunciate solo da coloro che si ritengono, o che sono, superiori rispetto alla protagonista Andy, ovvero Miranda, Emily e Nigel, i tre personaggi con la battute più sarcastiche del film.

Esempio 1:

Miranda:	[...]	[...]	[...]
	And then I think it was Yves Saint Laurent, wasn't it? Who showed cerulean military jackets.	E poi è stato Yves Saint Laurent, se non sbaglio , a proporre giacche militari color ceruleo.	Y luego creo que fue Yves Saint Laurent ¿no? él que presentó chaquetas militares ceruleas.

L'italiano traduce la domanda coda con un "se non sbaglio". Conoscendo la protagonista e comprendendo i suoi modi si capisce che lei non sbaglia mai, per cui far dire tale battuta a Miranda Priestley risulta straniante per lo spettatore attento. Al contrario la domanda coda inglese, replicata dal *¿no?* spagnolo sta quasi a indicare conferma, sia che lei abbia ragione sia che non ce l'abbia. L'italiano invece mette in dubbio ciò che lei stessa dice.

Avrei proposto anche in italiano la traduzione della domanda coda con un *no?*, sarebbe risultato tanto naturale quanto rispettoso del personaggio e delle sue intenzioni.

In questo caso invece si sottolinea il sarcasmo della battuta enunciata:

Esempio 2:

Andy:	You want the unpublished manuscript?	Vuoi il manoscritto non ancora pubblicato?	¿Quiere el manuscript sin publicar?
Miranda:	We know everyone in publishing. It shouldn't be a problem, should it? And you can do anything, right?	Abbiamo parecchie conoscenze nell'editoria. Non dovrebbe essere un problema, no? e tu puoi fare qualsiasi cosa, giusto?	Conocemos a los de las editoriales. No deberías resultarte difícil y tu puedes hacerlo todo, ¿no?

Tuttavia è da notare che di due domande enfatiche presenti, solo una viene riproposta nella versione spagnola. Il taglio della prima domanda coda porta a una diminuzione di ironia e on si percepisce il grado di arrabbiatura del capo che richiede un libro non pubblicato solo per punire Andy.

Secondo l'ideale sarebbe stato inserire un *¿verdad?* come seconda domanda coda e un *¿no?* alla prima.

Nell'esempio seguente invece la domanda coda di Nigel vuole sottolineare l'ignoranza di Andy e la sua difficoltà nel capire le cose, che Nigel e tutto l'entourage ritengono ovvie:

Esempio 3:

Nigel:	You still don't get it, do you? Her opinion is the only one that mat- ters.	Tu non hai ancora ca- pito, vero? La sua opinione è l'unica che conta dav- vero.	Siegues sin entenderlo, ¿verdad? Su opión es la única que cuenta.
--------	--	---	---

In questo caso viene veicolato sia in italiano che in spagnolo, con delle routine solitamente impiegate come traduzione alle domande coda, l'idea che Andy continua a non capire ma soprattutto la sorpresa di Nigel per questa cosa.

C'è poi il caso in cui Emily vuole intensificare una sua frase, evidenziando una cosa ovvia e chiara. In questo la domanda coda non è un modo per interagire con un secondo personaggio ma un semplice elemento enfatico.

Lo spagnolo elimina tale elemento, forse ritenendolo superfluo; ma al contrario è importante per indicare come Emily reputi ovvie e scontate le domande della neoassistente Andy. La proposta italiana è quel classico *no?* utilizzato come domanda coda. Io avrei optato per un *ovvio no!*, trasformando la domanda coda in un'esclamazione che meglio rendeva l'idea e l'immagine dell'ovvietà della domanda.

Esempio 4:

Andy:	What? You haven't peed since I left?	Non sei andata in ba- gno da quando sono uscita?	¿Qué? ¿No has meado desde que salí?
Emily:	No, I haven't. I've	No che non ci sono	No, no he meado.

been manning the desk, haven't I?	andata. Ho piantonato la scrivania, no?	Tenía que estar en la mesa.
---	---	--------------------------------

Bisogna quindi considerare l'importanza degli elementi enfatici in una traduzione, soprattutto in campo audiovisivo perché le domande coda in inglese rappresentano quella precisa insicurezza verbale o una precisa presa di posizione nei confronti di un altro personaggio e tale gerarchia o idea deve quindi essere rispettata.

3.5.2 TRATTI SINTATTICI

The Devil Wears Prada nella sua forma originaria presenta delle frasi molto semplici, una struttura paratattica e l'utilizzo di forme verbali semplici.

È molto sviluppato l'utilizzo dell'imperativo, utilizzato in modo ironico per dare ordini improbabili e impiegato soprattutto da Miranda Priestley e da Emily.

In tutte e tre le lingue tale modo verbale ha generalmente le stesse funzioni e viene definito da Manuel Carrera Díaz come “il modo verbale del comando, l'ordine, l'incitamento all'azione”.⁷¹

Tuttavia il carattere esortativo, seppur riscontrabile nelle tre lingue, è percepito in maniera diversa da un parlante americano, da un parlante italiano e da un parlante spagnolo. L'imperativo anglosassone ha un carattere più esortativo, di incitamento all'azione, mentre l'imperativo delle lingue romanze ha un carattere di comando e imposizione maggiore. Tuttavia per la cultura italiana e spagnola l'uso dell'imperativo veicola l'obbligo di fare qualcosa ma questo risulta più attenuato e meno immediato.

Nel film il carattere esortativo è ben riscontrabile; ad esempio nelle battute di Emily che esorta a muoversi prima dell'arrivo di Miranda o che esorta Andy a riporre il cappotto nell'armadio. Le battute di Miranda sono ricche di imperativi e il carattere im-

⁷¹ Cfr. CARRERA DÍAZ, M. (2012): *Grammatica spagnola*, Roma, Ed. Laterza, p. 482.

positivo è molto più sviluppato rispetto a quello esortativo. Al contrario gli imperativi degli altri personaggi sono più esortativi che impositivi.

Esempio 1:

Emily esorta i colleghi a muoversi prima che arrivi il capo

Emily:	Oh my God! No, no, no! [...] She's on her way. Tell everyone!	Oh mio Dio! No, no, no! [...] Sta arrivando. Avvisa tutti!	¡Ahi por dios! ¡No, no, no! [...] Ya viene. ¡Díselo a todos!
Nigel:	She's not supposed to be here until 9.00.	Non doveva arrivare prima delle nove.	No debía llegar hasta las nueve.
Emily:	Her driver just text me and her facialist ruptured a disk. God this people! [...] Move it!	Il suo autista mi ha mandato un sms: alla sua estetista è venuta un'ernia del disco. Dio che gente! [...] Muoviti!	Por eso su chófer me ha enviado un mensaje. Su masajista tiene una hernia discal. ¡Dios qué gentuza! [...] ¡De prisa!

Al contrario i famosi monologhi ricchi di ordini vomitati di getto da Miranda sono pieni di imperativi di carattere impositivo. Esempio il primo monologo:

Esempio 2:

Miranda:	Details of your incom-	I dettagli sulla tua in-	Los detalles de tu
----------	------------------------	--------------------------	--------------------

petence do not interest me.

Tell Simone I'm not going to approve that girl that she sent me for the Brazilian layout. I asked for clean, athletic, smiling. She sent me dirty, tired and punchy.

And **R.S.V.P.** yes to Michael Kors party: I want the driver to **drop me off** at 9.30 and **pick me up** at 9.45 sharp. **Call** Natalie at Glorious Food, **tell** her no, for the 40th time no. I don't want dacquoise, I want tortes fill with warm rhubarb compote. Then **call** my ex-husband, **remind** him the parent teacher conference is at Dalton tonight. Then **call** my husband, **ask** him to meet for dinner at that place I went to with Massimo. **Tell** Richard I saw the pictures that he sent for the feature

competenza non mi interessano.

Dì a Simone che non intendo approvare la scelta della ragazza per il servizio brasiliano.

Gliel'ho chiesta pulita, atletica, sorridente. Me l'ha mandata sciatta, moscia e con la pancia.

E **rispondi** sì per festa di Michael Kors:

l'autista mi **accompagnerà** alle 9.30 e mi **riprenderà** alle 9.45 precise. Poi **chiama** Natalie alla Glorious Food e **dille** di no, per la quarantesima volta no. non voglio la dacquoise. Voglio delle torte con ripieno di composto di rabarbaro.

Chiama il mio ex marito e **ricordagli** la riunione stasera con gli insegnanti alla Dalton. Poi **chiama** mio marito e **digli** che ci vediamo a cena in quel posto dove sono andata con Massimo.

Dì a Richard che ho visto le foto che mi ha

incompetencia no me interesan.

Dile a Simone que no pienso aprobar a esa chica que me envió para la maquetación brasileña. Le pedí una chica limpia, atlética, sonriente y me envió una sucia, cansada y gorda. Y **contesta** sí a la fiesta de Michael Kors: que el chófer me **deje** allí a las 9.30 y me **recoja** a las 9.45.

Luego **llama** a Natalie de Glorious Food y **dile** que no. por la enésima vez, no quiero crepes, quiero tartitas de compota de ruibarbo caliente. Luego **llama** a mi ex marido y **recuérdale** que la reunión de padres en dalton es esta noche. Y luego **llama** a mi marido **que se reúna** conmigo para cenar en el local donde fuimos con Massimo. Y **dile** a Richard que ví las fotos que me envió

on the female para-
troopers. And they are
so deeply unattractive.
Is it impossible to find
a lovely, slender fe-
male paratrooper? No!
[...]

mandato per lo speciale
sulle donne paracaduti-
ste. Sono tutte senza sa-
pore, senza sesso. Si può
trovare una donna para-
cadutista bella e magra?
[...]

para el reportaje sobre
mujeres paracaidista y
que son todas poco
atractivas. ¿tan difícil
encontrar a una que
sea guapa y delgada?
[...]

Si contano ben 11 imperativi in un unico discorso. Seguono questo sistema anche altri suoi monologhi.

Il carattere proprio dell'imperativo è quindi stato trasposto correttamente nelle due versioni analizzate.

Per quanto riguarda la struttura sintattica, essa è stata mantenuta tale anche nelle due versioni adattate. Ciò è fondamentale perché la sceneggiatura originale prevede un continuo botta e risposta nonché un elevato grado di attenzione nel pubblico che rimane incollato allo schermo quasi ipnotizzato da dei dialoghi molto vivi e spigliati.

Inoltre il tipico botta e risposta è accompagnato da un forte livello prosodico: ci sono continui alti e bassi nelle tonalità dei personaggi che tengono viva l'attenzione al contrario di una recitazione monocorde.

Le frasi sono tendenzialmente brevi e semplici come negli esempi sotto:

Esempio 3:

Andy:	Hello?	Pronto?	¿Diga?
	Mrs Priestley's office.	Ufficio della Signora Priestley.	Despacho de la senora Priestley.
	That's what I meant, Miranda Priestley's	È quello che volevo dire, ufficio di Miran-	Ehm, a eso me refería, despacho de Miranda

office.	da Priestley.	Priestley.
Oh you know, she is in a meeting.	La signora è in riunione.	Ehm está reunida.
Can I please take a message?	Può lasciarmi un messaggio?	¿Quiere dejarle un mensaje?
Uhm uhm okay.	Okay.	Mmm Mmm de acuerdo.
Can you spell Gabbana?	Gabbana con una o due B? Pronto?	¿Podría deletrear Gabbana?
Hello? I guess not!	Non me lo vuole dire..	¿Oiga? ¡Parece qué no!

Esempio 4:

Miranda: Please bore someone else with your questions.	Sei pregata di disturbare qualcun altro con le tue domande.	Por favor, vas a aburrir a otro con tus preguntas.
And make sure we have Pier 59 at 8 am tomorrow.	E mi raccomando il Pier 59 alle 8 domani mattina.	Y asegúrate de que tengamos los estudios de Pier59 a las 8.
Remind Jocelyn I need to see a few of those satchels that Marc is doing in the pony.	E ricorda a Jocelyn che devo vedere un po' di quei sacchetti che Marc sta facendo in cavallino.	Y recuérdale a Jocelyn que necesitaré bandoleras de mar, las de piel de pony y dile a Simone que me quedaré con Jackie si Maggie no puede.
And then tell Simone I'll take Jackie if Maggie isn't available.	E poi dì a Simone che prendo Jackie se Maggie non è disponibile.	¿Ha confirmado Demarchelier?
Did Demarchelier confirm?	Demarchelier ha chiamato?	

Esempio 5:

Emily:	Editors bring in options for the shoot and Miranda chooses.	I direttori portano le proposte dei servizi e Miranda sceglie.	Los redactores traen sus opciones y Miranda elige.
	She chooses every single thing in every single issue.	Lei sceglie, fino all'ultimo dettaglio di ogni numero.	Y elige absolutamente todo para cada uno de ellos.
	Run-throughs are a huge deal.	Le rassegne sono un evento senza precedenti.	Los repasos son superimportantes.
	I don't know why you don't know that, Andrea.	Non so come tu non faccia a capirlo, Andrea.	Deberías saberlo.

Nel film è quindi connotato un certo pragmatismo, che sottolinea il mondo del lavoro e fa immedesimare lo spettatore finale. Tale pragmatismo è evidenziato dagli strumenti verbali sopra esemplificati e dalla struttura lineare e paratattica delle battute, che non stanca il pubblico, al contrario di lunghi e tediosi monologhi.

Spesso la semplicità sintattica è resa ancora più semplice negli adattamenti come ad esempio nella frase *deberías saberlo* tradotta dall'americano *I don't know why you don't know that, Andrea*. In questo caso però la semplificazione è troppo sviluppata perché sposta l'attenzione da Emily nella forma originale (e italiana) che non capisce come Andrea non sappia certe cose, ad Andrea che diventa quindi la protagonista della frase e si sottolinea la sua ignoranza nel campo della moda senza considerare che non ha mai frequentato questi ambienti.

Avrei tradotto ad esempio come *¿cómo puedes no entender, Andrea?*.

A livello linguistico non ci sono particolarità; il lessico è semplice e, a esclusione di qualche realia, non ha causato problemi alla traduzione. Il lessico settoriale nel film non è molto sviluppato: si riscontrano solo pochi termini del settore della moda e solo qualche citazione di stilisti o personaggi famosi.

Sicuramente uno spettatore medio non capisce tutti quei termini che percepisce quindi solo in parte, come ad esempio “mi ha chiamato dentro e mi ha chiesto del Pier 59” o “come il Lacroix di luglio?” o ancora “vediamo questo Dolce per te... Scarpe... Jimmy Choo, Manolo Blahnik...”. Ad ogni modo tutti questi elementi vengono superati e non presi in considerazione perché scavalcati dalla commedia stessa.

Bisogna comunque ricordare che la commedia in questione non è costruita attorno alla moda e alle sue caratteristiche ma attorno a dei personaggi diametralmente opposti che lavorano nello stesso settore, mostrando quindi tutti i pregi e tutti i difetti.

Dal punto di vista sintattico si può quindi concludere che si è trasposto il prodotto al meglio, sia per lunghezza degli enunciati sia per utilizzo dei tempi e dei modi verbali. La sintassi, che è l'unico elemento linguistico da considerare nella traduzione audiovisiva è stata quindi rispettata per riprodurre, da quel punto di vista, due prodotti nuovi ma rispettosi dell'originale e delle sensazioni create nel pubblico americano.

3.6 *YOU, TU O USTED?*

You, tu e *usted* sono i tre pronomi allocutivi impiegati nelle tre diverse sceneggiature analizzate nei dialoghi tra la neoassistente Andy e il capo Miranda.

Il pronome allocutivo, insieme alla forma verbale che lo accompagna, è quel segno linguistico che permette di definire, capire e mantenere il rapporto fra parlanti.

La difficoltà nella traduzione delle allocuzioni non è tale tanto dal punto di vista linguistico; lo è soprattutto perché esse veicolano significati sociali, rapporti gerarchici prestabiliti in ogni società e in ogni cultura.

Ad esempio nella cultura italiana l'utilizzo dell'allocutivo *lei* è impiegato non solo in base al parametro dell'età, bensì anche tra persone giovani, dimostrando un rispetto reciproco.

Dalla mia esperienza in Spagna invece ho notato che, al contrario, tra persone giovani o della stessa età si preferisce *tutear* e l'uso del pronome di cortesia *usted* è limitato a quei rapporti sociali effettivamente codificati come “rapporti di rispetto e sudditanza sociale”.

La presenza di pronomi allocutivi in diverse lingue non prevede che il loro utilizzo sia uguale all'interno di qualsiasi sistema linguistico e di qualsiasi cultura. È ciò che sostiene Friederike Braun:

“The classification of Spanish *usted* (V) as a pronoun does not always applied. Marin explains that students of Spanish should not extend the use of *usted* as far as is sometimes, for safety's sake, recommend in grammars: in talking to peers *usted* sounds artificial and demonstrates only idiomatical ignorance. [...] *usted* may be inappropriate rather than respectful or cultivated, depending on the context.”⁷²

Ad ogni modo è socialmente riconosciuto che la forma di cortesia è riservata a quelle persone che si trovano in rapporto di deferenza e dimostrano stima e/o rispetto, dovuto o voluto, verso il parlante.

Ne è un esempio un giovane studente con il professore, o in contesti molto più familiari, nel passato lo erano gli stessi figli nei confronti del padre o la nuora con la suocera, dove addirittura ci si rivolgeva dandole del *voi*.

Ci sono comunque delle eccezioni:

“a violation of address norms, therefore, does not necessarily lead to impoliteness. Whether a spontaneous change of address is to be interpreted as

⁷² Cfr. BRAUN; F. (1988): *Terms of address: problems of patterns and usage in various languages and cultures*, Berlino, Ratzlow Druck, p. 46-47.

appreciating or as offensive, can be gathered from the context, from the intonation, etc.”⁷³

La cortesia delle forme allocutive dipende, come detto, dallo sviluppo e dall'utilizzo culturalmente noto di elementi cortesi in una lingua. Una lingua priva di determinati costrutti o determinati realia che invece in un'altra rimandano alla cortesia non prevede la traduzione o l'adattamento di questi, al fine di non straniare l'opera e l'utente finale, attuando un processo di naturalizzazione.

Gli allocutivi si sono sviluppati tanto in inglese quanto in italiano e in spagnolo anche se la storia e i processi di trasformazione della lingua hanno portato a delle differenze rilevanti tra i tre sistemi pronominali.

Durante il medioevo in Inghilterra veniva utilizzato un allocutivo per “dare del tu” e uno per “dare del lei/voi”. Essi erano rispettivamente *thou* per *you/ye*. Le consuetudini linguistiche dei parlanti con il procedere dei decenni e dei secoli ha fatto sì che *thou* venisse impiegato per schernire o per insultare, e per questa ragione è stato superato e il suo uso evitato a favore del pronome *you*.

In inglese esiste quindi un solo pronome di seconda persona che neutralizza la allocuzione di rispetto e la allocuzione di familiarità⁷⁴, rappresentate in italiano dalla distinzione *tu/voi/loro* e in spagnolo da *tu/usted/ustedes*.

Per tradurre tali aspetti, che rientrano in un concetto non solo linguistico ma anche culturale e sociale, si fa riferimento quindi a dei parametri universalmente riconosciuti, che sono la dicotomia superiorità - inferiorità, ovvero il rapporto gerarchico e la dicotomia distanza - vicinanza.

Il primo parametro veicola anche un concetto di asimmetria in quanto il soggetto superiore si rivolgerà dando del tu al soggetto inferiore, mentre viceversa il soggetto gerarchicamente sottoposto risponderà dando del lei.

Il secondo parametro concerne sia un rapporto di reciprocità sia di asimmetria: quando c'è familiarità o interazione in un sistema non diviso gerarchicamente,

⁷³ Ibid., p. 50.

⁷⁴ Cfr PAVESI M. (2005): op.cit., p. 52.

solitamente si impiega l'utilizzo dell'allocutivo *tu*; al contrario si utilizza il rapporto *tu/lei*.

Il terzo caso è quello del *lei* reciproco: esso viene impiegato per indicare rispetto da entrambe le parti ed eliminare qualsiasi differenza sociale, elevando tutti gli interlocutori gerarchicamente allo stesso livello.⁷⁵

Ne "Il diavolo veste Prada" Andy si rivolge al suo capo dandole del *tu*. Questa prassi è assai poco comune nella cultura italiana, dove il rispetto gerarchico è molto importante e ben valutato. Ad ogni modo nella pratica italiana il *tu* deve essere concesso e questo nel film non accade: Andy non ha mai avuto da Miranda Priestley il permesso di non darle del *lei*.

Ritengo quindi poco naturale la scelta del dialoghista italiano di eliminare il rapporto gerarchico, anche perché dalla sceneggiatura e dalle caratteristiche dei personaggi si vede con chiarezza come la diabolica redattrice voglia ed esiga che tutto segua certi canoni e certi crismi.

La mia proposta quindi sarebbe stata quella di utilizzare il *lei*.

Tutt'al più, dal momento che spesso accade che il dipendente che lavora assiduamente e attentamente entri a stretto contatto con il datore di lavoro, si potrebbe aver trasposto l'allocutivo *you* inglese con *lei* all'inizio del film, quando Andy è ancora quel brutto anatroccolo che non conosce il mondo lavorativo nel quale si è inserita, per poi convertirlo in un *tu* dopo la sua trasformazione.

Il *tu* reciproco evidenzia un livello medio di scolarizzazione, quindi inadatto a una studentessa neolaureata con ottimi voti. L'influsso di elementi neostandard è quindi molto forte.

La versione spagnola invece differisce dalla decisione italiana. Lo spagnolo infatti mantiene per tutta la durata del film la distinzione gerarchica e i rapporti che intercorrono tra Andy e il capo, Andy e i colleghi e Andy e gli amici. Viene impiegato sempre la forma di cortesia *usted* per rivolgersi a Miranda Priestley, mentre lei risponde dando del *tu*, come normale che sia.

⁷⁵ Ibid., pp. 52-53.

Sebbene a contrario della lingua italiana la lingua spagnola sia meno fiscale per quanto concerne l'uso degli allocutivi, mi sembra corretto mantenere un certo distacco, che sottolinea il fatto che Andy non si è mai veramente sentita inserita nella grande famiglia di Runway.

Nella seguente battuta si nota ad esempio la differenza nell'uso degli allocutivi nei tre sistemi linguistici definiti:

Esempio 1:

Andy:	I don't think I'm like that...I couldn't do what you did to Nigel, Miranda.	Io non credo di essere così... non potrei mai fare quello che tu hai fatto a Nigel, Miranda.	No creo que yo sea así... yo... yo no podría hacer lo que usted le ha hecho a Nigel, Miranda.
-------	--	---	--

Il rapporto gerarchico in italiano è stato quasi completamente eliminato a favore di uno sviluppo di dialoghi più colloquiali. La colloquialità oramai invade tutti i settori della comunicazioni nella nostra cultura e questo ne è il risultato.

Come già ho spiegato, avrei preferito utilizzare la forma *lei*; il rapporto rimaneva ben definito all'interno di determinati paletti e lo spettatore italiano che partecipava passivamente al dialogo *tu-lei* era ben conscio di cosa potesse venir concesso e cosa no, in base alle proprie conoscenze culturali e sociali.

Anche nel rapporto tra Emily e Miranda l'italiano impiega il *tu* mentre lo spagnolo sviluppa i dialoghi con la forma di cortesia *usted*. Forse in questo caso potrebbe risultare più accettabile per il fatto che Emily lavora con Miranda da molto più tempo; tuttavia la forma spagnola è di gran lunga preferibile.

Secondo me l'unico rapporto in cui la traduzione con il *tu* è accettabile è quello tra Miranda e Nigel, in quanto oltre a essere colleghi di lavoro, Nigel ha una mansione e un livello superiore rispetto alle due assistenti e in ogni caso è amico di vecchia data di Miranda.

L'interpretazione allocutiva è quindi un elemento di particolare interesse che necessita di una vera e propria interpretazione del testo source prima di poter sviluppare una traduzione o una trasmutazione in una nuova opera. La necessità di assecondare le caratteristiche culturali deve essere primaria.

“The factor governing address behaviour are so varied and, partly, so culture-specific that is hard to fit them into a general theoretical frame. Not all of them can easily be traced back to the more abstract notions of superiority/inferiority, distance/intimacy, formality/informality.”⁷⁶

Al contrario della traduzione interlinguistica, nella traduzione intersemiotica il livello lessicale passa in secondo piano, conferendo maggiore importanza ad altri aspetti, e in particolare alle locuzioni, alla sincronia labiale e gestuale rispetto a quanto pronunciato e a tutta l'interazione contestualizzata, ovvero a tutti quegli aspetti proprio del dialogo filmico che cerca di riprodurre un dialogo spontaneo, nonché agli elementi propriamente culturali e legati ai rapporti all'interno della società.

⁷⁶ Cfr. BRAUN; F. (1988): op. cit., p. 66.

4. L'ADATTAMENTO PER IL DOPPIAGGIO

4.1 CENNI GENERALI

*“Stiamo assistendo allo sviluppo di una nuova arte.
Essa non si evolve di giorno in giorno, ma di ora in ora,
si sbarazza dell'influenza delle arti più vecchie
e comincia, addirittura, ad agire su di esse”⁷⁷*
(Roman Jakobson)

Il tema della normalizzazione, o adattamento per il doppiaggio⁷⁸, è stato affrontato con grande interesse da molti studiosi, primi fra tutti gli italiani Eleonora Di Fortunato e Mario Paolinelli, che si occupano di traduzione e di doppiaggio sin dagli anni Settanta.

Secondo quanto esposto nelle loro teorie la normalizzazione è un processo indispensabile in quanto

“il film è un sistema semiotico complesso, costituito da un codice visivo, uno sonoro e uno verbale; l'elemento verbale è quindi un elemento strutturale e la sua comprensione è essenziale alla comunicazione.”⁷⁹

In generale, ciò che viene quindi espresso dai personaggi dell'opera filmica deve quindi essere compresa dal grande pubblico che non deve immedesimarsi nella cultura source ma deve avere la possibilità di visionare il film adattato al proprio contesto culturale e sociale.

⁷⁷ Cfr. JAKOBSON, R. (2009): *La fine del cinema?*, Milano, Book Time, p.69.

⁷⁸ Cfr. PAOLINELLI, M. e DI FORTUNATO, E. (2005): *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli editore, p. 52. “[...] l'adattamento per il doppiaggio è – a nostro parere – l'unica traduzione possibile dell'audiovisivo.”

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1.

L'adattatore dialoghista deve quindi agire come se fosse un traduttore ma sapendo di non esserlo: deve essere in grado di capire, interpretando, l'anima dell'opera, e avere le doti, in primis la fantasia, per rielaborare e ricrearne una che renda giustizia all'originale. Tuttavia l'adattatore di fronte a sé non ha un libro bensì delle scene e una lista di dialoghi e un sistema di immagini. E proprio per questo deve analizzare e comprendere ciò che la sceneggiatura vuole dire e far capire, deve definire il personaggio, le sue caratteristiche, il suo modo di parlare e le sue inflessioni, deve capire perché utilizza un certo lessico piuttosto che un altro e deve cercare di riprodurre tali caratteristiche, deve comprendere le connotazioni del personaggio e le sue implicazioni psicologiche per non lasciare nulla al caso.⁸⁰

Di Fortunato e Paolinelli affermano che l'adattatore-dialoghista

“dovrà calarsi nel linguaggio del film, capire qual è la “lingua” del film, quali sono le strategie comunicative scelte dai personaggi, qual è la varietà della lingua – quello che in linguistica viene detto il “registro” – personaggio per personaggio e situazione per situazione, quindi scegliere le varietà, i “registri paralleli” da usare nella lingua di arrivo.”⁸¹

Qualora invece il film fosse la trasposizione cinematografica di un'opera letteraria allora entrano in gioco anche altri variabili che sono il testo originale e il testo tradotto oltre alla sceneggiatura originale e alla sceneggiatura tradotta. Il sistema che deve essere tradotto, sia dal punto di vista interlinguistico prima che intersemiotico poi, deve quindi essere scomposto in tutte le sue parti, ovvero le sue scene, analizzare scena per scena, decidere se riportarla sul grande schermo e poi tradurla, adattandola⁸²; e il significato che nasce da questo adattamento deve rispettare tutte le variabili sopraccitate.

A questo punto sarà indispensabile per lui mettersi nei panni del personaggio letterario e poi in quello del lettore; successivamente, a interpretazione avvenuta, dovrà calarsi nei panni del personaggio filmico e nel pubblico che lo osserva. Solo così facendo si potrà riprodurre un'opera che rispetta l'originale e rispetta il pubblico.

⁸⁰ Ibid., p. 2.

⁸¹ Ibid., p. 3.

⁸² Ibid., p. 2.

4.2 IL CASO “IL DIAVOLO VESTE PRADA”

È completamente sbagliato dire che il film è la traduzione cinematografica del libro, perché mai, e nemmeno in questo caso, possono essere riprodotte le stesse scene, mai i personaggi sono identici ai personaggi delle pagine letterarie e mai hanno le stesse implicazioni psicologiche, e questo fondamentalmente per scelte di *marketing* che fanno ricadere la scelta su un attore invece che su un altro, ad esempio.

Come sostengono Di Fortunato e Paolinelli, se si osserva con attenzione un film che costituisce la traduzione intersemiotica di un'opera si percepisce che i traduttori lavorano sulla sceneggiatura e non sul film o sulle scene girate; infatti spesso ci sono riferimenti a scene montate in modo diverso rispetto alla traduzione.⁸³

Il diavolo veste Prada è uno dei pochi casi in cui il film rende giustizia al libro, anzi oserei dire che gli regala quel qualcosa in più, quel qualcosa che fa sì che lo spettatore non debba demonizzarlo o paragonarlo all'opera della Weisberger. Per essere trasposto, il libro ha necessitato una interpretazione, e l'operazione interpretativa risulta essere indispensabile per aggiungere, togliere e renderlo ottimale al grande pubblico.⁸⁴

Rispetto al libro infatti, la struttura filmica è molto più dinamica; le 413 pagine sono state trasformate e condensate in 110 minuti di scopi da raggiungere, con tutti i mezzi, leciti o illeciti, sotterfugi, macchinazioni e idee bizzarre. Il brio è palpabile e le immagini spumeggianti donano allo spettatore quella rilassatezza vissuta solo in parte leggendo il libro. Rilassatezza e spensieratezza dovrebbero essere infatti i punti chiave del romanzo in quanto caratteristiche fondamentali del filone *chick lit* del quale la Weisberger è una dei massimi esponenti; tuttavia spesso l'analisi psicologica e introspettiva dei personaggi e della protagonista Andy interrompono il romanzo donando quell'acceso di interesse tipico dei romanzi psicologici.

La descrizione psicologica è uno degli elementi più importanti del romanzo perché il lettore si immagina molto più facilmente il personaggio e i suoi comportamenti; al contrario tale caratterizzazione è messa in disparte nel film dove si predilige analizzare l'essere e non l'essere per rendere il tutto più accessibile e meno pesante. Esempio gli

⁸³ Ibid., p. 51.

⁸⁴ Cfr. RUTELLI, R. (2004): *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*, Pisa, Edizioni ETS, p. 14.

amici, che nel libro vengono descritti dettagliatamente, nelle scene trasposte diventano solo dei contorni alla brillante vita newyorkese.

Il film eccelle nella descrizione della superba Miranda Priestley. Mentre nel libro la sua vita privata rimane privata e non condivisa con i lettori, nel film la dicotomia Miranda privata – Miranda pubblica è molto ben strutturata; la sceneggiatura intercala ai suoi modi alteri e austeri tipici del redattore capo della rivista più importante del mondo, la sua spontaneità e il suo essere una fragile donna, venerata, adorata ma mai realmente amata. Tutte le aggiunte inserite nel testo filmico sono poi aggiunte di conseguenza anche al testo letterario, e l'utente che ha osservato uno o ha letto l'altro non può non paragonarli e notare le eventuali differenze che permettono in taluni casi la decodificazione e la decifrazione di aspetti a volte bui.⁸⁵

Miranda: Oh, eccoti qua... Dobbiamo rivedere la disposizione dei tavoli... dei posti... Per il pranzo.

Andy: Ok, sì certo. Ce l'ho qui.

Miranda: Fai pure tutto con la massima calma, sai quanto la cosa possa esaltarmi. Ok, allora... prima di tutto dobbiamo spostare Snoop Dogg al mio tavolo.

Andy: Ma il tuo tavolo è completo.

Miranda: Stephen non viene.

Andy: Oh, Stephen non... quindi non devo andare a prendere Stephen all'aeroporto domani?

⁸⁵ Ibid., p. 15.

Miranda: Beh, se tu ci parli e lui decide di tornare indietro sul divorzio...allora sì, vallo a prendere. Sei una che sa prendere molto tu, perciò vallo a prendere. E poi quando torniamo a New York dobbiamo chiamare Leslie... per vedere che può fare per non solleticare la stampa su questa storia. Un altro divorzio. Spiattellato in sesta pagina. Già mi immagino cosa scriveranno di me: "La Virago, fissata con la carriera. La Regina delle Nevi caccia via un altro signor Priestley". Rupert Murdoch dovrebbe staccarmi un assegno per tutti i giornali che gli faccio vendere. Comunque, non...non mi importa molto di quello che scrivono su di me. però le mie figlie... È così ingiusto per le mie bambine. Ed è...un'altra delusione. Un altro fallimento. Un'altra figura paterna... che se ne va. In ogni caso, il punto è che... il punto è... il punto è che dobbiamo pensare seriamente a dove piazzare Donatella...perché non parla praticamente più con nessuno.

Andy: Mi dispiace tanto, Miranda. Se vuoi che ti annulli gli impegni di stasera, lo faccio.

Miranda: Non essere ridicola. Perché dovresti annullarli?

Andy: Posso fare qualcos'altro per te?

Miranda: Il tuo lavoro. È tutto.

Questa contrapposizione pubblico-privato è espresso anche dalla prima assistente Emily, che ricorda come il capo sia una persona riservata nelle sue cose.

Emily: Ok adesso resta qui. Vado nel reparto grafico a dargli il Book.

Andy: Il ...?

Emily: Questo è il Book. È il menabò, tutto quello che apparirà nel numero attuale. Lo portiamo a casa di Miranda tutte le sere e lei ce lo ... non toccarlo ... lei ce lo restituisce la mattina con le

sue note. Ora questo compito spetterebbe alla seconda assistente, ma **Miranda è molto riservata** e non le piacciono gli estranei in casa sua. Perciò finché non deciderà che non sei una squilibrata totale, io ho l'adorabile compito di aspettare il Book.

L'immagine della moda del romanzo è lo sfondo sul quale sono stati animati i personaggi e sul quale le vicende personali si sviluppano; al contrario la moda nel film è l'elemento che permette lo sviluppo e i cambiamenti nei rapporti interpersonali. Non è più quindi lo sfondo ma è la parte integrante, quella parte che fa capire a Andy, alla fine, che ha voltato le spalle a tutti solo per quello. In questo modo, mentre le immagini del film, rispetto a quelle del romanzo, sono più dinamiche e più graffianti, proprio perché la moda la protagonista e i personaggi sono gli elementi che ne permettono il successo, diversamente dal romanzo dove è esattamente l'opposto.

L'immagine più ricorrente tanto nel romanzo quanto nel film è l'immagine dell'ambizione. Come può una neolaureata in lettere non accettare il lavoro che le darà grandi opportunità? Cosa deve accettare? Qual è la sottile linea da non oltrepassare per far diventare il proprio lavoro e l'amore per il proprio lavoro la propria ragione di vita? Questi quesiti sono esposti in entrambe le opere e in modi simili se ne ottiene risposta. Andy capisce che il lavoro è un gioco, non può diventare l'oggetto da venerare, bensì ciò che permette la crescita, da svolgere con la consapevolezza che bisogna rispettare gli altri e con l'intelligenza di non farsi sopraffare dagli eventi e dalle situazioni. Sarà proprio Miranda a farglielo capire, dicendo che vede molto di lei stessa in Andy. Questo metterà in allarme la giovane assistente, che percepisce il pericolo rendendosi conto di non voler diventare come il suo capo, fredda, cinica e calcolatrice, una donna che tutti venerano solo perché temono.

L'immagine viene leggermente modificata nella trasposizione. La Miranda del romanzo, dopo che Andy ha deciso di rimanere a Parigi e non tornare a New York per assistere la sua amica in coma, dice:

“Andrea mi fa molto piacere che tu abbia preso questa decisione. E assolutamente la cosa giusta da fare, e apprezzo che tu lo riconosca. Devo ammettere che avevo i miei dubbi su di te, sin dall’inizio. È chiaro che non capisci gran che di moda e soprattutto che non te ne importa poi tanto. [...] adesso hai dimostrato il tuo impegno e sono convinta che valga la pena di aiutarti a raggiungere i tuoi obiettivi. Devi essere fiera di te, Andrea. [...] Alla tua età ero come te”⁸⁶

Nel film invece la trasposizione prevede lo stesso disincantato complimento di Miranda dei confronti di Andy, ma non per una sua decisione bensì per un suo modo di comportarsi e di aiutare il redattore capo:

Miranda: “Tu pensavi che non lo sapessi. Invece io ne ero al corrente da un bel pezzo. Mi ci è voluto un po’ per trovare un’alternativa adatta a Jacqueline. E quel posto alla James Holt era così assurdamente strapagato... che lei ci si è fiondata senza colpo ferire. È bastato dire a Irv che Jacqueline non era disponibile. La verità è che non c’è nessuno che sappia fare il mio lavoro. Lei compresa. Tutte le altre candidate avrebbero trovato il compito impossibile e la rivista ne avrebbe sofferto. Soprattutto per via della lista. La lista di stilisti, fotografi, direttori, scrittori, modelle che sono stati tutti trovati da me, nutriti da me e che hanno promesso di seguirmi quando e se mai avessi deciso di lasciare Runway. Così ci ha ripensato. Ma sono rimasta molto impressionata da come hai cercato in tutti i modi di avvertirmi. Non avrei mai pensato di arrivare a dirlo, ma io vedo veramente molto di me stessa in te. Tu guardi al di là di quello che vogliono le persone, di cosa hanno bisogno; e sai scegliere per te stessa”

⁸⁶ Cfr. WEISBERGER, L. (2004): op. cit., p. 388.

Il romanzo segue una struttura cronologica precisa senza digressioni e artifici letterari. Lo stesso fa il film dove le immagini seguono la struttura del romanzo, lineare, senza *flashback* e con il racconto di Andy in prima persona che si nota essere la chiave del film.

Tanto nel romanzo quanto nel film, la neoassistente è la chiave di lettura delle immagini; con ciò voglio dire che le azioni compiute e gli eventi che vengono immaginati e visti sullo schermo vengono capiti dallo spettatore grazie alla filosofia e al modo di pensare e agire di Andy.

Altra differenza nella trasposizione delle immagini è il fatto che il film risulta essere più autoironico del romanzo, e ciò è di estrema importanza: lo spettatore infatti partecipa a questo giudizio di ironia per quel settore da sempre bistrattato e criticato; la recitazione è dinamica e tiene il pubblico fisso e attento in attesa della battuta successiva.

Una trasposizione decisamente ilare di un romanzo *chick lit* a tratti sottotono. Questo perché i tempi cinematografici sono ben diversi dai tempi di un romanzo e i cambiamenti dal punto di vista psicologico, sono trasposti solo in cambiamenti legati al look e al modo di porsi. Questo è stato reso necessario per non annoiare e per accorciare le tempistiche, diverse tra forma scritta e forma cinematografica.

Concludendo quindi si può ricordare che le immagini tra romanzo e film sono state adattate pensando al grande pubblico e alla necessità di questo di non sorbirsi una successione di scene dove l'elemento principale è la psicologia e come la moda la modifichi. Sia romanzo che film mantengono un ordine cronologico senza meccanismi particolari ed entrambi cercano di condannare la moda, e tutto ciò che viene mostrato come bello e da imitare.

Ciò che rende giustizia a questo film, però, è che lo eleva al di sopra del romanzo è proprio questa mancanza di ovvietà. Con ciò voglio dire che nel romanzo a determinati comportamenti è ovvio che seguano determinate conseguenze; l'ovvietà del romanzo invece è messa in secondo piano nel film dalle battute, dal sarcasmo e dalla voglia di ridere, quel divertimento a volte nascosto tra le pagine introspettive di un romanzo *chick*, dai camei dei famosi e dalla allegra cattiveria che traspare dagli occhi di Andy e dalle parole di Miranda, due personaggi tanto simili quanto diversi, sia nel romanzo,

sia nel film. La peculiarità che piace è che finalmente la caratteristica hollywoodiana di trasformare le persone reali e comuni con i loro pregi e i loro difetti, la loro cattiveria e la loro bonomia, in protagonisti migliori in mondi artificiali, viene scartata inserendo in un contesto urbano e moderno le vere donne dei nostri giorni. Per ottenere successo bisogna inserire qualcosa di nuovo e come sostiene Romana Rutelli:

“ciò che di nuovo appare nella transcodificazione filmica – ovviamente consentito dal diverso mezzo espressivo e dal sincretismo di codici che vi confluiscono – è chiaramente l’elemento particolare.”⁸⁷

La particolarità è quindi il punto di forza di un’opera, ciò che la rende amata e apprezzata dal grande pubblico.

⁸⁷ Cfr. RUTELLI, R. (2004): op. cit., p. 54.

5. CONCLUSIONI

Con il presente progetto di tesi si è cercato di chiarire i dubbi e mostrare le difficoltà legate al campo della traduzione intersemiotica e dell'adattamento per il doppiaggio.

Il lavoro inizia con la spiegazione del film scelto, le sue caratteristiche e le differenze con il romanzo, che si presenta come una versione più introspettiva rispetto alla pellicola. Dal particolare si passa poi al generale, concentrandosi su ciò che è il doppiaggio e su ciò che esso rappresenta. Molti sono contrari a questa pratica cinematografica perché rovina e ricrea un'opera; altri però, pur consapevoli di questo aspetto, la ritengono necessaria per la visione e la comprensione dell'opera da parte di tutti. Questa contrapposizione è stata il perno del paragrafo 2.2, esemplificata al meglio con una cartina che rappresenta la situazione europea. Da lì, attraverso una spiegazione del doppiaggio de *The Devil Wears Prada* si è arrivati all'analisi del processo traduttivo che ha portato alla nascita de *Il diavolo veste Prada* e di *El diablo viste de Prada*.

L'analisi del doppiaggio è concentrata su quei punti di maggior interesse per un traduttore, tutti quegli elementi che sono legati alla cultura, dal turpiloquio ai realia, dalle routine traduttive alle domande coda. Si parte dal turpiloquio, considerando le differenze tra un parlante americano, uno italiano e uno spagnolo che non vedono e non interpretano allo stesso modo le parole volgari, passando per i realia, e quindi analizzando come la cultura ha dovuto essere reinterpretata e veicolata senza stravolgere il contenuto del discorso; poi ci sono i modi di dire e la difficoltà di rappresentarli, difficoltà dovuta non solo alle diverse immagini mentali tra cultura e cultura ma anche alle diverse lunghezza e quindi alla sincronia labiale. Si tratta poi l'analisi degli elementi sintattici, delle domande coda, degli allocutivi, cercando di spiegare perché *you* della versione americana diventa un *tu* nella versione italiana e un *usted* in quella spagnola.

Il progetto termina con una breve panoramica sul tema della normalizzazione. Grazie all'attività di traduzione e alla loro professione nel campo del doppiaggio, Eleonora Di Fortunato e Mario Paolinelli sono riusciti a regalarmi quei punti di vista

che non avrei preso in considerazione. Il quarto capitolo quindi affronta la difficoltà di stabilire un collegamento diretto tra romanzo e film, collegamento che viene sempre stravolto per motivi legati alla diversa lunghezza dell'opera su carta e dell'opera su schermo, o per motivi di marketing, come ad esempio lo stravolgimento dei titoli deciso dalle case di produzione solo per renderlo più accattivante quando a volte risulta solo ridicolo. Un caso eclatante nella storia del cinema è sicuramente il titolo del film di Michel Gondry *Se mi lasci ti cancello*, traduzione italiana del titolo inglese *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*, che è il verso di un poema di Alexander Pope, che nella traduzione italiana scompare completamente; così facendo l'immagina poetica, raffinata e visionaria viene eliminata declassando il titolo a commediola americana senza troppe pretese.

Quanto predetto cozza contro il ruolo primario del doppiaggio. Quest'ultimo infatti ha lo scopo di oltrepassare le barriere culturali e le diversità linguistiche e non, ricostruendo un mondo equivalente all'originale e riconoscibile da più culture, grazie a un lavoro di sensibilità linguistica e culturale svolto prima da un traduttore e poi da un dialoghista, che adatta la traduzione ai gesti, ai movimenti labiali, alle espressioni, modificando quindi il lavoro, a volte anche certosino, dei traduttori⁸⁸.

Il traduttore prima e il dialoghista poi, che possono essere la stessa persona o due figure professionali distinte, diventa la figura centrale dell'atto comunicativo riproposto sullo schermo.

Tuttavia oggigiorno gli studi sulla traduzione e la traduttologia fanno continui passi avanti mentre studi e analisi relativi alla traduzione nel campo dell'audiovisivo sono sempre a un punto morto. La preparazione del personale a volte è vaga, spesso per motivi economici quel pesante e noioso lavoro di traduzione viene svolto da personale del settore televisivo o del settore cinematografico con la falsa credenza che essendo dipendenti nel settore capiscano e sappiano come operare, come gestire la traduzione e come adattare i dialoghi. Tuttavia quell'ostacolo che non si riesce a superare, quella idea che i traduttori professionisti o chiunque si avvicini a studi sulla traduzione non riesce a far capire è che non tutti possono essere dei traduttori. La traduzione si basa su dei principi, studiati, riconosciuti, analizzati e appresi che un chiunque esperto linguista

⁸⁸ Cfr. PAOLINELLI M., DI FORTUNATO E. (2005): op. cit., p. 2.

riconosce e segue, principi di negoziazione e di equivalenza, decisioni che possono modificare o stravolgere l'intera opera primaria ma che solo un traduttore esperto è in grado di prendere con la consapevolezza del risultato finale. Fortunatamente si inizia a vedere, a volte, un cambio di direzione, ovvero ci si avvicina a studiosi e professionisti della traduzione per adattare una sceneggiatura originale in altre lingue. Tutto ciò sta accadendo perché i mass media, con la televisione e i film in generale, sono ormai il veicolo di comunicazione più importante e la gente inizia ad essere attenta a quel mondo, in secondo luogo perché il fenomeno di globalizzazione in atto da decenni sta diffondendo l'amore e lo sviluppo per lingue sempre a più persone che si avvicinano e si affezionano a tutte quelle curiosità linguistiche che sono facilmente riscontrabili in una pellicola. Già leggendo il titolo molto spesso la gente si chiede quale fosse il titolo originale, anche se magari non ne conosce la traduzione, ma cerca poi di capire il motivo per il quale si è deciso di tradurre così.

Con la presente tesi si può facilmente valutare lo stato della traduzione per il doppiaggio. La materia scarseggia di impulsi pratici che realizzino ciò che i modelli teorici ipotizzano e cercano di insegnare. E questo perché ogni film è diverso, ha una sua genesi, una sua storia, ed elementi legati al suo sviluppo, alla sua trama e soprattutto al suo successo; per questa ragione l'applicazione di un modello unico appare difficile se non impossibile. Per la traduzione intersemiotica ci si rifà alle teorie di Greimas, teorie che ormai hanno più di vent'anni, pubblicate sul saggio *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in cui sostiene che si deve selezionare un certo numero di tratti, comprenderli nella globalità, capire la loro percezione simultanea e trasformarli in un significante visivo riconoscibile⁸⁹. Gli studiosi successivi hanno studiato e copiato le teorie di Greimas senza però fare passi avanti: tutti parlano di decifrazione del testo e ricostruzione in formato visivo, senza però assumersi la responsabilità di spiegare come fare, cosa prediligere, cosa eliminare e soprattutto cosa non fare. C'è stata per esempio Susan Petrilli che ha studiato il carattere della traduzione intersemiotica affermando che

⁸⁹ Cfr. RUTELLI, R. (2004): op. cit., p. 9.

ogni sistema e ogni interpretazione è composta da segni verbali e da segni non verbali e questi devono essere rispettati nella trasposizione da romanzo a film⁹⁰.

Tuttavia oltre a qualche pensiero sporadico espresso da grandi linguisti, la bibliografia è relativamente poca, sebbene il cinema sia nato da moltissimi anni, e la traduzione intersemiotica è un po' lasciata al caso, nonostante il mondo del doppiaggio sia un ambito che oggi desti curiosità in molte persone proprio perché il cinema è ormai il pane quotidiano di molti.

Non si può non ricordare ciò che affermano Paolinelli e Di Fortunato quando nel loro saggio sulla *tav* sostengono che il dialoghista rielabora in una nuova lingua un'opera straniera, tenendo presente la sincronia e il ritmo, la prosodia e i dialoghi⁹¹. Spesso però questo è affidato a gente inesperta quando invece si dovrebbero assumere persone che conoscono il lavoro che vanno a svolgere non solo dal punto di vista pratico ma anche e soprattutto da quello teorico così da sviluppare quei processi traduttivi che nella *tav* non vengono seguiti, legando le teorie sopraccitate al conoscenza della cultura; non sono necessari semplici traduttori ma comunicatori e mediatori che sappiano come interpretare al meglio lo stile della cultura *source* per non cadere in tranelli o calchi, facilmente riscontrabili da un orecchio attento.

Il lavoro presentato in questi cinque capitoli è un lavoro che meriterebbe un numero molto maggiore di pagine e uno sviluppo delle teorie maggiore. Non ho voluto entrare nell'ambito teorico proprio per non far sì che la mia prima opera accademica risultasse troppo pesante e ripetesse ciò che da decenni ormai si dice e si conosce. Ho invece sfruttato il successo di una bizzarra commedia americana per sensibilizzare sul tema della trasposizione, sulla mancanza di capacità e di professionisti veri che si dedichino solo a questo aspetto traduttivo, ben diverso dalla traduzione di un romanzo.

Il numero di pagine è limitato rispetto all'argomento sia per motivi temporali, sia per la scarsità, come già detto, di bibliografia sul tema. I limiti del mio lavoro sono legati anche alla poca conoscenza del tema della trasposizione, nonostante la lettura

⁹⁰ Ibid., p. 15.

⁹¹ Cfr. PAOLINELLI M., DI FORTUNATO E. (2005): op. cit, p. 79.

personale e l'approfondimento della materia; le teorie sono poche, la pratica è molta, seppur mal sviluppata, e proprio questo era il mio impegno: dimostrare, comparando le tre sceneggiature, i limiti della traduzione audiovisiva, la mancanza di professionisti come si vede dalla traduzione di talune battute a volte troppo forzosa, soprattutto nella lingua spagnola e le difficoltà riscontrate. Una delle difficoltà maggiori è la sincronia, sia labiale sia gestuale ed espressiva, per la diversa lunghezza metrica delle parole nelle diverse lingue, per l'uso di una sintassi diversa o per la predilezione di una lingua di utilizzare determinate parole piuttosto che altre, e in questo caso gioca un ruolo fondamentale la traduzione e il mantenimento del lessico e del registro.

A mio avviso la traduzione intersemiotica e audiovisiva avrebbe maggiore successo e uno slancio maggiore se venissero impiegate persone che conoscono il lavoro che vanno a svolgere e che non ritengono che la traduzione sia un mero processo di copiatura parola per parola in lingua diversa. La traduzione è cultura e solo se insieme al dialoghista che si occupa di creare dei dialoghi corretti nella lingua di arrivo partecipasse una figura professionale nuova preposta alla verifica delle battute, al bagaglio culturale alle quali fanno riferimento, ciò che esse rappresentano nella mente della cultura *target* allora in quel caso la *tav* potrà essere considerata un vero lavoro che richiede impegno e dedizione. Se il traduttore fosse anche mediatore allora l'aspetto privilegiato al momento di tradurre risulterebbe essere l'aspetto culturale, ovvero ciò che un film meglio vuole rappresentare.

Tuttavia finché il mondo del doppiaggio si avvarrà di personale poco qualificato e lascerà gran spazio alle case di produzione e a tutti coloro che non si preoccupano della resa finale ma solo del loro guadagno personale, allora il settore della traduzione intersemiotica, tanto amata ed elogiata da Jakobson e da Greimas, e il settore dell'adattamento per il doppiaggio non avanzeranno verso la perfezione.

APPENDICE

GLOSSARIO

Americano	Italiano	Spagnolo
Advertiser	Sponsor	Anunciante
Antibacterial wipes	Fazzolettini antibatterici	Toallitas antibacterianas
Art department	Reparto grafico	Departamento artístico
Back of the issue	Quarta di copertina	Contraportada
Ball gown	Abito da sera	Vestido de fiestas
Beacon of elegance and grace	Faro dell'eleganza e dello stile	Faro de elegancia y gracia
Beauty department	Reparto estetica	Sección de belleza
Before-and-after piece	Un servizio prima-e-dopo la cura	Reportaje sobre el antes y el después
Benefit	Serata di beneficenza	Fiesta benéfica
Blimpie's	Fast food	Antros

Boogie boards	Boogie boards	Tablas de boogie
Book	Book	Libro
Casual Corner	Angolo Casual	Tienda de ropa a precios asequibles
Chopping block	Ghigliottina (Il <i>chopping block</i> è in realtà quel ceppo di legno sul quale veniva appoggiata la testa del condannato a morte)	Rodará mi propia cabeza (In spagnolo non è stato tradotto)
Clackers	Tacchettine (Neologismo nel film per definire tutte le ragazze che lavorano in redazione e che venerano Miranda e la rivista. L'italiano crea una onomatopea inventando un nome che ripende i tacchi e il loro carattere glamour, mentre in inglese e in spagnolo l'onomatopea è creata con il nome del posto di lavoro, l'Elias Clark publication.)	Clackers (Mantiene la versione originale)
Club Monaco	Club Monaco	Club Monaco
Corn chowder	Minestra di mais	Minestra de maíz
Corporate research analyst (si occupa delle ricerche e delle analisi relative alle proposte fatte)	Analista di una grande azienda	Analista investigador corporativo

dalla direzione e dalla proprietà di una grande azienda, controllando l'impatto che queste hanno direttamente sulle funzioni aziendali e sugli azionisti.)		
<i>Couture</i>	<i>Haute-couture</i>	Alta costura
Cover	Copertina	Portada
Crisco	Lubrificante	Vaselina
Dragon Lady	Virago	Dama Dragona
Drip coffee (Coffee made by pouring boiling water through a perforated container holding ground coffee into a pot that is fitted underneath.)	Caffè alla napoletana (In realtà è molto più un caffè all'americana e non uno alla napoletana considerando che negli Stati Uniti non possiedono le nostre stesse caffettiere.)	Café solo
Drop waist	Vita bassa	Cintura baja
Eight and a half (Per le scarpe da donna negli USA si moltiplica 3 per la grandezza in pollici del piede e si sottrae 22,5. Un otto e mezzo americano corrisponde a un 39 europeo.)	Trentotto e mezzo	Treinta y nueve

<p>Feature</p> <p>(A newspaper or magazine article or a broadcast programme devoted to the treatment of a particular topic, typically at length.)</p>	Speciale	Reportaje
Flip flops	Ciabattine	Aletas
<p>Glacial pace</p> <p>(ossimoro in quanto accosta glaciale, ovvero qualcosa di glaciale, congelato e immobile, al passo, che corrisponde a qualcosa in movimento.)</p>	Massima calma	Dar ninguna prisa
<p>Glamazon</p> <p>(a glamorous, powerfully assertive woman.)</p>	Super fashion	Glamú-amazona
<p>Gold star</p> <p>(riconoscimento ufficiale dato per merito, sia a livello militare sia a livello scolastico. Nel primo caso in italiano sarebbe la medaglia d'oro mentre nel secondo la lode)</p>	Lode	Estrella dorada
In the Seventh	Nel Septième	Districto Séptimo
Label	Griffe	Firma
Layout	Servizio	Maquetación

Minimize the press	Non solleticare la stampa	Controlar a la prensa
Mock-up (A layout of printed matter)	Menabò	Borrador
National Guard (military units controlled by each state of the United States.)	Guardia nazionale	Guardia nacional
No-foam skimmed latte	Caffelatte scremato senza schiuma	Café con leche sin espuma
Onion bagel (Bagel flavored with onion)	Ciambella alla cipolla (Tipica ciambella americana ricoperta, da uno strato croccante, al gusto di cipolla. Essendo un prodotto tipico della cultura americana, nella versione italiana del film viene naturalizzato in “qualcuno ha mangiato cipolle?”)	Donuts con cebolla (Típico donut americano con sabor de cebolla. Realia americano traducido en la película española como el italiano “¿alguien ha comido algo con cebolla?”)
Pole dancing	Lap dance	Striptís
Port wine reduction	Coulis di Porto	Reducción de Oporto
Preview	Anteprima	Vista previa
Run-through (A quick review)	Prova	Repaso general

Satchel	Sacchetto (Sarebbe più uno zainetto mono-spalla piuttosto che un sacchetto ma per sincronia si è preferito il termine sacchetto.)	Bandolera
Science project	Compito di scienze	Proyecto de ciencias
Scrambled eggs	Uova strapazzate	Huevos revueltos
Sewing class	Scuola di cucito	Clases de costura
Shining beacon of hope	Luminoso fare di speranza	Faro luminoso de esperanza
Showroom	showroom	Sala de muestra
Snow Queen	Regina delle Nevi	Reinas de las Nieves
Someone's been drinking the Kool-Aid	Qualcuno è stato contagiato	Alguien padece el síndrome de Estocolmo
Sous-chef (The sous chef is the assistant of the executive chef)	Secondo chef	Segundo chef
Spring break	Vacanze di primavera	Vacaciones de Pascuas
Stanford Law	Facoltà di legge di Stanford	Facultad de derecho de Stanford

Stomach flu	Colite (Errore nella traduzione perché la colite gonfia la pancia e questo sarebbe la conseguenza opposta a quella che desidera Emily, visto che sta facendo di tutto per perdere peso e pancia.)	Gripe
TGIF (Thanks God it's Friday)	Grazie a Dio è venerdì	Gracias a Dios que es viernes
to Drizzle	Cadere due gocce (la traduzione corretta sarebbe "piovigginare")	Lloviznar
to Freak out	Andare nel pallone	Perder el coco
Tri-state area	Da New York al Connecticut	Todos los estados
Viral plague	Peste bubbonica	Peste viral

THE DEVIL WEARS PRADA

THE SCRIPT

[Squeaks] [Woman Singing]

Nate: Good luck.

[Children Giggling] [Horn Honks] [Ends] [Bell Dings]

Andy: Hi. Uh, I have an appointment with Emily Charlton?

Emily: Andrea Sachs?

Andy: Yes.

Emily: Great. Human Resources certainly has an odd sense of humour. Follow me. Okay, so I was Miranda's second assistant, but her first assistant recently got promoted, and so now I'm the first.

Andy: Oh, and you're replacing yourself.

Emily: Well, I am trying. Miranda sacked the last two girls after only a few weeks. We need to find someone who can survive here. Do you understand?

Andy: Yeah. Of course. Who's Miranda?

Emily: Oh, my God. I will pretend you did not just ask me that. She's the editor in chief of Runway, not to mention a legend. You work a year for her, and you can get a job at any magazine you want. A million girls would kill for this job.

Andy: It sounds like a great opportunity. I'd love to be considered.

Emily: *[Giggling]* Andrea, Runway is a fashion magazine! So an interest in fashion is crucial

Andy: What makes you think I'm not interested in fashion?

Emily: *[Cell Phone Ringing]* Oh, my God. No! No! No!

Nigel: What's wrong?

Emily: She's on her way. Tell everyone!

Nigel: She's not supposed to be here until 9:00.

Emily: Her driver just text messaged, and her facialist ruptured a disk. God these people! *[Whistles, Whispers]*

Nigel: Who's that?

Emily: That I can't even talk about.

Nigel: All right, everyone! Gird your loins!
[Excited Chattering] Did somebody eat an onion bagel?

[Exhales, Sniffs] [Bell Dings]

Girl: Sorry, Miranda.

[Bell Dings]

Emily: Move it! Ooh!

Miranda: I don't understand why it's so difficult to confirm an appointment.

Emily: I know. I'm so sorry, Miranda. I actually did confirm last night.

Miranda: Details of your incompetence do not interest me. Tell Simone I'm not going to approve that girl that she sent me for the Brazilian layout. I asked for clean, athletic, smiling. She sent me dirty, tired and paunchy. And R.S.V.P. Yes to the Michael Kors party. I want the driver to drop me off at 9:30 and pick me up at 9:45 sharp.

Emily: *[Whispers]* 9:45 sharp.

Miranda: Call Natalie at Glorious Foods, tell her no for the 40th time. No, I don't want dacquoise. I want tortes filled with warm rhubarb compote. Then call my ex-husband and remind him the parent-teacher conference is at Dalton tonight. Then call my husband, ask him to meet me for dinner at that place I went to with Massimo. Tell Richard I saw the pictures that he sent for that feature on the female paratroopers and they're all so deeply unattractive. Is it impossible to find a lovely, slender female paratrooper?

Emily: No.

Miranda: Am I reaching for the stars here? Not really. Also, I need to see all the things that Nigel has pulled for Gwyneth's second cover try. I wonder if she's lost any of that weight yet. Who's that?

Emily: Nobody. Um, uh! Human Resources sent her up about the new assistant job, and I was preinterviewing her. But she's hopeless and totally wrong for it.

Miranda: Clearly I'm going to have to do that myself because the last two you sent me were completely inadequate. So send her in. That's all.

Emily: Right... She wants to see you.

Andy: Oh! She does?

Emily: Move!

Emily: This is foul. Don't let her see it. Go!

Andy: That's... *[Sighs]*

Miranda: Who are you?

Andy: Uh, my name is Andy Sachs. I recently graduated from Northwestern University.

Miranda: And what are you doing here? *[Clears Throat]*

Andy: Well, I think I could do a good job as your assistant. And, um...Yeah, I came to New York to be a journalist and sent letters out everywhere and then finally got a call from Elias-Clarke and met with Sherry up at Human Resources. Basically, it's this or Auto Universe.

Miranda: So you don't read Runway?

Andy: Uh, no.

Miranda: And before today, you had never heard of me.

Andy: No.

Miranda: And you have no style or sense of fashion.

Andy: Well, um, I think that depends on what you're...

Miranda: No, no. That wasn't a question.

Andy: Um, I was editor in chief of the Daily Northwestern. I also, um, won a national competition for college journalists with my series on the janitors' union, which exposed the exploitation

Miranda: That's all.

[Scoffs]

Andy: Yeah. You know, okay. You're right. I don't fit in here. I am not skinny or glamorous and I don't know that much about fashion. But I'm smart, I learn fast and I will work very hard.

Nigel: I got the exclusive on the Cavalli for Gwyneth. But the problem is, with that huge feathered headdress that she's wearing she looks like she's working the main stage at the Golden Nugget.

Andy: Thank you for your time.

Nigel: Who is that sad little person? Are we doing a before-and-after piece I don't know about?

Receptionist: Brown and Law, please? Thank you.

Emily: Andrea.

Andy: Hmm?

* * *

Nate: Wait. You got a job at a fashion magazine?

Andy: Mm-hmm.

Nate: What was it, a phone interview?

Andy: Ow! Don't be a jerk.

Doug: Miranda Priestly is famous for being unpredictable.

Andy: Okay, Doug. How is it that you know who she is and I didn't?

Doug: I'm actually a girl. Oh!

Andy: Oh!

Lily: That would explain so much.

Doug: Look, seriously. Miranda Priestly is a huge deal. I bet a million girls would kill for that job.

Andy: Yeah, great. The thing is I'm not one of them.

Lily: Look, you gotta start somewhere, right? I mean, look at this dump Nate works in. I mean, come on. Paper napkins? Hello.

Nate: Yeah. And Lily, she works at that gallery doing, uh, you know
Oh, I'm sorry. What exactly is it that you do anyway?

Doug: Well, lucky for me, I already have my dream job.

Nate, Andy, Lily: You're a corporate research analyst!

Doug: Oh, you're right. My job sucks.

Lily: No!

Doug: It sucks. I don't... It's boring.

Lily: It's all right. Breathe.

Doug: I'm trying.

Lily: Here. Take a drink

Doug: I will have a drink. I will have a drink.

Andy: I'd like to propose a toast. To jobs that pay the rent.

Nate, Doug: To jobs that pay the rent.

Lily: Jobs that pay the rent.

* * *

Andy: Oh, baby. You should see the way these girls at Runway dress.
I don't have a thing to wear to work.

Nate: Come on. You're gonna be answering phones and getting coffee. You need a ball gown for that?

Andy: I think I might.

Nate: Well, I happen to think you look great always.

Andy: Aww! I think you're full of it.

[Giggling]

Nate: Hey. Come on. Let's go home..

Andy: Yeah

Nate: I can think of something we can do that doesn't require any clothing.

Andy: Really?

Nate: Mmm.

* * *

[Phone Ringing] [Woman Singing]

Andy: Hello?

Emily: Andrea, Miranda decided to kill the autumn jacket story for September and she is pulling up the Sedona shoot from October. You need to come into the office right this second and pick up her coffee order on the way.

Andy: Now?

Emily: Now, get a pen and write this down.
I want one no-foam skimmed latte with an extra shot and three drip coffees with room for milk. Searing hot. And I mean hot.
[Line Clicks]

[Continues] [Cell Phone Ringing]

Andy: Hello?

Emily: Where are you?

Andy: Oh, I'm almost there. Yeah. Shoot! Oh!

* * *

Miranda: Is there some reason that my coffee isn't here? Has she died or something?

Emily: No. *[Whispers]* God.
Oh. Bloody time. I hope you know that this is a very difficult job

Andy: Mm-hmm.

Emily: For which you are totally wrong. And if you mess up, my head is on the chopping block.
Now, hang that up. Don't just fling it anywhere. Okay. First of all, you and I answer the phones. The phone must be answered every single time it rings. Calls roll to voice mail, and she gets very upset. If I'm not here... Andrea, Andrea...you are chained to that desk.

Andy: Well, what if I need to...

Emily: What? No! One time an assistant left the desk because she sliced her hand open with a letter opener and Miranda missed Lagerfeld just before he boarded a 17-hour flight to Australia. She now works at TVGuide.

Andy: Man the desk at all times. Got it.

[Phone Rings]

Emily: Miranda Priestly's office. No, she's not available. Who is it? -
[Mouthing Words] Yes, I will tell her you called.
Yet again.

[Bell Chimes]

Emily: Right. Remember, you and I have totally different jobs. I mean, you get coffee *[Scoffs]* and you run errands.
Yet I am in charge of her schedule her appointments and her expenses. And, um, most importantly, um I get to go with her to Paris for Fashion Week in the fall. I get to wear couture. I go to all the shows and all the parties. I meet all of the designers. It's divine. Okay.
Now, stay here. I'm going to the art department to give them the

Book.

Andy: The...?

Emily: This is the Book. Now, it is a mock-up of everything in the current issue. And we deliver it to Miranda's apartment every night, and she retu... Don't touch it... She returns it to us in the morning with her notes. Now, the second assistant is supposed to do this but Miranda is very private and she does not like strangers in her house. So until she decides that you are not a total psycho I get the lovely task of waiting around for the Book.

[Phone Rings]

Andy: Oh, Emily? What do I do

Emily: Deal with it.

[Rings] [Sighs] [Rings]

Andy: Hello. Mrs. Priestly's office. Hmm. That's what I meant. Miranda Priestly's office.

[Groans]

Um, you know, she is in a meeting. Can I please take a message? Uh-huh. Okay. Can you please spell Gabbana?

[Line Clicks, Dial Tone Hums] -Hello? I guess not.

Nigel: I guessed an eight and a half.

Andy: Um, uh, that's very nice of you but I don't think I need these. Miranda hired me. She knows what I look like.

Nigel: Do you?

[Chuckles]

Miranda: Emily.
Emily?

Nigel: She means you.

Miranda: We just cut on the bias. That's not what I asked you. I couldn't have been clearer. There you are, Emily.
How many times do I have to scream your name?

Andy: Actually, it's Andy. My name is Andy. Andrea, but, uh, everybody calls me Andy.

Miranda: *[Chuckles]* I need 10 or 15 skirts from Calvin Klein.

Andy: What kind of skirts do you...

Miranda: Please bore someone else with your questions.
And make sure we have Pier 59 at 8:00 a.m. Tomorrow.
Remind Jocelyn I need to see a few of those satchels that Marc is doing in the pony.
And then tell Simone I'll take Jackie if Maggie isn't available.
Did Demarchelier confirm?

Andy: D-Did D-Demarchel

Miranda: Demarchelier. Did he... Get him on the phone.

Andy: Uh, o...okay.

Miranda: And, Emily?

Andy: Yes?

Miranda: That's all.
It's just the cavalier disregard for clear directions

[Chattering Continues]

Miranda: Do you have Demarchelier?

Andy: Uh, Demarchelier.

Emily: *[Groans]* Leave it.

Andy: Do you have...?

Emily: I have Miranda Priestly calling. I have Patrick!

Andy: Uh, no, she called me in there and-and then she asked me about Pier 59.
And there was something about Simone, Frankie, someone else.
And, um, she needs skirts from Calvin Klein.
And, uh, there was something about a pony.

Emily: Did she say which skirts?

Andy: No... no!

Emily: Did she say what kind? Color, shape, fabric?

Andy: I tried to ask her.

Emily: You may never ask Miranda anything.
Right. I will deal with all of this, and you will go to Calvin Klein.

Andy: Eh, me?

Emily: Oh, I'm sorry. Do you have some prior commitment?
Some hideous skirt convention you have to go to?

Andy: Uh.

* * *

[Cell Phone Rings]

Andy: Miranda?

Miranda: Are you there?

Andy: I'm about to walk in. I'll call you as soon as... Hello?

[Line Clicks] [Cell Phone Rings] [Horn Honks]

Andy: Hi.

Emily: While you're out Miranda needs you to go to Hermes to pick up 25 scarves we ordered for her.

Andy: Okay.

Emily: Cassidy forgot her homework at Dalton. Pick that up. Miranda went out to meet with Meisel, and she will want more Starbucks when she gets back.
Hot Starbucks.

Andy: Can you just repeat that first?

* * *

Emily: *[Dial Tone Hums]* -Hello?
Oh, my God. What took you so long? I have to pee!

Andy: What? You haven't peed since I left?

Emily: No, I haven't. I've been manning the desk, haven't I? I'm bursting.

Andy: Oh, hi.

Emily: *[Snaps Fingers]* You do coat. Do the coat!

Andy: Okay.

Emily: Now, be prepared. The run-through is at 12:30. People are panicking, so the phone is going to be ringing off the hook.

Andy: The run... The run-through. Right.

Emily: Yes. Editors bring in options for the shoot, and Miranda chooses. She chooses every single thing in every single issue. Run-throughs are a huge deal. I don't know why you don't

know that, Andrea.

Serena: Okay. Are you ready?

Emily: Oh, hi, hi Right. Well, after the loo, Serena and I are going to lunch. This is her, the new me.

Andy: Hi.

Emily: Told you.

Serena: I thought you were kidding.

Emily: No, quite serious, yeah. I get 20 minutes for lunch, and you get 15. When I come back, you can go.

Andy: Okay.

Serena: What exactly is she wearing?

Emily: *[Giggling]* Her grandmother's skirt.

* * *

[Man Singing In French]

Nigel: Hmm. Corn chowder. That's an interesting choice. You do know that cellulite is one of the main ingredients in corn chowder.

[Man Singing In French Continues]

Andy: So none of the girls here eat anything?

Nigel: Not since two became the new four and zero became the new two.

Andy: Well, I'm a six.

Nigel: Which is the new fourteen.

Andy: Oh. Shoot.

Nigel: Oh, never mind. I'm sure you have plenty more polyblend where that came from.

[Cash Register Clicking]

Andy: Okay. You think my clothes are hideous. I get it. But, you know, I'm not going to be in fashion forever, so I don't see the point of changing everything about myself just because I have this job.

Nigel: Yes, that's true.
That's really what this multibillion-dollar industry is all about anyway, isn't it? Inner beauty.

[Cell Phone Rings]
Hello. Right. Come on. Miranda's pushed the run-through up a half an hour.

Andy: Mmm!

Nigel: She's always 15 minutes early.

Andy: Which means?

Nigel: You're already late. Come.

Andy: Shoot!

* * *

Nigel: Excuse me. *[Bell Dings]* Mr. Ravitz.

Mr. Ravitz: Nigel. Issue going well?

Nigel: Oh, yes. Our best September ever.

Mr. Ravitz: Great. Heard Miranda killed autumn jackets and pulled up the Sedona shoot. What's that costing me?

Nigel: About 300,000.

Mr. Ravitz: Must have been some lousy jackets. Irv Ravitz.

Nigel: Oh, I'm sorry. This is Andy Sachs, Miranda's new assistant.

Mr. Ravitz: Congratulations, young lady. A million girls would kill for that job.

Nigel: Bye-bye.
Chairman of Elias-Clarke, Irv Ravitz. You know what they say?
Tiny man, huge ego.

* * *

Miranda: No. And I've seen all this before.

Employee: Theyskens is trying to reinvent the drop waist, so actually it's...

Miranda: Where are all the other dresses?

Employee: We have some right here.

Nigel: Stand, watch and listen.

Employee: And I think it can be very interesting.

Miranda: No. No, I just...It's just baffling to me. Why is it so impossible to put together a decent run-through? You people have had hours and hours to prepare. It's just so confusing to me. Where are the advertisers?

Employee: We have some pieces from Banana Republic.

Miranda: We need more, don't we? Oh. This is...This might be...What do you think of?

Nigel: Yeah Well, you know me. Give me a full ballerina skirt and a hint of saloon and I'm on board.

Miranda: But do you think it's too much like...?

Nigel: Like the Lacroix from July? I thought that, but no, not with the right accessories. It should work.

Miranda: Where are the belts for this dress... Why is no one ready?

Employee: Here. It's a tough call. They're so different.

Miranda: Hmm

[Andy: Snorts, Chuckles]

Miranda: Something funny?

Andy: No. No, no. Nothing... You know, it's just that both those belts look exactly the same to me. You know, I'm still learning about this stuff and, uh...

Miranda: "This stuff"?

Oh. Okay. I see. You think this has nothing to do with you. You go to your closet and you select...I don't know... that lumpy blue sweater, for instance because you're trying to tell the world that you take yourself too seriously to care about what you put on your back. But what you don't know is that that sweater is not just blue. It's not turquoise. It's not lapis. It's actually cerulean. And you're also blithely unaware of the fact that in 2002, Oscar de la Renta did a collection of cerulean gowns. And then I think it was Yves Saint Laurent, wasn't it? who showed cerulean military jackets.

I think we need a jacket here. Mmm.

And then cerulean quickly showed up in the collections of eight different designers. And then it, uh, filtered down through the department stores and then trickled on down into some tragic Casual Corner where you, no doubt, fished it out of some clearance bin.

However, that blue represents millions of dollars and countless jobs and it's sort of comical how you think that you've made a choice that exempts you from the fashion industry when, in fact you're wearing a sweater that was selected for you by the people in this room from a pile of stuff.

* * *

Andy: So then I said, "No, I couldn't see the difference between the two absolutely identical belts and you should have seen the look she gave me! I thought the flesh was gonna melt off her face.

[Nate: Chuckles]

Andy: It's not funny. She's not happy unless everyone around her is panicked, nauseous or suicidal. And the Clackers just worship her.

Nate: The who?

Andy: They call them Clackers. The sound that their stilettos make in the marble lobby. It's like, "Clack, clack, clack. Clack, clack."

[Groans]

And they all act like they're curing cancer or something.

[Chuckling]

The amount of time and energy that these people spend on these insignificant, minute details, and for what? So that tomorrow they can spend another \$300,000 reshooting something that was probably fine to begin with to sell people things they don't need!

God!

I'm not even hungry anymore.

Nate: What?

Andy: That is why those girls are so skinny.

Nate: Oh. No, no, no Give me that. There's, like, eight dollars of

Jarlsberg in there.

Andy: *[Sighs]* You know what? I just have to stick it out for a year. One year. And then I can do what I came to New York to do. But I can't let Miranda get to me. I won't.

Nate: Easy there, tiger.

* * *

Andy: Oh, good morning, Miranda.

Miranda: Get me Isaac!
I don't see my breakfast here. Are my eggs here? Where are my eggs?

Andy: Excuse me!

Miranda: Pick up the Polaroids from the lingerie shoot.
Have the brakes checked on my car.

[Truck Horn Honking] [Gasps]

Miranda: Where's that piece of paper I had in my hand yesterday morning?
The girls need new surfboards or boogie boards or something for spring break.

Andy: Hello.

Emily: The twins also need flip-flops.

Andy: Oh, my gosh!

Miranda: Pick up my shoes from Blahnik, and then go get Patricia.

Andy: Who's that?
Good girl! Good girl! Good girl!

Miranda: Get me that little table that I liked at that store on Madison.
Get us a reservation for dinner tonight at that place that got the
good review.
Get me Isaac.
Thirty-six thank-you notes delivered today.
Where is everyone?
Why is no one working?

[Miranda's Voice Overlapping]

Miranda: Get me Demarchelier.

Andy: I have Miranda Priestly calling for... Okay.
I have Patrick.
[Sighs] Thank God it's Friday, right?
At least Miranda will be in Miami, so we don't have to be on
call this weekend. You know, my dad's coming in from Ohio.
Yeah, we're gonna go out to dinner, maybe see Chicago. You
doing anything fun this weekend?

Emily: Yes.

* * *

[Piano]

Andy: Yeah, Nate said it was great.
He actually... He applied here, but they wanted someone with more experience.

Dad: Here.

Andy: Huh? What's this

Dad: I don't want you to get behind on your rent.

Andy: Dad, how did you... It's... I'm gonna kill Mom. *[Chuckles]*
Dad, thank you.

Dad: Mm-hmm.

Andy: It's really good to see you.

Dad: You too, honey.

Andy: So, you want to start grilling me now or should we wait till after dinner?

Dad: I thought I'd let you at least enjoy the bread basket first.

Andy: No, no, no. It's okay. Go right ahead.

Dad: We're just a little worried, honey. We get e-mails from you at your office at 2:00 a.m. Your pay is terrible. You don't get to write anything.

Andy: Hey, that's not fair. I wrote those e-mails.

Dad: I'm just trying to understand why someone who got accepted to Stanford Law turns it down to be a journalist, and now you're not even doing that.

Andy: Dad, you have to trust me. Being Miranda's assistant opens a lot of doors. Emily is going to Paris with Miranda in a few months and she's gonna meet editors and writers from every important magazine. And in a year, that could be me. All right?

Dad: Mm-hmm.

Andy: Dad, I swear, this is my break. This is my my chance.
[Cell Phone Ringing]
This is my boss. I'm sorry, Dad. I have to take this.

Dad: Take it. Take it.

Andy: Hello. Miranda?

Miranda: My flight has been cancelled. It's some absurd weather problem. I need to get home tonight. The twins have a recital tomorrow morning at school.

Andy: What?

Miranda: At school!

Andy: Absolutely. Let me see what I can do.

Miranda: Good.

Andy: Hi. Um, I know this is totally last minute but I was hoping that you could maybe get a flight for my boss from Miami to New York tonight?

Dad: It's right here. Thank you.

Andy: Yeah, any kind of jet. From Miami to New York. Thank you. Yup, I need it tonight. I need it!

Dad: Ow!

Andy: I thought you were going out the other.

Dad: Sweetie! No! It's over here, honey.

Andy: Tonight.
Hi. I'm trying to get a flight tonight for tonight from Miami to New York. Yes, I know there's a hurricane. Nothing is flying out? What do you mean, nothing is flying out? It's for Miranda Priestly, and I know that she's a client of yours. Yes. Yes, hi. I need a jet tonight from Miami to New York.
Yeah. Sorry. Hold on. Hello? Miranda, hi. I'm trying to get you a flight, but no one is flying out because of the weather.

Miranda: Please. It's just, I don't know, drizzling.
[Thunderclap] Someone must be getting out.
Call Donatella. Get her jet. Call everybody else that we know that has a jet. Irv? Call every... This is your responsibility... This is your job. Get me home.

Andy: Oh, my God! She's going to murder me.

Dad: What does she want you to do, call the National Guard and

have her airlifted out of there?

Andy: Of course not. Could I do that?

Dad: Come on. Come on.

* * *

Miranda: The girls' recital was absolutely wonderful. They played Rachmaninoff. Everyone loved it. Everyone except me, because, sadly, I was not there.

Andy: Miranda, I'm so sorry.

Miranda: Do you know why I hired you? I always hire the same girl: stylish, slender, of course worships the magazine. But so often, they turn out to be, I don't know, disappointing and, um, stupid. So you, with that impressive resume and the big speech about your so-called work ethic I, um, I thought you would be different. I said to myself, go ahead. Take a chance. Hire the smart, fat girl.

[Clears Throat]

I had hope. My God. I live on it. Anyway, you ended up disappointing me more than, um more than any of the other silly girls.

Andy: Um, I really did everything I could think of.

Miranda: That's all.

Emily: Excuse me! Where do you think you're going?

* * *

Andy: She hates me, Nigel.

Nigel: And that's my problem because...Oh, wait. No, it's not my problem.

Andy: I don't know what else I can do because if I do something right, it's unacknowledged. She doesn't even say thank you. But if I do something wrong, she is vicious.

Nigel: So quit.

Andy: What?

Nigel: Quit.

Andy: Quit?

Nigel: I can get another girl to take your job in five minutes: one who really wants it.

Andy: No, I don't want to quit. That's not fair. But, you know, I'm just saying that I would just like a little credit for the fact that I'm killing myself trying.

Nigel: Andy, be serious. You are not trying. -You are whining. What is it that you want me to say to you, huh? Do you want me to say, " Poor you. Miranda's picking on you. Poor you. Poor Andy"? Hmm? Wake up, six. She's just doing her job. Don't you know that you are working at the place that published some of the greatest artists of the century? Halston, Lagerfeld, de la Renta. And what they did, what they created was greater than art because you live your life in it. Well, not you, obviously, but some people. You think this is just a magazine, hmm? This is not just a magazine. This is a shining beacon of hope for oh, I don't know let's say a young boy growing up in Rhode Island with six brothers pretending to go to soccer practice when he was really going to sewing class and reading Runway under the covers at night with a flashlight. You have no idea how many legends have walked these halls. And what's worse, you don't care. Because this place, where so many people would die to work you only deign to work. And you want to know why she doesn't kiss you on the forehead and give you a gold star on your homework at the end of the day. Wake up, sweetheart.

[Sighs]

Andy: Okay. So I'm screwing it up.

Nigel: Mmm

Andy: I don't want to. I just wish that I knew what I could do to...

[Sighs]

Nigel?

Nigel: Hmm?

Andy: Nigel, Nigel.

Nigel: No.

* * *

Nigel: I don't know what you expect me to do. There's nothing in this whole closet that'll fit a size six. I can guarantee you. These are all sample sizes two and four.
All right. We're doing this for you. And...

Andy: A poncho?

Nigel: You'll take what I give you and you'll like it. We're doing this Dolce for you.

Andy: Hmm!

Nigel: And shoes. Jimmy Choo's.

Andy: Hmm

Nigel: Manolo Blahnik.

Andy: Wow!

Nigel: Nancy Gonzalez. Love that. Okay, Narciso Rodriguez. This we love. Uh, it might fit. It might.

Andy: What?

Nigel: Okay. Now, Chanel. You're in desperate need of Chanel. Darling, shall we? We have to get to the beauty department, and God knows how long that's going to take.

* * *

[Groans]

Emily: I mean, I have no idea why Miranda hired her.

Serena: Me neither. The other day, we were in the beauty department. She held up the Shu Uemura eyelash curler and said, "What is this?"

[Laughing]

Emily: I just knew from the moment I saw her she was going to be a complete and utter disast...

[Phone Rings]

Andy: Miranda Priestly's office.
No, actually, she's not available, but I'll leave word.
Okay, thanks. Bye.

Emily: *[Clears Throat]* How did *[Grunts]* Are you wearing the...

Andy: The Chanel boots? Yeah, I am.

Serena: You look good.

Emily: Oh, God.

Serena: What? She does.

Emily: Oh, shut up, Serena.

* * *

Nate: See you guys tomorrow.
Good night, man. Take it easy.
Take care of that finger, huh?

Andy: So, what do you think?

Nate: Uh, I think we better get out of here before my girlfriend sees me.

* * *

[Woman Singing] [Continues] -[Horn Honking] [Cell Phone Rings] [Continues]

Miranda: The gowns are fabulous. Mm-hmm. We're gonna use the burgundy. Gotta find!

* * *

Nate: So we spent a whole semester on potatoes alone. You take the fry and squeeze it. See how firm that is?

Andy: Hey. Oh, I'm so sorry I'm late. There was a crisis in the accessories department. I needed to find a python headband.

Doug: Python's hot right now

Andy: I have exciting presents for all of you. Are you ready?

Nate: What is that?

Andy: It's a Bang & Olufsen phone. Charlie Rose sent it to Miranda for her birthday. I looked it up on line. It's \$1,100.

Lily: What?

Nate: Wow!

Andy: And I have some products. Mason Pearson hairbrushes. A little Clinique.

Doug: Ooh! Oh, damn it. I love your job.

Andy: Oh! One more. A little thing. *[Gasps]* Do you want it? You want

Lily: Oh. Gimme! Gimme, gimme, gimme!

Andy: I think she likes it.

Lily: Oh, my God! This is the new MarcJacobs! This is sold out everywhere. Where did you get this?

Andy: Miranda didn't want it, so...

Lily: No, no, no, no, no. This bag is, like, \$1,900. I cannot take this from you.

Andy: *[Cackles]* Yeah, you can.

Nate: Why do women need so many bags?

Lily: Shut up.

Nate: You have one. You put all your junk in it, and that's it. You're done.

Doug: Fashion is not about utility. An accessory is merely a piece of iconography used to express individual identity.

Lily: Oh! And it's pretty.

Doug: That too.

Andy: Yeah. But the thing is, it turns out there is more to Runway than just fancy purses. Look, here's an essay by Jay McInerney, a piece by Joan Didion. Even an interview with Christiane Amanpour.

Nate: Looks like someone's been drinking the Kool-Aid.

Andy: What do you?

[Cell Phone Ringing]

Nate: I got it. It's... Yup, the Dragon Lady

Lily: Oh, Miranda? Let me talk to her.

Andy: I need that.

Lily: I'll tell her to get her own scrambled eggs.

Andy: Lily, no, no, no! Put that thing up! I was gonna answer it! It's gonna make Give me the phone.

[Beeps]

Andy: *[Sputters]* Hi, Miranda. Ooh. Shh. Absolutely.

Nate, Lily, Doug: Shh!

Andy: Uh-huh. I'm leaving right now. You know, you guys didn't have to be such assholes.

* * *

[Rings] [Electronica] [Woman Singing]

Andy: Um, excuse me. I'm looking for James Holt.

Employee: Um, that's him right there.

Andy: Oh. Thanks.

Employee: No problem.

James Holt: I put my stuff out there, and I pray they improve.

Employee: Really?

Andy: Excuse me.

James Holt: Hi.

Andy: I'm Andy. I'm picking up for Miranda Priestly.

James Holt: Oh, yes. You must be the new Emily.
[Chuckling]
Nice to meet you. Oh, let me see that bag. Very, very nice. Ah.
Distressed, studded leather, pieced by hand, finished with a
metallic fringe.
[Clicks Tongue]
Very nice, indeed. Who made that fantastic thing?

Andy: You.

James Holt: Hmm. Duh. This way. Uh, here we go. It's a sketch of
Miranda's dress for the benefit. Also the centrepiece of my
spring collection. Top secret stuff.

Andy: I'll guard it with my life.

James Holt: Please do.
Come on. You're working for Miranda Priestly now. You must
be in desperate need of hard liquor. Excuse us, girls. She'll have
the punch.

[Clears Throat]

James Holt: It's deadly. Have fun.

[Man Singing]

Christian Thompson: He's right, you know.

Andy: Hmm?

Christian Thompson: The punch. I drank it at James's last party. I woke up in Hoboken wearing nothing but a poncho and a cowboy hat.

Andy: Ah. Well.

Christian Thompson: Wise. *[Chuckling]* Uh, hi. Christian Thompson.

Andy: Christian Thompson? You're kidding. No, you're... You write for, like, every magazine I love. I actually... I reviewed your collection of essays for my college newspaper.

Christian Thompson: Did you mention my good looks and my killer charm?

Andy: No, but...

Christian Thompson: What do you do?

Andy: Oh. Well, I want to work for somewhere like The New Yorker or Vanity Fair. I am a writer too.

Christian Thompson: Is that right?

Andy: Mm-hmm.

Christian Thompson: I should read your stuff. Why don't you send it over?

Andy: Yeah? That would be...thank you. That would be great.
[Giggling]
But actually, right now, I'm working as Miranda Priestly's assistant.

Christian Thompson: Oh, you're kidding. Well, that's too bad. That's...Whoa. You'll never survive Miranda.

Andy: Excuse me?

Christian Thompson: Well, you seem nice, smart. You can't do that job.

Andy: Gotta go.

Christian Thompson: Okay. Well, it was very, very nice to meet you, Miranda girl.

* * *

Miranda: Emily? Call James Holt's office. Tell them I want to move the preview up to today at 12:30. Tell everybody else. Be ready to leave in half an hour.

Nigel: But we're not expected until Tuesday. Did she say why?

Andy: Yes. Yeah, she explained every detail of her decision making. And then we brushed each other's hair and gabbed about American Idol.

Nigel: I see your point.

Andy: What's a preview anyway?

James Holt: Good morning, Miranda.

Nigel: Miranda insists upon seeing all the designers' collections before they show them.

James Holt: Great to see you.

Miranda: Hello, James.

Andy: And she tells them what she thinks?

Nigel: In her way.

James Holt: Uh, this season really began for me with a meditation on the intersection between East and west.

Nigel: There's a scale. One nod is good. Two nods is very good. There's only been one actual smile on record, and that was Tom Ford in 2001.

James Holt: An obi belt.

Nigel: She doesn't like it, she shakes her head.

James Holt: This is the dress that we have designed specifically and exclusively for you.

Nigel: Then, of course, there's the pursing of the lips.

Andy: Which means?

Nigel: Catastrophe.

James Holt: *[Whispers]* Just, uh... Just go.

Miranda: I just don't understand. I'm appalled. It's absurd. Appalled. You deal with it.

Nigel: I'll talk to him.

Andy: So because she pursed her lips, he's gonna change his entire collection?

Nigel: You still don't get it, do you? Her opinion is the only one that matters.

Miranda: Call my husband and confirm dinner.

Andy: At Pastis? Done.

Miranda: And I'll need a change of clothes.

Andy: Well, I've already messengered your outfit over to the shoot.

Miranda: Fine. And, Andrea, I would like you to deliver the Book to my home tonight. Have Emily give you the key.

Andy: Mm-hmm.

* * *

Emily: Guard this with your life.

Andy: Of course. You know, if I can deliver the Book, that means I must have done something right. I'm not a psycho. Oh, and, you know, she called me Andrea? I mean, she didn't call me Emily, which is...Isn't that great?

Emily: Yeah, whoopee. Right. Now, it's very important that you do exactly what I'm about to tell you.

Andy: Oh. Okay.

Emily: The Book is assembled by 10:00, 10:30 and you must wait around for it until then. You will be delivering Miranda's dry cleaning with the Book. Now, the car will take you straight to Miranda's townhouse. You let yourself in. Andrea. You do not talk to anyone. Do not look at anyone. This is of the utmost importance. You must be invisible. Do you understand?

Andy: Uh-huh.

Emily: You open the door and you walk across the foyer. You hang the dry cleaning in the closet across from the staircase.

Andy: Uh

Emily: And you leave the Book on the table with the flowers.

[Panting]

Andy: Shit!

Miranda's daughters It's that door to the left.

Andy: Okay. *[Whispers]* Thank you.

Miranda's daughters You can give the Book to us.

Andy: Shh. Which, which table?

Miranda's daughter It's okay. Come on up.

Andy: No, I can't. I can't.

Miranda's daughter What? It's okay. -Come on. Yeah, come on. It's okay

Andy: Please stop talking.

Miranda's daughter Or you can bring the Book upstairs. Emily does it all the time. She does? Right. She does, all the time.

Andy: Yeah? Okay.

[Giggling]

Miranda: What did you expect me to do, walk out in the middle of a cover shoot?

Miranda's husband I rushed out of an investment committee meeting and I sat there waiting for you for almost an hour.

Miranda: I told you the cell phones didn't work. Nobody could get a signal out.

Miranda's husband I knew what everyone in that restaurant was thinking: there he is, waiting for her again.

* * *

Andy: Okay, okay! Okay, okay.

Emily: Oh, no. Shh!

Andy: It really wasn't that big a deal. I promise. The twins said hello, so I said hello back. Then I went up the stairs to give her the Book and...

Emily: You went upstairs? Oh, my God. Why didn't you just climb into bed with her and ask for a bedtime story?

Andy: Okay, I made a mistake. I know.

Emily: Andrea, you don't understand. If you get fired, that might jeopardize Paris for me. If that happens, I will search every Blimpie's in the tristate area until I track you down.

Andy: She's gonna fire me?

Emily: I don't know. She's not happy.

Miranda: Andrea?

[Snaps Fingers]

Andy: Miranda, about last night...

Miranda: I need the new Harry Potter book for the twins.

Andy: Okay. Okay. I'll go down to Barnes & Noble right now.

Miranda: Did you fall down and smack your little head on the pavement?

Andy: Not that I can recall.

Miranda: We have all the published Harry Potter books. The twins want to know what happens next.

Andy: You want the unpublished manuscript?

Miranda: We know everyone in publishing. It shouldn't be a problem, should it? And you can do anything, right?

[Cell Phone Rings]

Miranda: Yes, Bobbsey. I know, baby. Mommy's working very hard to get it for you.

Andy: She doesn't get it. I could call J.K. Rowling herself. I'm not gonna get a copy of that book.

Miranda: My girls are leaving on the train for their grandmother's at 4:00 so the book better be here no later than 3:00.

Andy: Of course!

Miranda: And I would like my steak here in 15 minutes.

Andy: No problem! *[Panting]* Okay. I have four hours to get the impossible manuscript. Smith & Wollensky's doesn't open until 11:30. How am I gonna get the steak? Okay. I will be back in 15 minutes. Wish me luck!

Emily: No. Shart.

* * *

Andy: Yes, yes, yes, yes. I've been on hold. It's for Miranda Priestly. It's very important. Yes, I know it's impossible to get but, well, I was wondering if you could make the impossible possible if that's at all possible.

[Laughing]

Yes, I'm calling about the Harry Potter manuscript. Uh, no. Unpublished. Not a chance? Tell her that it's for Miranda Priestly. 'Cause I think it makes a difference. Let me call you back. You probably don't remember me. We met at James Holt's party. I'm Miranda Priestly's assistant.

Christian Thompson: The Harry Potter manuscript? Oh, you're kidding.

Andy: Uh, sorry to ask, but I'm desperate.

Christian Thompson: Just tell her it can't be done. You'll have to come up with a Plan "B."

Andy: Well, this is Miranda Priestly we're talking about. There is no Plan "B." There's only Plan "A." Is she back? Am I fired?

Emily: I rarely say this to people who aren't me but you have got to calm down. Bloody hell!

Miranda: Coat, bag. What's that? Oh, I don't want that. I'm having lunch with Irv. I'll be back at 3:00. I'd like my Starbucks waiting. Oh,

and if you don't have that Harry Potter book by then don't even bother coming back.

* * *

[Phone Rings]

Nate: Hello. Quit? Are you sure?

Andy: I failed. She's gonna fire me anyway. I might as well beat her to the punch.

Nate: Wow. Andy, good for you. Congratulations. You're free.

Andy: Yeah. Well, listen, I'll call you later.

Nate: Okay.

[Line Clicks, Phone Rings]

Andy: Hello.

Christian Thompson: I'm brilliant. No, really. Monuments should be erected in my honour.

Andy: You didn't.

Christian Thompson: Oh, yes. A friend of a friend does the cover art and she happens to have the manuscript.

Andy: Oh, no, 'cause that would mean that I actually did something right. *[Chuckles]* It's just... Oh! The thing is, Christian, I was

just...

Christian Thompson: Look, you want this thing, you better hurry. I'll meet you at the St. Regis.

Andy: Excuse me.

[Horn Honks]

Concierge: Welcome to the St. Regis. May I assist you with anything?

Andy: Oh. Yes. Uh, I'm meeting someone at the King Cole Bar.

Concierge: Right this way.

Andy: Hi.

Christina Thompson: You have one hour.

Andy: Thank you.

* * *

Miranda: One copy. What are my twins gonna do with that? Share?

Andy: Oh, no, I made two copies and had them covered, reset and bound so that they wouldn't look like manuscripts. This is an extra copy to have on file. You know, just in case.

Miranda: Well, where are these fabulous copies? I don't see them anywhere.

[Whistle Blows]

Andy: They're with the twins, on the train on the way to Grandma's. Is there anything else I can do for you?

Miranda: Mm-mmm. That's all.

Andy: Okay.

* * *

[Door Opens]

Andy: Hey.

Nate: Hey. I went to Dean & DeLuca. Man, they charge, like, five dollars a strawberry there. But I figure since you quit your job we should celebrate.

Andy: Listen, Nate.

Nate: Wait a minute. You quit your job, but you're still working on the twins' science project? Well, that's big of you.

Andy: Okay, after we talked, I realized it doesn't make sense throwing away all those months of hard work. I just had a moment of weakness, that's all.

Nate: Yeah, well, either that, or your job sucks and your boss is a wacko. All right. Whatever. It's your job.

Andy: I still want the same things. Okay?

Nate: Mm-hmm

Andy: I promise. Same Andy, better clothes.

Nate: I like the old clothes.

Andy: Really? Well, what about these necklaces? Do you like them?
No? And this dress, it's new.

Nate: Eh.

Andy: Well, there is one other thing that's new that I thought you
might like. But, uh... What about this? You don't like it. I
should better do...

Nate: No, no, no, no.

* * *

[Woman Singing] [Ends]

Nigel: Is this number two look? This is number two?

Andy: Hi.

Nigel: Hi. All right Turn around for me, darling.

Andy: Oh, I get it. I get it. I get it. The piece is called "urban jungle",
right?

Nigel: Yes, the modern woman unleashes the animal within to take on the big city. *[Growls]* Good. Go. *[Sighs]* Sometimes I can't believe I talk about this crap all day. Bobby, come here. Let me see.

Andy: Oh, thank you.

Nigel: Make sure Miranda gets these as soon as possible.

Andy: Mm-hmm.

Nigel: And tell her I switched in the Dior for the Rocha.

Andy: Oh, great. Can't wait.

Nigel: Excuse me. Can we adjust the attitude?

Andy: I'm sorry.

Nigel: Don't make me feed you to one of the models.

Andy: I'm sorry. It's a busy day. My personal life is hanging by a thread, that's all.

Nigel: Join the club. That's what happens when you start doing well at work, darling. Let me know when your whole life goes up in smoke. That means it's time for a promotion.

* * *

Miranda: No. All right, February, back of the issue. Did anybody speak

with Salma's people yet?

Employee: Yes, but she'd rather do a summer cover because she has a movie coming out.

Miranda: No. Also, I'm pulling the Toobin piece on the Supreme Court women... woman. And I need to see a new draft on that piece about shopping for a plastic surgeon It's dull. And this layout for the winter wonderland spread. Not wonderful yet.

Employee: Oh, okay. L-I'll look at it.

Miranda: What about Testino? Where are we on that?

Nigel: Zac Posers doing some very sculptural suits. So I suggested that, uh, Testino shoot them at the Noguchi Garden.

Miranda: Perfect. Thank God somebody came to work today. What about accessories for April?

Employee: One thought I had was enamel. Um, bangles, pendants, earrings.

Miranda: No. We did that two years ago. What else?

Employee: Um, well, they're showing a lot of florals right now, so I was thinking...

Miranda: Florals? For spring? Groundbreaking.

Employee: But we thought about shooting them in an industrial space. We thought the contrast between the femininity of the florals and the more raw, rough-hewn background would create this

wonderful tension between

Miranda: No.

Employee: Which?

[Emily Coughing]

Miranda: No.

[Coughing Continues]

Miranda: Does anybody else have anything I can possibly use?
Antibacterial wipes perhaps?

* * *

[Groans]

Andy: How's the cold doing?

Emily: Like death warmed up actually. *[Sniffles]* Oh, God. It's the benefit tonight. I've been looking forward to it for months. I refuse to be sick. I'm wearing Valentino, for crying out loud. Right. Well, everybody will be leaving soon to get ready so I suggest you go and drop Miranda's Fendi bag off at the showroom and then I suppose you can just go home.

Andy: Yeah? Oh, well, that is great. Perfect actually. I need to get to Magnolia Bakery before it closes. It's Nate's birthday tonight. So we're, uh, having a little party for him.

Emily: Yeah, I'm hearing this, and I wanna hear this.

Andy: Bye.

Emily: I love my job. I love my job. I love my job.

* * *

[Chattering] [Cell Phone Rings]

Andy: Hello?

Miranda: Before the benefit tonight, I need to make sure that you're both fully prepared on the guest list.

Andy: But I thought that only the first assistant went to the benefit.

Miranda: Only when the first assistant hasn't decided to become an incubus of viral plague. You'll come and help Emily. That's all.

Emily: Right. These are all of the guests. Miranda invites everyone. We have to make sure that they all think she knows exactly who they are. And I've been studying for weeks.

Andy: I have to learn all these by tonight?

Emily: No, don't be silly, Andrea. These too.

* * *

Andy: Look, you better just start without me, okay? I'll get there as soon as I can.

Lily: Andy, come on, it's his birth... Okay, but hurry.

Andy: Oh, please, believe me, I will. This is the last thing that I wanna... Ooh, I love that. Uh, I'll call you the second I'm leaving, okay? Will that fit me?

Nigel: Oh, yeah. A little Crisco and some fishing line, and we're in business.

* * *

[Sarcastic Chuckle] [Woman Singing]

Nigel: Well, nothing really. I mean, this is... I mean, really, this is the social event of the season.

Emily: Oh, oh, my God. Andy, you look so chic.

Andy: Oh, thanks, Em. You look so thin.

Emily: Do I?

Andy: Yeah.

Emily: Oh, it's for Paris. I'm on this new diet. It's very effective. Well, I don't eat anything. And then when I feel like I'm about to faint, I eat a cube of cheese.

Andy: Well, it's definitely working.

Emily: I know. I'm just one stomach flu away from my goal weight.

[Man Singing]

Emily: That's John Folger, the new artistic director of the Chelsea Rep.

Miranda: John, thanks for coming.

John Folger: Hey there Oh, thank you. It's always nice seeing you.

Emily: Stop fidgeting.

Andy: I'm sorry. I'm so late.

Emily: Just deal with it. You have to be here.

Andy: Emily, come here. Isn't that Jacqueline Follet from French Runway?

Emily: Oh, my God, and Miranda hates her. She was supposed to arrive after Miranda left.

Andy: I didn't... Oh

Emily: Yeah.

Mr. Ravitz: Miranda, fabulous event as always.

Miranda: You brought Jacqueline.

Jacqueline Follet: *Surprise.*

Miranda: *Quelle surprise.* Oh, wonderful. We're so happy you were able to come to our little gathering.

Jacqueline Follet: Of course. I plan my whole year around this.

Miranda: Well, we're so grateful that you do.

Jacqueline Follet: *Ciao.*

Miranda: Have you gotten my note?

Mr. Ravitz: Yes, I did. We'll discuss it on Wednesday.

Miranda: Yes, I agree. No business tonight.

Mr. Ravitz: Not tonight.

Miranda: Enjoy. *[Sniffles]*

Andy: Em.

Emily: Oh, thanks. Thanks. Oh, um... Oh, my God. I just can't remember what his name is. I just saw his name this morning on the list. It's...Oh, I know this. It's something to do with...Wait, he was...he was part of the...Oh, God, I know this. Um...

Andy: It's Ambassador Franklin, and that's the woman that he left his wife for, Rebecca.

Miranda: Rebecca. Ambassador.

Ambassador: Miranda You look fabulous.

Miranda: Oh, very kind.

Emily: Thank you.

* * *

[Chattering Continues]

Christian Thompson: Look at you.

Andy: Hello.

Christian Thompson: You're... You're a vision.

Andy: Oh. *[Scoffs]*

Christian Thompson: Thank God I saved your job.

Andy: *[Stammers, Chuckles]* You know, I figured out a few things on my own too. Turns out, I'm not as nice as you thought.

Christian Thompson: I hope not. Well, if it weren't for the stupid boyfriend. I'd have to whisk you away right here and now.

Andy: Do you actually say things like that to people

Christian Thompson: Evidently.

Andy: *[Giggles]* Well, I gotta go.

Christian Thompson: Are you sure? 'Cause my editor for New York Magazine is inside and, you know, I could introduce you two. You sent over your stuff for me to look at? Remember?

Andy: Yeah.

Christian Thompson: All right, I gotta admit, I only read a couple. It was a very large packet you sent.

Andy: Yeah.

Christian Thompson: But what I did read wasn't half bad. And, you know, I think... I think you have a talent, Andy. He should meet you. Why don't you come in? Just for one drink.

Andy: Um, okay, yeah. I guess I could for one. No, I can't. I'm sorry, but I have to go.

Christian Thompson: All right. Give my best to the boyfriend.

* * *

Andy: Roy, I'm sorry. Can you go any faster?

Roy: I'm sure Nate will understand.

Andy: Yeah.

* * *

[TV, Indistinct]

Andy: Hey. Happy birthday. Nate, I'm so sorry. I kept trying to leave, but there was a lot going on. And, you know, I didn't have a choice.

Nate: Don't worry about it. *[Grunts]* I'm gonna go to bed.

Andy: Can we at least talk about this?

Nate: You look really pretty.

* * *

Miranda: Andrea? Do you have the Book?

Andy: Oh!

Miranda: Mm. Paris is the most important week of my entire year. I need the best possible team with me. That no longer includes Emily.

Andy: Wait. You want me to... No, Miranda. *[Exhales]* Emily would die. Her whole life is about Paris. She hasn't eaten in weeks. L-I can't do that. Miranda, I can't.

Miranda: If you don't go, I'll assume you're not serious about your future at Runway or any other publication. The decision's yours. That's all.

[Woman Singing] [Laughing] [Continues]

Nate: Hey, Andy.

Andy: Hey.

Nate: You coming to bed anytime soon?

Andy: Uh, yeah. Five minutes, okay?

* * *

[Fax Printing] [Clears Throat]

Miranda: Andrea, don't forget to tell Emily. Do it now.

[Line Ringing]

Andy: Don't pick up. Don't pick up. Don't pick up. Don't pick

Emily: Hi.

Andy: Emily.

Emily: Hi, hi. Sorry I'm late. It's just Miranda wanted some scarves from Hermes. And she did tell me yesterday, but I forgot like an idiot. And so I freaked out, of course.

Andy: Emily, Emily, I-I need to talk to you.

Emily: I called Martine at home, and she opened the shop early. Whoa! I'm sorry. She opened the shop early for me, so I got them, which is great.

Andy: Okay. Um, Emily, wh-when you come in there's something I have to talk to you about.

Emily: Well, I hope it's not another Miranda problem.

Andy: Not exactly.

Emily: Well, good, because I've got so much to deal with before I go. I swear to God

[Gasps] [Horn Honks, Tires Skid] [Clamoring] [Woman]

Andy: Oh, my God! Emily?

* * *

[Woman On P.A., Indistinct] [Elevator Bell Dings]

Emily: I don't care if she was gonna fire you or beat you with a red-hot poker! You should have said no.

Andy: Emily, I didn't have a choice.

Emily: Oh. Please.

Andy: You know how she is.

Emily: That is a pathetic excuse. *[Door Opens]* Thanks. Do you know what really just gets me about this whole thing is that, you know, you're the one who said you don't really care about this stuff. And you don't really care about fashion. You just wanna

be a journalist. What a pile of bollocks!

Andy: Emily, I know you're mad. I don't blame you.

Emily: Face it, you sold your soul the day you put on that first pair of Jimmy Choo's. I saw it. And you know what really just kills me about this whole thing is the clothes that you're gonna get. I mean, you don't deserve them. You eat carbs, for Christ's sake. God, it's so unfair!

Andy: Emily.

Emily: Just go!

Andy: Emily.

Emily: I said go!

* * *

[Sighs]

Doug: You are going to Paris for the couture shows?

Andy: Mm-hmm.

Doug: That's the coolest fashion event of the year.

Andy: Mm-hmm.

Doug: I mean, who are you going to see, Galliano?

Andy: Yeah.

Doug: And Lagerfeld and Nicholas Ghesquiere.

Andy: Yep. Yes. Okay, now you're scaring me. *[Chuckles]*

Lily: Hey

Andy: Hey. This show is amazing. I am so proud of you.

Lily: Thank you. Okay, start with the photos in the back and work your way forward. That is the way I designed it. It is brilliant. You will love it

Andy: Of course.

Lily: And you, I have somebody I want you to meet, okay?

Doug: Ooh, art and sex. Lead the way.

Lily: See you later.

Andy: Okay.

[Woman Singing]

Christian Thompson: Hey. Hey, Miranda girl.

Andy: Hi.

Christian Thompson: I was just thinking about you.

Andy: Oh, come on.

Christian Thompson: It's true.

Andy: No.

Christian Thompson: I'm profiling Gaultier for Interview and, uh, making my Paris plans. I found myself wondering if, uh, you were gonna be there.

Andy: Well, actually, um, I am going.

Christian Thompson: Great. I'm staying in a fantastic little hotel in the Seventh right across the street from the falafel restaurant that will change your life.

Andy: *[Chuckles]* I'm sorry. I'll be too busy working. You'll have to find someone else's life to change.

Christian Thompson: Well, that's just it. I'm beginning to wonder if I can.

Andy: Lily. Lily, he's just a guy I know from work.

Lily: Yeah, that looked like work.

Andy: Look, you're making a big deal out of...

Lily: You know, the Andy I know is madly in love with Nate is always five minutes early and thinks, I don't know, Club Monaco is couture. For the last 16 years, I've known everything about that Andy. But this person? This "glamazon" who skulks around in corners with some random hot fashion guy? I don't get her.

Andy: Lily.

Lily: Have fun in Paris.

Nate: You going to Paris?

Andy: Uh, yeah. It just happened.

Nate: I thought Paris was a big deal for Emily.

Andy: Great. Now you're gonna give me a hard time too?

Nate: Hey, Andy. Andy! Andy, what the hell is wrong with you?

Andy: L-I didn't have a choice, okay? Miranda asked me, and I couldn't say no.

Nate: I know. That's your answer for everything lately, "I didn't have a choice". Like this job was forced on you.

Andy: Nate, I get it, okay?

Nate: Like you don't make these decisions yourself.

Andy: You're mad because I work late all the time and I missed your birthday party. And I'm sorry.

Nate: Oh, come on. What am I, four?

Andy: You, You hate Runway and Miranda. And you think fashion is stupid. You've made that clear.

Nate: Andy, I make port wine reductions all day. I'm not exactly in

the Peace Corps. You know, I wouldn't care if you were out there pole dancing all night as long as you did it with a little integrity. You used to say this was just a job. You used to make fun of the Runway girls. What happened? Now you've become one of them.

Andy: That's absurd.

Nate: That's okay. That's fine. Just own up to it. And then we can stop pretending like we have anything in common anymore.

Andy: You don't mean that, do you?

Nate: No, I do.

Andy: Well, maybe this trip is coming at a good time. Maybe we should take a break. Nate?

[Cell Phone Ringing]

Andy: I'm sorry. Just one second?

Nate: You know, in case you were wondering the person whose calls you always take, that's the relationship you're in. I hope you two are very happy together.

[Cell Phone Continues Ringing]

Andy: Hello, Miranda.

* * *

[Man Singing] [Chattering]

Valentino: *Pardon.* Miranda.

Miranda: *Maestro.* Mmm.

Valentino: How are you? So glad to see you. Thank you for coming. You like the collection?

Miranda: Absolutely. I think it's the best in years.

Valentino: This is very important for me. Very, very important. I'm very happy for you.

Miranda: This is my new Emily.

Valentino: Hello. How do you do?

Andy: I'm good. Pleasure. Nice to meet you.

Valentino: You love the show?

Journalists: Miranda. This way! [*Clamoring*] Miranda. Nigel. Fashion's gatekeepers. Miranda, what is Runway's position on French fashion versus American fashion?

Christian Thompson: I've been thinking

Andy: Oh

Christian Thompson: You still owe me for Harry Potter.

Andy: Oh, do I?

Christian Thompson: Of course you do. Are you working tonight?

Andy: Oh! No, actually Miranda has a dinner.

Christian Thompson: Great, you're free. Oh, but there is the problem of *le* boyfriend. Wait, don't tell me. The boyfriend *non plus*? *Je suis tres, tres desole*.

Andy: Oh, you're so full of it. You're not *desole* at all.

Christian Thompson: No, not even a little. What time should I pick you up?

Andy: I'll call you.

Christian Thompson: Yeah.

* * *

Andy: Oh.

Miranda: Oh, there you are. *[Clears Throat]* We need to go over the seating, uh, chart for the luncheon.

Andy: Okay. Um, yeah, sure. I have it right here.

Miranda: By all means, move at a glacial pace. You know how that thrills me.

Andy: Okay.

Miranda: So first of all, we need to move Snoop Dogg to my table.

Andy: But your table's full.

Miranda: Stephen isn't coming.

Andy: Oh, Stephen is so I don't need to fetch Stephen from the airport tomorrow?

Miranda: Well, if you speak to him and he decides to rethink the divorce then, yes, fetch away. You're very fetching, so go fetch. And then when we get back to New York, we need to contact, um, Leslie to see what she can do to minimize the press on all this Another divorce splashed across page six. I can just imagine what they're gonna write about me. The Dragon Lady, career-obsessed. Snow Queen drives away another Mr. Priestly. Rupert Murdoch should cut me a check for all the papers I sell for him. Anyway, I don't I don't really care what anybody writes about me. But my, my girls, I just... It's just so unfair to the girls. It's just another disappointment, another letdown, another father figure [*Chuckles*] gone.
Anyway, the point is [*Clears Throat*] the point is [*Sighs*]
The point is we really need to figure out where to place Donatella because she's barely speaking to anyone.

Andy: I'm so sorry, Miranda. If you want me to cancel your evening, I can.

Miranda: Don't be ridiculous. Why would we do that?

Andy: Um, ... Is there anything else I can do?

Miranda: Your job. That's all.

* * *

[Knocking]

Nigel: Hi. I need Miranda's itinerary for tomorrow.

Andy: Okay. Come on in.

Nigel: All right? Thanks. Who put that together for you?

Andy: This? Oh, it's just, it's just something I threw on

Nigel: Turn around. Let me see. Turn. Mm. *Incroyable*.

Andy: Yeah?

Nigel: It's really just, no, it's, no, gorgeous.

Andy: Yeah? Okay, good.

Nigel: Really. I think that my work here is done.

Andy: Oh.

Nigel: We're going to celebrate. I'm going to get some champagne.

Andy: Okay. What are we toasting?

Nigel: We are toasting, my dear, to the dream job. The one that a million girls wanted.

Andy: Which I got months ago.

Nigel: I'm not talking about you.

Andy: Mm-hmm.

Nigel: James Holt...

Andy: Yeah.

Nigel: Massimo Corteleoni is investing in James's company and taking it global. Bags, shoes, fragrances: the works And James needs a partner. And that partner would be me.

Andy: Does Miranda...?

Nigel: No, no, Miranda knows, because Oh, she put me up for it. God, no. Can you imagine?

Andy: But... But...But you're leaving

Nigel: Mm-hmm.

Andy: I can't imagine Runway without you.

Nigel: I know, I know, but I'm so excited though. This is the first time in 18 years I'm going to be able to call the shots in my own life. Oh, my God! I'm going to be able to come to Paris and actually see Paris.

Andy: Well, congratulations.

Nigel: Huh? Oh.

Andy: Nigel, you deserve it.

Nigel: You bet your size-six ass. *[Guffaws]*

Andy: Four.

Nigel: Really?

Andy: *[Glasses Clink]* Cheers.

Nigel: Cheers to you.

Andy: To us.

Nigel: Let me see that. *[Giggles]*

* * *

[Woman Singing In French]

Andy: Okay, I just wanna say that yes, there are things Miranda does that I don't agree with, but...

Christian Thompson: Come on. You hate her. Just admit it to me.

Andy: No.

Christian Thompson: She's a... She's a notorious sadist and not in a good way.

Andy: Okay, she's tough, but if Miranda were a man no one would notice anything about her, except how great she is at her job.

Christian Thompson: *[Chuckles]* I'm sorry. I can't... I can't believe this. You're defending her?

Andy: Yeah.

Christian Thompson: The wide-eyed girl peddling her earnest newspaper stories? You, my friend, are crossing over to the dark side.

Andy: I resent that.

Christian Thompson: You shouldn't. It's sexy.

Andy: Sexy? Really?

Christian Thompson: Really.

* * *

Andy: So do you... do you know where we're going? 'Cause I'm lost.

Christian Thompson: Yeah. Yeah, don't worry. I know this city like the back of my hand. It's my favourite place in the whole world. You know, Gertrude Stein once said: "America is my country, and Paris is my hometown."

[Andy Laughs]

Christian Thompson: It's true.

Andy: What do you do? Do you just write stuff like that down and then file it away to use on us girls?

Christian Thompson: I'm Christian Thompson. That's my way.

Andy: That's your way. Right.

Christian Thompson: I work freelance. I have a lot of free time on my hands.

Andy: You know, I never understood why everyone was so crazy about Paris but it is so beautiful.

[Giggles]

Andy: Mm. L-I can't. I'm sorry. I can't. You know, Nate and I just split up a couple days ago, and I can't. Ooh. I've had too much wine. And my hearing - vision judgment's impaired. No, I barely know you. I'm in a strange city. I am out of excuses.

Christian Thompson: Thank God.

* * *

[Groans] [Gasps]

Andy: Oh, shoot.

[Door Opens]

Christian Thompson: *Bonjour, madame.*

Andy: Uh, what the hell is this?

Christian Thompson: What does it look like? It's a mock-up.

Andy: Yeah. Of?

Christian Thompson: Of what American Runway will look like when Jacqueline Follet is the new editor in chief.

Andy: Wh... They're replacing Miranda?

Christian Thompson: Yeah. And she's bringing me in to run all the editorial content. You're really surprised? Jacqueline's a lot younger than Miranda. She has a fresher take on things. Not to mention American Runway's one of the most expensive books in the business. Jacqueline does the same thing for a lot less money. And Irv, Irv's a businessman, you know.

Andy: Miranda will be devastated. Her whole life is about Runway. He can't do that to her.

Christian Thompson: It's done. Irv's gonna tell Miranda after the party for James.

Andy: And she has no idea?

Christian Thompson: She's a big girl. She'll be fine.

Andy: Shit... I have to go.

Christian Thompson: Andy. Andy, it's done. Baby, it's done.

Andy: I'm not your baby.

* * *

[Phone Ringing]

Miranda: *Hallo.*

Andy: Oh! Oh! Thank God you're there.

Miranda: *[Sighs]* Excuse me?

Andy: I need to talk to you right away. It's about Jacqueline Follet. Shit! Oh, shit! Shit, shit, shit!

Mr. Ravitz: Yes.

Andy: Mr. Ravitz, I'm so sorry to bother you. I was wondering...

Miranda: Have you completely lost your mind?

Andy: I need to talk to you.

Miranda: Do not disturb me again.

Andy: But, um, it's just for one... Miranda!

* * *

[Horn Honks]

Andy: Miranda. Miranda. Wait, I need to talk to you. Irv is making Jacqueline Follet the editor in chief of Runway. Christian Thompson told me he's gonna work for her. Irv is going to tell you today. I thought maybe if I told you, that you could fix it.

Miranda: Do I smell freesias?

Andy: What? No. L-I specifically told them...

Miranda: If I see freesias anywhere I will be very disappointed.

* * *

Nigel: For 72 years, Runway has been more than a magazine. It has been a beacon of elegance and grace. Miranda Priestly is the finest possible guardian of that beacon setting a standard that inspires people across the globe.

Ladies and gentlemen, I give you Miranda Priestly.

Miranda: Thank you, my dear friend.

Bonjour. [Chuckles] Thank you very much for coming today to help celebrate our dear friend, James Holt. But before I talk to you about James and his many accomplishments I would like first to share some news with you. Um, as many of you know uh, recently Massimo Corteleoni has agreed to finance the expansion of the James Holt label transforming the work of this visionary artist into a global brand, which is really an exciting enterprise. Runway and James Holt share many things in common chief among them, a commitment to excellence. And so, it should come as no surprise that when the time came For James to choose the new president of James Holt International he chose from within the Runway family. And it's my great happiness today to announce to you all that that person is my friend and long-time esteemed colleague Jacqueline Follet.

Jacqueline Follet: Thank you. *Merci*.

Miranda: And now to the main event our celebration of James Holt. We at Runway are very proud to have been...

Nigel: When the time is right, she'll pay me back.

Andy: You sure about that?

Nigel: No. But I hope for the best. I have to.

* * *

[Clamoring]

Miranda: You thought I didn't know. I've known what was happening for quite some time. It just took me a little while to find a suitable alternative for Jacqueline. And that James Holt job was so absurdly overpaid that, of course, she jumped at it. So I just had to tell Irv that Jacqueline was unavailable. The truth is, there is no one that can do what I do including her. Any of the other choices would have found that job impossible and the magazine would have suffered. *[Sighs]* Especially because of the list. The list of designers, photographers, editors, writers, models, all of whom were found by me, nurtured by me and have promised me they will follow me whenever and if ever I choose to leave Runway. *[Chuckles]* So he reconsidered. But I was very, very impressed by how intently you tried to warn me. I never thought I would say this, Andrea but I really I see a great deal of myself in you. You can see beyond what people want and what they need and you can choose for yourself.

Andy: I don't think I'm like that. I couldn't do what you did to Nigel, Miranda. I couldn't do something like that.

Miranda: Mm. You already did. To Emily.

Andy: That's not what I... No, that was...that was different. I didn't have a choice.

Miranda: Oh, no, you chose. You chose to get ahead. You want this life, those choices are necessary.

Andy: But what if this isn't what I want? I mean, what if I don't wanna live the way you live?

Miranda: Don't be ridiculous, Andrea. Everybody wants this. Everybody wants to be us.

[Clamoring] [Woman Vocalizing] [Cell Phone Ringing] [Vocalizing Continues]

* * *

Nate: I have to be at work in 20 minutes. What's up?

Andy: Well, I just... I wanted to say that you were right about everything. That I turned my back on my friends and my family and everything I believed in and, and for what?

Nate: For shoes and shirts and jackets and belts.

Andy: Nate. I'm sorry.

[Clears Throat]

Nate: I flew up to Boston while you were gone. I interviewed at the Oak Room.

Andy: And?

Nate: And you're looking at their new sous-chef. I'm moving up there in a couple weeks.

Andy: That's great. Congratulations. I don't know what I'm gonna do without those late-night grilled cheeses, but

Nate: I'm pretty sure they have bread in Boston. May even have Jarlsberg. We might be able to figure something out.

Andy: You think?

Nate: Yeah. So, what about you? I mean, what are you gonna do now?

Andy: Actually, I, uh, I have a job interview today.

Nate: Oh, yeah?

Andy: Mm-hmm.

Nate: That's what you're wearing?

Andy: Shut up. I like this.

* * *

Greg Hill: Andy, Greg Hill.

Andy: Hello.

Greg Hill: Come on. These clips are excellent. This thing on the janitors' union, that's exactly what we do here. My only question is, Runway? You were there for less than a year. What the hell kind of a blip is that?

Andy: Learned a lot. In the end though, I kind of screwed it up.

Greg Hill: I called over there for a reference, left word with some snooty girl. Next thing you know, I got a fax from Miranda Priestly herself saying that of all the assistants she's ever had you were, by far, her biggest disappointment. And, if I don't hire you, I am an idiot. You must have done something right.

[Beeping] [Phone Ringing]

Emily: Miranda Priestly's office.

Andy: Hey, Emily, it's Andy. Don't hang up. I have a favour to ask you.

Emily: You have a favour to ask of me?

Andy: Yeah. The thing is, I have all these clothes from Paris and I don't have anyplace to wear them so I was wondering if you could take them off my hands.

Emily: Well, I don't know. It's a huge imposition. And I'll have to get them taken in. I mean, they'll drown me. But I suppose I could help you out. I will have Roy pick them up this afternoon.

Andy: Thanks, Em. I appreciate it. Good luck.

Emily: You have some very large shoes to fill. I hope you know that.

* * *

Miranda: I don't understand why it is so challenging to get my car when I ask for it. *[Chuckles]* Go.

* * *

The End

BIBLIOGRAFIA

ASPESI, N.: *La Repubblica*, 07 settembre 2006

BERRUTO, G. (2006): *Corso elementare di linguistica generale*, Novara, De Agostini Scuola

BERTAZZOLI, R. (2006): *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci Editore

BRAUN; F. (1988): *Terms of address: problems of patterns and usage in various languages and cultures*, Berlino, Ratzlow Druck

CAPRARA, V.: “«Il diavolo veste Prada» con la Streep”, *Il Mattino*, 07 settembre 2006

CARRERA DÍAZ, M. (2012): *Grammatica spagnola*, Roma, Ed. Laterza

DE LUCA, A.: *Ciak*, ottobre 2006

ECO, U. (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani

FAINI, P. (2007): *Tradurre*, Roma, Carocci Editore

HARTL, J.: “Streep Wears Devil Well”, *MSNBC*

JAKOBSON, R. (2009): *La fine del cinema?*, Milano, Book Time

LEDVINKA, F.R. (2011): *What the Fuck Are You Talking About?*, Torino, Eris Edizioni

MANCINO, A.G.: “Moda e passerelle: un inferno in terra”, *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 15 ottobre 2006

MORINI, M. (2007): *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi Editore

NIDA, E. (1964): *Towards a science of translating*, Leiden, E.J. Brill

PAOLINELLI, M. e DI FORTUNATO, E. (2005): *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli editore

PAVESI M. (2005): *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma, Carocci Editore

PEREGO, E. (2005): *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci Editore

PUIG, C.: "Threadbare 'Prada' wears thin despite devilish Streep", *USA Today*

RUTELLI, R. (2004): *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*, Pisa, Edizioni ETS

SOLINAS, S.: "Con Meryl i veri attori sono gli abiti", *Il Giornale*, 13 ottobre 2006

VARELA, F. (novembre 2005): *Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual*, "Puentes", n. 6

WEISBERGER, L. (2003): *The Devil wears Prada*, New York City, Broadway Books.

WEISBERGER, L. (2004): *Il diavolo veste Prada*, Milano, Edizioni Piemme.

SITOGRAFIA

<http://cineahora.blogspot.it/2007/03/crtica-dvd-el-diablo-se-viste-de-prada.html>

<http://filmup.leonardo.it/ildiavolovesteprada.htm>

<http://www.bliempie.com>

<http://www.elmulticine.com/criticas2.php?orden=405>

http://www.movieplayer.it/film/il-diavolo-veste-prada_8824/incassi/

http://www.rottentomatoes.com/m/the_devil_wears_prada/

<http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/doppiaggio/>

http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html

DIZIONARI UTILIZZATI

MALDONADO GONZALEZ, C. (2006): *CLAVE Diccionario de uso del español actual*, Madrid, Ediciones SM.

PITTÀNO, G. (2009): *Dizionario grammaticale. Così si dice (e si scrive) – dizionario grammaticale e degli usi della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

WEHMEIMER, S. (2005): *OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY*, Oxford, Oxford University Press.

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento al mio relatore, Ch. Prof. Luís Luque Toro, che mi ha appoggiato e sostenuto nella realizzazione e nella stesura di una tesi nuova e diversa; senza il suo appoggio questo progetto, interessante e stimolante, non avrebbe potuto essere realizzato.

Un grazie particolare va ai miei genitori, che si sono sempre fatti in quattro per permettermi di studiare e completare il mio ciclo di studi e che mi hanno spinto a continuare anche dopo la triennale. Un grazie a mio fratello Danny, che riusciva magicamente a sopportare il mio stress in sessione d'esami.

Non posso non ringraziare di cuore tutte quelle persone che mi sono state vicine durante questi mesi di ricerca e lavoro. In primis Marco, che mi ha consigliato, ascoltato, preso in giro, fatto ridere, sostenuto ed è sempre stato al mio fianco, e senza il quale questo progetto ora non esisterebbe; Elisa, per la sua straordinaria prova di coraggio nell'accompagnarmi a Venezia e Leonardo, per avermi fatto capire quanto bello sia spiegare e far comprendere ai più piccoli il fantastico mondo delle lingue.

Last but not least le mie colleghe cafoscarine, Sara e Valentina, che hanno riempito i miei lunghi pomeriggi universitari, con le quali ho condiviso interminabili risate pre-laurea e che hanno infuso in me e nel mio progetto di tesi una vena di ironia e di sana ilarità.