

# **“Facci Lei!”: Subtitling Humour in *Fantozzi* (1975)**

Rory McKenzie

A thesis submitted to the Victoria University of Wellington  
in fulfilment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy in Literary Translation Studies

**Victoria University of Wellington**

**2019**





## Acknowledgements

First and foremost, I would like to thank my supervisors, Dr Marco Sonzogni and Dr Claudia Bernardi, who were not only invaluable in providing expertise related specifically to this project but, alongside Dr Sally Hill, the Head of School of the School of Languages and Cultures at Victoria University, sparked my interest in Italian language and culture. I will always be grateful for their hard work, enthusiasm and support throughout my studies.

I would like to thank Victoria University of Wellington for funding my doctoral research and for being supportive throughout my years of study here. To the Faculty of Humanities and Social Sciences, I am incredibly grateful for the funding you provided me to attend international conferences and carry out archival research abroad.

Many thanks to His Excellency Fabrizio Marcelli, Ambassador of Italy in New Zealand, to Martina Depentor and the Embassy of Italy and to Sydney Shep from Wai-te-ata Press, thank you for the support in organising the screening of *Fantozzi* with my English subtitles as part of *La settimana della lingua italiana* in 2017.

I am grateful to Elena Scarfi and the staff of the Biblioteca Istituto Nazionale "Ferruccio Parri" in Milan, allowing me to undertake archival research while on study leave.

And finally, to all my family and friends who have supported me throughout my many years at university, this thesis is a result of the hard work that I would have not been able to handle both physically and emotionally without your love and friendship.



## Abstract

Subtitling provides scholars and translators alike with the challenge of negotiating meaning across languages and cultures in an extremely limited space. The subtitler faces many restrictions that can severely affect a translation. However, subtitles are central to making films more widely and easily accessible. These difficulties are challenging at the best of times and are compounded by the specific difficulties of translating comedy. Humour is both universal and at the same time culturally specific. Anthropologists, sociologists, literary theorists and scholars have amply demonstrated how deeply intertwined humour, culture, and language are. It is for this reason that the current project will expand on the literature of subtitling humour, applying the relevant theories associated with both subtitling and translating humour to the Italian film classic *Fantozzi* (1975).

The character Ugo Fantozzi has been a cult figure in Italian culture and society since his appearance in Italian cinema and literature in the late 1960s and early 1970s. In the films in particular he has come to represent the average Italian of the post-economic miracle, whose life does not quite match the dreams of wealth and prosperity emphasized by the media. Fantozzi epitomises the average, and while his character has received little academic attention to date more credible academic studies are emerging since the death of his creator, Paolo Villaggio, in 2017. *Fantozzi*, therefore, provides the perfect cultural product for a discussion of what it means to translate Italian culture and humour, combining this with considerations about the emerging field of translation studies of subtitling.

By providing a complete translation of *Fantozzi* in English, accompanied by a critical commentary, in this thesis I attempt to show how, despite all the restrictions imposed by the field of subtitling, as well as the difficulties of translating humour, a subtitler can still produce well thought out and reliable subtitles that convey the cultural and comedic aspects of film, and more specifically of this beloved Italian icon.



## Table of Contents

<b>Introduction.....</b>	<b>13</b>
<b>1. Contextualising Fantozzi .....</b>	<b>17</b>
1.1 <i>Vita, morte e miracoli di un pezzo di merda: Fantozzi, Villaggio and Salce .....</i>	17
1.2 Ugo Fantozzi and <i>l'italiano medio</i> .....	24
1.3 Fantozzi and other international comedic figures.....	27
1.4 The Fantozzi series: patterns of humour .....	31
1.5 Conclusion .....	40
<b>2. Translating humour in an audiovisual context .....</b>	<b>43</b>
2.1 Theories of humour.....	43
2.2 Translating humour across borders.....	47
2.3 Making humour accessible.....	50
2.3.1 Language-dependent jokes.....	52
2.3.2 International or bi-national jokes .....	57
2.3.3 Cultural jokes: particular senses of humour.....	59
2.3.4 Visual and aural jokes.....	61
2.4 Conclusion .....	62
<b>3. Subtitling as inter-semiotic translation.....</b>	<b>65</b>
<b>3.1 Audiovisual Translation .....</b>	<b>65</b>
3.1.1 Subtitling (inter and intra-lingual) .....	67
3.1.2 Dubbing.....	76
3.1.3 Subtitling or dubbing?.....	79
3.1.3 Voice-over.....	80
3.1.4 Audio description.....	81
<b>3.2 The development of subtitling.....</b>	<b>82</b>
3.2.1 The role of the subtitler.....	82
3.2.2 Past, present and future of subtitling.....	84
3.2.3 Implications on viewing experience .....	93
<b>3.3 The theory and practice of subtitling: overcoming the challenges .....</b>	<b>95</b>
3.3.1 Subtitling techniques: time, space and content restrictions.....	99
3.3.2 The conventions of subtitling.....	114
<b>3.4 Conclusion .....</b>	<b>121</b>
<b>4. Subtitling <i>Fantozzi</i> (1975).....</b>	<b>125</b>
<b>4.1 Subtitling framework.....</b>	<b>126</b>

<b>4.2 <i>Fantozzi</i> (1975) subtitles.....</b>	<b>129</b>
<b>4.3 Specific difficulties in translation .....</b>	<b>232</b>
4.3.1 The use of the <i>imperativo formale</i> .....	232
4.3.2 Rhyme and Song .....	236
4.3.3 Multilingualism and the representation of Jesus .....	240
4.3.4 Culturally specific references.....	242
<b>4.4 Conclusion .....</b>	<b>245</b>
<b>Conclusion .....</b>	<b>247</b>
<b>Bibliography and Filmography .....</b>	<b>251</b>
<b>Publications by Paolo Villaggio .....</b>	<b>251</b>
<b>Fantozzi Films .....</b>	<b>252</b>
<b>Referenced texts .....</b>	<b>253</b>
<b>Appendices.....</b>	<b>261</b>

## List of Figures

Figure 1: Director of the first two Fantozzi films, Luciano Salce .....	19
Figure 2: A timeline highlighting the important moments in the history of the Fantozzi series.....	20
Figure 3: Fantozzi’s famous line “Com’è umano Lei” expressed as a meme .....	21
Figure 4: Elisabetta Villaggio’s tribute to her father, posted online. (3 <sup>rd</sup> July 2017).....	22
Figure 5(a-d): Headlines from Italy’s biggest newspapers, celebrating Villaggio and Fantozzi.....	23
Figure 6(a-b): Fantozzi and Signorina Silvani (left), Reginald Perrin and Joan (right).....	28
Figure 7(a-f): Scenes from the Fantozzi films the style of <i>The Simpsons</i> .....	29
Figure 8: An example of the misuse of the ‘imperativo formale’ from the first Fantozzi film.....	32
Figure 9(a-d): Examples of the biblical characters that appear in Fantozzi.....	35
Figure 10(a-b): The Mega-direttore Galattico’s office in the first two Fantozzi films.....	36
Figure 11(a-d): Examples of Mariangela’ comparison to a monkey throughout the series.....	38
Figure 12(a-d): The representation of other languages and cultures in the Fantozzi series.....	40
Figure 13: Zabalbeascoa’s solutions (S) to translate problem (P).....	52
Figure 14: Example of language-dependent humour in <i>Benvenuti al Sud</i> .....	57
Figure 15: Example of an International joke from <i>Benvenuti al Sud</i> .....	59
Figure 16: Example of a cultural joke in <i>Benvenuti al Sud</i> .....	61
Figure 17: Example of a visual joke in <i>Benvenuti al Sud</i> .....	62
Figure 18: Gambier and Di Giovanni’s model for subtitling research.....	67
Figure 19: Susan Boyle subtitled despite the SL and TL being the same.....	74
Figure 20: <i>Skiptrace</i> presented with bilingual Chinese/English subtitles.....	75
Figure 21: Screenshot of WinCAPS Q4untum, the software being used for this project.....	88
Figure 22(a-d): Examples of integrated subtitles on television and in film.....	93
Figure 23: The Filefish, used in the translation of Pasta alla Montecristo.....	244
Figure 24: The use of “dollars” in translation, rather than the retention of “lira”.....	245





You have to be happy when there's the opportunity to talk about Fantozzi. He is an accountant, the most typical Italian product. He is an employee, the type of individual that yesterday was an incarnation of normality and today seems a curious residual survivor, like telephones on walls or school desks with the hole for the ink well.<sup>1</sup>

Stefano Bartezzaghi

---

<sup>1</sup> Bartezzaghi, Stefano in Paolo Villaggio, *Fantozzi, rag. Ugo* (Milano: RCS Libri S.p.A, 2013), 1. [My translation]  
Original Italian: "Bisogna sempre essere contenti di avere l'occasione per parlare di Fantozzi. È un ragioniere, prodotto italiano dei più tipici. È un impiegato, individuo di una specie che ieri era l'incarnazione della normalità e oggi pare una curiosa sopravvivenza residuale, come i telefoni a muro o i banchi di scuola con il foro per il calamaio."



## Introduction

Despite the amount of research that has been undertaken in the field of both humour translation and subtitling, as we will see in the next chapters, there are quite simply no right or wrong answers or ways as to how a translator can go about subtitling humour. Indeed, humour is deeply cultural and jokes, wordplay, specific references or allusions that are funny in one culture may not be easily accessible, or may not even make sense in another. This is where translation, particularly in the case of subtitling, becomes an especially arduous task; humour has to inevitably change, or may even be lost, when shifting from one language to another given the cultural, linguistic and technical, medium-specific restrictions that the subtitler faces. Because of this, the subtitler must have a deep understanding of the intricacies of the source text (ST) and source language (SL) in order to be able to negotiate between the two. Each text must be dealt with on a case-by-case basis and must always take into consideration the target language (TL) and target culture (TC) for whom the text is being translated while still attempting to retain the idiosyncrasies of the original content. Given the added challenges inherent to subtitling, the translation of humour in an audio-visual (AV) context is often all the more difficult.

The choice of the film *Fantozzi* (1975), directed by Luciano Salce, as my case study is based on its compelling exemplarity: to start with, this film, as well as the rest of the films in the series, *Il secondo tragico Fantozzi*, directed by Luciano Salce, *Fantozzi contro tutti* (1980), *Fantozzi subisce ancora* (1983), *Superfantozzi* (1986), *Fantozzi va in pensione* (1988), *Fantozzi alla riscossa* (1990), *Fantozzi in paradiso* (1993) and *Fantozzi – il ritorno* (1996) all directed by Neri Parenti, and finally *Fantozzi: la clonazione* (1999) directed by Domenico Saverni, all have acquired cult status in Italy and remain relevant to this day. The main character of the series, Ugo Fantozzi, has become deeply engrained into Italian culture. Italians young and old alike recognise, quote and enjoy the Fantozzi series on a regular basis, thus presenting a unique and intriguing case of Italian comedy and culture. Fantozzi still graces the “palinsesto” of Italian broadcasting, forty four years since the first film and twenty years since the last film was released. The death of Paolo Villaggio, the creator of Fantozzi, in July 2017 has undoubtedly revitalised the series’ popularity. In fact, when I started this project in 2016, I attempted to find the first Fantozzi book in many new and second-hand book stores across Florence to no avail. In late 2017, all of the books in the series (on which the earlier films are predominantly based) could be found at the central book displays of Feltrinelli stores across Milan, which had been republished after Villaggio’s death. The reactions to Paolo Villaggio’s death, which will be discussed in the next chapter, have undoubtedly confirmed how Fantozzi is cherished as a national icon, still relevant both in terms of its comedy and as a satirical commentary on the contemporary Italian audience. Due to the culture-specific humour and references present, the temporal and historical displacement, as well as cultural displacement, this film undoubtedly provides an intriguing and difficult challenge in translation.

A further reason for choosing the first film of the Fantozzi series as a case study is that it has never been translated commercially into English.<sup>2</sup> A translation therefore allows an English-speaking audience access to an important product of Italian culture and comedy to which they have not had access so far; a relative surprise given that the films are a staple part of Italian cinematic culture but have had very limited exposure to the rest of the world, with little to no exposure to an English-speaking context given the themes, humour and content present are so quintessentially Italian. Interestingly, Paolo Villaggio was, at one point, in conversation with American producers about selling the rights for an American remake of the film, starring Danny DeVito as Fantozzi.<sup>3</sup> These conversations fell through and no remake was ever produced, perhaps fortunately, as the comedy would have run the risk of going from a scathing social commentary mixed with aspects of visual and slapstick humour, to a purely slapstick, low-brow production.

Translating this film is not only a challenging task given the nature of the content, but also due to the fact that it is not being translated in a traditional sense, but rather it is being subtitled, which requires its own unique set of skills and practical solutions. In 1959 Roman Jakobson proposed three different typologies of translation: inter-lingual translation, inter-semiotic translation and intra-lingual translation.<sup>4</sup> Subtitling could be considered an intersection of all three forms of translation, given that it is an intra-lingual translation from spoken to written communication, a translation from SL to TL in traditional inter-lingual subtitles, and a translation from TL to TL in the case of captioning for deaf and hard of hearing audiences. As Patrick Zabalbeascoa explains, “[i]f we have two types of signs and two different channels of communication, we get four different types of signs: audio-verbal (words uttered), audio-nonverbal (all other sounds), visual-verbal (writing), visual-nonverbal (all other visual signs).”<sup>5</sup> All of these ‘channels’ must therefore work together in order for any audiovisual translation (AVT) to be successful – subtitles must cater to both the dialogue and the images on-screen at all times. Due to the restrictions that are imposed on the translation of audiovisual (AV) material, subtitling is an especially difficult area of translation studies that requires not only linguistic and cultural competency, but also technological expertise. The subtitler must tailor the translation to a new culture and language, but also bear in mind that the content is being changed from an audial form to a written form, which is why subtitling is referred to as ‘diagonal translation’ by Hencrick Gottlieb, or more generally as ‘inter-semiotic translation’, as seen above. Added to this, the very restrictions, particularly those associated with time and space, which are characteristic to subtitling, often lead subtitlers to be exposed to criticism: indeed, subtitling is often labelled a ‘recreation’ of the original, rather than a translation. Although recent studies on subtitling have attempted to put an end to this point of view, providing

---

<sup>2</sup> The film does have an English title, *White Collar Blues*, and fairly poor quality fan subtitles have been created and are available for download online, presumably produced by a non-English native speaker given the grammatical errors and lack of English fluency.

<sup>3</sup> Alessandra Rota, "Paolo Villaggio - Il ragioniere Ugo è un vendicatore," *La Repubblica*, 5 Luglio 1999.

<sup>4</sup> Roman Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation," *On Translation* (1959).

<sup>5</sup> Patrick Zabalbeascoa, "The nature of the audiovisual text and its parameters," in *The Didactics of Audiovisual Translation*, ed. Jorge Diaz-Cintas (Amsterdam: John Benjamins, 2008), 24.

evidence that subtitling should be considered a legitimate academic focus in the field of inter-semiotic, or multi-modal, translation, there are still many translation scholars who are unfamiliar with, or who simply dismiss, subtitling as translation. In fact, an important scholar in the advancement of subtitling, Yves Gambier, believes that certain concepts of translation studies should be rethought when it comes to AVT – one of these being the very definition of translation as a practice.<sup>6</sup> It is unquestionable, however, that subtitling is an important practise for a multitude of different reasons: its contribution to globalising the film industry and promoting cultural and linguistic information specific to certain linguistic and cultural contexts, as well as its usefulness in providing access to content for deaf and hard of hearing audiences are just two important examples as to why subtitling is an essential part of today's film industry. Despite the unavoidable difficulties and challenges of both of these practices (subtitling and translating humour), both need to be undertaken and, at times, co-exist within the same translation process when subtitling comedy films.

Before conducting this research my experience in translating humour was rather limited; my interest in translation, and in particular subtitling, however, has been a constant presence since taking up a second language at high school. I have always taken an interest in subtitled films, and in 2014 I received the opportunity to write the Italian subtitles for the New Zealand film *The Dark Horse* (2014) as part of a Victoria University of Wellington Summer Scholarship research project.<sup>7</sup> That particular case study opened my eyes to the unique difficulties and intricacies of the field of subtitling, particularly when attempting to translate the deeply cultural New Zealand content of the film, and has led me to pursue subtitling from a scholarly, pedagogical and technological perspective.<sup>8</sup> This thesis expands on that research from a slightly different perspective, that of negotiating Italian humour in an English-speaking context.

This translation studies project is comprised of four chapters that, together, provide an essential analysis of both the cultural implications and translation challenges in order to be able to adequately render the content of this case study from the original Italian into English. The first part of chapter one will introduce both the character of Ugo Fantozzi and his creator Paolo Villaggio, placing Fantozzi in the context of Italian society and culture in the 1970s, exploring his introduction into Italian comedy. This is followed by an analysis into the exact types of humour one expects to find throughout the film and series. It is important to bear in mind that this is a project in Translation Studies, so the discussion of the Fantozzi series is limited to an outline of the overall cultural aspects and themes present in the film. The character, as well as the films in general, are incredibly rich with cultural specificity, but a more holistic view of the character and series is essential in understanding the implications that inevitably exist in translation.

---

<sup>6</sup> Yves Gambier, "Challenges in research on audiovisual translation," in *Translation Research Projects 2*, ed. Anthony Pym and Alexander Perekrestenko (Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009), 19.

<sup>7</sup> James Napier Robertson, "The Dark Horse," (Transmission Films, 2014).

<sup>8</sup> Rory McKenzie, "A Dark Horse in Translation Studies: Subtitling Kiwi Culture," *Journal of Italian Translation* 11, no. 2 (2016).

Chapter two looks at translating humour in an audiovisual context in general, highlighting particular theories of humour and presenting the subsequent challenges of retaining this humour in translation. Techniques that aid the translator are proposed and discussed, and presented in the form of a contemporary case study of humour translation from Italian to English.

Chapter three then provides an overview of AVT, and more specifically of subtitling, with a discussion of both the development of subtitling as an industry, as well as the practical and theoretical challenges with which a subtitler is faced, as well as possible ways in which these challenges can be overcome according to the literature on subtitling.

The fourth chapter draws heavily on the analysis undertaken in the first two chapters of this thesis. First of all, a framework for the creation of subtitles is provided, followed by the full translation of the film, which bears in mind both the cultural and technical components and requirements discussed in detail in the previous chapters. The translation is accompanied by a commentary, which functions as an insight into the thought processes undertaken throughout the translation. This is then followed by a breakdown of specific complex scenes and dialogues that proved especially challenging, as well as the decisions made to overcome these challenges.

This project has been undertaken as an original research project from start to finish. No transcription of the film existed and therefore the dialogue had to be transcribed to begin with. I then translated the text, turned it into subtitles.

The purpose of this research project is to build on the literature of AVT, in particular subtitling, highlighting its importance first of all in understanding other languages and cultures, and also showing that it is an essential form of inter-semiotic translation that requires a deep cultural, linguistic and technological knowledge. I also aim to add academic credibility to an often dismissed film (and series as a whole) that seems to be a fixture in Italian comedy, film and culture. This project aims to provide an English-speaking audience with the opportunity to learn about and enjoy a staple figure in Italian cinema and society. In subtitling this film, I hope to prove that translating the humour of *Fantozzi*, while not a simple task, is certainly possible when the translator is aware of its cultural implications, alongside an in-depth knowledge of the AVT industry and its practices.

## 1. Contextualising Fantozzi

Paolo Villaggio's most famous character, Fantozzi, is the quintessential modern Italian mask of physical pain and moral humiliation. Importantly, the audience is not invited to empathise with such pain and humiliation (that is, to identify with the main character and therefore feel humiliated). On the contrary, through comic expedients, a sapient use of language, especially by the voice-over, and the constant recurrence of characters, episodes and formulaic expressions, the audience is invited to laugh freely at Fantozzi, while at the same time receiving an uncanny, grotesquely exaggerated reminder of the inhumane and alienating nature of capitalism, bureaucracy, and consumerism.<sup>9</sup>

Francesco Ricatti

The Fantozzi series has, to date, received very little academic attention, presumably due to its rather crude and immature slapstick-style of humour, although a growing number of critics and academics alike agree that the themes and humour present in the first Fantozzi film, as well as the series as a whole, go beyond this. Indeed, scholarship on the characters and series has been on the rise since Paolo Villaggio's death in 2017. This chapter will, first of all, explore the life of the creator, Paolo Villaggio, one of Italy's most prestigious comics. It will then introduce the character Ugo Fantozzi, placing him in both an Italian and global context; then it will provide an analysis of the types of humour present across the series. The aim is not to critique the Fantozzi series or Salce's filmmaking abilities from a film studies point of view (which would be a very interesting and deserving topic of study in and of itself), but rather to contextualise the linguistic and cultural challenges that the subtitler faces when translating the type of humour which is presented in this case study. A particularly challenging aspect in writing this chapter is that, until now, there has been very little scholarly secondary literature on Fantozzi (in both Italian and English), and the sources that do exist tend to be in the form of interviews, film reviews or creative pieces. This fact is rather surprising, given Fantozzi's continued popularity in Italy, and proves problematic when wanting to discuss Fantozzi from a scholarly perspective.

### 1.1 *Vita, morte e miracoli di un pezzo di merda: Fantozzi, Villaggio and Salce*<sup>10</sup>

Paolo Villaggio (1932-2017) was one of the most recognized and appreciated contemporary Italian comic writers and performers of his era. He was an actor, director, writer and comedian whose work was not only well received for its comedic and satirical elements, but for its commentary on working and low-middle class Italy in the 1970s. Born in 1932, Villaggio grew up in Genoa, in the North of Italy. He initially studied Law at the University of Genoa, but never completed his degree, instead

---

<sup>9</sup> Francesco Ricatti, "Humiliation and Love: Villaggio, Benigni and the cultural politics of emotions," *Incontri: Rivista europea di studi italiani* 29, no. 2 (2014): 11.

<sup>10</sup> This is also the title of an autobiography written by Paolo Villaggio in 2002. Given that I will be discussing Villaggio's life, death and his character that is often referred to as "La nostra merdaccia", the heading seemed apt.

embarked on a writing career. He started by writing short stories for the magazine *L'Europeo*.<sup>11</sup> His part-time position (before he embarked on his career as a writer) and the people with whom he worked at the *Italsider* steel works were the inspiration behind his most famous character, Ugo Fantozzi, as explained by Fabrizio Buratto:

The character of Fantozzi very much derives from the characteristics of a series of people Villaggio met at the time in which he worked at the *Italsider* in Genoa [...] *Italsider* represented for Italy at the time an example of an avant-garde company in terms of the organization of work and of the experimentation of new dynamics of collaboration between workers.<sup>12</sup>

As well as creating the character of Fantozzi, Villaggio played Fantozzi in the film adaptations of his short stories and in the further original film versions. Villaggio won numerous awards for his acting, writing and contribution to Italian cinema. Such awards included the *Davide di Donatello*, the *Leone d'Oro*, the *Nastro d'Argento*, the *Pardo d'onore*, an *Aquila d'Oro*, and two *Grolle d'Oro*. In 2011, on the occasion of the 150th anniversary of Italy's unification, his first collection of stories, *Fantozzi*, written in 1971 and on which the first film was based, was included by the *Centro per il libro e la lettura* among the top 150 most influential books that marked Italian history. When first published, Rizzoli produced a conservative 10,000 copies of the book. It went on to sell over 1.5 million copies nationwide.

The first film, *Fantozzi*, directed by Luciano Salce (pictured in Figure 1) in 1975, draws from the books initially published in 1971. The film, with its episodic structure, is made up of numerous short stories involving stereotypical aspects of Italian culture and society from football to food, countryside and mountainous holidays, Christmas and New Year's Eve celebrations, religion, workplace hierarchy and everything in between.

Salce's personal experiences also undoubtedly add to the richness of the character Ugo Fantozzi and the humour of the first two films. Salce, who grew up in Rome, was an actor, director, screenwriter, television host, playwright and lyricist. His first appearance as an actor came in 1946 in the film *Un americano in vacanza* and his final work as a director came in 1987 with his film *Quelli del casco*. In February 1943, before his career in cinema had started, Salce was called to undertake military service, and on September 8 he was taken prisoner by German forces and deported to a labour camp for prisoners of war, where he remained for two years until the end of the conflict.<sup>13</sup> It is therefore, perhaps, no coincidence that the first Fantozzi film takes aim at Germans for comedic effect, particularly the scene

---

<sup>11</sup> The short stories that Villaggio wrote for *L'Europeo* can be found in the appendix of this thesis, courtesy of the Biblioteca Istituto Nazionale "Ferruccio Parri" in Milan.

<sup>12</sup> Fabrizio Buratto, *Fantozzi: Una maschera italiana* (Torino: Lindau, 2003), 32. [My translation]  
Original Italian: "Il personaggio di Fantozzi deriva molte sue caratteristiche da una serie di persone conosciute da Villaggio ai tempi in cui lavorava all'Italsider di Genova [...] L'Italsider rappresentò per l'Italia di quegli anni un esempio di azienda all'avanguardia in tema di organizzazione del lavoro e di sperimentazione di nuove dinamiche di collaborazione fra lavoratori."

<sup>13</sup> Andrea Maori, *Luciano Salce prigioniero n. 120842. Storia di un intellettuale internato 1943-1945* (Perugia: Tozzuolo, 2018). Andrea Pergolari and Emanuele Salce, *Luciano Salce: Una vita spettacolare* (Roma: Edilazio, 2009).



at ‘Le Magnolie’ diet therapy clinic, which is very reminiscent of a prison, in which the German directors of the centre starve their patients and exploit them by charging obscene amounts of money for their food. In fact, this hypothesis is supported by Salce’s own son - in his book detailing the life of his father, Emanuele Salce states, “[h]is two years in German prison were horrifying: they imprinted forever on his life (even his artistic one).”<sup>14</sup>



Figure 1: Director of the first two Fantozzi films, Luciano Salce<sup>15</sup>

The Fantozzi books and films are regarded as staples of Italian culture. Popular with young and old audiences alike, they appear relevant to understanding Italian society, history, humour and traditions. The Fantozzi character first graced Italian television (albeit with the name ‘Fantocci’) in 1968, on the programme *Quelli della domenica* on Rai.<sup>16</sup> Fantozzi then hit the national box office in 1975 and is frequently screened, even to this day, on national television. Il ragioniere (accountant) Ugo Fantozzi is the protagonist of eight books and ten films. The films, at least the early ones, draw heavily on the content originally written by Villaggio – whether that be through particular descriptions, comedic elements or specific language used throughout, the similarities between the two are clear. In fact, the Fantozzi series is as popular as ever in today’s Italy, as exemplified by Figure 2, which shows a timeline of the release of films and the earlier collections of short stories, a visual example of the longevity of the Fantozzi series.

---

<sup>14</sup> Luciano Salce: *Una vita spettacolare*, 46. (My translation, original as a timeline and therefore adapted for context)

Original Italian: “I due anni di prigionia in Germania sono terrificanti: segneranno per sempre la sua vita (anche artistica).”

<sup>15</sup> Picture found on: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Luciano\\_Salce](https://nl.wikipedia.org/wiki/Luciano_Salce). Accessed 15<sup>th</sup> November, 2018.

<sup>16</sup> Marco De Simone, *Memorie dal sottoscala* (Rieti: Amarganta, 2015), 23.

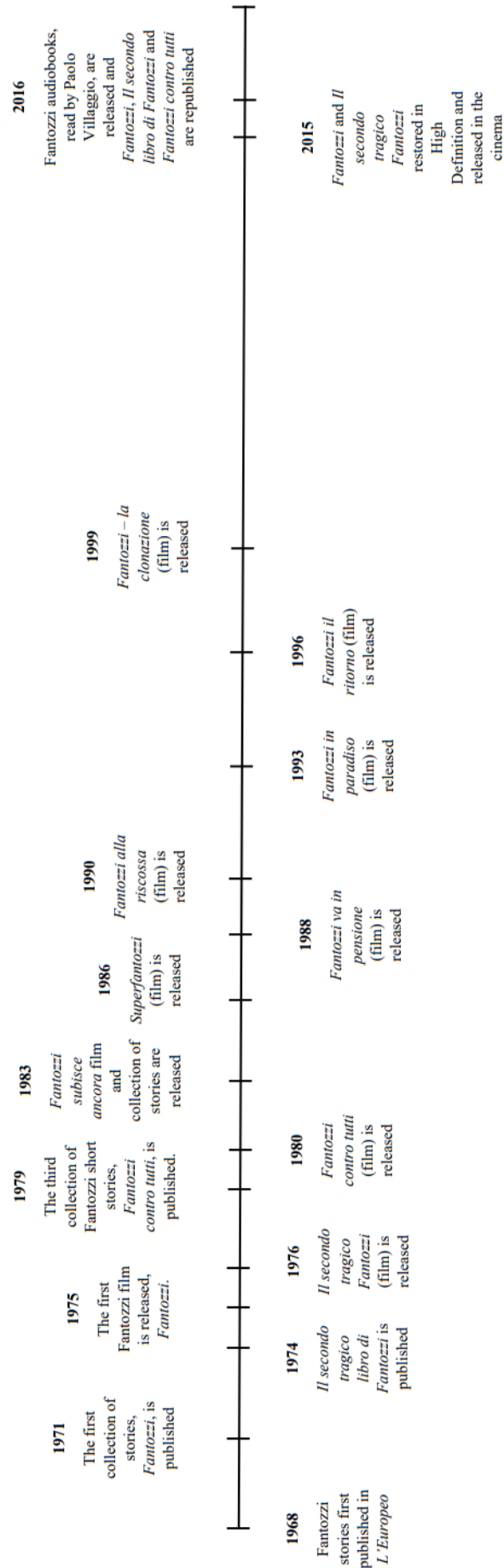


Figure 2: A timeline highlighting the release of the Fantozzi books and films

In the early 1990s the character was adapted into a comic series in the children's magazine *Il Corrierino*; a new graphic novel *Fantozzi Forever* was published in 2014; the audiobooks of the short stories, read by Paolo Villaggio himself, were released in 2016, graded reader adaptations of the first and second film for Italian language learners were published in 2018.<sup>17</sup> The first, second and third books were republished in 2017 by Rizzoli, and the first and second films were restored in High Definition for Italian cinema in 2015. Recently, a group of Italians even erected a plaque (Figure 3) onto the building in which Fantozzi jumps off in one of the early scenes from the film, upon which appears Fantozzi's now famous quote: "Non l'ho mai fatto, ma l'ho sempre sognato" ("I have never done it, but I have always dreamed of it").<sup>18</sup>

Fantozzi even appears in the relatively new social media craze known as 'memes' where a still from a film, for example, is presented alongside a caption, usually the quote from the part of the film where the still is taken, as shown in Figure 3. This undoubtedly proves that, despite being a part of Italian culture for the best part of fifty years, the characters continue to hold cult status, a status that has continued into the age of social media.



Figure 3: "Com'è umano Lei" ("how compassionate of you") expressed as a meme.<sup>19</sup>

On July 3<sup>rd</sup> 2017, at the age of 84, Paolo Villaggio passed away in Rome through complications due to his diabetes. His daughter, Elisabetta, announced the news to the public through social media, posting to her Facebook page: "Ciao papà ora sei di nuovo libero di volare" ("Goodbye, Dad, now you are free to fly again"), as illustrated in Figure 4.

<sup>17</sup> Paolo Villaggio, *Fantozzi: L'audiolibro inedito* (Volume S.R.L., 2016).

<sup>18</sup> <https://www.webstagram.one/media/BtL3bv5n1hb>. Accessed on 20<sup>th</sup> February 2019.

<sup>19</sup> Image found on: <http://network-marketingteam.blogspot.com/2016/03/smetti-di-parlare-come-fantozzi-se-vuoi.html> Accessed 18<sup>th</sup> January, 2018.



Figure 4: Elisabetta Villaggio's tribute to her father, posted online. (3<sup>rd</sup> July 2017)

Paolo Villaggio's funeral, held at *La casa del cinema di Roma*, was attended by many of Italy's screen idols: in addition to his wife Maura Albites and their children Pierfrancesco and Elisabetta, were singer Dori Ghezzi (wife of Fabrizio De Andrè and great friend of Paolo Villaggio), directors and actors such as Ricky Tognazzi, Lino Banfi, Renzo Arbore, Paolo Sorrentino, Neri Parenti (the director of the majority of the Fantozzi films), and his Fantozzi co-stars Plinio Fernando (Mariangela) and Milena Vukotic (Pina). Images of Villaggio, as well as references to Fantozzi, were plastered across all Italian media in both the private and public eye: my own Facebook newsfeed had numerous posts and pictures by Italian friends for whom Fantozzi was a big part of their childhood, all saying goodbye to Villaggio and his ragionier (Fantozzi). As can be seen in the newspaper front pages (Figure 5a-d), taken from the day after his passing, Italian media emphasised his influence on Italian culture from the 1970s to the present day. Many journalists bemoaned the fact that his work had not been the object of academic discussion.





## 1.2 Ugo Fantozzi and *l'italiano medio*

Fantozzi was, in a nutshell, the portrait of some Italians, an insignificant bourgeois in constant pursuit of redemption. Archetype of the 'average Italian', employed without a qualification or friend (think about the relationship with Filini that never goes past the 'Lei'), that puts to the forefront of the public's minds their own anxieties and failings. In every office there exists a two-faced seductress like Silvani, a gamer who is filled with ambition [Calboni], and, above all, we have all had the thought, at least once, of being persecuted by bad luck.<sup>21</sup>

Massimiliano Romualdi

At the time of Fantozzi's creation, Italy had experienced over a decade of economic prosperity, in a period known as the 'economic miracle', which had revolutionised the Italian economy and society in the 1960s and transformed the country's cultural landscape. The transformation was caused by fast economic expansion, aided by financial aid from the United States of America, which induced an influx of workers from the South to the North in the post-war years. The Italian economy grew rapidly due to new-found productivity. According to Paolo Scrivano, "in the five years between 1958 and 1963 the gross domestic product increased an average of 6.3% per year (it had been 5.5% between 1951 and 1958)."<sup>22</sup> Industrial areas had especially benefited from this growth; Milan, Turin and Genoa, where Villaggio grew up, became the 'capitals' of the Italian economic boom. Italy thus became one of the success stories of the post-World War II era, mainly thanks to the availability of cheap labour. It changed from being the least developed nation of the founding members of the European Community to becoming one of the world's leading industrial countries. Italy reshaped itself, creating prosperity and previously unobtainable access to consumer goods.<sup>23</sup> This emphasis on industrialisation, commercialisation and economic prosperity are what laid the social foundations for the character of Ugo Fantozzi, the decidedly average worker living in an Italy where prosperity and social image became increasingly fashionable: he is a character who tries his utmost to fit in with societal norms but always seems to be on the outside, a character who appears to always be let down by the promise of the economic miracle and the happiness associated with it.

As far as Italian cinema is concerned, some critics believe that the 1970s marked the beginning of a decline in quality in the industry, where low brow humour and serials became prevalent. Slapstick

---

<sup>21</sup> Massimiliano Romualdi, "41 anni di Fantozzi: com'è cambiata l'Italia?," Artspecialday, <http://www.artspecialday.com/9art/2016/03/27/41-anni-di-fantozzi-come-cambiata-litalia/>. accessed 25th January 2018. [My translation]

Original Italian: "Fantozzi era, in poche parole, il ritratto di una parte degli italiani, un borghese piccolo piccolo alla continua ricerca di un riscatto. Archetipo dell'italiano medio dunque, impiegato senza una laurea e senza un amico (pensiamo al legame con Filini, un rapporto che non va oltre il lei), che mette il pubblico di fronte alle proprie ansie e ai propri fallimenti. In tutti gli uffici è esistita una seduttrice un po' doppiogiochista come la Silvani, un collega arrivista e, soprattutto, tutti abbiamo almeno una volta pensato di essere perseguitati dalla sfortuna."

<sup>22</sup> Paolo Scrivano, "Signs of Americanization in Italian Domestic Life: Italy's Postwar Conversion to Consumerism," *Journal of Contemporary History* 40, no. 2 (2005): 321.

<sup>23</sup> Ibid.

comedies by writers and directors such as Villaggio, Ciccio Ingrassi and Franco Franchi became popular. As Carlo Celli and Marga Cottino-Jones argue, even well respected *commedia all'italiana* directors such as Dino Risi began to create films that bordered on soft porn.<sup>24</sup> It is generally accepted, however, that *l'italiano medio* became the subject of Italian film comedy in a post-economic miracle society, given that, as argued by Vittorio Spinazzola, the *italiano medio* reflected the socially shared values and common experiences of “ordinary” Italian people.<sup>25</sup>

Villaggio chooses to show the path of this anti-hero, the unfortunate buffoon that is Ugo Fantozzi. Other literary figures are born around the same time that also reflect the idea of the Italian anti-hero: Italo Calvino's *Marcovaldo* (1963), for example, shares similar servile and almost dim-witted traits, as well as a comparable narrative structure, as both characters are originally presented in the form of several short stories that made up a larger collection. Marcovaldo is a labourer, his relationship with his wife is very dull and his mind is full of big dreams that will never eventuate into reality. In fact, many of the Marcovaldo short stories could easily star Fantozzi: in the story *Funghi in città*, for example, Marcovaldo finds a patch of mushrooms and cultivates them to take home to his family only for them to end up sick, an action that I can certainly see Fantozzi undertaking.<sup>26</sup> While there is no academic literature that shows a direct influence of Calvino's Marcovaldo on Villaggio's Fantozzi, it would appear that some similarities and overarching themes would warrant further attention, especially in their shared critique of the social costs of the economic miracle and Italy's industrial development.

Ugo Fantozzi (also known, by his colleagues and superiors at least, as Fantocci, Pupazzi, Zanfozzi, Bambocci, Bacarozzi, Puccettino and perhaps most famously, ‘la nostra merdaccia’) is an exaggerated and comedic personification of the *italiano medio* of the 1970s in this post-economic boom society. However, the purpose of Fantozzi is not so much to show a comical version of a typical lower-middle class Italian citizen, as to portray a comical take on the disparity between social classes that existed and the ultimate failure of the economic miracle to provide happiness for many Italians. This is achieved precisely through the introduction of the “average” in the form of an anti-hero into Italian cinema. As Paolo D'Agostini argues:

[t]he “average” [medietà] is precisely the soul, the solid base of the “*commedia all'italiana*”. A double-sided average: a source of extraordinary vivacity and of real contact with the climate and the general feelings of the society... Average is the person “fabricated” by the authors of the comedy, “average” (in the sense of least), for many years, is the commercial benchmark, “average” is the position, the setting that for more than twenty years this type of cinema occupies in the Italian movie industry, which only then begins to assume less imprecise contours. Between the mid-1950s and the mid-1970s, comedy becomes its true backbone. No wonder then, that the average becomes its ideology.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Carlo Celli and Marga Cottino-Jones, *A New Guide to Italian Cinema* (New York: Palgrave Macmillan, 2007), 117.

<sup>25</sup> Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico: Lo spettacolo filmico in Italia 1954-1965* (Rome: Bulzoni, 1985), 289.

<sup>26</sup> Italo Calvino, *Marcovaldo* (Torino: Giulio Einaudi editore, 1963).

<sup>27</sup> Paolo D'Agostini, *Romanzo popolare: Il cinema di Age e Scarpelli* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1991), 37.

I use the term ‘anti-hero’ to describe Fantozzi because he is certainly no hero in the traditional sense: he tries to be brave but inevitably backs down when things do not go his way, he has very few redeeming qualities and demands very little respect from the viewers. The audience are encouraged to feel sorry for him, perhaps understand him, but never want to be him. This point is argued by Sergio Rigoletto, who, on the subject of *l’italiano medio* in Italian comedy, notes that “[o]rdinariness is its most persistent attribute.”<sup>28</sup> Villaggio himself describes Fantozzi in a similar fashion: “an anti-hero, he isn’t funny, he is a show-off.”<sup>29</sup> In fact, the word ‘fantozziano’ is now used in Italian as an adjective meaning “a mentally timid and servile attitude attributed to a depressing average employee, alienated and persecuted by bad luck”, “a situation characterised by unfortunate and grotesque events”, “clumsy, grotesque.”, “a person who is clumsy and servile with his superiors.”<sup>30</sup> This is the very nature of Fantozzi. As Paolo Mereghetti describes him:

Fantozzi is weak and servile as only the little bourgeois can be, always terrorized by his superiors, shy and clumsy to the point of catastrophe, he presents himself as the natural victim of mass media, of consumerism and of advertising, tragically incapable of adapting to the social models of his daily myths.<sup>31</sup>

While at the time of his creation there would have certainly been people who could relate to Fantozzi and his struggles through life, it is important to note that he is not necessarily a realistic example of life in post-economic miracle Italy, but rather he is an exaggeration of this *italiano medio*, as discussed by Francesco Ricatti:

[h]e does not offer a realistic representation of the average Italian, as is usually the case with the majority of standard characters in the *commedia all’italiana*. While he is the quintessential weak and mediocre comic character who experiences an incredible series of physical and psychological abuses and humiliations, his world is of an exaggerated, at times surreal and often grotesque nature, and his painful and humiliating, yet stubborn, survival is comparable to that of a comic character in a children’s cartoon.<sup>32</sup>

Fantozzi himself works in the corporate world as an accountant and lives a decidedly average life. He reflects particular traits of the *italiano medio* through his obsession with certain stereotypical Italian

---

<sup>28</sup> Sergio Rigoletto, "The Italian Comedy of the Economic Miracle," in *Italy On Screen: National Identity and Italian Imaginary*, ed. Lucy Bolton and Christina Siggers Manson (Bern: Peter Lang, 2010), 31.

<sup>29</sup> Paolo Villaggio and Luca Sommi, *Non mi fido dei santi: autobiografia bugiarda* (2011), 15. [My translation] Original Italian: “un eroe negativo, non è simpatico, è un millantatore.”

<sup>30</sup> “fantozziano, adj.,” La Repubblica, <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/F/fantozziano.html>. [My translation] Original Italian: “di atteggiamento e mentalità pavidì e servili, attribuiti a un deprimente tipo di impiegato medio, alienato e perseguitato dalla sfortuna”, “di situazione caratterizzata da eventi grottescamente sfortunati”, or “goffo, grottesco.” *fantozziano*,” *Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/fantozziano/>. [My translation]

Original Italian: “Di persona, impacciato e servile con i superiori: quel collaboratore è proprio una figura fantozziana.”

<sup>31</sup> Paolo Mereghetti, *Dizionario dei film 2011*, Il Mereghetti (Milano: B.G Dalai editore, 2010), 1214. [My translation] Original Italian: Fantozzi è debole e servile come sa esserlo solo il piccolo-borghese, sempre terrorizzato dai superiori, timido e impacciato fino al catastrofico, si presenta come vittima naturale dei mass media, del consumismo e della pubblicità televisiva, tragicamente incapace di adeguarsi ai modelli sociali che mitizza quotidianamente.”

<sup>32</sup> Ricatti, "Humiliation and Love: Villaggio, Benigni and the cultural politics of emotions," 12.



pastimes like football, billiards or cycling.<sup>33</sup> He is the very opposite of the stereotypical Italian/Latin lover, both in looks and in character; he is married to an emphatically unattractive wife, Pina, with whom, for the most part, he does not appear to be in love, while he is actually infatuated with a work colleague, Signorina Silvani; he has an ugly daughter, Mariangela, whom he loves, but of whom he is also very embarrassed.<sup>34</sup> Other aspects of Italian culture are all reflected throughout the series, including the way Italians deal with life's problems, the unhappiness associated with personal and professional lives, the idea of the 'dongiovanni' Fantozzi wishes he could be (represented in the film series by the equally grotesque Calboni), but very clearly is not, and the failed aspirations of prestige and status, shown through the use and misuse of language by both Fantozzi and his colleague, Filini, which will be discussed in detail in the following pages.

### 1.3 Fantozzi and other international comedic figures

Fantozzi played an important role in the representation and critique of Italian culture and society during the 1970s. This is partially achieved through the plots of the films themselves, but equally central to this are the comedic elements present in the films, and specifically through the use of language, as well as a rather low-brow, slapstick humour. Globally, Fantozzi is not alone in this: there are many other characters, series and films that use these types of humour to touch on important cultural, social and political issues relevant to their times and cultural contexts – particularly issues surrounding the representation of both workplace and family. These comparisons are valuable to this project as they can be used as inspiration in finding comedic solutions to challenges in translation, as well as showing that there is an audience for Fantozzi in the English-speaking world, given the many similarities that exist between him and the other very well-known characters.

One series, and character, that is very similar to Fantozzi, which was in fact released at a similar time (1976), albeit in a British context, is Reginald Perrin in the television series *The Fall and Rise of Reginald Perrin* (1976-1979). Both of these series were initially released as books (Perrin in 1975, compared to Fantozzi in 1968), both use voice-overs to help develop the story (in the case of Perrin we also have text that appears on screen, used as a narrative device of sorts), and both adopt a rather slapstick style of humour, particularly around bodily functions: for example, Reginald's boss, CJ, has chairs which continually let out flatulent noises, while in the Fantozzi series, the main character is notorious for the noise and chaos produced by his burps. Despite being from rather different social backgrounds (Perrin from the upper-middle class and Fantozzi more lower-middle class), there is

---

<sup>33</sup> Giacomo Baresi, "Fantozzi e lo sport: il ciclismo e la coppa Cobram," <http://www.giacomobaresi.com/category/fantozzi-e-lo-sport/>. accessed 20th July, 2017.

<sup>34</sup> In saying this, Pina is not always the subservient wife. Indeed, she uses interesting language such as 'ti stimo moltissimo' instead of 'ti amo', and also threatens to leave Fantozzi at certain parts of the series.

undoubtedly a similarity in that both characters want to escape the mediocrity that they are living in.<sup>35</sup>  
As Hilary Dannenberg reminds us,

[m]any sitcoms represent their protagonists as involved in a struggle to escape the cultural norms of their particular class or occupation. Two 1970s sitcoms in particular - *The Fall and Rise of Reginald Perrin* and *The Good Life* - constructed a comic dynamic which opposed the protagonists' desire to escape with ongoing entrapment in social class and lifestyle.<sup>36</sup>

There are also content-specific similarities between the series: both male characters work in very menial jobs where they do not want to be (Fantozzi in a chemical plant and Perrin for an ice-cream company); they both use repetition as a source of humour (the same jokes are repeated, albeit in different contexts across both series); they both have rather politically incorrect styles of humour (particularly around the role of women); both Fantozzi and Reginald are obsessed, bordering on in love with, their younger colleagues as both characters fantasize over them (Fantozzi over Signorina Silvani and Perrin over Joan, his secretary, as presented in Figure 6); there are comparisons of family members with animals (in the Fantozzi series, Mariangela is often compared to a monkey, while in *The Fall and Rise of Reginald Perrin* Reginald's mother-in-law is compared to a hippopotamus); and even the plot of the first season of the TV show is relatively similar to *Il secondo tragico Fantozzi*, particularly where Fantozzi attempts to abandon his life and start over with Signorina Silvani, only to end back up with his family – similar to what happens to Reginald Perrin when he fakes his own suicide to start afresh, only to end up in his previous job, as if nothing had changed.



Figure 6(a-b): Fantozzi and Signorina Silvani (left), Reginald Perrin and Joan (right)<sup>37</sup>

One other more recent television series that shows similarities with the Fantozzi series is *The Simpsons*. Figure 7(a-f) are scenes taken from *Fantozzi* and *Il secondo tragico Fantozzi*, next to which are pictures

<sup>35</sup> Frank McDonough, "Class and Politics," in *British Cultural Identities*, ed. Mike Storry and Peter Childs (London: Routledge, 2007), 184.

<sup>36</sup> Hilary Dannenberg, "Marketing the British Situation Comedy," *Journal for the Study of British Cultures* 11, no. 2 (2004): 176.

<sup>37</sup> Reginal Perrin image found on: <https://www.youtube.com/watch?v=8vUdhAAMlDc>. Accessed 20<sup>th</sup> October, 2018.

drawn by the online artists ‘Dan e Dav’, who are clearly fans of both *Fantozzi* and *The Simpsons*, depicting the characters from the Fantozzi films in the style of *The Simpsons*.<sup>38</sup> The first image recreates a scene from the second Fantozzi film, *Il secondo tragico Fantozzi* (1976), where Pina (in this case Marge Simpson) is dreading to tell Fantozzi (Homer) that they are being forced to watch the *Battleship Potemkin* by Fantozzi’s superiors, instead of watching the Italy versus England football match; the second image recreates the final scene of the first film where Fantozzi and the Mega-Direttore Galattico (Mr Burns) are speaking in front of the *L’aquario dei sorteggiati* which, instead of containing Fantozzi’s colleagues Fonelli, Peissi, Molli, Tritti and Bulzoni, contains *The Simpsons*’ characters Lenny and Karl; and the final image depicts Fantozzi announcing that the ‘Corazzata Kotiomkin’ (Potemkin) is “una cagata pazzesca” (“a crazy piece of shit”), while Guidobaldo Riccardelli (Smithers) looks on in dread.

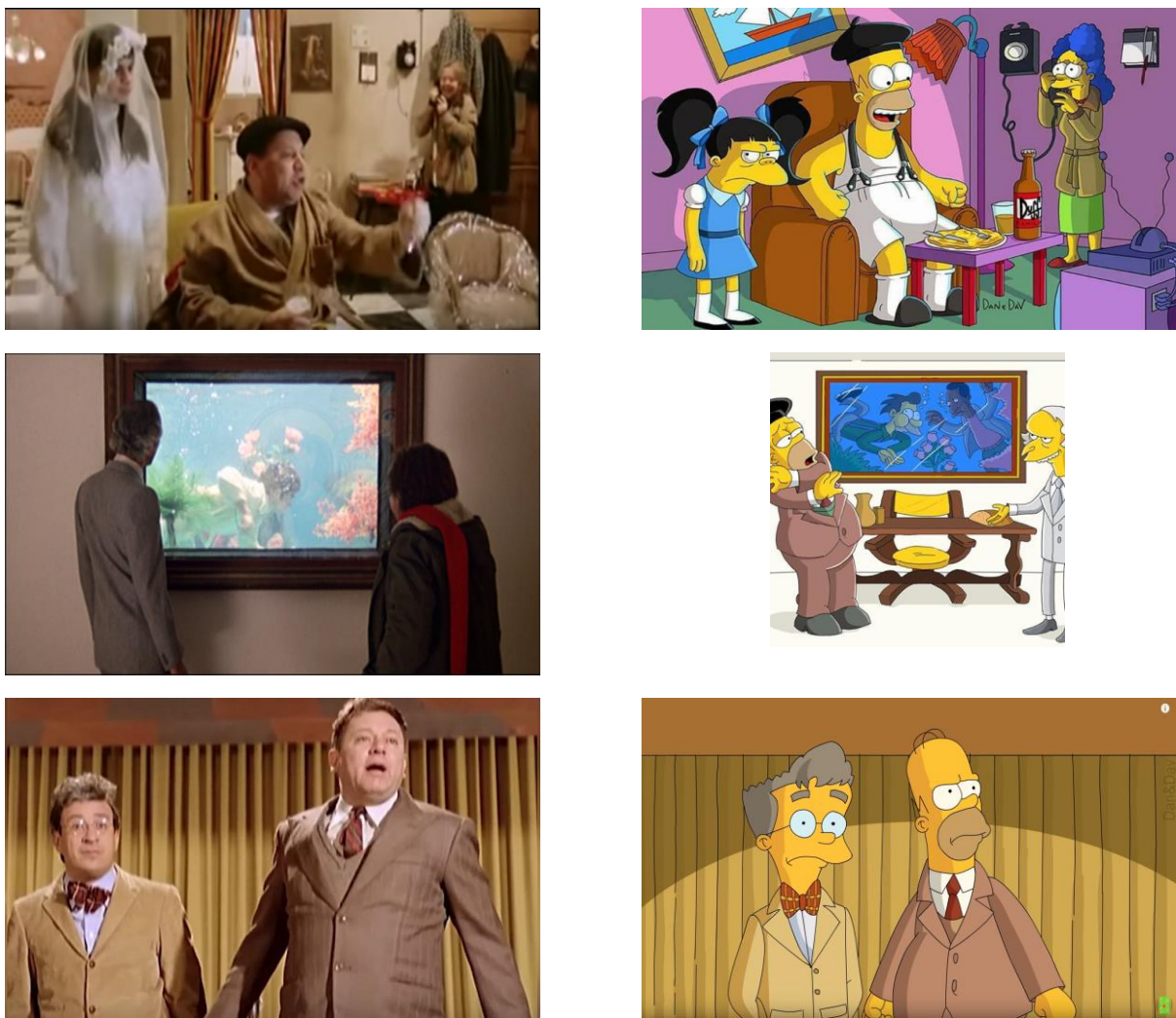


Figure 7(a-f): Scenes from the Fantozzi films the style of *The Simpsons*

<sup>38</sup> Dan and Dav, "Simpson Tribute to Paolo Villaggio (Fantozzi)," 9GAG, <https://9gag.com/gag/agYvjV6/simpson-tribute-to-paolo-villaggio-fantozzi>. accessed 20th September, 2017.

Seeing these images prompted me to compare the character of Fantozzi to Homer Simpson, Marge to Pina, Il Mega-Direttore Galattico to Mr Burns, etc. The pictures emphasise the similar nature of these characters, but also the comedic styles of the two comedy series, which use similar patterns of humour to comment on their respective cultures in different historical contexts. Since its introduction to American television in 1989, *The Simpsons* has become a worldwide phenomenon and the longest running television programme in history; in 2019 it continues with its 30<sup>th</sup> season. From the very start the programme became popular for its satirical commentary on contemporary American society, incorporating current events, popular culture references and humour that were accessible nationwide in the United States of America, as well as internationally. This is exemplified through the number of special guest appearances of iconic figures in society: Michael Jackson, Meryl Streep, Buzz Aldrin, Stephen Hawking, Tony Blair, Venus and Serena Williams, and New Zealand's own Jemaine Clement and Bret McKenzie are just a few examples of how influential the programme has been in attracting guests from a variety of different backgrounds and societies. In its early years *The Simpsons* was described in *Entertainment Weekly* as "a wicked satire masquerading as a prime-time cartoon."<sup>39</sup> Possibly the most important role that *The Simpsons* has played across its many years on-screen has been its commentary on some of contemporary American society's more important and controversial social and cultural issues, which includes race, class, gender, sexuality and religion. As Matthew Henry states:

*The Simpsons* exposes the hypocrisy and ineptitude of pop psychology, corporate greed, commercialism, consumerism, and modern child-rearing. *The Simpsons* appears to embody a progressive politics, and it most commonly offers its satire from a leftist political position; from this vantage point, the show works to expose the dangers of religious fundamentalism, homophobia, xenophobia, racism and sexism.<sup>40</sup>

Although perhaps not to the same extent, given its comparative lack of global popularity, the Fantozzi series does aim to comment on some similar social issues as well. In fact, Henry's statements above could be applicable to *Fantozzi*: the idea of corporate greed is emphasised through the hierarchy within Fantozzi's workplace (and indeed we also have the recurring pattern of both Mr Burns and the *Direttori* constantly forgetting Homer and Fantozzi's names respectively); the idea of commercialism and consumerism is shown through the character of La Contessa Serbelloni Mazzanti Vien Dal Mare and her over the top parties and famous guests; we even get a small taste of 'leftist politics' from an Italian perspective, albeit very briefly and superficially unlike in *The Simpsons* where it is central to the series, through the lens of Folagra at the end of the film, where Salce gives us a satirical commentary of the standing of leftist politics in a multinational corporation of the time. Racist and xenophobic undertones are present throughout the film: the Japanese, Germans and French are all targets of what could be read

---

<sup>39</sup> Joe Rhodes, "The Making of *The Simpsons*," *Entertainment Weekly*, <http://ew.com/article/1990/05/18/making-simpsons/>, accessed 29th January, 2018.

<sup>40</sup> Matthew Henry, *The Simpsons, Satire, and American Culture* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 7.

as a stereotypical racist, or at least culturally insensitive, commentary at multiple points throughout the film and series, and in later films we see rather blatant and stereotypical uses of homosexuality as a source of humour (particularly in the casino scene in *Il secondo tragico Fantozzi*). It must be pointed out, however, that in *Fantozzi* the use of homophobia and racism are used as comedic devices that accept the cultural prejudices, rather than as satirical commentary about these prejudices as is the case in *The Simpsons*.

One of the important values that *The Simpsons* puts at the forefront of every episode, which is also consistent across the *Fantozzi* franchise, is the depiction of family. Both Ugo Fantozzi and Homer Simpson play the respective breadwinner for their families, both work very low down in big corporations in similar positions – Homer in a nuclear power plant and Fantozzi in a chemical company, both Marge and Pina play the role of the subservient wives who stay at home to look after the children (their similarities are of course emphasised by the fact that, in the Italian dubbed version of the television series, the voice actress for Marge Simpson, Liù Bosisio, plays Pina in three of the *Fantozzi* movies), and while the children are very different in both the comedies, they play a very important role in the stories as a whole, impacting how we view the main protagonists of each series in terms their values, nature and humility, particularly surrounding them and their families. From the first *Fantozzi* film we see similar sketches that echo the seriality of *The Simpsons*: skiing holidays, camping holidays, being stranded in the middle of the ocean as well as frequenting a Japanese restaurant, to give just a few examples.

#### 1.4 The *Fantozzi* series: patterns of humour

Having outlined the history and significance of the character in Italian culture and society, I would now like to provide a more in-depth discussion of the different types of humour present in the first *Fantozzi* film, as well as the series in general. While each *Fantozzi* film stands alone in its own right, there are certain elements that recur through the series that will pose challenges in terms of the translation, where retaining the cultural, comedic and historical content of the original becomes problematic. I will highlight some of the similarities that exist between the various films in the series in terms of language, cultural content and social commentary in order to emphasize and exemplify the humour that develops across the series. This discussion will not cover all of the similarities, however it will highlight a few of the key examples of how the translation of the films requires a careful approach, particularly given that some of the translation choices may need to be replicated over a variety of different contexts. Moreover, the patterns we are about to explore are intrinsically related to *Fantozzi* – retaining these in a way where none of the humour is lost or no connotations are altered is important to the quality of the translation. Although some of the comedic devices are of a more visual nature and therefore do not pose too difficult a challenge in translation, it is important to discuss them in order to understand the character, the humour, and even the success of the franchise. Certain jokes throughout the series remain



prevalent, however, in my opinion, the quality of the films does deteriorate: the clever social commentary is, gradually, replaced by rather vulgar and low-brow references, particularly in the latter films; however they all seem to retain aspects of the original humour, as we shall see. This discussion will be followed in the next chapter by an analysis of theories of humour and humour translation in general, as well as more specifically in relation to audiovisual texts, all of which come into play when translating this rather challenging content.

The first, and most obvious, pattern that occurs throughout the Fantozzi series is undoubtedly the recurring use (and misuse) of language for comedic purposes. From the misuse of relatively complex grammatical structures like the *imperativo formale* (formal imperative, used for giving commands or instructions), to the repetition of several expressions and catch phrases, the linguistic humour has played a big part in the success of the series as a whole. In fact, language plays a key part of the Fantozzi series in both the films and the novels, so much so that in the republished versions of the Fantozzi books, a ‘Fantozzi glossary’ has been written by Stefano Bartezzaghi.

The first example I want to highlight is the misuse of the *imperativo formale/congiuntivo*. This is something with which Fantozzi is deeply associated, as illustrated in Figure 8, where an example of dialogue from the film is depicted in a meme from the website [cinepanettoni.it](http://cinepanettoni.it)).



Figure 8: An example of the misuse of the ‘imperativo formale’ from the first Fantozzi film (“So, accountant, what are you doing? Serve?”)<sup>41</sup>

In wanting to sound well-educated, Fantozzi attempts to use this rather complex grammatical structure, but in doing so he gets the conjugation completely wrong. As Giuseppe Patota and Valeria Della Valle argue, Villaggio uses this linguistic humour “[t]o comically highlight the deep ignorance of all of the characters that make up the micro-bourgeois universe.”<sup>42</sup> In total, there are 14 such instances of incorrect imperatives in the first Fantozzi film, made by a variety of characters, but mainly Fantozzi and Filini. In the second film the joke is taken even further, with 22 instances of using the wrong conjugation of the *imperativo formale*. However, in the later Fantozzi films the misuse of the

<sup>41</sup> Image found on: <http://cinepanettoni.it/scuola-cult-curiosita-di-fantozzi/>. Accessed on 20<sup>th</sup> January, 2017.

<sup>42</sup> Valeria Della Valle and Giuseppe Patota, *Viva il congiuntivo!* (Sperling & Kupfer, 2011), 11. [My translation] Original Italian: “a sottolineare comicamente la profonda ignoranza di tutti i personaggi che compongono quell’universo microborghese.”

*congiuntivo* becomes less of a distinction between classes, rather turning into a running joke by all of the characters, thus losing its aspect of social satire. In the final film, *Fantozzi 2000: La Clonazione* (1999), the misuse of the *congiuntivo* is abundant in the very first scene alone, and is even adopted by one of the directors of the *Megadita* where Fantozzi works, who says: “Non mentischi!”, as opposed to the correct “Non mentisca!” (“Don’t lie!”). Other characters continue to adopt the very common *fantozziane* expressions “vadi”, “venghi” and “facci” throughout this same scene. In this final film of the series we also see the misuse of *congiuntivo* in a more general sense, not just as the formal imperative, when in a conversation with the Duca-Conte, Fantozzi says, “” as opposed to “spero che abbia dormito bene, eh?” (“I hope you slept well”). These examples show how quintessential this linguistic error is to Fantozzi’s humour throughout the series, albeit in a much more absurd, and ultimately less effective, way in the later films.

The second example of a linguistic pattern that occurs throughout the entire series appears in the first scene of the first film, where Fantozzi hits his head on the ceiling of his ‘office’ (under the stairs) after becoming nervously excited that Signorina Silvani has come to speak with him. Silvani asks him: “Si è fatto male?” (“Did you hurt yourself?”). This expression is particularly *fantozziana*: it is mostly used after someone has inflicted pain upon him, or caused him to inflict pain upon himself. This pattern emphasises the place Fantozzi holds in society: those above him do not realise they are the ones hurting him or causing his pain, or if they do then they do not care for the damage they have caused. All in all the expression is repeated three times in the first film, the first instance in the above example with Signorina Silvani in the office, then when his fingers are shattered in the car door by Signorina Silvani, and finally in the New Year’s celebrations, when he gets thrown through a glass panel while dancing. It is repeated twice more in the second film (as well as there being one instance of the informal “ti sei fatto male”), again when his fingers are crushed, this time by Count-Duke Semenzara, and the second time during the hunting scene where he accidentally shoots himself in the crotch with a pistol he has acquired.<sup>43</sup> This slapstick humour is usually associated with him being hit on the head, or rather commonly involves his hands being crushed or burnt, but the humour is always brought home by this particular phrase.

Another example of recurring language used for comedic purposes, occurs through descriptions of characters’ clothes by the voice-over narrator (Paolo Villaggio). The films use this device to comment on absurd fashion choices made by both Filini and Fantozzi, and in the later films by Uga, Fantozzi’s granddaughter. These depictions also show Fantozzi’s lower to middle-class nature as they are clothes that he has owned, and never replaced, for a number of years. All of these scenes use a similar structure: in *Fantozzi* and *Il secondo tragico Fantozzi* we see the dialogue introduced with “abbigliamento di

---

<sup>43</sup> In researching for this project I came across the following news article, by an unspecified writer, published on an online Italian news page which recounts the story of a New Zealander who shot himself in the crotch, comparing him to Ugo Fantozzi. "Il “Fantozzi” neozelandese: nasconde la pistola nei pantaloni e si spara," Blitz Quotidiano, <https://www.blitzquotidiano.it/cronaca-mondo/fantozzi-nuova-zelanda-pistola-pene-986897/>. accessed 23rd August, 2018.

Filini:” (“Fallini’s attire:”), followed by “Fantozzi:”, and a description of their respective clothes. In both the films there are mentions of Filini’s rich aunt, as well as references to the rather outdated nature of all of their possessions. Moreover, these two scenes also mirror each other later on when the voice-over describes the technique used to serve a tennis ball in the first film, and fire a slingshot in the second: “Per una buona battuta...” (“for the perfect serve...”) versus “per un perfetto tiro con la fionda da caccia...” (“for the perfect slingshot:...”). In *Superfantozzi* (1986) we see a slight variation of these descriptions: Fantozzi has entered a jousting tournament to win the love of the Principessa (Serbelloni Mazzanti Vien Dal Mare), so the attire is introduced instead as “Armatura di Fantozzi:” (“Fantozzi’s armour:”). Finally in *Fantozzi: La Clonazione*, there is a description of Uga’s absurd modern fashion choices, followed by a young man crashing his motorbike when he sees her unattractive face. These scenes, rather interestingly, cause problems in translation given some of the references that are made through the descriptions, as shown below, that are both comedic and historical. In the first film, for example, as we will discuss in further detail, we see the cultural reference to “GIL”. In some of the other descriptions we have references to historical figures such as Pipino il Breve (Pepin the Short) that may well be lost on the target audience in translation:

<i>Fantozzi (1975)</i>	<i>Il secondo tragico Fantozzi (1976)</i>	<i>Superfantozzi (1986)</i>	<i>Fantozzi: La clonazione (1999)</i>
<p><b>Abbigliamento di Filini:</b> gonnellino pantalone bianco di una sua zia ricca, maglietta Lacosta pure bianca, scarpa da passeggio di cuoio grasso, calza scozzese e giarrettiere; doppia racchettina Liberty da volano.</p> <p><b>Fantozzi:</b> maglietta della “GIL”, mutanda ascellare aperta sul davanti e chiusa pietosamente con uno spillo da balia, grosso racchettone 1912, elegante visiera verde con la scritta: “Casino Municipale di Saint Vincent”.</p>	<p><b>Abbigliamento di Filini:</b> berrettone Sherlock Holmes con penna alla Robin Hood, poncho argentino di una sua zia ricca, scarpe da tennis con sopra galoche, carte topografiche, e trombone da brigante calabrese.</p> <p><b>Fantozzi:</b> berretto bianco alla marinara di sua figlia Mariangela, giacca penosamente normale stretta in vita da gigantesca cartucciera da mitragliatrice, residuo della seconda guerra mondiale, fionda elastica, siero antivipera a tracolla, gabbietta con canarino da richiamo, e gatto randagio da riporto, subito fuggito durante le operazioni di partenza.</p>	<p><b>Armatura di Fantozzi:</b> banderuola 4 venti in funzione di pennacchio, pauroso elmo vichingo con visibilità azzerata, sospensorio in bronzo sottratto alla statua di Pipino il Breve e, ai piedi, ferri da stiro a carbonella di piombo fuso. Peso complessivo armatura Fantozzi: 4 quintali, 32 chili e 7 etti e mezzo.</p>	<p>Come tutte le adolescenti, anche Uga la nipote di Fantozzi <b>si era adeguata all'ultima moda:</b> Scarpettone ginniche con zeppone multiistrato, pantalone a zampa di mammut e mini-top ultra-succinto ad effetto sexy garantito.</p>

As well as linguistic similarities, the films in the series are alike in terms of specific religious imagery for comedic purposes. For example, most of the films play on the idea of religion, mainly through Fantozzi’s ‘deep and mystical’ hallucinations. This is an important element of the satire, given the



importance of religion in Italian culture, an element that Villaggio, perhaps, adopts rather controversially for comedic effect. In the first film, Fantozzi sees Jesus walk across water (Figure 9a) when he is severely dehydrated, with Jesus asking him if he has fish or bread to multiply. Furthermore, the Jesus figure uses a rather strong accent from the Lazio region, it is almost a hippy representation of Jesus, used to demystify and, to a certain extent, mock the Catholic church and religion, which will inevitably prove difficult in translation should the connotations want to be replicated in the English translation. He also sees San Pietro above the crossbar at the end of the football match (Figure 9b) after taking a severe knock on the head. In the second film Fantozzi also hallucinates after being ferociously burned by Pina's family remedy; in the hallucination we see the Archangel Gabriel who has come to tell him that he is pregnant (Figure 9c). In *Fantozzi contro tutti* religion is again at the forefront when Fantozzi, while watching a strip tease on his television, pretending to undress the woman on-screen, inadvertently changes the channel to a religious programme, just as Pina walks in, and we see Fantozzi kissing a priest. Perhaps the most obvious religious imagery, used to show Fantozzi's mediocrity, appears in *Superfantozzi*, where God creates man, the first man being Fantozzi, only for him to realise his mistake, blaming it on tiredness, and recreating man in his own image the next day, this time in the form of the hunk movie star of the time, Luc Merenda (Figure 9d).<sup>44</sup>



Figure 9(a-d): Examples of the biblical characters that appear in Fantozzi including Jesus, Saint Peter, the Archangel Gabriel and Adam and Eve

<sup>44</sup> For more detail on the different aspects of religion in Fantozzi, and indeed other symbolic features of the films including sex, homosexuality, politics and sport, see: Simone, *Memorie dal sottoscala*.

Another example that depicts particular religious connotations, which also exemplifies the ever-present theme of classism, is the representation of the relationship between employee and employer in the entire series. As previously discussed, Fantozzi represents the average office employee of the 1970s and beyond. Because of this, he embodies the struggling and somewhat depressing anti-hero that became a character through whom Italian audiences could reflect upon their own lives. The depiction of the employers, on the other hand, is almost God-like. In both the final scenes of the first two movies we see the Mega-Direttore Galattico referred to as “Altezza” (“Your Highness”), “Santità” (“Your Holiness”) and “Onnipotente” (“God Almighty”): the colour scheme of the set design is pure white, his speech formulated in a very high register, and the chair made out of human skin is very prominent, emphasising the place employees hold in the big corporations (see Figure 10). Fantozzi bows down to him in both contexts, feeling unworthy to be in his presence. The social distinction and disparity is also amplified through Fantozzi’s superiors, not just the *Mega-direttori*, who inevitably call him Fantocci, Pupazzi or other variations of these names. This recurring gag provides an effective satirical commentary of the social inequality that existed between employers and employees, as well as the workplace hierarchy that existed in 1970s Italy and beyond. In translation the challenge is undoubtedly capturing the difference in register between the characters, particularly the distinction between the worshipping nature of the “Lei” (formal “you”) Fantozzi uses, compared to fake respect that the Mega-Direttore gives Fantozzi when he uses the “Lei” form.

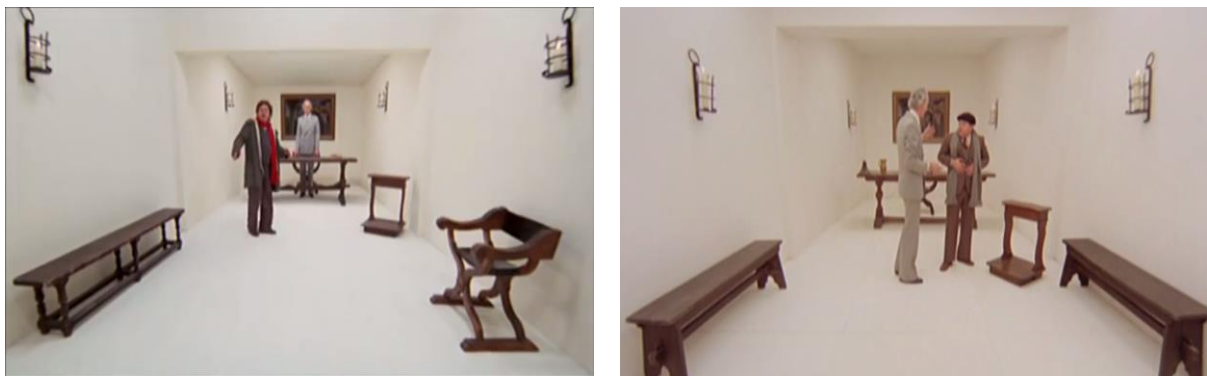


Figure 10(a-b): The Mega-Direttore Galattico’s office in the first two Fantozzi films.

Another example of the classist, hierarchical society and the importance of social status is provided through mentioning particular high-standing members of Italian society. In the first film this takes place at Contessa Serbelloni Mazzanti Vien Dal Mare’s party that she hosts at the ski resort. Names of many high profile members of Italian society including the aristocratic winemakers Riccadonna, as well as the heirs to the Sambuca family are referred to in the elitist conversations that take place there. In the second film we see a similar event take place at the launch of the boat, where Serbelloni Mazzanti Vien Dal Mare, one of the stakeholders in the firm, is tasked with smashing the champagne bottle against the vessel as a ceremonial ritual. In the process she knocks several people into the water, all of them high

profile figures in Fantozzi's workplace, or from the Italian community; then again at the subsequent party, Fantozzi is introduced to many high-profile figures from Italian society including the German Ambassador. Furthermore, during this scene he is repeatedly referred to by Serbelloni Mazzante Vien Dal Mare as "impiegato" ("employee"), clearly showing the social distinction between the employer and the employee, particularly from the perspective of those higher in the social hierarchy. And finally in *Superfantozzi* we see the same pattern when medieval knights are jousting for the hand of the Principessa Serbelloni Mazzanti Vien Dal Mare in marriage. Each high profile knight's sigil is read out as they are defeated. Each of these scenes uses the same structure of dialogue, introducing the list of names, both real and fictional, with the phrase "Nell'ordine..." ("In order...") followed by a list of the fallen knights' names. Serbelloni Mazzanti Vien Dal Mare, with her absurdly long and pretentious name, undoubtedly embodies Villaggio's commentary on the contrast between social classes in 1970s Italy and beyond, one that no 'economic miracle' was able to overcome. In translation one of the challenges may well be to ensure that these high profile members of society are portrayed in a way that reflects their status. This is the biggest challenge with a temporal displacement as references from the original content were applicable fifty years ago and may not be accessible, even to an Italian audience, today.<sup>45</sup>

***Fantozzi (1975)***

*Dopo quella diamantata pazzesca la contessina Serbelloni Mazzanti Vien Dal Mare gli fece conoscere alcuni amici. E gli presentò nell'ordine: La Signora Bolla, i Coniugi Bertani, la Contessa Ruffino, i Fratelli Gancia, Donna Folonari, il Barone Ricàsoli, il Marchese Antinori, i Serristori, Branca e i Moretti, quelli della birra. A metà di quel giro di presentazioni, Fantozzi era già completamente ubriaco.*

***Il secondo tragico Fantozzi (1976)***

*Qui lo raggiunsero nell'ordine: sindaco con fascia tricolore, ministro della marina mercantile, centoduenne baronessa Filiguelli de Bonchamp, mascotte a vita della società. Tutte le autorità vennero poi furtivamente varate a parte. Finita la riserva di champagne, fu deciso di cambiare il rituale della cerimonia: taglio di un cavetto metallico che avrebbe messo in moto il meccanismo del varo. Riparte da settantasei metri la Serbelloni Mazzanti Viendalmare!*

***Superfantozzi (1986)***

*Caddero nell'ordine: torro, unicorno, idra, aquila. E arrive finalmente il turno di Fantozzi. Era l'insegna della locanda il girarrosto. Sponsor ufficiale di quell concorrente...*

---

<sup>45</sup> The representation of the white-collar worker and their relationship with their superiors, looking specifically at Fantozzi, is the subject of a doctoral dissertation by Paolo D'Amora, "Cinematic Representations of Italian Office Workers From the Death of the Travet to Fantozzi, 1952-1983" (The University of Texas at Austin, 2017).

Another recurrent comedic gag is the comparison between Fantozzi's daughter, Mariangela, and a variety of different primates, by Fantozzi himself, as well as a variety of different colleagues. A rather interesting comparison given Mariangela's name would imply an angelic nature and appearance. In *Fantozzi* this is arguably the foundation for the most touching and sad scene, when Fantozzi's superiors bully Mariangela, calling her "Cheeta", in reference to Tarzan's monkey, asking her if she would like a banana, or if she could do a somersault. This offers a rare moment in the satire when Fantozzi stands up for himself and his family, one of only two instances in the first film where this is the case. This leads to the rather humorous quip where Fantozzi tells his daughter that his superiors must have meant "Cheeta Hayworth", the very famous and beautiful American actress [i.e. Rita Hayworth]. In the second film, however, the humour based around Mariangela's looks is taken to new heights when Fantozzi takes his daughter to the circus, where he leads a monkey by the hand, believing it to be Mariangela. In *Fantozzi contro tutti* (1980), Fantozzi goes to kiss a soft toy monkey, not realising that it isn't his daughter, and in *Fantozzi subisce ancora* (1983), Fantozzi picks Mariangela up from her workplace, the rather aptly named pet shop "Casa degli animali" ("House of animals"), only to guide a monkey out of the shop, rather than Mariangela (see Figure 11a-d). A joke that starts to appear later in the series involves Fantozzi often saying "mia babbuina" ("my baboon") instead of "mia bambina" (my child). The trend continues with Mariangela's daughter, Ughina, who is also often referred to as 'la babbuina' by Fantozzi. Mariangela's husband, Bongo, is also portrayed as a gorilla, likely another use of racism for comedic purposes.



Figure 11(a-d): Examples of Mariangela's comparison to a monkey throughout the series

As previously discussed, just as with *The Simpsons*, the Fantozzi series often uses other languages, cultures or societies as a source of humour. Most notable is the attention that the Germans and Japanese garner throughout the entire Fantozzi series. The Germans, in particular, just as in the case of many English films, are often portrayed as the antagonists due to the negative connotations associated with their military history, and in particular due to the memory of Nazi occupation during World War II. One scene that takes place in the first film is eerily reminiscent of a jail, where Fantozzi is imprisoned and starved in a ‘diet therapy’ clinic (Figures 12a-b). In fact, the location of the set is an actual prison in Rome, the *Carcere minorile di San Michele*. The directors of this centre in the film are German, a clear and strong reference to the horrific past events of World War II, a way for director Luciano Salce to exorcise his experience as a prisoner of war in a German prison camp. In fact, this scene is effectively repeated in *Fantozzi contro tutti*, changing small details but using an identical set design. In this scene, for example, the German doctor, Dr Birkermaier, forces the starving patients to sit and watch him eat, and should they attempt to eat, they are whipped. Arguably in this scene there is an even greater emphasis on the evil nature of the German doctor, who seems to take pleasure from torturing the Italians that he has under his care.

The references to Japanese culture are quite different. Salce appears to be representing the exotic as comical to the Italian audience and exaggerating the stereotypes associated with it. This is particularly prevalent in the Japanese restaurant scene from the first film, which is riddled with exaggerated stereotypes including the restaurant cooking dog, staff speaking exclusively in Japanese, Italian customers only being allowed to use chopsticks, and Signorina Silvani going to the restaurant wearing traditional Japanese attire in “yellow face” (Figure 12c). In fact, to this very day these themes and stereotypes associated with the Japanese, and their cuisine in particular, remain relevant as a source of racist humour. In his stand-up comedy show titled *Il meglio d’Italia* (2014) (The Best of Italy), Italian actor and comedian Enrico Brignano uses very similar themes as the subject of his comedy, including the language used by the wait staff, the customary rituals such as bowing on entry, the type of food one eats, as well as references to the samurai and other Japanese customs, showing that the humour in Fantozzi remains pertinent to the contemporary Italian audience. In *Superfantozzi* the Japanese are the targets of humour yet again when a Fantozzi, a.k.a ‘Tozzi-Fan’, is selected to be a kamikaze bomber over Hiroshima in one of the historical representations that comprise the film (Figure 12d). While the racism towards Germans is more clear-cut in the sense that they are stereotypically portrayed as antagonists in film, and that Luciano Salce himself was held prisoner in a German prison camp, the racism towards Japanese culture seems, sadly, to be solely for the sake of racism.





Figure 12(a-d): The representation of other languages and cultures in the Fantozzi series, from references to World War II to racist stereotypes.

## 1.5 Conclusion

Paolo Villaggio was one of modern day Italy's finest comedic authors and performers. His work is recognised and remembered by a very diverse audience for both its comedic value, but also its social commentary of a post-economic boom society. His numerous awards were a testament to his popularity and success. While his character, Fantozzi, may not be the stereotypical, likeable protagonist, the slapstick nature of the humour, and the variety of humour and cultural references that exist within his universe, keep the books and films entertaining and light-hearted, while commenting on important social issues of 1970's Italy. Untranslated into English, the Fantozzi series offers an exciting challenge for a translator and subtitler of audiovisual humour. The theoretical analysis of the next chapter on translating humour will provide us with the appropriate tools to complete the translation of *Fantozzi* into English. Given that various linguistic jokes are also replicated, particular themes are almost identical across the series, and the content itself remains fairly similar, the translator must also be wary of this and therefore must translate the text with this in mind: translation solutions need to have the ability to be replicated across a variety contexts. This only adds to the difficulty of the translation given the pre-existing difficulties that are present in multi-modal translation.

This chapter has touched on a variety of aspects that make Fantozzi, and subtitling *Fantozzi*, the unique case study that it is. Each of those aspects is, in and of itself, a case study in Italian culture and its national and international appeal and reception, and would thus warrant a more thorough

discussion which goes beyond the scope of this thesis. However, without exploring, albeit briefly, the character and context, the task at hand would have been far more difficult. The contribution of this chapter to the thesis as a whole is, instead, one of signposting all the issues, some general and some specific, of which the subtitler ought to be aware in order to attempt to do justice to this iconic comedic figure. The comparison with similar examples of humour in English has the same function: to test the linguistic and cultural viability and translatability of *Fantozzi* outside the sociocultural cauldron of post-economic boom Italy out of which this character has emerged. Researching and writing this chapter, then re-reading it as the thesis and the translation progressed, has undoubtedly deepened my understanding of 1970s Italy and sharpened my strategies and skills as a subtitler who maintains that even under taxing limitations such as those imposed by audiovisual translation (as will be discussed in-depth in chapter 3), every effort ought to be made to retain as much as possible of the original content, function and effect on the audience.





## 2. Translating humour in an audiovisual context

There is one idea among translation scholars that is hardly disputed at all nowadays; and it is that translation studies is an interdisciplinary field of research. So is humor studies; and both draw from linguistics, psychology and sociology, among other disciplines, for their descriptions and their theoretical models and constructs. It is not surprising, then, that humor and translation studies overlap, and the findings of one must be of interest to the other.<sup>46</sup>

Patrick Zabalbeascoa

Having outlined the character of Ugo Fantozzi, the patterns of humour that are present throughout the film and series, and the challenges that these could pose in translation, I would now like to discuss the general issues pertaining to translating humour before embarking on the translation project itself. First, I will explore the leading theories, as proposed by different scholars, that engender comic amusement. This will help us explain why Fantozzi in particular has been so successful in Italy and guide us through the essential elements of the film that must be retained in translation. Then I will explore translating humour across borders in a more general sense, highlighting some of the success stories of translating humour across languages and cultures. Finally, I will look into how different types of humour can be translated by analysing different techniques adopted by translators and scholars of comedic content. I will then use these techniques, in conjunction with the specific techniques highlighted in the next chapter on subtitling, to produce my subtitles for *Fantozzi*.

### 2.1 Theories of humour

What humour is and why particular texts are humorous has been a large focus of humour studies. As Delia Chiaro states, “[j]okes and humour are natural companions. However, while we all know what humour is, the concept itself is not only difficult to pin down, but also to unequivocally define. It is unlikely that there is or has ever been an eminent philosopher or intellectual who has not attempted to produce a definition for humour.”<sup>47</sup> Several theories have been drawn up by philosophers and psychologists alike to help us try to understand what humour is, and why we find particular things funny. These main theories that have established themselves in the field of study are known as the superiority theory, the incongruity theory, the relief theory, the play theory and the dispositional theory all of which will be briefly outlined in this section. Luigi Pirandello’s “Sentimento del contrario” (“The feeling of the opposite”) will also be outlined as it is particularly relevant to *Fantozzi* and Italian comedy in general. While theories of humour are not the main focus of this translation project, these theories

---

<sup>46</sup> Patrick Zabalbeascoa, "Humor and translation - an interdiscipline," *International Journal of Humor Research* 18, no. 2 (2005): 185.

<sup>47</sup> Delia Chiaro, *The Language of Jokes in the Digital Age* (New York: Routledge, 2018), 9.

will provide some context as to why Fantozzi has been successful and why Italian society has found the character and the stories so entertaining and humorous across the decades. Moreover, this discussion will help us to ground specific issues related to translation and subtitling. It must also be stated that humour is very subjective, so the outline of these theories is not necessarily to explain why Fantozzi is funny, more so an explanation of why an audience could find it funny and why it has achieved the cult status that was explored in Chapter 1.

The superiority theory, in a sense, is synonymous with the German concept of *schadenfreude*, or taking pleasure in the misfortune of others: we take pleasure because we think we are better than those who are the butt of the humour. This theory is credited to Thomas Hobbes (1588-1679), and as the name would suggest, “results from perceiving infirmities in others which reinforce our own sense of superiority.”<sup>48</sup> Humour, in general, is often made at the expense of an individual or group of individuals, which tends to be targeted at the particularly moronic, vain, greedy, selfish or at people who are deficient in some other respect. This could certainly be said of Fantozzi, and perhaps the superiority theory is the best suited explanation as to why Fantozzi has been so successful in an Italian context: he is the epitome of the average and he is seen as being inferior by the Italian viewer. The humour in *Fantozzi* is, for the most part, of a slapstick nature, which seems to fall into the type of humour described by the superiority theory as it is very easy to laugh at the way in which a character slams his fingers in a car door, or completely loses control while skiing down a mountain, or how he encourages people to throw items out of their window on New Year’s eve only to have those exact items crush their car. There are critics of this theory, however, such as Frances Hutcheson, who point out that humans perceive themselves as being superior to many things, but don’t necessarily find them funny. He gives the example of a gentleman riding a coach passing by beggars on the street, inevitably one will feel a sense of superiority, but the action is more likely to encourage pity, rather than humour.<sup>49</sup>

The incongruity theory, on the other hand, emphasises that random, absurd, inappropriate or unexpected events are central to humour, that is, that incongruity is the object of comic amusement.<sup>50</sup> Incongruity was a concept developed by Immanuel Kant (1724-1804). I would argue that this theory, for the most part (particularly for the very base level of humour that exists in the film) is not relevant to Fantozzi, given that the slapstick humour present in the film tends to be more predictable and not very controversial. However, there are aspects of humour in the Fantozzi series that perhaps do align themselves with the incongruity theory. For example, Fantozzi tends to have deep mystical hallucinations which could be considered absurd; the situations he finds himself in are undoubtedly random and fairly far removed from everyday life; and there are certainly moments that can be considered inappropriate: the Japanese restaurant scene is a prime example (as well as many other

---

<sup>48</sup> Noël Carroll, *Humour: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2014), 8.

<sup>49</sup> Frances Hutcheson, *Reflections Upon Laughter, and Remarks Upon the Fable of the Bees*. (Glasgow 1750), 10.

<sup>50</sup> John Morreall, "Philosophy of Humor," in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward Zalta (California: Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2012).

scenes that have racist and xenophobic undertones), particularly when the Japanese chefs end up cooking the dog, Pierugo.

Another theory of humour, however one that does not necessarily apply to *Fantozzi*, is the relief theory, attributed to Lord Shaftesbury (1801-1885) although revised by other philosophers such as Sigmund Freud (1856-1939) and Herbert Spencer (1820-1903). The relief theory suggests that comedy releases a build-up of nervous energy in the form of laughter. As Noel Carroll argues “[w]hen we are asked a riddle or told a joke, it might be said, naturally enough, that expectation builds as we await the punchline. We are curious about how this comic discourse will end. When the punchline arrives, the pressure of those expectations is released and laughter ensues.”<sup>51</sup> In *Fantozzi*, there does not tend to be a build up to the jokes, the humour itself is visible on-screen at all times. In fact, the very episodic nature of the *Fantozzi* series, in which one film is made up of multiple short stories with a very loose overarching plot, means there is very little time to produce a build-up of such nervous energy.

In 1936, Max Eastman proposed the play theory, which works on the premise that humour involves ‘playful relaxation’. In a sense, it is similar to the relief theory, where comic amusement results from everyday life. St Thomas Aquinas argues this point stating that “[t]hose words and deeds in which nothing is sought beyond the soul’s pleasure are called pleasure and humorous, and it is necessary to make use of them at times for solace and soul.”<sup>52</sup> The ideas of play and humour do seem to go together (e.g. wordplay, to give an obvious example), however humour and play are not necessarily synonymous; many forms of play are not at all humorous in their nature for example chess, cricket or draughts could all be considered a form of play, yet none of these are particularly funny. The play theory can be used to explain particular cases of humour, but, as Carroll explains: “[s]urely the idea that comic amusement has some connection with play is highly plausible, given the frequent correlation of the two. But what that connection or those connections might be remains to be excavated.”<sup>53</sup>

Similarly, the dispositional theory, proposed by Jerrold Levinson in 1998, explains that something can be considered humorous that:

[h]as the disposition to elicit, through the mere cognition of it, and not for ulterior reasons, a certain kind of pleasurable reaction in appropriate subjects (that is, informationally, attitudinally and emotionally prepared subjects), and where, furthermore, this pleasurable reaction (amusement, mirth) is identified by its own disposition to induce, at moderate or higher degrees, a further phenomenon, namely laughter.”<sup>54</sup>

This theory plays on the idea that humour and laughter are inherently linked, in fact, that humour predisposes laughter. That being said, often people may find something funny, but that does not necessarily elicit laughter. Put very simply, the dispositional theory seems to state that something is

---

<sup>51</sup> Carroll, *Humour: A Very Short Introduction*, 39.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 42.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 44.

humorous because we laugh at it but, as we know, laughter can be dependent on a number of factors – whether we are alone or in a group, for example, or other independent circumstances of the humoristic event including personal predisposition.

Another important theory of humour, proposed by Italian dramatist, novelist and poet, Luigi Pirandello and therefore very influential in Italian culture, is known as the “sentimento del contrario” or ‘the feeling of the opposite’. The Fanzozzi series undoubtedly encapsulates this, where what is portrayed should not necessarily come across as humoristic, but humour, in one of its many forms, is generated precisely by the opposite of what the audience would generally be expecting. Pirandello provides the humour example of an old lady who has had her hair dyed, her face completely made-up in an attempt to look like a young girl. He finds this humorous as it is the complete opposite to how an older lady is stereotypically perceived. Yet if you stop there, the humour is superficial. Pirandello highlights the fact that, upon reflection, perhaps the older lady does not wish to dress up in such a fashion, that it is perhaps external circumstances such the wish to hold on to the attention and love of her husband that define how she dresses and behaves. What initially comes across as comedy may indeed have a deeper meaning behind it, and on this reflection, the audience is subject to this *sentimento del contrario*, which is the true core of the humour and causes a superficial level of hilarity on the viewer’s part.<sup>55</sup>

This is indeed the case with the Fanzozzi series as well, where behind the slapstick knocks on the head, fingers being jammed in car doors or falling out of a boat, deeper issues are at play: Villaggio, and as a result, Salce, show exactly the unfairness that exists due to this new capitalist, consumerist, bureaucratic and classist society, which is at the origin of all of the character’s mishaps. As Villaggio himself states:

[w]ith Fanzozzi I tried to recount the adventures of those who live in that part of life through which all (except the children of the most powerful) pass or have passed: the moment in which one is under a boss. Many come out of it with honour, many spend twenty years there, others spend thirty, most remain there forever and they are the majority. Fanzozzi is one of them.<sup>56</sup>

A clear example of the disparity between upper and lower classes in the first film is when Fanzozzi tries to buy a coffee from a coffee machine, yet it will only dispense sugar. When the top-brass ‘Mega-Direttore’ shows up, the machine dispenses a bottle of champagne and champagne flutes from a secret compartment. At first glance it is superficially funny: Fanzozzi doesn’t get his coffee due to an apparently broken machine, yet upon reflection it becomes a commentary on how difficult it was for

---

<sup>55</sup> Luigi Pirandello, *L'umorismo* (Milano: Garzanti, 1908).

<sup>56</sup> Paolo Villaggio, *Fanzozzi* (Milano: Rizzoli, 1971), 1. [My translation]

Original Italian: Con Fanzozzi ho cercato di raccontare l'avventura di chi vive in quella sezione della vita attraverso la quale tutti (tranne i figli dei potentissimi) passano o sono passati: il momento in cui si è sotto padrone. Molti ne vengono fuori con onore, molti ci sono passati a vent'anni, altri a trenta, molti ci rimangono per sempre e sono la maggior parte. Fanzozzi è uno di questi.

the average Italian to live in the new corporate Italy, despite the dreams of the upward movement in society offered by the ‘economic miracle’.

## 2.2 Translating humour across borders

Verbal humour travels badly. As it crosses geographic boundaries humour has to come to terms with linguistic and cultural elements which are often only typical of the source culture from which it was produced and thereby losing its power to amuse in the new location.

Delia Chiaro<sup>57</sup>

The translation of humour is by no means an easy task and has been the subject of many an academic study for many years. The fact that academic debate on the topic continues to this very day proves the challenging nature of the discipline.<sup>58</sup> That being said, it is generally accepted among comedy experts that in order for humour to be successful, a certain level of cultural knowledge is required on the audience’s part. Specific references, places, people or language are just a few examples of knowledge that is a key component to understanding humour. These factors make humour intrinsically cultural and difficult to represent in another linguistic system, let alone the fact that a great deal of humour is indeed dependent on language. As Benjamin Lee Whorf argues, something that is accessible and humorous to some cultures, may in fact be completely incomprehensible to others: “No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached.”<sup>59</sup>

An example of a successful comedy in one culture not faring well when taken abroad, is the hit American television sitcom *The Big Bang Theory* (2007- present). Giuseppe Balirano examines the Italian dubbed version of the sitcom.<sup>60</sup> The humour that radiates from the television show is associated with verbally expressed ‘nerd-culture’ jokes and the inability of normal people to understand them, while similarly, the same nerds on the show struggle to comprehend the normal day to day lives of the rest of society. According to Balirano, the Italian dubbing “seems to entirely re-cast the ‘context of situation’, thus eliminating some fundamental references to the specificity of the language of the ST, and consequently preventing the Italian audience from gaining a full appreciation of its humour.”<sup>61</sup> Because of this, the show had little success in an Italian context, notwithstanding Italy’s long history

---

<sup>57</sup> Delia Chiaro, ed. *Translation, Humour and Literature*, vol. 1, Continuum Advances in Translation (London: Continuum International Publishing Group, 2010), 1.

<sup>58</sup> As I complete this thesis a multi-disciplinary publication on humour has just been released: Alleen Nilsen and Don Nilsen, *The Language of Humor: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).

<sup>59</sup> Benjamin Lee Whorf, "A Linguistic Consideration of Thinking in Primitive Communities," in *Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, ed. John Bissell Carroll (Massachusetts: MIT Press, 1956), 69.

<sup>60</sup> Giuseppe Balirano, "The strange case of The Big Bang Theory and its extra-ordinary Italian audiovisual translation: a multimodal corpus-based analysis," *Perspectives: Studies in Translatology* 21, no. 4 (2013).

<sup>61</sup> *Ibid.*, 564.

and experience of dubbing television programming, as Italian audiences could not access the specific humour of the ST, thus causing the programme to fall flat in the Italian market.

Another example of failure, often cited in literature on translating humour, occurs in Lawrence Kasdan's film *The Big Chill* (1983). One of the main characters, Sam, is asked by another character, Meg, to father her children. Sam responds with the line "You're giving me a headache," to which Meg responds "You're not gonna use that old excuse, are you? You've got genes!", to which Sam immediately looks down at his trousers. The wordplay on the English 'jeans' and 'genes' is crucial in understanding the joke, however this homophone does not exist in other languages. The translation was simply "Perché hai dei buoni geni!" The Italian audience, therefore, completely loses the double nuance of the language as there is no way of retaining the original English homophone in Italian. So when the actor looks down and touches the jeans he is wearing, the Italian audience would be confused as to what he is doing. Unfortunately, this loss is unavoidable, specifically because of the visual component; even if there was another play on words that could have been used in the TL, the reference could not be changed due to the images that appear on-screen. This is a big factor with subtitling humour. Because the images on-screen cannot be changed, the subtitler must establish some priorities: firstly, is the humour the primary purpose of the dialogue, and, secondly, will the plot be affected by a retention of humour? Once this has been determined the subtitler can put in place some strategies: where humour is a key component, equivalence will be necessary, but where content is more important, a literal translation may be more useful. It can, however, be argued that humour fares better in AVT than in other areas. While spatio-temporal pressures and image constrain a subtitler, the presence of both audial and written information can be of great help as humour "can work through the incongruous juxtaposition of images, for instance, or through the gestures and facial expressions of the speakers."<sup>62</sup>

The issue of humour not travelling well is relevant for programming within the same language as well: one only needs to look at the numerous British television programmes and films that have travelled to the United States, and vice-versa, with little success. For example television shows such as *Blackadder* (1983-1989) and *I'm Alan Partridge* (1997-2002) have been popular in the United Kingdom, but had comparatively little following in the United States. As Delia Chiaro explains, "[t]here is no denying that British humour on screen is based on the nation's fixation with class and is conventionally not averse to punning, unlike USA comedy which prefers to play on characterisation of the individual and the gag to punch."<sup>63</sup>

In some cases television programmes are even remade to cater for the new target audience. *The Office* is a relatively recent example of a British comedy that was completely recreated to cater to an American audience and their sense of humour, so much so that the original British (2001-2002), and

---

<sup>62</sup> Jorge Díaz-Cintas and Aline Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Translation Practises Explained (New York: Routledge, 2007), 216.

<sup>63</sup> Delia Chiaro, "Verbally expressed humor and translation: an overview of a neglected field," *International Journal of Humour Research* 18, no. 2 (2005): 138.

the recreated American version (2005-2013) can be considered two entirely different entities. As Chiaro emphasises:

[t]he intertwining of formal linguistic features and sociocultural elements in a joke is often so specific to a single language community that, beyond its frontiers, the joke is unlikely to succeed. This is why speakers of British English do not necessarily 'get' jokes told in American or Australian English and vice-versa.<sup>64</sup>

The translator of humour must therefore clearly be aware of social or cultural aspects of the text, but also a variety of other factors. In the case of *Fantozzi*, a film produced in 1970s Italy, we see many examples of politically incorrect humour that would not be acceptable in the film industry today (teasing a girl who looks like a monkey, xenophobic, racist, homophobic or sexist depictions etc.), as well as a forty year temporal displacement that may see some references be lost over time. Brigid Maher argues that both culture and historical displacement play important roles in translation:

[o]ne of the difficulties in writing about humour is defining the very concept. In everyday life, we cannot help but be aware of considerable variation among individuals as to what is considered funny, and what kinds of topics it is legitimate or appropriate to laugh at. This is so even within a single culture and language [...] [and] only becomes more and more evident when we examine humour and its reception in different cultures or, for that matter, historical periods.<sup>65</sup>

Patrick Zabalbeascoa provides a list of 10 'translatability variables' that can affect a translation in a more general sense. These variables are: 1) the languages and cultures one is translating from (including aspects of language variation like dialects and registers); 2) the languages and cultures one is translating into; 3) the purpose and justification for the existence of the translated text; 4) the nature of the text, including parameters such as textuality, genre, style and discourse; 5) the clients or translation initiators; 6) the expectations for the translated text and prejudices towards translations and translators; 7) the translators: are they human, machine, fully automatic or computer assisted; 8) the conditions in which the task is carried out, that is, the deadline, materials or motivation and 10) the medium, mode and means of communication: oral, written, audiovisual, private, mass media etc. All of these variables must be well thought out and justified before undertaking the translation. Perhaps the most important variable in the context of this project is number four, the nature of the text, in this case the comedic elements of the ST film, although all are important to bear in mind.<sup>66</sup>

Not only is humour cultural, but it can also take several forms: slapstick, visual, jokes, gesture, sound, puns and wordplay are just a few examples of the great variety present in the field of humour alone. The aim of translating humour should be to remain faithful to the plot, while also maintaining

---

<sup>64</sup> *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play* (London: Routledge, 1992), 78.

<sup>65</sup> Brigid Maher, *Recreation and Style: Translating humorous literature in Italian and English*, John Benjamin's Translation Library (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011), 2.

<sup>66</sup> Zabalbeascoa, "Humor and translation - an interdisciplinary," 186-87.

the humour in the TL. Humour serves several purposes in our daily lives: whether that be to create amusement, ease social tension, re-evaluate established ideas, challenge one's cognitive faculties, help sustain interest in a subject, avoid censorship or become more familiar with another culture or another language, humour plays an important role in personal and cultural understanding.<sup>67</sup> Because of these factors, the translation of humour is an arduous challenge. In this case study, there are also the added complications of the means of translation, audio-visual, which will be discussed at length in chapter three. The first thing a translator must do is understand the comedic element in the original text, the next challenge is to find a way of representing that humour in another language, or reformulating it so it will have an equivalent effect on the target audience. Once these two steps have been undertaken, a translator gives themselves a better chance to translate the humour successfully.

### 2.3 Making humour accessible

Given the challenges associated with translating humour outlined above, we will now explore ways in which translations of humour can be undertaken by firstly looking at some of Zabalbeascoa's 'translational priorities' of humour, followed by some more general solutions, then finally an analysis of the different types of humour that are often present in AV material, as well as provide some strategies to deal with those challenges. These are just a few of the main types of humour that are commonly encountered in AVT. Given the enormity of the field, I will not be covering all aspects of humour, just the ones I believe are most relevant to the Fantozzi series. The techniques presented here are supported by Díaz-Cintas and Remael, who expand on Zabalbeascoa's classifications of AV humour. Zabalbeascoa proposes that there are seven different types of jokes that are used in dubbed television in particular, all equally relevant to subtitled content. Namely these are: language-dependent jokes, international or bi-national jokes, jokes reflecting a community's sense of humour, and visual and aural jokes, as well as complex jokes which are a combination of two or more of the other classifications. In this discussion I will explore each of these types of humour, and I will present examples from *Benvenuti al Sud* (2011) by Luca Miniero, which focuses on the divide between the North and South of Italy at a linguistic and cultural level. The humour of this film focuses primarily on the representation of language and stereotypes, in this case Southern dialect(s) and Standard Italian. This film is a contemporary example of how Italian comedy, in my opinion, has been successfully translated for an English-speaking audience. I have chosen to use this film as an example over one of Fantozzi's contemporary films given its similar comedic features to Fantozzi (namely the linguistic humour that centres around dialect and regional varieties, as well as aspects of wordplay), and the fact that it is a commercial example of an Italian film being translated into English where the translator has been able to draw solutions from the many years of subtitling trends in both theory and practice since Fantozzi's introduction into Italian

---

<sup>67</sup> Thorsten Schröter, "Language-play, Translation and Quality - with Examples from Dubbing and Subtitling," in *Translation, Humour and The Media*, ed. Delia Chiaro (London: Continuum International Publishing Group, 2010), 140-41.



cinema. This will lay the foundations for my translation of the film, where a combination of the translation theory associated with translating humour will be combined with the techniques proposed to overcome the challenges of subtitling (which will be explored in the next chapter), to provide a reasoned and original translation of the film.

As far as translating humour is concerned, Zabalbeascoa bases his translations on three planes of ‘translational priorities’.<sup>68</sup> He first suggests a ‘vertical scale of importance’ where a particular instance of humour can have top priority, low priority, or something in between. An example of top priority would be a comedy TV show, whereas a low priority instance would be a tragedy or horror context where humour is unnecessary. He then suggests a ‘horizontal scale’, whereby he determines whether or not the humour is relevant on a global scale or as a rhetorical device at a local level. Finally he proposes a ‘scale of equivalence-non-equivalence’, by which he determines whether the ST or the TT should have priority for the translation. This is a similar approach to that of many other scholars, including Lawrence Venuti, whose ‘foreignization’ or ‘domestication’ strategies are well known in the field of translation studies.<sup>69</sup> As alluded to earlier, the genre can also effect the type of translation that is carried out. For example a classic film or a culturally sensitive film will need to be treated carefully by the translator, however one could expect a looser or free translation for a genre such as soap opera or comedy. Ironically, the translator is left with an interesting dilemma, as described by Delabastita: “the only way to be faithful to the original text (i.e. to its verbal playfulness) is paradoxically to be unfaithful to it (i.e. to its vocabulary and grammar)”.<sup>70</sup> In the case of this project, I would argue that on the vertical scale there is a high priority, on the horizontal scale, given the cultural content present, it is at a local level, and that the ST should take priority in an attempt to retain this exact content.

Zabalbeascoa also provides a set of very general solutions for a translator to follow when attempting to translate humour. Figure 13 shows a visual representation of his binary, where solution 1 involves a direct translation from source to TL (the joke is relevant to both languages and cultures), solution 2 is where the translator replaces the SL joke with another that functions in the TL (for example an aspect of wordplay is translated as a different type of wordplay), solution 3 substitutes the SL humour with a different type of humour in the TL (for example irony to satire), solution 4 is where a translator replaces an aspect of humour with another device (such as metaphor, simile or hyperbole), and finally solution 5 involves a direct translation where the aspect of humour is simply translated directly, even if the humour is not retained in the TL.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Patrick Zabalbeascoa, "Translating Jokes for Dubbed Television," *The Translator* 2, no. 2 (1996): 243-48.

<sup>69</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, 2nd ed. (New York: Routledge, 2008).

<sup>70</sup> Dirk Delabastita, "Wordplay and Translation," *Special Issue of The Translator* 2, no. 2 (1996): 135.

<sup>71</sup> Zabalbeascoa, "Humor and translation - an interdisciplinary," 201.

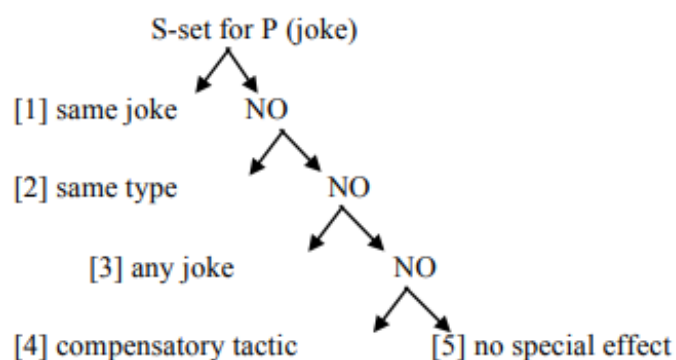


Figure 13: Zabalbeascoa’s solutions (S) to translate problem (P)

On the last strategy proposed by Zabalbeascoa, it could be argued that a moral issue comes into play when translating humour: Is a faithful translation of the original required even if it doesn’t capture the SL humour, or should the joke be replaced by a different one that is accessible to the TC and thus potentially changing the original content and adding or taking away certain connotations? It is a difficult balancing act for a translator: a joke in the SL may be untranslatable in the TL, yet an adaptation, in the case of subtitling, may clash with images on-screen. There are times when laughter is more important than plot, or vice-versa.

### 2.3.1 Language-dependent jokes

Also known as ‘verbally expressed humour’, language-dependent jokes challenge the translator in many ways. In fact, as Schröter explains, “not so long ago, the general view had been that language-play, or at least wordplay, the most illustrious subcategory of language-play, is impossible or virtually impossible to translate into another language.”<sup>72</sup> These jokes include language specific references such as puns and wordplay, homophones, homonyms, homographs, paronyms, spoonerisms, oxymorons, palindromes and neologisms that may not feature, or have the ability to be replicated, in other languages. Chiaro defines wordplay in particular as “every conceivable way in which language is used with the intent to amuse.”<sup>73</sup> When attempting to translate instances of language dependent jokes, the subtitler must ensure that the text still reads organically, and in order to do this may need to use a certain degree of creative license. A well-known example of pun, attributed to Groucho Marx, is the phrase “time flies like an arrow, fruit flies like a banana”. This pun plays on the double meanings of the words “fly” as a verb and a noun, and “like” as a verb and a conjunction, which gives the phrase its humoristic properties.<sup>74</sup> The literal translation into Italian of “Il tempo vola come una freccia, ai moscerini da frutta

<sup>72</sup> Schröter, "Language-play, Translation and Quality - with Examples from Dubbing and Subtitling," 141.

<sup>73</sup> Chiaro, *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*, 2.

<sup>74</sup> Schröter, "Language-play, Translation and Quality - with Examples from Dubbing and Subtitling," 139.

piace una banana” has none of the ST double meaning and actually makes very little sense to the target Italian audience. There can rarely be a literal translation for this type of joke as humour will inevitably be lost in the transfer from ST to TT, as Schauffler argues:

[w]hen it comes to translation of wordplay, a central dilemma resides between the retention of clarity and credibility and the maintenance of formal fidelity to the source text, as well as the consequent prioritisation of the transfer of information on the one hand, and the preservation of comedic value by selecting the funniest option, even if this entails a move away from the original, on the other hand. Subtitled comedy films represent a genre in which these two priorities meet and indeed often clash.<sup>75</sup>

One further problem which burdens the English translator when working from a language such as Italian is the issue of formal and informal language. English does not have the same distinction as Italian (*tu* and *Lei*) therefore translating this meaning is nearly impossible. The translator must therefore use markers of informal or formal language such as ‘please’, ‘sir’ or ma’am’, although these do not always solve the problem. As we will see in the upcoming pages, this is a particular problem that comes up in the translation of *Fantozzi*.

Chiaro claims that many translators in such instances opt for a **substitution** or **compensation** to account for this type of humour, particularly if the humour is key to the AV material.<sup>76</sup> In other words, the humour component that does not exist (or make sense) in the TL is replaced by a similar one that does exist. This may cause a change in meaning from the original as a semantic shift occurs. However, provided they are used sparingly and do not detract from or change the content of the film, these substitutions are a widely accepted method. Another well regarded scholar in the field of audio-visual translation and translating humour, Henrik Gottlieb, proposes other methods of dealing with instances of wordplay in audiovisual material:<sup>77</sup>

- Render the wordplay verbatim, with or without the humorous effect
- Adapt the wordplay to the local setting and thus retain the humorous effect
- Replace with non-wordplay
- Not rendered, using the space for neighbouring subtitles
- Insert wordplay into different textual positions, where the TL renders it possible

In the case of puns, for example, Díaz Pérez argues that, “a pun in the source text can naturally be translated by means of a target text (TT) pun. The TT pun can be based on the same type of structural

---

<sup>75</sup> Svea Schauffler, *Subtitling Wordplay - An Audience Study: Approaches to the Translation of Linguistic Humour* (Saarbrücken: Scholars' Press, 2012), 8.

<sup>76</sup> Chiaro, "Verbally expressed humor and translation: an overview of a neglected field," 136.

<sup>77</sup> Henrik Gottlieb, "You Got the Picture? On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay," in *Traductio: Essays on Punning and Translation*, ed. Dirk Delabastita (New York: Routledge, 1992), 210.

relations as the source pun; it may or may not reproduce the formal structure of its original; and it can or cannot share the semantic organisation of the source text pun.”<sup>78</sup> Dirk Delabastita provides an alternative systematic approach, specifically for the translation of puns.<sup>79</sup> He provides eight different ways of dealing with a pun in the SL, all justifiable in their own right:

- Pun to pun: the ST pun is translated by an existing pun in the TL that is similar in terms of structure or function.
- Pun to non-pun: this strategy salvages the meaning of the dialogue, potentially at the expense of the humour.
- Pun to related rhetorical device: the pun is replaced by another form of wordplay (repetition, alliteration, rhyme, referential vagueness, irony, paradox etc.) which may be successful in capturing the initial humour from the wordplay.
- Pun to zero: the pun is simply omitted from the text.
- Pun ST = pun TT: no translation occurs, the translator transfers it across languages rather than translating.
- Non-pun to pun: the translator may introduce a pun where it otherwise did not exist in order to make up for the lack of translatability in other parts of the text.
- Zero to pun: new textual information is added which contains wordplay. This is used as a means of compensation as well.
- Editorial techniques: explanatory footnotes or endnotes are used to justify the translation, possible alternatives may be included.

Every now and then the subtitler will be fortunate in that a pun or wordplay can be translated literally, or be substituted by something very similar, and have no repercussions on the wordplay itself, or even the content of the wordplay. Let us look at the following English joke:

*Where do cats go when they die?*

*To purrrgatory*

The joke is a play on the noise a cat makes, purring. However if we look to translate this directly into Italian we find it impossible. The verb ‘to purr’ in Italian is *fare le fusa*, and the word for ‘Purgatory’ being *Purgatorio*, thus the wordplay would become lost in translation. However, if instead of translating the joke literally, we change the reference of the joke we can end up with a possible solution, where the joke still works due to the reference to *gatto* or ‘cat’, rather than to purring. In this situation the reference

---

<sup>78</sup> Francisco Javier Díaz Pérez, "Worldplay in film titles: Translating English puns into Spanish," *Babel* 54, no. 1 (2008): 39.

<sup>79</sup> Delabastita, "Wordplay and Translation."

is displaced rather than substituted, but the joke still works from both a comedic, and a linguistic perspective, while still retaining the original reference.

*Dove vanno i gatti quando muiono?*

*In purgatorio.*

The Fantozzi series is riddled with such aspects of humour, that is, specific elements of wordplay. Notwithstanding the repeated misuse of language, another play on words is presented below, taken from *Fantozzi va in pensione* (1988):

***Fantozzi va in pensione (1988)***

- **Le casalingue...** Ugo ma c'è un errore di ortografia...
- Ehm, ma no scusami perché, perché è plurale, son più di una no? Cioè, singolare **casalinga**, plurale **casalinghe!...gue!**
- Ah certo!
- Eh poi scusami, è il film che fa per te adesso che mi sei diventata femminista, no? È il problema di due **casalinghe... lingue...**

It is a particularly memorable scene where Pina and Fantozzi mistake “casalingua” (the name of a pornography film that they subsequently watch, “casa” meaning “house” and “lingua” meaning “tongue”) with “casalinghe”, the plural of “housewife”. A translation into English would prove difficult given that the words that make up the wordplay are distinct in each language. Perhaps finding a rhyme to a synonym of ‘housewife’ could be a starting point, substituting the wordplay for another. Although rather vulgar, homemaker’ (‘taker’), ‘stay at home mum’ (‘slay’) or simply ‘lady of the house’ do all offer some potential.

Another example of a language dependent joke, particularly in the case of Fantozzi, comes in the form of dialect and non-standard language. In her discussion of the translation of dialect, Manuela Perteghella presents a variety of translation methods for this niche market.<sup>80</sup> She looked specifically at G.B Shaw’s *Pygmalion* (1913), which was adapted to become Alan Jay Lerner’s successful musical *My Fair Lady* (1956). The translation in question is from Cockney Rhyming slang into Italian. She proposes five different strategies for the “theatrical transposition” of dialect and slang, which she names dialectal compilation, pseudo-dialect translation, parallel dialect translation, dialect localisation and standardisation.<sup>81</sup>

**Dialectal compilation** is a technique that translates a single dialect into a mixture of target dialects. Retaining the dialectal element of the ST can prove problematic as regionalisms may only be accessible

---

<sup>80</sup> Manuela Perteghella, "Language and Politics on Stage: Strategies for Translating Dialect and Slang with References to Shaw's *Pygmalion* and *Bond's Saved*," *Translation Review* 64, no. 1 (2002): 50.

<sup>81</sup> Ibid.

to a limited audience (those familiar with the translated dialect) and “a wide audience reaction can be hampered.”<sup>82</sup>

**Pseudo-dialect translation** is a similar technique to dialectal compilation, but instead of using pre-existing dialects, a fictitious dialect is created, while proper names and cultural references are retained. This allows for a greater promotion of the original text as it becomes accessible to a much larger audience, without being regionally specific or creating the ‘feedback effect’, a phenomenon where a bilingual audience is distracted by subtitles that do not read the same as the original content.

**Parallel-dialect translation** is when a dialect is translated into another dialect, which is geographically similar, or has connotations that are similar to the ST dialect. As with the previous technique, it is difficult for an audience to suspend their disbelief when using this strategy and the feedback effect may be unavoidable.

A dialect is **localized** to the target audience and often the characters’ names, place names, settings, and cultural and topical references are changed to target source forms. This is described as ‘domesticating’, and a strategy that might “hamper reception on a national basis, especially in those countries in which regionalisms are stronger.”<sup>83</sup> On the other hand the **standardisation** technique substitutes slang, dialect and jargon into standard language. This is more suitable in scholarly work because domestic references are avoided. However, whenever this technique is used the characterisation weakens, and the colourfulness of the original is lost.

One example of translating language dependent humour in *Benvenuti al Sud* occurs when the main protagonist, Alberto Colombo, is in a restaurant with his colleagues (Figure 14). He, a Northerner, is slowly coming to grips with the Southern dialect of Castellabate. His colleagues explain to him some features of the local dialect, specifically the reduction in vowels and how those vowels become words in their own right. The humour is based on the language used and how it differs from standard Italian:

**Original Italian**

Comunque, non è difficile  
parlare come noi. Togliete l’ultima lettera a  
una parola ed è fatta.  
Ad esempio, “telecomando” diventa  
“telecomand”

-“bicchiere” diventa “bicchier”  
- Se è così, è facilissimo

Piatto diventa “o piatt”  
Forchetta diventa “ a forchett”

Il coltello diventa “ o coltell”

**English Subtitles:**

It’s not hard to talk like us,  
just take off the last vowel.

For example, “banana”  
becomes “bana-n”

-“Sofa” becomes “so-f”  
- Then it’s easy

Plate becomes “pla-t”  
this would be “for-k”,

“kni-f”.

---

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid., 51.



Figure 14: Example of language-dependent humour in *Benvenuti al Sud*

The English subtitler has used **substitution** in this case, replacing the references with a different ones in English. This was done as the dialogue would otherwise not make sense in an English context. The subtitler chose to translate “lettera” as “vowel” instead of the direct translation “letters”. The subtitler has then had to use substitutions for the rest of the dialogue. The word English for “telecomando”, “remote control”, does not end with a vowel; in order to retain the humour it has been translated as “banan[a]”. Similarly, “bicchiere”, or “glass” in English, has been substituted with “sof[a]” to accommodate the idea that the last vowel of the word is removed in the dialect of Castellabate. Conversely, the reason why the last three examples of “piatto”, “forchetta” and “coltello” were translated literally is because the images appeared on-screen as they are referenced, and had they been translated into something other than the objects that appeared on-screen, then that would have created an obvious credibility gap in the subtitles, something that a subtitler should avoid at all costs. The only continuity error with this substitution is the fact that “fork” does not end in a vowel and the in-text explanation does not account for this. Perhaps a better option from the translator would have been to translate the passage of dialogue directly, saying instead that one simply deletes the last letter from the end of the word.

### 2.3.2 International or bi-national jokes

An international or bi-national joke is something that is more likely to be humorous the world over given that the specific references are more accessible. The same comedic effect can possibly be retained in the TL through **direct translation** or a **calque**.<sup>84</sup> Put simply, the target audience has significant knowledge of the referent for it to be retained in a direct translation. Examples of such a joke could be a reference to international film stars, famous tourist attractions, politicians, worldwide news headlines, bodily functions that are found to be funny across cultures, or ridiculous hyperbole as these are not

<sup>84</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 202.

culturally specific references, and they can be accessed by a cross-cultural audience. A topical example, at the time of writing this, would be the joke:

*What is Donald Trump's favourite nation?*

*Discrimination.*

In the Italian translation, there is no need to change any reference, or any of the linguistic humour as both are accessible to, in this instance, an Italian audience. Donald Trump is a well-known figure across the world, and given English and Italian's shared Indo-European language heritage, both can convey the same pun. The translation would therefore be:

*Qual è la nazione preferita di Donald Trump?*

*La discriminazione.*

This type of humour is not particularly challenging for a subtitler as a direct translation is usually adequate, provided the space and time constraints allow for it. Given the constraints inherent to subtitling, there are times when the dialogue will have to be adapted or reformulated to retain the humour. This can lead to two different outcomes: there can be a loss in the strength of the joke, whether that be a reduction in hyperbole or exaggeration, or a more simplified manner of representation that takes away features of the humour such as word play, which can mean that the jokes may not have the desired impact. At other times the humour in the subtitles will need to become more explicit, and therefore less subtle, in order to pass on the literal message of the joke. It can be difficult to retain the humour in such limited space, so a joke may need to be effectively spelt out with nothing left to the imagination.

An example of an international joke from *Benvenuti al Sud* is where the stereotypical traits of Southern Italians are explained to Alberto Colombo by a fellow Northerner, one of the most prominent being the reference to the Camorra (Figure 15). The subtitler chose a **direct translation** strategy. The humour is based on the absurdity of the statements that are being made. For example, the reference to the Camorra is retained because it is well known worldwide, meaning that a literal translation and transference of the original is an acceptable strategy. Here, the subtitler also changed the word-class from an adjective to a noun ("camorristi" to "Camorra") which makes both the humour and reference more explicit to an English speaking audience (while also saving space as will be discussed in the next chapter).



**Original Italian:**

Tutti terroni. Capito?

Anche gli animali: uei i gatti sono **terroni**,  
i cani sono terroni.

Le vacche, I pollastri, I vitelli.

Tutti sono **terroni**.

E parlano solamente il **terùn**. Capito. Tu  
non capisci niente.

Quando credi di aver capito qualcosa  
Capisci che ti stanno prendendo pe' i ciapp'  
capito?

Perché davanti sono tutti gentili. Buoni.

Come dicono loro "l'ospitalità"...

'Pito sono palle.

Sono tutti camorristi e basta.

**English Subtitles:**

they're all **shitkickers**.

Even the animals: cats, dogs,

cows, chickens, calves, all of them!

They only talk **shitkick**

and you can't understand a word.

When you think you understand,  
you know they are fucking with you.

They're nice to your face,  
"hospitality"

but they're all in the **Camorra**.



Figure 15: Example of an International joke from *Benvenuti al Sud*

**2.3.3 Cultural jokes: particular senses of humour**

As highlighted earlier, humour can be engrained in a culture, and different cultures can have particular senses of humour. A lot of these types of jokes come about at the expense of minorities in a specific community, as they poke fun at other nationalities. These jokes partially rely on intertextuality, that is to say, in order to understand the joke, the TL audience must be familiar with the original reference whether it has to do with particular religious beliefs, historical events or prejudices between different communities. This type of humour makes up a large part of the comedy of *Fantozzi*, not only in the first film but across the series. As I have previously discussed, the Germans and Japanese in particular are targets of the jokes and comedy during the film. Several strategies can be adopted in this instance. A **direct translation** requires a certain level of knowledge on the audience's part; alternatively an

**adaptation** or **substitution** of the TT may also be used, although this means that the initial ST cultural connotations are lost. An example of a joke which would be fairly specific to a New Zealand audience would be the following:

*Four Australians walked into a bar.  
The other one ducked.*

The joke's humour is based on the rivalry between New Zealand and Australia and the arrogant assumption that Kiwis are better than their Trans-Tasman rivals. While other countries may find it entertaining due to these connotations, they may not fully understand the cultural implications at play, hence it is a cultural-specific comedic reference. In saying this, the joke could be easily changed to retain those connotations for different cultures. For example the English could say the same about the French, the Germans about the Dutch, or the Americans about Mexicans or Canadians. It is important to note that these jokes rely on cultural prejudice to work from a comedic perspective, and are not necessarily told with racist or xenophobic intentions. This should always be kept in mind when translating this type of humour. In some instances the racism, however, can be more evident, and who the racism is aimed toward tends to be reflective of who has historically held the position of power.

In the case of the joke above, a translation into Italian would be very difficult. The verb 'to walk into a place' and 'to walk into something' are different in Italian (*entrare* vs. *andare addosso a qualcosa*), and the word for bar as in 'pub' is different from the one for the metal object (*bar* vs. *barra*). Therefore, the reference would need to be replaced, or substituted, by something different. In the following example, the reference to a bar/pub is retained, while the joke is still poking fun at another culture, although completely unrelated to the original joke:

*Due tedeschi vanno al bar e dicono: "due Martini, prego."  
Il barista dice: "Dry?"  
I tedeschi rispondono: "No, zwei."*

Of course, humour can also be used to poke fun at those in power: continuing with the Donald Trump theme, the Libertarian presidential nominee, Gary Johnson, made the quip: "I hear that Donald Trump is watching the Olympics tonight. He's seeing how high the Mexican pole vaulters go" in reference to Trump's plan to build a wall to separate Mexico and America, and using Trump's xenophobic attitude as the source of humour.<sup>85</sup> Such a joke, as mentioned on the previous page, is relatively easy to translate given the reference is accessible world-wide:

---

<sup>85</sup> Rebecca Savransky, "Gary Johnson: Trump watching Olympics to see how high Mexican pole vaulters go," The Hill, <http://thehill.com/blogs/ballot-box/presidential-races/290625-gary-johnson-trump-watching-olympics-to-see-how-high>. accessed 29th January, 2018.

*Ho sentito che Donald Trump ha guardato gli Olimpiadi stasera.  
Vedeva quanto in alto sanno saltare i saltati con l'asta messicani.*

In *Benvenuti al Sud* the word “*terrone*” (a term used to refer to southern Italians) is used. While it is a racist term, its comedic purpose is to make fun of the speaker’s prejudice, rather than to express any ill-feeling towards the Southerners. The humour here is also visual as the Northern characters are dressed in Ku Klux Klan-esque attire, while using racist terminology (Figure 16). The subtitler chose an **adaptation** strategy, but removed all of the connotations associated with the word by going for the fairly neutral “shitkicker”. A more comparable expression could be the ‘n-word’ in English, although it is understandable why the subtitler would decide against that option given its implications. However, in translating it this way, the subtitler toned down the racism present in the ST.



Figure 16: Example of a cultural joke in *Benvenuti al Sud*

### 2.3.4 Visual and aural jokes

As well as through language, comedy can also be conveyed visually. A visual joke is one which occurs out of the information conveyed on screen. This is usually portrayed through gesture, facial expressions or actions presented by characters on screen rather than the actual content of their dialogue. Similarly, an aural joke is one that is signalled by sounds (other than the dialogue itself). Despite cultural differences, visual and aural jokes are usually accessible to most audiences as a lot of gestures are considered universal, at least within Western cultures. Because the humour does not rely on dialogue, **no translation needs to be made**, although in the case of captioning sounds related to the image may need to be rendered.<sup>86</sup>

An interesting example from *Benvenuti al Sud* to show this type of humour is when Alberto Colombo is trying to get a transfer to the desirable Milan posting and fakes a disability in order to be

<sup>86</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 227.

transferred there (Figure 17). The comedy has nothing to do with dialogue; it revolves around the character's demeanour, his gesture, his actions and the sounds he makes. While not particularly politically correct, the aim of the scene is to not insult disabled people (although it could be argued that the comedic effect lies, in part, on the stereotypical notions of physical disability), but to portray Alberto Colombo's sense of opportunism and ultimate stupidity, particularly when he stands up at the end of the interview with his superior, revealing his plan. For a subtitler in this and similar cases, no intervention is required leaving the interpretation of the humour to the audience. As we have already seen, this type of humour is prevalent in *Fantozzi* due to its slapstick and at times immature nature, particularly the very low-brow humour of bodily functions.



Figure 17: Example of a visual joke in *Benvenuti al Sud*

## 2.4 Conclusion

In this chapter, I have shown that there is great diversity within the field of translating humour, which makes the translation of *Fantozzi* a very interesting undertaking. After outlining a number of common theories of humour, we looked at four of the most common types of humour that exist in AV material: language-dependent jokes, international jokes, culturally specific jokes and visual and aural jokes. Each different type of humour needs to be negotiated on a case-by-case basis, and often there is more than one strategy that can be put in place to convey the original humour into the TL. A variety of techniques have been exemplified and illustrated through examples from the hugely successful Italian film *Benvenuti al Sud*, helping to shed light on the diversity of humour that can exist within one film alone, and subsequently highlighting the difficult nature of translating humour in an AV context that belongs to the same cultural context as *Fantozzi*. The techniques proposed have undoubtedly served me well in undertaking the translation, although not all of the strategies will need to be implemented. It is, however, necessary to delve into them all in order to give myself the best opportunity to translate this challenging content successfully.

The next chapter will examine the more technical and practical aspects of AVT, starting with a brief introduction to its four different, yet related forms: subtitling, dubbing, voice over and audio description, followed by a more detailed analysis of the development of subtitling, and the practical difficulties that exist when attempting to translate audiovisual material. This will be followed by the full translation and creation of subtitles in English for the first film of the Fantozzi series, *Fantozzi*, which will draw on the theoretical discussion just presented on translating humour, as well as the upcoming discussion on AVT.



### 3. Subtitling as inter-semiotic translation

Subtitling is an amphibian: it flows with the current of speech, defining the pace of reception; it jumps at regular intervals, allowing a new text chunk to be read; and flying over the audiovisual landscape, it does not mingle with the human voices of that landscape: instead it provides the audience with a birds-eye view of the scenery.<sup>87</sup>

Henrik Gottlieb

This chapter will outline some of the key developments of subtitling, firstly by looking at the discipline of AVT in general (not just subtitling, but dubbing, voice-over and audio-description as well), then moving on to the more practical challenges of subtitling in particular. The analysis of the literature on this subject will allow us to discuss the practical and ethical responsibilities of the subtitler (the role they should play in translation), the history of subtitling and how the technology associated with subtitling has developed, and current trends and future prospects of subtitling. I will also discuss how subtitles are perceived by the audience, including an attempt to debunk one of the main misconceptions associated with watching subtitled content – that the viewing experience is hindered by the need to watch the content while simultaneously reading subtitles. I will also highlight the different field-specific challenges faced by a subtitler, how the subtitler may overcome these difficulties with different techniques proposed by leading scholars in the field of subtitling, the conventions that exist within the practice (specifically the punctuation and grammar of subtitling and how this differs from traditional written texts), as well as the placement and aesthetics of subtitles on-screen such as the number of lines that should be used, the colour of subtitles, and particular fonts that should be used.

#### 3.1 Audiovisual Translation

AVT, also referred to as ‘constrained translation’, ‘subordinate translation’, ‘film translation’, ‘cinema translation’ and ‘screen translation’,<sup>88</sup> is a fast growing area of research within translation studies that was, for years, neglected by both the translation industry and by academics within translation studies.<sup>89</sup> While this statement may seem bold, one needs only look at some of the poor quality of subtitles that have been produced commercially for films, broadcasts or television programmes that are riddled with grammar, spelling, punctuation errors or even mistranslations.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Henrik Gottlieb, "Subtitling: Diagonal Translation," *Perspectives: Studies in Translatology* 2, no. 1 (1994): 101.

<sup>88</sup> Sara Corrizzato, *Spike Lee's Bamboozled: A Contrastive Analysis of Compliments and Insults from English into Italian* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 39.

<sup>89</sup> Yves Gambier states that it was not until 1995 that AVT began to flourish due to a variety of reasons including technological developments, language policy and awareness, an increase in publications and a consistent number of seminars/conferences in the area. Yves Gambier, "Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception," *The Translator* 9, no. 2 (2003): 171.

<sup>90</sup> See Wang Kaihao, "Poor subtitles mar prospects of Chinese cinema abroad," *China Daily*, 24 March 2016; Sarah Wescott, "When words fail BBC's subtitles: Ironic mess up on Breakfast show," in *Express* (London: Express, 2015); Hansjörg Bittner, "The Quality of Translation in Subtitling" *trans-kom* 4, no. 1 (2011); Szu-Yu Kuo, "Quality in Subtitling: Theory

AVT is comprised of a variety of practices, namely subtitling (both inter-lingual and intra-lingual), dubbing, voice-over and audio description. This discussion will focus primarily on the field of subtitling as a means of inter-semiotic translation. Some features are shared by all of these practises that are unique to AVT as a whole, which is why it is important to discuss them together. The main feature that connects them is that there are always two codes present in the content: sound and image. The translator, caption producer, voice-over artist or audio describer is confined by these parameters, which can severely affect the final product.

A prime example of this is highlighted by Zoe De Linde and Neil Kay, who cite a particular example of closed captioning (a form of intra-lingual AVT) in the chat show Oprah, where “the meaning of an utterance is subtly altered by the removal of a few cohesive elements”:<sup>91</sup>

- |           |   |
|-----------|---|
| Dialogue: | It’s what I call the vicious cycle syndrome. You start with drug A and then they put you on drug B, and drug C, and pretty soon you are taking a handful of pills, all because of the first drug. |
| Subtitle: | It’s a vicious cycle. You start with drug A, then drug B, then soon you are taking a handful of drugs.  |

By removing “they put you on” from the caption, De Linde and Kay argue that the meaning of the sentence changes from the fact that drugs are prescribed to a patient, to placing the responsibility directly on the patient, as it implies an addiction. By omitting part of the original content, the meaning is significantly altered and a negative connotation is added to the text. A discussion around options the subtitler has, particularly given the time and space constraints, will be presented in the upcoming pages.

Although a rather convoluted and over-complex diagram, Gambier and Di Giovanni break AVT up into four sub-categories worthy of research: language policy, descriptive studies, accessibility and applied research (Figure 18). As the diagram below shows, Gambier and Di Giovanni define specific results to these distinct types of research within the field: 1) “products” refers to research undertaken based on the problems or constraints of the field, in other words the content, that is humour, swearwords, discourse markers, language register, cultural items or the technical problems such as time and space, oral to written etc.; 2) “process” focuses on translation work in terms of strategies, norms, conventions, technical constraints, from script writing to dialogue, interplay visual/verbal/sound etc.; 3) “technology” research focuses on how the AVT landscape have changed in regards to automation and quality, working conditions, fees, ethics, copyright, as well as how technologies have developed and how production, distribution and broadcasting has changed; and 4) “effects” refers to studies on reading

---

and Professional Reality" (Imperial College London, 2014); Thorsten Schröter, "Quantity and quality in screen translation," *Perspectives: Studies in Translatology* 11, no. 2 (2003).

<sup>91</sup> Zoe De Linde and Neil Kay, "Processing Subtitles and Film Images," *The Translator* 5, no. 1 (1999): 50.



skills, reading habits and language learning of the audience.<sup>92</sup> My analysis focuses mainly on descriptive studies by looking at content-specific restrictions as well as solutions to overcome them; however the other categories are referred to at various points throughout the discussion.

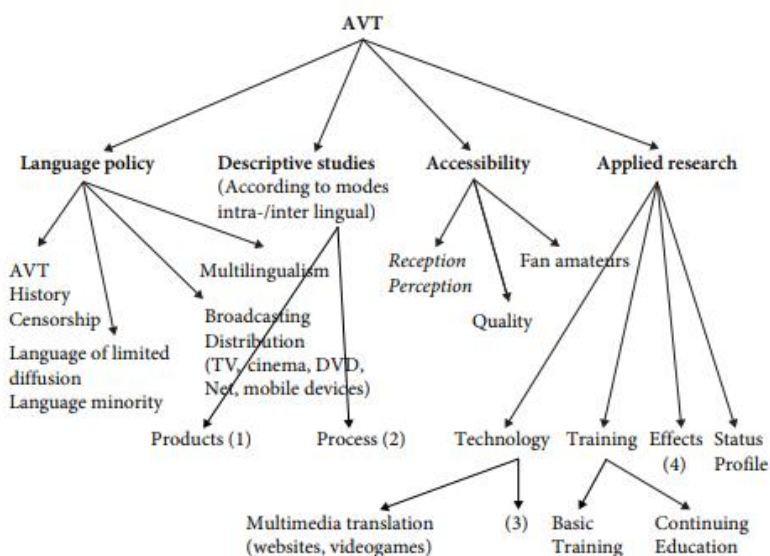


Figure 18: Gambier and Di Giovanni’s model for audiovisual translation research

### 3.1.1 Subtitling (inter and intra-lingual)

Subtitling is gaining traction and credibility within academic studies in translation, albeit it is a relatively recent phenomenon. In this form of AVT spoken language becomes textualized and, depending on the function of the subtitles, audio-elements outside of spoken dialogue can become represented as well as in the case of captioning/intra-lingual subtitling, particularly for a deaf and hard of hearing audience. Subtitles may be defined as “a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image, and the information that is contained on the soundtrack.”<sup>93</sup> While this definition is acceptable to the layman, Henrik Gottlieb proposes a much more comprehensive definition, emphasising how subtitling differentiates itself from other forms of translation; he defines subtitling as “[p]repared communication using written language acting as an additive and synchronous semiotic channel, and as part of a transient and polysemiotic text.”<sup>94</sup> Another definition, proposed by the rather controversial Urban Dictionary, provides a rather different and humorous

<sup>92</sup> Elena Di Giovanni and Yves Gambier, eds., *Reception Studies and Audiovisual Translation*, Benjamins Translation Library (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2018), IX.

<sup>93</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 8.

<sup>94</sup> Henrik Gottlieb, *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over* (Cph. : Centre for Translation Studies, Department of English, University of Copenhagen, 2001), 15. [emphasis in original text]

interpretation, labelling them as “a firewall that keeps stupid and impatient people from watching foreign films.”<sup>95</sup>

There are three main components to this unique form of inter-semiotic translation: dialogue, image and text, all of which must work simultaneously on-screen. Subtitling is therefore a form of intersemiotic translation, as defined by Roman Jakobson, which is not simply a translation of ST to TT, but also a translation across sign systems. In the case of subtitling, this shift happens from the visual and aural to the written form, as explained by Carol O’Sullivan:

[s]ubtitling is ‘diagonal translation’: not merely between languages, but also as a translation of the oral into the written. Subtitling selects, condenses and organises discourse into discrete syntactically, spatially and temporally delimited units.<sup>96</sup>

These three components – dialogue, image and text - must work together, in conjunction with the audience’s ability to read and process information, in order to be successful in conveying the appropriate content. Herein lies the problem: subtitling is exposed to several external factors that other forms of translation are not, such as the spatio-temporal constraints of the AV medium, the need to cater to the reading rates of viewers, as well as content specific restrictions (these limitations will be discussed in the following sections). Moreover, the fact that SL and TL co-exist within the same environment leaves the subtitles vulnerable to criticism. From a technical perspective these issues can plague a subtitler and make subtitling a laborious task. In fact, as Abé Mark Nornes quite rightly remarks, “nothing is simple when it comes to subtitles; every turn of phrase, every punctuation mark, every decision the translator makes holds implications for the viewing experience for foreign spectators”.<sup>97</sup>

Despite all this, subtitling serves a variety of important functions: it allows diverse cultures and communities to access materials that were previously unreachable (this is particularly important for the deaf and hard of hearing audiences); many studies have proven that watching subtitled films can be a useful means of language learning, particularly for children; other studies have proven that writing subtitles has also benefited second language acquisition. Although these are not necessarily the primary purposes of subtitling, they are undoubtedly positive and important by-products of the field.

However, subtitling has often been dismissed within Translation Studies where it has tended to be labelled as a recreation or an adaptation of the original text, rather than translation in the more traditional sense.<sup>98</sup> The implication is that in transferring the message across languages and cultures the original content must be heavily adapted for the target audience due to the complex nature of subtitling itself. As Jorge Díaz-Cintas and Aline Remael explain,

---

<sup>95</sup> "Texts, Translation and Subtitling – In Theory, and in Denmark," *Screen Translation* (2001): 165.

<sup>96</sup> Carol O’Sullivan, *Translating Popular Film* (Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2011), 102.

<sup>97</sup> Mark Abé Nornes, "For an Abusive Subtitling," *Film Quarterly* 52, no. 3 (1999): 17.

<sup>98</sup> Although this is not necessarily a bad thing – in Schauffler’s study on the reception of humour from two different forms of subtitles, an audience targeted (labelled ‘skopos-oriented’ in the study) text was received better by the viewers than a text prioritizing ‘formal equivalence’: Schauffler, *Subtitling Wordplay - An Audience Study: Approaches to the Translation of Linguistic Humour*, 217.

[f]or some, this activity falls short of being a translation proper because of all the spatial and temporal limitations imposed by the medium itself which constrain the end result. They prefer to talk about adaptation – an attitude that has stymied debate about AVT and could be tainted as having been one of the main reasons why the whole area has been traditionally ignored by scholars in translation until very recently.<sup>99</sup>

Indeed, the scholar Markus Nornes draws attention to the corruptness of a subtitler in their acceptance of “a vision of translation that violently appropriates the source text, and in the process of converting speech into writing within the time and space limits of the subtitle”, by doing so, Nornes argues that subtitlers “conform the original to the rules, regulations, idioms and frame of reference of the TL and its culture.”<sup>100</sup>

These negative opinions towards subtitling are based not only on the technical constraints of the field (predominantly the spatio-temporal constraints, where part of the ST must often be left out, adapted, or substituted in order to provide a solution), but also on poor quality of some subtitles produced since their inception into film, where they have often been perceived as a distraction, rather than being helpful to the viewer. This is particularly the case when incorrect grammar or punctuation is used, or if the subtitles do not read fluently, rendering the subtitles ‘abusive’ both in terms of the translation itself and their imposing nature on-screen.<sup>101</sup> Jorge Díaz-Cintas summarises this issue accurately:

[f]or a long time now there has been growing concern among many professionals about the relatively low levels of quality that can be found in some subtitled programs. Although it is clear that subjectivity can play a big role in identifying what is wrong or of low quality in subtitling, it is my opinion undeniable that quality standards in subtitling have seen a sharp decline in recent years.<sup>102</sup>

Díaz-Cintas also explores some other contributing factors as to why, at times, the quality in subtitles has left a lot to be desired. He highlights the spike in demand for subtitles as a key issue, stating that this demand has led to translators who are not trained in AVT practise undertaking the work. Poor working conditions could also be a contributing factor, as well as a lack of comprehensive and standardized guidelines when it comes to AVT. As well as poor quality translations, poor subtitles often present incorrect spotting (or timing), wrong choice of fonts, or other issues around their level of readability.

As far as translation itself is concerned, it is often impossible to find a perfect lexical equivalent, or an exact way of saying what appears in the ST, as Mona Baker reflects:

---

<sup>99</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 9.

<sup>100</sup> Mark Abé Nornes, *Cinema Babel: Translating Global Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 155.

<sup>101</sup> Bittner, "The Quality of Translation in Subtitling "; Kuo, "Quality in Subtitling: Theory and Professional Reality."; Schröter, "Quantity and quality in screen translation."

<sup>102</sup> Jorge Díaz-Cintas, "Back to the Future in Subtitling" (paper presented at the MuTra Conference: Challenges of Multidimensional Translation, Saarbrücken, 2-6 May 2005), 4.

[t]here is no shortage of discussions on the shortcomings and failures of translation as a tool of language mediation across cultures. The literature abounds with theoretical arguments which suggest that translation is an impossible task, that it is doomed to failure because (a) languages are never sufficiently similar to express the same realities and (b) even worse, 'reality' cannot be assumed to exist independently of language.<sup>103</sup>

This is all the more pertinent to subtitling, where the inescapable restrictions constrain and effect a subtitlers translation decisions. That being said, subtitles allow for the consumption of material across cultures and languages, and do so based on the original language content. Indeed, given the amount of time, energy and work that goes into making a film or television series, it is not just in the translators' best interest to render the original content adequately, but it is also in the best interest of all those who had an input on the creation of the original content.

In the case of subtitles in particular, on top of the fact that there is very rarely full equivalence across languages, content also needs to be re-worked or adapted. Subtitles are often not, and probably should never be, considered a perfect representation of the original spoken dialogue. The notion that what they are reading is exactly the same as what the characters are saying is a common misconception with film-goers. All one needs to do is watch a film or television programme in their own language and with the captions or subtitles on to find that even when the SL and TL are the same, there will be a difference between the two texts: often subtitles need to be reduced in order to adhere to the AV format and the restrictions of time and space, while negotiating particular cultural references that may be difficult to render across languages and cultures, as is the case in other forms of translation. As is summarised by Łukasz Bogucki, "[s]ubtitling, as a cross-medium activity (spoken to written) is much more complex, therefore translational loss is practically an occupational hazard."<sup>104</sup> Díaz-Cintas and Remael also argue, "[t]he one to one translation approach loses all validity in our field and the concept of formal equivalence must be understood from a much more flexible perspective than in other spheres of translation."<sup>105</sup> Yves Gambier even argues that concepts in Translation Studies should be "revised, extended and rethought" when applied to audiovisual translation. These are the concept of text (given that screen texts are short lived and multimodal), the concept of authorship (the fact that AVT can involve an individual, group, or institution), the concept of sense (since in AVT sense is produced neither in a linear sequence nor with a single system of signs), translation (the very idea of translations versus adaptation/manipulation/transfer or remake/rewriting), translation strategy (does subtitling necessarily and systematically imply foreignizing given that the SL and TL are both present?), norms (the necessity to look at the links between translation norms and technical constraints), and the relationship between written and oral (that is to say, the sociolinguistic role of the subtitler).<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Mona Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation* (Oxon: Routledge, 2018), 8.

<sup>104</sup> Łukasz Bogucki, "The Constraint of Relevance in Subtitling," *The Journal of Specialised Translation*, no. 1 (2004): 72.

<sup>105</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 11.

<sup>106</sup> Gambier, "Challenges in research on audiovisual translation," 19-20.

Subtitling can happen at an inter-lingual level, where a translation occurs from one SL to a TL, or at an intra-lingual level, where all elements of sound from the ST are portrayed in a written form of the same language. Intra-lingual subtitles involve a shift from oral to written communication within one language. This is why some scholars are reluctant to label this practice as translation, as there is no transfer across languages, simply across mediums.<sup>107</sup> It could be argued, however, that it is a form of inter-semiotic translation as envisaged by Roman Jakobson, as it shifts communication from oral to written form. By undergoing this shift, the syntax and register will often need to be modified to compensate with change in media, given that reading a text and listening to a dialogue are processed at different speeds in the human brain. This form of subtitle is becoming more and more important in contemporary society given the growing importance and emphasis on accessibility. Inter-lingual subtitles, on the other hand, are translations from a SL to a TL, in other words they are a more traditional form of cross-cultural translation. There is also a third type of subtitle, known as bilingual titles, where the SL is translated into two TLs, both of which appear simultaneously on-screen. These tend to be used at international film festivals, where the 'home' language is presented alongside the translated language.

According to Díaz-Cintas and Remael, intra-lingual subtitles, also known as 'closed captions', are used to serve four distinct purposes: for the deaf and hard of hearing, for language learning, for karaoke effect and for expressing dialects, accents and regional variations within the same language.<sup>108</sup>

Subtitles for the deaf and hard of hearing are often available on television via teletext, although in more recent times subtitle tracks for the deaf and the hard of hearing have been a feature of DVDs across many countries. These subtitles, or more accurately, captions, can often change colour depending on the character speaking in order to offer verbal queues, like accent and pitch, which are easily traceable to a hearing audience, but are not accessible to a non-hearing audience. They include all information that is overt in the soundtrack. As Díaz-Cintas explains, intra-lingual subtitles are:

achieved by changing the actors' dialogue into written speech which also incorporates, among other things, all the paratextual information that contributes to the development of the plot or the creation of atmosphere that the deaf and hard-of-hearing are unable to access through the soundtrack, e.g. a telephone ringing, the knock on a door or a car revving.<sup>109</sup>

This practise has grown rapidly worldwide: captions are becoming readily available on national television stations all around the globe. As of 2014, the BBC (British Broadcasting Corporation) was one of the world leaders for providing accessibility to deaf and hard of hearing audiences. Since 2008, all of their broadcasts have had subtitles for the deaf and hard of hearing. In Canada, the Global Television Network has subtitled their programmes 24 hours a day, 7 days a week since January 2005, and in Spain the public station TVE increased the availability of subtitled programming by 73% in

---

<sup>107</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 14.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 13-14.

<sup>109</sup> Díaz-Cintas, "Back to the Future in Subtitling," 4.

regard to 2002-2003.<sup>110</sup> While this trend is promising, there is still a long way to go to ensure the deaf and hard of hearing have access to all forms of AV material. An interesting, and unfortunate, by-product of the preference for dubbing over subtitling in countries such as Spain, France, Germany and Italy has been the lack of availability of content that the deaf and the hard of hearing have to AV material produced overseas. By contrast, in other countries that have a history of subtitling, the deaf and hard of hearing communities have had greater access to foreign content.<sup>111</sup> This situation is fortunately changing, particularly since the introduction of the DVD, where multiple subtitle tracks, and multiple dubbed versions for that matter, can be included in the same package. Indeed, Díaz-Cintas reminds us that:

[t]he growing pre-eminence of the audiovisual media in our society has been clearly visible in the proliferation of television stations, the academic interest in film and television studies, the arrival of the DVD, and the potential of digitising the image and enhancing interactivity between broadcasters and viewers.<sup>112</sup>

The situation in New Zealand is regrettably determined by political priorities. In a conversation with Wendy Youens, Chief Executive of ABLE, the only company in New Zealand that produces captions for television, I discovered that currently only about 60% of TVNZ's main channels (TVNZ1 and TVNZ2), and only 30% of New Zealand's other main channel, Three, are captioned. For New Zealand, this will become a matter of equity, with the deaf and hard of hearing having already made huge ground in 2006, since the establishment of New Zealand Sign Language (NZSL) as an official national language alongside English and te reo Māori. It would therefore stand to reason that providing full access to all broadcast television programmes should only be a matter of time, although a lot depends on the importance placed upon this by the ruling government.

Intra-lingual subtitles have also proven to have a positive influence on second language learning. Several studies have highlighted the positive effects that captioned programming have on language learners, in particular children.<sup>113</sup> By watching a programme with intra-lingual subtitles, a language learner can both read and listen to the dialogue in the same language as it occurs, allowing for better comprehension and retention of the language. Similar results have been confirmed in inter-lingual subtitling as well, where both the SL and TL are represented. As well as linguistic development, the

---

<sup>110</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 15.

<sup>111</sup> Díaz-Cintas, "Back to the Future in Subtitling," 4.

<sup>112</sup> "Teaching and learning to subtitle in an academic environment," in *The Didactics of Audiovisual Translation*, ed. Jorge Díaz-Cintas (Amsterdam: John Benjamins, 2008), 89.

<sup>113</sup> Judy Chai and Rosemary Erlam, "The Effect and the Influence of the use of Video and Captions on Second Language Learning," *New Zealand Studies in Applied Linguistics* 14, no. 2 (2008); Susan B. Neuman and Patricia Koskinen, "Captioned Television as Comprehensible Input: Effects of Incidental Word Learning from Context for Language Minority Students," *Reading Research Quarterly* 27, no. 1 (1992); Lekki Ina, "Incidental Foreign-Language Acquisition by Children Watching Subtitled Television Programs," *TOJET* 13, no. 4 (2014); Cees M. Koolstra and Johannes W.J. Beentjes, "Children's Vocabulary Acquisition in a Foreign Language through Watching Subtitled Television Programs at Home.," *Educational Technology Research and Development* 47, no. 1 (1999).

production of subtitles also aids in the cross-cultural competency of students, as is argued by Claudia Borghetti:

[t]his complexity [the creation of subtitles] constitutes an opportunity to stimulate the intercultural acquisition process, since, given the quality of the operations which must be undertaken, it first induces inquiry, doubt and modesty, and then requires definitive decision-making, thus fostering responsibility.<sup>114</sup>

One study, undertaken in New Zealand by Judy Chai and Rosemary Erlam, tested the vocabulary retention of 20 students of English as a Second Language across two language schools in Auckland.<sup>115</sup> The students were rated as being at an upper-intermediate level of English competency. The subjects interviewed were shown 10 minutes of Hayao Miyakazi's *Howl's Moving Castle* (2004). Participants were split across two groups: one watched the video with captions, the other without. The results showed a positive correlation between language acquisition and the presence of captions. This does not come at a surprise, as confirmed by Díaz-Cintas and Remael:

[w]atching and listening to films and programmes subtitled from other languages helps us not only to develop and expand our linguistic skills, but also to contextualize the language and culture of other countries. We familiarise ourselves with the foreign language through the soundtrack (vocabulary, intonation, pronunciation) and the images bring us into contact with the mannerisms and behaviours of other cultures (gesticulation, way of dressing, interpersonal relationships, geographical spaces).<sup>116</sup>

For language learners, like myself, it is often very difficult to overstate the importance of subtitles that not only allow access to another medium of language learning, but also to a culture and people that would otherwise be impossible to reach. In my own experiences tutoring Italian at Victoria University of Wellington, I have tried to incorporate aspects of subtitling in my teaching. In fact, as an assignment I tasked the students with subtitling the second Fantozzi film in its entirety, a project which was a resounding success based on student feedback and one with which the students engaged very well and led them to produce very high quality work.<sup>117</sup>

Another branch of intra-lingual subtitling that is gaining steady ground is the use of subtitles for karaoke in cinema. Díaz-Cintas and Remael cite the movie *The Sound of Music* (1965) directed by Robert Wise, which was advertised in London as “the classic film musical, now with subtitles so everyone can enjoy it!” This popularity has led to subtitles being written for other productions such as *The Rocky Horror Picture Show*, *ABBA Live in Concert* and *Joseph and the Amazing Technicolor*

---

<sup>114</sup> Claudia Borghetti, "Intercultural Learning Through Subtitling: The Cultural Studies Approach," in *Audiovisual Translation – Subtitles and Subtitling*, ed. Laura Incalcaterra-McLoughlin, Marie Biscio, and Máire Aine Ní Mhainnín (Bern: Peter Lang, 2011), 9.

<sup>115</sup> Chai and Erlam, "The Effect and the Influence of the use of Video and Captions on Second Language Learning."

<sup>116</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 15.

<sup>117</sup> Rory McKenzie, "Subtitling in the Classroom: *Il secondo tragico Fantozzi* (1976)," *Neke: The New Zealand Journal of Translation* 1, no. 1 (2018).

*Dreamcoat* so that an audience can sing along with the characters on-screen, enhancing viewer participation and enjoyment.

Intra-lingual subtitles are also used in movies or television for characters whose speech patterns are difficult to understand, despite being the same SL for the viewers. This is the case for the more widely spoken languages around the world such as English, Spanish or French as the pronunciation, syntax and other linguistic components can often depend on different factors such as age, geography, gender and social status. An example of these intra-lingual subtitles in English comes from a 2009 episode of *The Oprah Winfrey Show* (1986-2011). In the episode, the Scottish singer, and former contestant on the popular show *Britain's Got Talent*, Susan Boyle, appeared.<sup>118</sup> As shown in Figure 19, the singer's words were subtitled due to the perceived American audience's inability to understand her strong Scottish accent.



Figure 19: Susan Boyle subtitled despite the SL and TL being the same

The other category of subtitling in relation to linguistic factors is known as inter-lingual subtitling, or as scholars such as Henrik Gottlieb and Carol O'Sullivan call it 'diagonal translation'. It is a translation that not only takes place across mediums but also across languages.<sup>119</sup> It is exactly this feature of inter-lingual subtitling that creates difficulties for a subtitler. Kajingulu Somwe Mubenga summarises the issue in these terms:

[t]he rendering of the verbal message from one language to another and from the oral mode of communication to the written one is a challenge in itself. It is submitted to a host of both linguistic and technical constraints. These constraints are the major sources of most problems encountered by subtitlers because they relate to differences in the logic of image, speech and writing.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Ben Leach, "Susan Boyle of Britain's Got Talent gets subtitles on Oprah Winfrey," *The Daily Mail* 2009.

<sup>119</sup> Gottlieb, "Subtitling: Diagonal Translation."

<sup>120</sup> Kajingulu Somwe Mubenga, "Investigating Norms in Interlingual Subtitling: A Systematic Functional Perspective," *Perspectives* 18, no. 4 (2010): 253.



In the context of AVT, inter-lingual translation can take two forms: intra-diegetic, where the translation is contained within the narrative structure of a film, and extra-diegetic where the translation comes outside the narrative and the audience need to understand what is being said, which is usually done through use of subtitles.<sup>121</sup> Michael Cronin uses the example of the original *Star Wars* trilogy (1977-1983), where the robot C3PO is used to provide translations or interpretations within the film itself as part of the narrative (intra-diegetic) and therefore no subtitles are needed, however moments exist throughout the film where subtitles appear as to provide a narration outside the confines of the action (extra-diegetic).<sup>122</sup>

In the context of inter-lingual subtitles, bilingual subtitles tend to be produced in territories where two languages are spoken. These subtitles tend to cover only two lines of dialogue to avoid the screen being polluted with text (that is, one line per language, rather than the traditional 2 lines of subtitles in the TL). I would argue that the downside to this practice is that the subtitles have an even more constrained screen time, which places additional pressure on the audience to comprehend them. These subtitles are used in international film festivals to attract a wider audience; one line of subtitle tends to be in English and the other line would be in the language of the country where the festival is being held. This allows both the international audience and domestic audience to have access to the subtitles and therefore, the film. Below is an example of bilingual subtitles, taken from Renny Harlin's film *Skiptrace* (2016), transcribed into Mandarin Chinese where English subtitles are also present (Figure 20).



Figure 20: *Skiptrace* presented with bilingual Chinese/English subtitles

---

<sup>121</sup> Michael Cronin, *Translation Goes to the Movies* (New York: Routledge, 2009), 116.

<sup>122</sup> *Ibid.*, 108-33.

### 3.1.2 Dubbing

Both dubbing and subtitling were introduced to cinema in the 1920s, coinciding historically with the birth of spoken cinema. They can both be considered a form of constrained AVT used for the same purpose: to deliver previously inaccessible content to a new target audience. Each discipline is considerably affected by challenges that are specific to AVT. For example, both dubs and subtitles must be in synchrony with the on-screen image and must not differ drastically from what the characters are saying. In the case of subtitles, the text must synchronise with the dialogue being spoken. In the case of dubs, the length of the utterances in the ST and TT must be similar to avoid creating disbelief in the audience when watching dubbed programming. That is, the purpose of dubbing is to provide the audience with a form of AVT that they believe is being spoken by the characters on-screen, despite the fact that the SL and TL could be significantly different. The TL dialogue must sync up with the movement of the character's lips, although different countries place different levels of importance on this. For example Italy chooses to remain faithful to the dialogue, rather than the synchronisation between sound and image.<sup>123</sup> Despite these similarities, subtitling and dubbing "can be considered to represent two ends of the scale as far as the visibility or overtness of the translation is concerned."<sup>124</sup> Subtitles are always presented alongside the original soundtrack, whereas dubbing provides the possibility of a more 'free' translation that can be accommodated to the TL, giving the illusion that the dialogue is taking place in the TL.

As well as the general restrictions of AVT, dubs must "comply with the phonetic and spoken language synchronies."<sup>125</sup> It is generally agreed that matching the place of articulation of sounds is the main focus of dubbed programming in order to ensure visual harmony. For example, sounds that are articulated behind the lips are not greatly off-putting to an audience if they are not replaced by similar sounds in the TL, however labial and approximant consonants, such as /p/, /b/, /m/, /f/, /v/ and /w/, when dubbed can cause disharmony in the viewers experience.<sup>126</sup> While this may seem like a near impossible task for the translator, it is not as difficult to achieve as one might think: Thorsten Schröter believes that often, lip sync is not the be all and end all of a successfully dubbed programme, that there is an 'indefinable threshold' between imprecise yet still acceptable synchrony, and a violation of norms.<sup>127</sup> Of course, dialogue can also occur without the audience seeing the character's face, in these instances the dubber has a much simpler task and can dub more freely. It is also important to note that the movement of lips plays only a part in expressing spoken dialogue: eye movement, eyebrow movement and hand gestures are just a few of the other ways in which communication is achieved; this is another

---

<sup>123</sup> Jorge Díaz-Cintas, "Dubbing or Subtitling: The Eternal Dilemma," *Perspectives* 7, no. 1 (1999): 33.

<sup>124</sup> Schaufli, *Subtitling Wordplay - An Audience Study: Approaches to the Translation of Linguistic Humour*, 18.

<sup>125</sup> Díaz-Cintas, "Dubbing or Subtitling: The Eternal Dilemma," 33.

<sup>126</sup> Thorsten Schröter, "Shun the Pun, Rescue the Rhyme? The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film" (Karlstad University, 2005), 19.

<sup>127</sup> *Ibid.*, 21.

argument as to why, according to some practitioners and scholars of dubbing, synchrony is not always necessary.

It is not only the visual transposition of the phonetics or the place of articulation about which the dubber must worry. One does not need to look far to find a contemporary example of how dubbing for content, while also taking into account the original SL phonetic sounds, can be a difficult task. In season six of the hit HBO programme *Game of Thrones* (2011-2019), for example, the audience learns about the derivation of the name of one of the characters, Hodor. It is a contraction of the English phrase 'Hold the door'. Under normal circumstances this may not be an issue, the translator may substitute the name of the character to a contraction of a similar phrase in the TL. However this is a character that has been present from season one of the series, which was released in 2011, and whose name has been retained across the various languages into which the show has been dubbed with no prior insight as to the derivation of the name. Because of this, the dubbers of the various languages were challenged to find phrases that retained both the message of 'holding a door', as this was an integral part of the scene visually, while also maintaining the phonetic sounds of the name 'Hodor'. As Diego Castelli has discussed in detail, this was achieved with varying success across different languages.<sup>128</sup> The Italian translators, for example, settled on *trova un modo* or 'find a way' which retained the vowel sounds and the /d/ sound, but missed the specific context of the original English version. The Spanish version was slightly more successful by translating the phrase as *ocluye el corredor* or 'block the corridor' which kept both the 'o' sound at the beginning 'Hodor', and the 'dor' part at the end, while also remaining somewhat faithful to the on-screen context. This is just one example of how difficult a task AVT in the case of dubbing can be, not just due to the technical limitations of the field, but also to the actual content in need of translation.

Dubbed programming, unlike subtitled content, does not allow the audience the opportunity to compare the original film to the translation. Although this can result in the audience of a dubbed programme being constantly reminded that the images belong to a completely different culture and social environment. This is the case when cultural references are overt in the image, such as money, landmarks, signs or food.

There are also doubts as to the effectiveness of dubs given that markers of regional variety, such as dialects or lexicon, are often erased. For example, no dialect from the TL could be substituted for the original without introducing or eliminating specific connotations.<sup>129</sup> This often means that regional varieties are often dubbed into standard language. In the case of *The Simpsons* in Italian, Groundskeeper Willy, in English, speaks with a Scottish accent, in the Italian dubbed version of *The Simpsons* he speaks as if he were from Sardinia.

---

<sup>128</sup> Diego Castelli, "Hold the Door: ecco il doppiaggio nelle varie lingue," <http://www.serialminds.com/2016/05/31/hold-the-door-doppiaggio-lingue/>. accessed 1st June, 2016.

<sup>129</sup> Schröter, "Shun the Pun, Rescue the Rhyme? The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film," 13.

One other feature of dubbing is that the literacy levels of the audience, or the quality of their vision will have little to no effect on the viewing experience, meaning the likes of children as well as vision-impaired people can readily access the content.

Frederic Chaume, in his comprehensive study on dubbing, suggests that there are six distinct areas which dubbed programming needs to meet to be successful.<sup>130</sup> The first of these is that the lip-sync of the translation is acceptable, i.e. the timing of the lip movements, the length of the utterance being equal in length to the original, and that other visual cues like body movements are taken into account. The second criteria is that the translation must be credible, so the register is similar to the original text, while the translation makes sense in the TL (i.e. it is realistic and plausible); the translation needs to be, as Chaume calls it, ‘false spontaneous’, where the audience is able to overlook the severe limitations of dubbing. The next area where quality is achieved is through the coherence between words and images: the translation must take into account both the original dialogue and the images on-screen to produce an acceptable translation. The fourth criteria set out is that the translation must be faithful to the original. While this almost goes without saying, given the limitations of AVT this can sometimes prove to be a challenge. Chaume outlines some ‘thresholds of acceptability’ in a dubbed translation, where particular changes can be accepted by an audience, and others cannot.<sup>131</sup> Having clear sound quality on a dubbed translation is also outlined as being crucial to a quality dubbed translation. Dubs must be recorded in a sound-proof studio, there must be no remnants of the original dialogue, the volume should be higher than that of normal speech, and sound effects need to be used appropriately. The final quality assurance measure is to ensure that the dubs are neither over nor under-acted, as this can take away from the content of the programme or film.

One of the negative aspects of dubbing is undoubtedly the cost that it takes to produce the new soundtrack of the film, particularly when it is dubbed into a variety of different languages. In fact, subtitling only costs around a tenth to a twentieth the price of dubbing.<sup>132</sup> In Italy, for example, “the cost of dubbing a film is somewhere in between twenty thousand and one hundred thousand euros depending on the number and quality of the actors, while subtitling is between three and eight thousand euro.”<sup>133</sup> The costs of dubbing are accrued through the numerous speech actors that need to be contracted, as well as the creation of a dubbed script and the technical team that must synchronise the new dubbed audio with the original images. Hence countries with smaller film industries tend to subtitle as it is a much cheaper, more easily produced and faster alternative, usually involving just one or two contractors to produce the translations and subtitles.

---

<sup>130</sup> Frederic Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing* (New York: Routledge, 2012), 17-21.

<sup>131</sup> *Ibid.*, 14-20.

<sup>132</sup> Cees Koolstra, Allerd Peeters, and Herman Spinhof, "The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling," *European Journal of Communication* 17, no. 3 (2002): 329.

<sup>133</sup> Alessandra Catania, "La traduzione audiovisiva: tecniche, strategie e difficoltà: proposta di traduzione di quattro articoli tecnico-informativi" (Università Ca' Foscari Venezia, 2013), 45. [My translation]  
Original Italian: “il costo per il doppiaggio di un film di circuito è compreso tra i ventimila e i centomila euro in base al numero e alla qualità degli attori, mentre quello dei sottotitoli varia tra i tre e gli ottomila euro.”

Despite the best efforts of dubbing companies, who may follow strict ethical guidelines and take pride in the services they offer, “they are also for-profit organizations that will always be forced to strike a balance between the minimally required standards of quality and the maximally allowed costs.”<sup>134</sup> They will always be looking to save money, particularly if the prescribed appropriate standards have been met. Eventually this could lead to the standards being reduced in order to save money resulting in poor quality dubs produced at cheap rates.

### 3.1.3 Subtitling or dubbing?

The choice between the two main AVT practices, dubbing and subtitling, varies greatly across Europe alone, with countries such as Germany, France, Austria, Spain and Italy all preferring to dub incoming content rather than to subtitle it, while countries such as Belgium, Denmark, Finland, Luxemburg, the Netherlands, Portugal, and Sweden have a subtitling, rather than dubbing, tradition. The United Kingdom and Ireland have a history of both, although the cheaper alternative of subtitling is more common.<sup>135</sup> For some countries it was an argument around cost, but for others there were political factors associated with the decision.<sup>136</sup> For example, in Italy the decision to dub, rather than subtitle films, dates back to the Fascist regime, although other factors such as the analphabetism of Italy, as well as the need to create new jobs, certainly influenced the decision to dub rather than subtitle incoming content:<sup>137</sup>

[t]he dubbing of films in Italy was first adopted because fascist censorship (1929-1946) forbade the use of foreign languages in all films screened in Italy. This has had far-reaching effects on the way cinema is offered to the Italian public: subtitling and other means of language transfer are not accepted at all, regardless of genre and mode of presentation.<sup>138</sup>

While content translated from other languages into English tends to be subtitled, some examples of dubbed translations of international films include Roberto Bengini’s *Life is Beautiful* (1997) from Italian and Ang Lee’s *Crouching Tiger Hidden Dragon* (2000) from Mandarin Chinese. Broadly speaking, “large countries dub and small countries subtitle”<sup>139</sup>, possibly representing the cost-effectiveness of each practice. In modern times, Netflix has released content dubbed into English, practice that may well continue to develop in the future.

---

<sup>134</sup> Schröter, "Shun the Pun, Rescue the Rhyme? The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film," 25.

<sup>135</sup> Bartholomäus Wissmath, David Weibel, and Rudolf Groner, "Dubbing or subtitling?: Effects on spatial presence, transportation, flow, and enjoyment," *Journal of Media Psychology: Theories, Methods, and Applications* 21, no. 3 (2009).

<sup>136</sup> Tessa Dwyer, *Speaking in Subtitles: Revaluating Screen Translation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017), 19-52.

<sup>137</sup> Paola Guardini, "Decision-Making in Subtitling," *Perspectives: Studies in Translatology* 6, no. 1 (1998): 95.

<sup>138</sup> *Ibid.*, 1.

<sup>139</sup> Peter Fawcett, "Translating film," in *Translating French Literature and Film*, ed. Geoffrey Harris (Amsterdam: Rodopi, 1996).

New Zealand has tended to develop a subtitling tradition, probably due to the fact that most international films that are screened here will have already been marketed to American or British audiences prior to arriving in this country, meaning that the subtitles will already exist in English. The exception to this practice is the dubbing of content into New Zealand's indigenous language, te reo Māori; with the introduction of Māori television, many programs, particularly cartoons, *SpongeBob Squarepants* (1999 - present) for example, are being dubbed into te reo.<sup>140</sup> Recently, the very successful Disney film *Moana* (2016), which is based on Pacific culture and traditions, has been dubbed into te reo Māori, which is particularly relevant given the Pacific cultural content of the film and is a way to promote the use of this endangered national language.<sup>141</sup>

### 3.1.3 Voice-over

Linked to dubbing, voice-over is the third of the AVT practises, although it is used in a rather limited context. It is predominantly used, at least in English, for documentaries or news broadcasts where a narrator will be describing the action on-screen.

Voice-over is defined as a narrative technique in which the voice of a faceless narrator is heard over different images and for different purposes. Compare, for example, the expository voice in a documentary about the life of animals and the accusing voice of the narrator towards one of the murder suspects in a thriller film.<sup>142</sup>

However this is not its only purpose: radio or television programming will often have a voice-over for an interview in another language. Instead of completely re-voicing the programme, the SL is dimmed down to background noise, and the TL is spoken over the top of it. In fact, there are a variety of uses for voice-over which have some advantages over dubbing and subtitling, as outlined by Eliana Franco, Anna Matamala and Pilar Orero.<sup>143</sup> For example, unlike dubbing, voice-over has the benefit of not needing lip-synchronisation, as a programme that has been voiced-over is not attempting to hide the fact that it is not spoken in the original language and therefore does not require this synchrony. The process of voice-over is therefore much simpler than its other AVT counterpart in dubbing. Another benefit from the practice is the fact that it can render content very closely to the original given that there are no external factors to consider.

---

<sup>140</sup> Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, 10.

<sup>141</sup> "There's going to be a Te reo Maori version of Moana," Stuff, <http://www.stuff.co.nz/entertainment/film/93512377/theres-going-to-be-a-te-reo-maori-version-of-moana>. accessed 13th June, 2017.

<sup>142</sup> Eliana Franco, Anna Matamala, and Pilar Orero, *Voice-Over Translation: An Overview* (Bern: Peter Lang, 2013), 18.

<sup>143</sup> *Ibid.*

### 3.1.4 Audio description

Audio description (AD) is a relatively new field within Translation Studies. The main purpose of audio description is to provide accessibility to the blind or visually impaired to audiovisual content by narrating descriptions of the events as they unfold, in between the dialogue. Examples of descriptions could include the action of the programme/film, body language of particular characters, facial expressions, scenery, costumes, on-screen text or any other important feature of the material that will help a person with a sight problem follow the plot of the story.<sup>144</sup> Audio description has been defined by Andrew Salway as “a description of visual information delivered via an audio channel and it is crucial for improving media accessibility for blind and visually impaired people”<sup>145</sup>, and by Bernd Benecke as “the description [that] fits in between the dialogue and does not interfere with important sound and music effects... it consists of an additional narration [that] describes the action, body language, facial expressions, scenery and costumes”.<sup>146</sup>

An example of audio description applied to feature film is a scene taken from Gary Ross’ dystopian film *The Hunger Games* (2012). As can be seen, aspects of plot, as well as textual elements from the film, are described by the narrator, allowing the blind or the visually impaired audience access to the action that is taking place:

**Narrator:** Signs on a tall wire fence read “District Boundary. No access beyond this point” and “High Voltage.” Katniss steps through a gap in the wires and heads into the woods beyond. She glances around before reaching into the hollow of a fallen tree. She draws out a wooden bow. From another tree, she plucks out a sheaf of arrows and straps it over her shoulder. Katniss makes her way through thick, green vegetation. Bow and arrow at the ready, she walks over a fallen tree, suspended over the forest floor. She pauses. Her gaze locked on a deer in the distance. Leaning against a tree trunk, she aims the bow and arrow. The deer sniffs the air and moves out of sight.<sup>147</sup>

The field of AD is in constant growth and development, attracting scholars to the field; in 2011, for example, Christopher Taylor and Elisa Perego from the Università di Trieste set up a project named ADLAB (Audio Description: Lifelong Access for the Blind) and were able to secure funding for three years:

[t]he basic motivation for the launching of ADLAB was the need to define and create, in cooperation with industrial partners and service providers, a series of effective and reliable, practical and educational guidelines for the practice of audio description (AD), usable throughout Europe. Their aim is to make most audiovisual products (e.g. films, television

---

<sup>144</sup> Jill Whitehead, "What is audio description," *International Congress Series* 1282 (2005): 960.

<sup>145</sup> Andrew Salway, "A corpus-based analysis of audio description," in *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description and sign language*, ed. Jorge Diaz-Cintas, Pilar Orero, and Aline Remael (Amsterdam: Rodopi, 2007), 151.

<sup>146</sup> Bernd Benecke, "Audio-description," *Meta: Translators' Journal* 49, no. 1 (2004): 78.

<sup>147</sup> Centre for Inclusive Design, "The Hunger Games with audio description: Katniss hunting," <https://www.youtube.com/watch?v=B8BD9txkGL4>. accessed 1st November, 2018.

programmes, documentaries, advertisements, but also such audiovisual phenomena like art galleries, museums, dance performances, city tours, live events) available to the blind and visually impaired community.<sup>148</sup>

The number of people that such a service can help is phenomenal: in New Zealand alone there are 12,272 people registered with the blind foundation as of July 2016.<sup>149</sup> In New Zealand the service does exist on selected programmes; the same company that produces captions, Able, also produces audio descriptions. This service has been available on New Zealand television since 2011, originally provided by TVNZ Access Services.

### 3.2 The development of subtitling

Despite the evolution of AVT and the growth of its many forms and technologies, the subtitling profession has often been overlooked and, as already discussed, this has led to the production of poor quality subtitles (or, perhaps, the poor quality of subtitling has led to the discipline being overlooked). This is particularly evident in university departments where other strands of translation have received a lot of attention, yet, for several reasons (such as lack of interest, exorbitant prices of software, limited expertise among academics) subtitling seems to have been neglected as a discipline. The situation is fortunately changing with some universities beginning to take up the challenge of teaching AVT, mainly in the disciplines of subtitling, dubbing and voice-over. For example, at Victoria University of Wellington a new course has been offered in Translation Studies at Honours level since 2017, which includes a unit on AVT. Many world-class universities around the world boast prestigious AVT courses and degrees. Initiatives like these across the world will undoubtedly lead to a higher prestige being placed upon AVT, resulting in a more professional approach toward, and understanding of, this form of translation.

#### 3.2.1 The role of the subtitler

Subtitlers are dealt the unenviable task of trying to translate AV material faithfully, while contending with the severe restrictions imposed on them by the medium itself. It is a rather unforgiving form of translation practice given the amount of interference the subtitler will have to engage with in the original text.

However, what is a subtitler's responsibility as a translator? Within translation studies a lot of attention has been paid to the issue of the 'invisibility' of a translator. In subtitling, this appears as an

---

<sup>148</sup> Anna Maszerowska et al., "From source text to target text: The art of audio description," in *Audio Description : New perspectives*, ed. Anna Maszerowska, Anna Matamala, and Pilar Orero (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2014), 1.

<sup>149</sup> Blind Foundation, "Latest stats at a glance," <https://blindfoundation.org.nz/eye-info/latest-statistics/>. accessed 1st November, 2018.



oxymoron: it is physically impossible to remain invisible when both the ST and TT are presented simultaneously and therefore are being compared at all times, let alone the fact that the subtitles are quite literally imposed upon to the original text on-screen. Therefore, it is the responsibility of a subtitler to ensure that the subtitles do not take away from the viewing experience, that is to say, that despite their being ‘in the way’ subtitles are written in a manner that is an accurate representation of the film, written with correct grammar and spelling, and consistent across the entire film. If the subtitles are written poorly, the audience’s focus will shift from the content of the film to the subtitles themselves.

The subtitler may also have to negotiate several other difficulties that perhaps go over and above their immediate role. In a recent subtitling project, for example, I faced a difficult decision, while translating into Italian from the English subtitles of a film where the SL was Tok Pisin, a native language of Papua New Guinea. Translating from the English subtitles of another, not known language, is not an ideal practice, given that the translation to English is already one step removed from the original dialogue (and the English is likely to be a reduced version of the original). The English subtitles, moreover, were full of punctuation errors, a few misspellings and some other grammatical errors. In such a case, is the role of a subtitler to play editor as well? Alternatively, should they translate exactly what they are commissioned to, mistakes and all? Given the quality of the original subtitles, comprehension for an English-speaking audience could have been compromised and therefore I felt obligated to edit the English subtitles. Ideally, the subtitles should have already been of good quality standard, however, someone who had had no training or experience in subtitling had produced the English subtitles of this film. Furthermore, when I attended the screening of the film, the filmmaker used the original subtitle file, mistakes and all, and acknowledged me for them in the final credits of the film. This is an example of the status that subtitling enjoys in both film-making and translation studies. Subtitles are quite often the last thing a filmmaker or production company thinks about, and often need to be produced quickly and on a minimal budget. This undoubtedly lends itself to inaccuracies in translation or legibility.

Subtitlers tend to work as freelance translators. There is no specific pay rate for a subtitler’s work; remuneration tends to vary from company to company where subtitlers can either be paid per whole programme, per minute of programme, per number of words, or per number of subtitles. A subtitler should also be given sufficient time, and therefore be paid more, depending on the specific circumstances of each translation, such as whether they are provided with the original dialogue in written form, or just the video itself, or how much research they must undertake in regards to culturally-specific terminology and content. However, recognition of this extra work is not always forthcoming and it may come down to the bargaining power of the individual subtitler.<sup>150</sup> Luyken et al. suggested that in 1991 a subtitler was paid around 15% of the overall costs of subtitling a programme and, on average, the cost of one hour of programming in Europe was around €1,500; the subtitler would

---

<sup>150</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 36.

therefore expect to be paid around €225 for every subtitled hour.<sup>151</sup> Unfortunately, the situation does not seem to have improved since then, as attested to by Subtle, the Subtitler's Association based in the United Kingdom. They highlight the poor working conditions subtitlers face in this day and age. They are often paid less than minimum wage for the work they do, earning as little as £7-£13 per hour, whereas for other, less-technically demanding work, translators can earn around £30 per hour: this leads experienced, qualified translators away from the field of subtitling.<sup>152</sup> Improvements in technology, as well as shorter deadlines, have also meant that, according to Andrew Lambourne, the time available for preparation of one hours' worth of subtitles has decreased from 40 hours in 1980 to only 10 hours today.<sup>153</sup>

Despite this, subtitlers still need to uphold professional standards. In an attempt to create consistency across the field of subtitling, aiding the subtitler in his or her work, in 1998 Jan Ivarsson and Mary Carroll proposed a 'Code of Good Subtitling Practice'.<sup>154</sup> Following this code is not mandatory, and subtitling companies tend not to enforce it, but it does provide an exemplary subtitling standard. The code outlines what subtitlers should be aspiring towards in their translations, some of the technical norms that should be followed, as well as suggestions associated with editing and revising subtitles. Although relatively old given the recent developments in subtitling, the Code does provide some guidance to an uninformed subtitler.

### 3.2.2 Past, present and future of subtitling

Compared to more traditional forms of translation, subtitling is a relatively modern form of translation and is arguably "the fastest growing strand within translation studies".<sup>155</sup> This seems to not only be the case in both a practical and academic setting, but also given the rapid advancements in the technology available to a subtitler. Subtitles were first developed from intertitles or 'title cards', which were used in silent movies, allowing the audience to understand sequences of silent action. These title cards were not used exclusively, and there were some filmmakers who "ostracize[d] any written elements, including intertitles, regarding them as an obstacle to the obligatory "visuality" of their films."<sup>156</sup> Cards would be printed and inserted between film sequences (as opposed to being projected onto the screen simultaneously with the video component, as subtitles are today). When films became audible in the late 1920s, intertitles became redundant and were phased out as newer technologies began to develop; these technologies will be discussed in more detail in the upcoming pages.

---

<sup>151</sup> Georg-Michael Luyken

Thomas Herbst, *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience* (Manchester: The European Institute for the Media, 1991), 95-96.

<sup>152</sup> "Hard Facts," The Subtitler's Association.

[http://www.subtitlers.org.uk/ajax.php?modulo=paginas&accion=sitio\\_ver&idpaginas=16](http://www.subtitlers.org.uk/ajax.php?modulo=paginas&accion=sitio_ver&idpaginas=16). accessed 23rd June, 2016.

<sup>153</sup> Andrew Lambourne, "Future Trends in Subtitling," in *9th Languages in the Media Conference* (Berlin 2006).

<sup>154</sup> Jan Ivarsson and Mary Carroll, *Subtitling* (Simrishamn: TransEdit HB 1998), 157-59.

<sup>155</sup> Luis Pérez-González, *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues* (New York: Taylor and Francis, 2014), 1.

<sup>156</sup> Rosemary Brant, "The History and Practise of French Subtitling" (The University of Texas, 1986), 10.

Several problems existed with intertitles, the most prominent being the lack of continuity they created within the film. Directors also faced the problem of determining where to place the cards in the sequence, with the function of intertitles often becoming a narrative device:

[i]n their anticipation of inserting intertitles into the shot continuity, traditional directors arranged it so that the image that followed each shot did not go with the one before. The intertitle simply took the place of events that were supposed to take place at the same time. It was therefore impossible to take out the intertitle, for fear of a jump.<sup>157</sup>

To cope with the demand for international exposure, filmmakers began to shoot their films in different languages. This meant that bilingual actors were cast, or production companies would have entire casts from different language backgrounds to re-shoot the films, however the cost of this was immense. This led to the creation of the modern practise of dubbing; instead of re-shooting the entire film with different cast members, voice actors are employed, and the new audio replaces the original soundtrack and is played alongside the existing images.

Around the same period in which dubbing gained popularity, the field of subtitling was developed as a cheaper and more easily produced alternative. Subtitling into English, however, did not become popularized until around 1931 partly due to the plentiful supply of English language content coming out of the United States.<sup>158</sup> However subtitling eventually established itself as a common means of translating film, particularly in English speaking and Scandinavian countries, due to their comparatively inexpensive nature. Since their creation, subtitles were white due to their 'photographic reality' and appeared at the bottom of the screen as it was recognised that in movies, the bottom of the screen tended to be darker than the top. This was problematic as it meant that, for scenes where there was white at the bottom of the screen, the subtitles were therefore invisible. This created similar concerns to those associated with intertitles, where the action would be broken up and the lack of visible subtitle hindered continuity. Since then, subtitling has continued to develop to accommodate this issue. Subtitles are now produced digitally, the colour can be changed, a black box can be inserted as a background, or a black outline can be placed around the subtitles themselves. Yellow has also been used as an alternative to white subtitles, particularly in black and white film. Not only can the colour be changed, but also the overall accessibility to change subtitles has also markedly increased due to the developments in subtitling technology – whether further editing is required, or whether the subtitles need to be modified in any other way, nowadays subtitlers can easily access and change them, due to the technological progress of the field.

Although from the start huge benefits associated with the production of subtitles were apparent, most notably the reduction in production costs, subtitles were not always received positively. In a 1929

---

<sup>157</sup> Ibid., 9.

<sup>158</sup> For a history of the introduction of subtitles into both the USA and UK see: Carol O'Sullivan, "A splendid innovation, these English titles! The invention of Subtitling in the USA and the UK," *Proceedings of the British Academy* 218 (2018).

New York Times article, a columnist described the film *Broadway Melody* (1929) as having been “translated by the now despised subtitle” and noting, “[t]he French follow the story by means of occasional captions tacked at the foot of the film itself.”<sup>159</sup> This seems a rather narrow perspective, considering that French audiences would otherwise not have had access to the content in the first place without these subtitles, but illustrates that from its very inception into cinema, subtitling was met with some negativity and the experience of viewing a subtitled film could be seen as being somewhat diminished. A lot of technical developments and experimentations were subsequently undertaken in an attempt to alleviate precisely these issues, resulting in the new technology that we have available to us today.

Throughout the history of subtitling, a variety of different methods has been used to project subtitles on-screen, ranging from physically imprinting the subtitles onto the film reel, to superimposing them in post-production. A brief historical overview of this technical component of subtitling will allow us to consider both the positives and negatives that were associated with each of these practices, as well as how modern technologies have improved the experience of watching subtitled content. As noted by Díaz-Cintas and Remael, “The technical process of transferring the subtitles to actual film or programme has undergone a considerable evolution, which has led to an improvement in the presentation and stability on-screen.”<sup>160</sup> Since the introduction of subtitling, mechanical and thermal subtitling, photochemical subtitling, optical subtitling, laser subtitling and electronic subtitling have all been used as projection methods, with varying degrees of success.<sup>161</sup>

The process of mechanical subtitling can be accredited to a Norwegian inventor, Leif Eriksen, whose technique, which he patented in 1930, was to soften the emulsion layer and stamp the titles directly onto the positive copy of the film. The subtitles were firstly typeset in the traditional manner on paper. Small letterpress plates (around 0.8mm high) were produced and placed in a printing press of sorts, and one by one were pressed against the emulsion layer of the individual frames that corresponded to the respective utterances and segments of speech. The plates pushed the emulsion layer aside leaving the film to produce white letters when projected onto a screen. The process was repeated from beginning to end of the film and the ‘moist’ film was then put through a drier. In 1935, this technique was progressed by Hungarian inventor O. Turchanyi who heated the plates to a high temperature, melting the emulsion layer rather than softening it. The results of both of these processes were unpredictable: definition was very poor, the ridges of the emulsion were susceptible to wear, and the letters accumulated dirt very quickly. Despite this, thermal subtitling is still used in some parts of Eastern Europe and South America today.

---

<sup>159</sup> Morris Gilbert, "PICTORIAL ENTERTAINMENT IN PARIS.; "Broadway Melody" Attracts Huge Crowds, the Dialogue Being Translated by the Now Despised Subtitle A Study in Contrasts. Royalty at Film Opening.," *New York Times*, 1st December 1929.

<sup>160</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 22.

<sup>161</sup> The methods of projection are analysed in detail by both Ivarsson and Carroll, *Subtitling*; Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*.

An improved technique was developed in 1932 when R. Huskra in Budapest and Oscar Ertnaes of Oslo simultaneously took out patents on a new method known as photochemical subtitling. Their improvements involved adding a thin wax coating to the emulsion side of the film copy. The plates with the individually written subtitles were fed through a printing press nearing 100 degrees Celsius. The wax was melted and displaced which left the emulsion layer exposed. The film was then put through a bleach bath, dissolving the emulsion layer and leaving only the nitrate or acetate film. The characters produced were white and clearly readable. The edges were at times ragged due to the variability in consistency of the wax layer and the penetration strength of the etching fluid. The process was later automated where plates were fed forward and the frames of the film were all counted, ensuring the subtitles matched the dialogue of the film.

At around the same time, optical subtitling became popular. Individual subtitles that were printed in black were positioned between the negative and positive film reels while the film was being copied. This led to white subtitles being printed onto the positive print. This process was developed so that a short roll of film was used with each subtitle photographed, and a blank space where no subtitle appeared. The subtitles were then copied from the negative to the positive print. Unfortunately, film negatives were not always available, meaning that the entire film had to be photographed to obtain an inter-negative, resulting in a loss of focus and an increase in the noise level of the sound track. To increase efficiency, the titles were photographed onto a spate film of the same length as the original film. The film negative and the reel with subtitles were then copied simultaneously.

Laser subtitling is one of the current methods of projection that is used in the production of subtitles for film. It was introduced in the 1980s and overtook previous technologies associated with the field. With this method, the subtitles are synchronised perfectly with the actor's speech thanks to a time code. A very precise laser burns the emulsion of the positive copy of the film reel, printing the subtitles. These subtitles become part of the film (i.e. open subtitles) and cannot be removed. They will always appear white on the lower part of the screen since they are burned in. This method allows for a more precise definition of letters, and it means that the subtitles will not move or shake throughout the projection of the film. It takes roughly 10 times as long as the actual film footage to laser subtitle a film, a fairly time-consuming exercise.

Electronic subtitling is the other practise that is commonly used in film today. Its great advantage over laser subtitling is that the subtitles are superimposed onto the screen, rather than being permanently burned into the film reel. A time code system is also used to ensure synchrony with the film. The advantage of this type of subtitle is that it can be projected in any colour, in any language and does not damage the original film reel, while it can also be easily revised and modified between projections of the film. These subtitles are also cheaper to produce than laser subtitles, which is why they are most commonly used in television and on DVD. This method is also becoming readily available to the general public as software becomes more accessible. I will be using an electronic subtitling software called WinCAPS Qu4ntum to produce the subtitles for *Fantozzi* in this research project.

Although not overtly obvious in this project, part of my understanding of subtitling as a form of translation, and the associated technology, has come about through teaching myself how to use WinCAPS, which has undoubtedly led to a far deeper understanding of the restrictions and processes of the industry. As can be seen by the image of the software (Figure 21), it allows the subtitler absolute precision – it provides the subtitler with audio cues as to when dialogue starts, it gives the exact number of words per minute as well as the duration of the subtitler, and the characters per line are also limited so the subtitler must adhere to particular restrictions put in place.

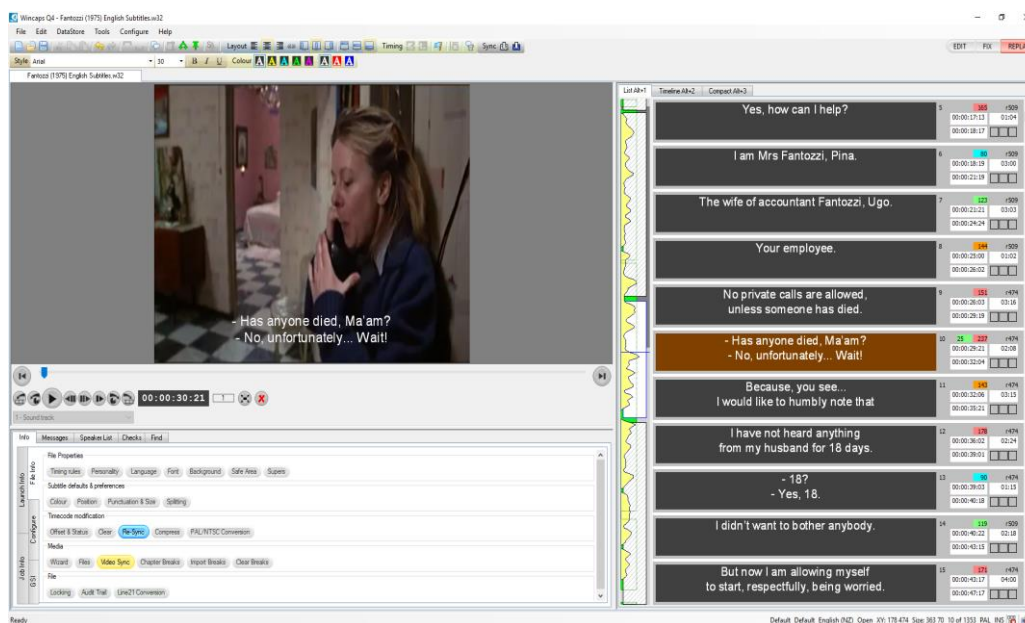


Figure 21: Screenshot of WinCAPS Q4untum, the software being used for this project.

Technology is rapidly advancing in the field of AVT, and as Díaz-Cintas reminds us, “[w]hat is today considered innovative and advanced may soon cease to be so.”<sup>162</sup> The creation of technology that instantly allows for a subtitler to simply use a computer and the appropriate subtitling software to convert a text file into subtitles complete with spotting and spell-checking has made the process much more efficient and cost-effective, as opposed to even just a few years ago when subtitling required a computer, video player, an external television monitor and a lot more time to complete the same job. Possibly the most influential piece of technology that has led to the development in the field of subtitling is the introduction of the DVD. It has allowed up to 32 different subtitle tracks to be added to a disc, as well as up to 8 different dubbed tracks.<sup>163</sup>

One of the modern trends in subtitling is undoubtedly the introduction of ‘fansubs’, produced by groups or individuals who voluntarily create these subtitles with the aim of sharing such material

<sup>162</sup> Díaz-Cintas, "Back to the Future in Subtitling," 1.

<sup>163</sup> Ibid., 3.

with other fans of the content. Díaz-Cintas uses the term ‘cybersubtitles’, which not only encapsulates ‘fansubs’, but also ‘guerrilla’ subtitles and ‘altruist’ subtitles. He defines ‘fansubs’ as subtitles that are voluntarily produced and freely distributed (via the internet) by a ‘fan’ or ‘fanatic’ who has an interest in or enthusiasm for the content, ‘guerrilla’ subtitles as the types of subtitles that are produced to avoid censorship and whose objective is “to contest and challenge hegemonic practices in society”. And finally he defines ‘altruist’ subtitles as a “less militant, belligerent version of these initiatives (‘guerrilla’ subtitles)”.<sup>164</sup> Their popularity has undoubtedly come about through the ease at which new materials can be distributed across the world: “the rapid development of communication technologies together with the pervasiveness of the internet and the ease with which audiovisual materials circulate in the ether have catapulted the practice of subtitling, both interlingual and intralingual, to the centre stage of the digital world.”<sup>165</sup> The practice certainly has some positive effects: they have increased the exposure of international materials and thus created more of an appetite in the market for subtitled content, they are produced incredibly quickly (particularly in the case of crowd-sourcing) meaning that content is readily available to the audience. The negative side of ‘cybersubs’ is that they do not necessarily follow subtitling conventions, their creative or unconventional nature of translation means the content is not always rendered appropriately or faithfully and the subtitles can indeed become distractions from the material.

In researching for this project, I found some fansubtitles of the first Fantozzi film written in English.<sup>166</sup> In some parts they are not too bad – they summarise the content adequately enough, however they do come across as rather stilted at times and, every so often, do not make sense in English. Below I have provided an example segment of these fan subtitles, alongside the original dialogue (left) and my own subtitles (right). There are a few translation issues – the translation of “più” as ‘over’, for example is slightly problematic, as well as the misuse of the idiom “split seconds” in English, and the last line of dialogue not being an adequate representation at all of the original content.

<b>Original Italian</b>	<b>Fansubtitles</b>	<b>My Translation</b>
<i>Per arrivare a timbrare il cartellino d'entrata alle 8:30 precise,</i>	<i>In order to stamp his punch card exactly at 8:30</i>	<i>To arrive punctually and punch his timecard at 8.30am sharp</i>
<i>Fantozzi, 16 anni fa, cominciò col mettere la sveglia alle 6:15.</i>	<i>Fantozzi used to wake up at 06:15. That was 16 years ago.</i>	<i>Fantozzi, 16 years ago, started setting his alarm for 6.15am.</i>
<i>Oggi, a forza di esperimenti e perfezionamenti continui,</i>	<i>Today, after many experiments and improvements,...</i>	<i>Today, through continuous experimenting and improvements</i>

<sup>164</sup> "Subtitling's a carnival: New practices in cyberspace," *The Journal of Specialised Translation*, no. 30 (2018): 133-34.

<sup>165</sup> *Ibid.*, 127.

<sup>166</sup> *Fantozzi subtitles - English*, (OpenSubtitles, 2010).

<i>è arrivato a metterla alle 7:51.</i>	<i>he wakes up at 07: 51</i>	<i>he has started setting it for 7.51am.</i>
<i>Vale a dire al limite delle possibilità umane.</i>	<i>stretching the limits of human possibilities.</i>	<i>Pushing it to the limit of what is humanly possible.</i>
<i>Tutto è calcolato sul filo dei secondi:</i>	<i>Everything is calculated in split seconds:</i>	<i>Everything is calculated down to the last second:</i>
<i>5 secondi per riprendere conoscenza;</i>	<i>5 seconds to come to.</i>	<i>Five seconds to regain consciousness;</i>
<i>4 secondi per superare il quotidiano impatto con la vista della moglie;</i>	<i>4 seconds to bear his wife's appearance...</i>	<i>Four seconds to get over the daily shock of his wife's face;</i>
<i>più 6 per chiedersi, come sempre senza risposta,</i>	<i>...over 6 seconds to ask himself, as usual, and with no answer,...</i>	<i>Six more seconds to ask himself, always in vain,</i>
<i>cosa mai lo spinse un giorno a sposare quella specie di curioso animale domestico;</i>	<i>...why he married that domesticated creature in the first place</i>	<i>why he married this species of curious domestic animal;</i>
<i>3 secondi per bere il maladetto caffè della Signora Pina...</i>	<i>3 seconds to drink his wife's abominable coffee</i>	<i>Three seconds to drink Mrs Pina's insufferable coffee.</i>
<i>3000 gradi Fahrenheit! Dagli 8 ai 10 secondi per stemperare la lingua rovente sotto il rubinetto;</i>	<i>... at 3000 degrees Fahrenheit. 8 to 10 seconds to cool off his burning tongue.</i>	<i>3000 degrees Fahrenheit! Between eight and ten seconds to cool down his burning tongue;</i>
<i>Due secondi e mezzo per il bacino a sua figlia Mariangela;</i>	<i>2 1/2 seconds to kiss his daughter Mariangela.</i>	<i>Two and a half seconds to kiss his daughter, Mariangela;</i>
<i>caffelatte con pettinata incorporata.</i>	<i>Simultaneous combing and latte-drinking</i>	<i>Latte with a comb;</i>
<i>spazzolata dentifricio mentolato su sapore caffè</i>	<i>Brushing teeth with mint toothpaste and coffee flavor,...</i>	<i>Mint toothpaste to cover the taste of the coffee.</i>
<i>provocante funzioni fisiologiche che può così espletare</i>	<i>...causing a physiological response</i>	<i>Provoking bodily functions that he could complete</i>
<i>nel tempo di valore europeo di 6 secondi netti.</i>	<i>requiring another 6 seconds European time.</i>	<i>in the European record time of six seconds flat.</i>



As far as the future of subtitling is concerned, one of the more innovative and interesting developments is an attempt to improve the viewing experience by testing different areas onto which subtitles can be placed on-screen. A study undertaken recently by Wendy Fox, from the University of Mainz in Germany, has looked at the development of integrated titles, using eye-tracking software to determine the effectiveness of the practice.<sup>167</sup> These titles appear in distinct areas of the screen, not in the traditional allocated space at the bottom. Fox argues that, “traditional subtitling can be seen as a strong intrusion into the original image composition that may disrupt or even destroy the director’s intended shot composition and focal points.”<sup>168</sup> Therefore, the hypothesis behind integrated subtitles is that, because the subtitles appear in the middle of the screen where the action is predominantly taking place, the viewer would spend less time changing their gaze to and from subtitles and more time focusing on the action of the film; thus, this new method of subtitling would “not only express respect towards the original film version but also the translator’s work.”<sup>169</sup>

Fox undertook this study in Germany, a country where dubbing, rather than subtitling, is prevalent. However, the practice of subtitling is becoming more and more common given that programmes can be released more quickly in English with German subtitles than a dubbed version can be produced as well as the comparative costs of each option. German viewers are not necessarily used to subtitled programming, and as Fox explains, “long saccades between focal points and subtitles affect the viewer’s information intake and in particular the German audience, who are not used to subtitles, seems to prefer to wait for the next subtitle instead of looking up again.”<sup>170</sup>

Fox’s research sets out to address the issue of whether the placement of subtitles affects the viewers reading time, by measuring the time spent focused on the image, rather than the subtitle, and also by measuring the effectiveness of the overall viewing experience. As a case study, Fox used the short documentary *Joining the Dots* (2012), created by Pablo Romero-Fresco. Being a documentary, it provided a very good case study for the placement of integrated titles, as the images that were present in the film were often static. Fox, first of all, measured the eye tracking data of 14 English native speakers to determine where the most common focus points were for an English speaking audience, this helped, in turn, to determine where the integrated titles should predominantly appear on-screen for the German audience. She then had 15 native speakers of German, with little to no knowledge of English, watch the film with traditional subtitles, and 16 German native speakers with little to no knowledge of English watch the film with integrated subtitles. The study measured the reaction times of the native German audience, as well as their reading times, and the general distribution of gaze between the image and the subtitles.

---

<sup>167</sup> Wendy Fox, "Integrated titles: An improved viewing experience?," in *Eye-tracking and Applied Linguistics*, ed. Silvia Hansen-Schirra and Sambor Grucza (Berlin: Language Science Press, 2016).

<sup>168</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> *Ibid.*

The results from the study backed up Fox's hypothesis. She found that there was a reduction of 14.4% in reading time for integrated titles compared to traditional subtitles and that, on average, the integrated subtitle viewers were looking at the subtitles for 47.5% of subtitle duration, rather than 51.6% for traditional subtitles, thus providing evidence that viewers who watched the film with integrated titles spent less time reading subtitles and more time exploring the images on-screen. She also found that participants watching the film with traditional subtitles tended to focus on the area where subtitles were appearing, even when subtitles were not visible on-screen. Other results concluded that the reaction times of the integrated title audience were much faster than those of the traditional subtitle audience. To measure the effectiveness of the integrated titles, Fox also asked her participants to rank the following statements from 1 (fully agree) to 4 (completely disagree):

- I could easily read all integrated titles.
- I received all necessary information through integrated titles.
- I would prefer integrated titles to traditional subtitles.
- I could spend more time exploring the image compared to traditional titles.
- Due to the integrated titles, I was aware of more details in the image.
- The integrated titles didn't cover important elements in the image.
- The integrated titles distracted me less from the image, compared to traditional subtitles.

The results of the survey showed that more than half of the participants agreed or fully agreed to all of the above statements, showing positive results in terms of reception and positive attitudes towards integrated subtitles. The overall results from Fox's study, both in terms of the eye-tracking data and the evaluation of the aesthetic experience, point to integrated subtitles as a viable alternative to traditional subtitles.

I have noticed very recently on New Zealand television that integrated subtitles have slowly started to appear, albeit in slightly different contexts. For example, in an advertising campaign for the 2017 edition of New Zealand Sign Language (NZSL) week, the NZSL advertisement had no spoken dialogue, but open captions were produced in the form of speech bubbles next to each actor's face, rather than appearing on the bottom of the screen (Figure 22a). This is not only the case in New Zealand, as a certain type of integrated subtitle can be found in the hit BBC television series *Sherlock* (2010-present), where they are often used to convey text messages, emails etc. that the different characters are reading (Figure 22b). Although these are not subtitles for the dialogue present in the programme, there is a preference to place these integrated titles on-screen, as opposed to traditional subtitles or simply filming the message and projecting it. Integrated subtitles have also been used in mainstream cinema, as is the case in Jaume Collet-Serra's *Non-Stop* (2014), when the text messages sent to Liam Neeson's character, Bill Marks, are presented as mid-screen integrated subtitles (Figure 22c). In David Leitch

and Chad Stahelski's *John Wick* (2014), the subtitles, translated from Russian, appear integrated into the image. All of these examples show that integrated titles are already making their way into mainstream media (Figure 22d).

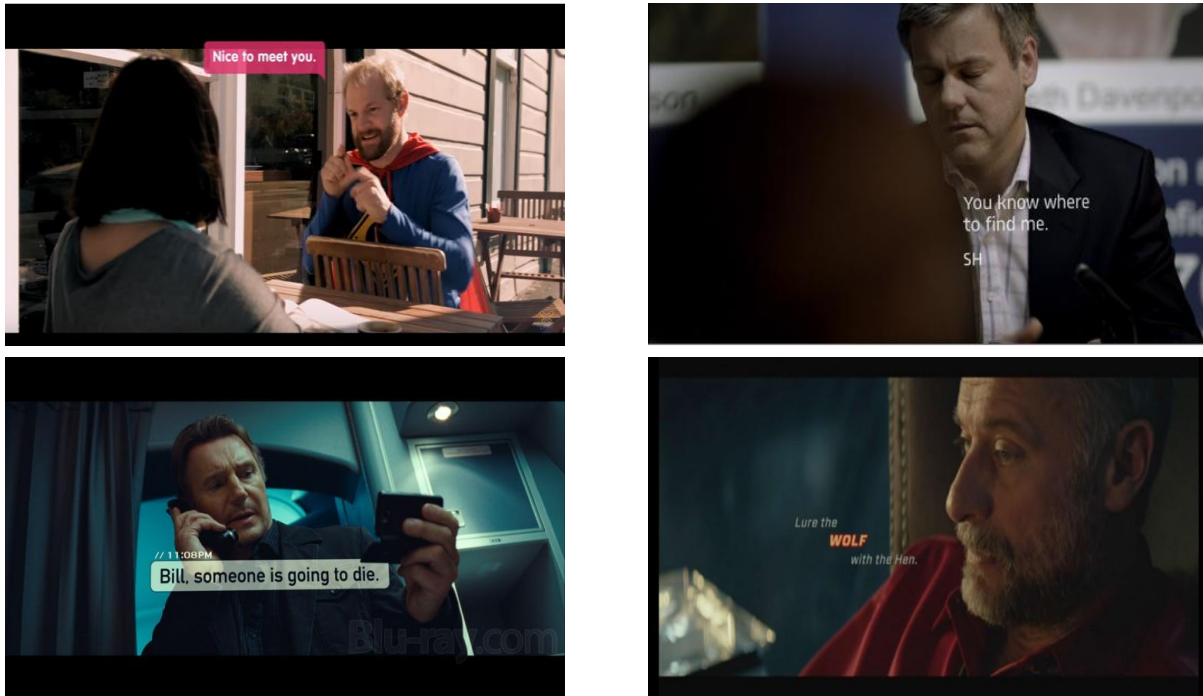


Figure 22(a-d): Examples of integrated subtitles on television and in film

### 3.2.3 Implications on viewing experience

Watching AV material requires the processing of information from three different sources (images, text and sound). The taxing nature of having to shift between text and image, and the fact that the viewer has to listen to a soundtrack in another language, are just a few of the concerns that viewers associate with watching subtitled content. Literature on subtitling can be rather contradictory as to whether these concerns are valid. In terms of the taxing nature of shifting from text to image, there are two sides to the argument. The first is that there must be a trade-off between visual processing and subtitle processing.<sup>171</sup> When the viewer is focused on the film, rather than the subtitles, their comprehension of the subtitles will be limited, and where they focus on the subtitles rather than the film, they may miss particular important plot features:

<sup>171</sup> See Géry d'Ydewalle and J. Van Rensbergen, "Developmental Studies of Text-Picture Interactions in the Perception of Animated Cartoons with Text," in *Knowledge Acquisition from Text and Pictures*, ed. Heinz Mendl and Joel R. Levin (Amsterdam: Elsevier Science, 1989); Annie Lang, "Defining Audio/Video Redundancy from a Limited Capacity Information Processing Perspective," *Communication Research* 22, no. 1 (1995); Anne Treisman, "Strategies and Models of Selective Attention," *Psychological Review* 76, no. 3 (1969).

Human communication research and cognitive psychology have been clear about the subject of parallel processing: Humans have poor parallel processing skills. Those skills are finite, fairly inflexible, and therefore quite limited in where and how they can be applied. Parallel processing becomes even more difficult when different messages are conveyed via different information channels, such as through visual and auditory channels.<sup>172</sup>

The other side of the argument is that visual processing and reading are so engrained in human nature and developed from a young age that the task can be considered, overall, effortless.<sup>173</sup> As Gery d'Ydewalle and Ingrid Gielen propose,

When people watch television, the distribution of attention between different channels of information turns out to be an effortless process. Viewers seem to have developed a strategy that allows them to process these channels without problems and in which reading the subtitles occupies a major place.<sup>174</sup>

If the latter argument is the case, then there should be no subtractive trade-off between the visual processing of subtitles and the visual processing of image on-screen. An interesting consideration to take into account in this debate is that the ability to process several media of information at once could be considered a generational skill. In an article written for the New York Times in 1990, the creator of the TV network MTV, Robert Pittman, suggested that 'TV babies' have developed the ability to process parallel complex information, whereas older generations of Americans cannot:

In 1981, when developing MTV, we identified this profound difference [between generations]. The pre-TV adults are the "one thing at a time" generation. They read a magazine article straight through...then they make a phone call or watch TV. The TV babies, by contrast, seem to be happy processing information from different sources almost simultaneously. They really can do their homework, watch TV, talk on phone, and listen to the radio all at the same time. It's as if information from each source finds its way to a different cluster of thoughts.<sup>175</sup>

Given these contradictory beliefs as to whether or not a trade-off exists when processing visual and written information, Perego et al, undertook a study, adopting a methodological approach, which included eye movement testing, word recognition, and visual scene recognition, in an attempt to set the record straight.<sup>176</sup> The study observed 41 undergraduate and postgraduate students from the Universities of Trieste and Pavia: 23 female and 18 male students with an average age of 25. All subjects were native Italian speakers with normal, or corrected to normal, vision. The video that they were shown was taken from a Hungarian drama, *Szerelmesfilm* (Love Film), with Italian subtitles. None of the participants had

---

<sup>172</sup> Lori Bergen, Tom Grimes, and Deborah Potter, "How Attention Partitions Itself During Simultaneous Message Presentations," *Human Communications Research* 31 (2005): 314.

<sup>173</sup> David LaBerge and S. Jay Samuels, "Toward a Theory of Automatic Information Processing in Reading," *Cognitive Psychology* 6, no. 2 (1974); Géry d'Ydewalle and Ingrid Gielen, "Attention Allocation with Overlapping Sound, Image, and Text," in *Eye Movements and Visual Cognition*, ed. Keith Rayner (New York: Springer New York, 1992).

<sup>174</sup> "Attention Allocation with Overlapping Sound, Image, and Text," 425.

<sup>175</sup> Robert Pittman, "We're talking the wrong language to 'TV Babies,'" *New York Times* 1990.

<sup>176</sup> Elisa Perego et al., "The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing," *Media Psychology* 13, no. 3 (2010).

any knowledge of the Hungarian language. The participants were given two questionnaires: one to determine whether they paid attention to the subtitles, and the other a multi-choice questionnaire to see if they understood the gist of the film. This determined whether or not the students read the subtitles, and whether or not they understood the plot of the movie.

The next phase of testing was to determine subtitle recognition and scene recognition. Another multi-choice questionnaire was given to the students about the specific wording of target subtitles. Out of three subtitles provided that were all semantically close, the students had to choose which subtitle they thought was the one they had read previously on-screen. The scene recognition test was completed by showing the students freeze frames from both the film and other sources. They had to determine whether the frame had appeared during the video they had watched by pushing one of two keys on the computer: only 30 of the 60 frames that they were shown had actually appeared in the video. The freeze frames, like the subtitles, were very similar to action that actually occurred in the film.

The results proved that there was little to no comprehension loss on any part, whether it be comprehension of subtitles or the ability to recognise the images that appeared in the film. The students did however find it much harder to recognise the precise subtitles that were present in the film compared to the images: for the first part of the film, the students managed a 61% success rate, and for the second part a 70% success rate. For the scene recognition test, the participants managed much more accurate results: 90% for the first part of the film and 87% for the second. The overall correlation between the two measures was not overly significant; however, there was a slightly positive correlation between subtitle recognition and gist comprehension. Interestingly, the study showed a rather large positive correlation between word recognition and scene recognition for the second part of the film.

Ultimately, the findings of this study were “at odds with the hypothesis of a trade-off between subtitle processing and scene processing, and consistent with the idea that watching a subtitled movie is cognitively effective.”<sup>177</sup> Although this was just one study, it goes some way to dispelling some of the negative assumptions about subtitled programming. It would appear that it is actually in human nature to be able to process multiple sources of information simultaneously, which may well be influenced by generational attitudes to technology and their habits. Despite the fact that the viewer is processing multiple sources of information, this has no substantial implications on comprehension, and some viewers’ reasoning for not watching or appreciating subtitled programming may indeed just be a preconception, rather than due to any pitfalls of subtitling itself.

### **3.3 The theory and practice of subtitling: overcoming the challenges**

This following section draws from literature around both inter and intra-lingual subtitles, as both share similar concerns when it comes to the limitations of each practice. The biggest difficulties to this unique

---

<sup>177</sup> Ibid., 258.

form of inter-semiotic translation, as acknowledged in all literature on the subject, are the pressures of time and space. The spatio-temporal pressures undoubtedly constrain and affect a subtitler's final decision. The subtitler is limited to a maximum number of characters on-screen at any one time; Díaz-Cintas and Remael suggest that this figure is between 32 and 41 characters per line depending on the type-face and the size of font used, for a maximum of two lines per subtitle.<sup>178</sup> Subtitles tend to appear in what is known as a 'safe area' on-screen, which is the area that subtitles will fit comfortably on-screen without taking away from the audience's viewing experience, traditionally at the bottom of the screen, as it is the least intrusive position (although as we have seen, other alternatives are still being explored). Díaz-Cintas and Remael argue that where there is only one line of subtitling, it should appear in the position that the second line of subtitles would normally occupy in a standard two line subtitle.

Depending on the medium in which the subtitles are being viewed, the distribution format, and therefore the associated restrictions of the subtitles can change. It is possible that three or four different versions of the subtitles are produced for each method of distribution on the market, whether that be cinema, television, video, DVD or internet. Cinema subtitles tend to have a higher density of words than their television counterparts - presumably due to the better definition of the subtitles on-screen, larger screen dimensions, and possibly the greater levels of concentration by the audience when watching a film at the cinema as opposed to at home on television.

Different conventions exist for different media; an example of this is in cinema subtitling, where subtitles tend to be centred on-screen. Generally DVDs also have longer subtitles due to the audience's ability to rewind the programming at will. Movies screened in theatres tend to be at a frame rate of 24 frames per second, whereas television is usually broadcast around 25 frames per second. The film must therefore be sped up when converted across mediums, leading to the reduction of time available for subtitles to remain on-screen. "Generally speaking," Díaz-Cintas and Remael remind us, "a movie lasting approximately 90 minutes contains 900 subtitles in the cinema, 750 on video or DVD, and 650 in the televised version."<sup>179</sup>

Secondly, the translation is affected by, and therefore must be catered to, the reading rates of an audience. Zoe De Linde and Neil Kay propose that the reading speed of an average viewer is between 150 and 180 words per minute, or 70-74 characters in 6 seconds according to Díaz-Cintas and Remael.<sup>180</sup> This limitation, on top of the already existing spatio-temporal constraints, place a huge burden on the subtitler trying to remain as faithful to the original content as possible as the subtitles must also remain on-screen for a long enough duration for the audience to firstly read, and then be able to comprehend the spoken dialogue.<sup>181</sup> Some subtitling companies and practitioners follow the '6

---

<sup>178</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 9.

<sup>179</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>180</sup> Zoe De Linde and Neil Kay, *The Semiotics of Subtitling* (Manchester: St Jerome Publishing, 1999), 6.; Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 23.

<sup>181</sup> Peter Fawcett argues however that there seems to be no basis in the literature on subtitling as to where these numbers have come from, and that the 'average viewer' is presumably House's 'educated middle-class speaker' classification. He also argues that there is fluctuation within academic research as to the agreed reading rate of an audience from 8 characters

second rule', which is the calculated time it would take for a viewer to read two lines of dialogue with 35 to 37 characters in each line. If the subtitles remain on-screen for too long, the reader will have the chance to re-read them, which can break the audience's reading rhythm.<sup>182</sup> Conversely, Ivarsson and Carroll argue that, "as a general rule, the minimum time for even a very short subtitle on a television screen is at least one and a half seconds and the maximum time for a full two liner should not exceed five to six seconds."<sup>183</sup> Díaz-Cintas and Remael, however, propose that the minimum duration of a subtitle should be one second or 24 to 25 frames.<sup>184</sup>

Peter Fawcett also highlights the fact that subtitles need to have some degree of time-synchronisation between spoken utterance and written title (as is the case in dubbing where synchrony is key to the success or detriment of the translation), which relates to the above two constraints and leads to the need to reduce dialogue as will be discussed in the upcoming pages. There is some debate within the field itself as to the exact conventions that should be followed – whether the subtitles should appear slightly before or slightly after the dialogue starts, whether the subtitles should be left on for the duration of the utterance, or whether it should remain on screen after the dialogue has been finished.<sup>185</sup>

De Linde and Kay also suggest that the effects of camera angles and cutting, particularly when a speaker is talking off-screen, can also be a difficulty with which a subtitler may need to contend.<sup>186</sup> Normally a viewer is able to determine who is speaking by a character's tone of voice, accent or other distinguishing features when the camera is not on them. However, with subtitles this is not the case. This can often leave a viewer feeling confused and frustrated. It can also be difficult for a viewer who is unfamiliar with the SL to pick out regional varieties and accents, particularly if the subtitles do not adequately reflect the variation in language that can often detract from the viewing experience. Representing multiple voices on-screen is therefore a very difficult challenge with which a subtitler must contend. Subtitles, being written text, are presented sequentially and therefore only express dialogue exchanges that occur one after another and the 'layering' of speech cannot be recreated in text form. When the dialogue is overlapping and spoken at a fast pace, the subtitler must not only keep up with the dialogue, but also be able to portray quickly and effectively who is speaking. The 'spotting' or 'timing' of the subtitles becomes crucial in this instance as the viewer is otherwise unaware of who is speaking and relevant dialogue may be lost. Where there are two speakers, subtitles are often introduced with a dash, however this tends to limit each speaker to only one line of subtitles per exchange.

---

per second to 70-72 characters per title to 80 characters depending on which study one looks at. Peter Fawcett, "The Manipulation of Language and Culture in Film Translation," in *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology-ideologies in Translation Studies*, ed. Maria Calzada Perez (London: Routledge, 2014), 147-48.

<sup>182</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 23. This figure is predominantly used when calculating reading speeds for audiences on television. The reading speed in other mediums tends to be slightly faster. Cinema subtitling, for example, uses a maximum of 41-43 characters per line.

<sup>183</sup> Ivarsson and Carroll, *Subtitling*, 65.

<sup>184</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 90.

<sup>185</sup> Fawcett, "The Manipulation of Language and Culture in Film Translation," 148.

<sup>186</sup> Linde and Kay, *The Semiotics of Subtitling*, 32.

Another challenge that is specific to subtitling is the necessity to remain as faithful as possible to the images that are appearing on-screen. Because image and text must work in tandem due to subtitles' nature as 'diagonal translation', references cannot always be changed to accommodate the TC. For certain culturally specific references a subtitler can struggle to find an accessible alternative, particularly if the references that appear on-screen are ingrained in a culture (for example money, food, native animals, national icons, places etc.). In a similar vein, remaining faithful to the original dialogue and soundtrack features can prove problematic: rendering the emotion of AV material (at both a semantic and sentence level) in text form is very difficult given that aural features such as emotion, intonation, volume, irony and other characteristics of speech are difficult to convey in written form.<sup>187</sup> What's more, related to Fawcett's discussion on the timing of subtitles, the subtitles cannot pre-empt the dialogue - the art and thought process behind script-writing must be respected. For example, some dialogue will look to build suspense, and subtitles should not interfere with that process.<sup>188</sup>

Representing multiple languages, dialects or accents on-screen can also pose a particular challenge for the subtitler due to the fact that oral elements are very difficult to render in written text. Moreover, multilingualism in film is often used as a narrative device:

[L]anguage has the power to symbolise both understanding and misunderstanding either by covering common ground (normally using the same language) or by emphasising Otherness (usually by confronting different languages). Languages are clear signposts of geographical and political borders and have the potential to portray the different social, cultural and personal dimensions of the various characters.<sup>189</sup>

The subtitler will often have to decide whether to adopt a foreignization approach, to retain the original language variation that is present, or a domestication approach in which the language variation is simply removed.<sup>190</sup> Other options have been discussed by Perteghella, presented earlier in chapter two. As a general rule, however, Díaz-Cintas argues that a second or third language should be left in the SL when the dialogue serves no narrative function: the general rule is to translate solely the main language of the ST.<sup>191</sup>

It is also a difficult challenge for a subtitler to try and retain the oral 'flavour' of the film, while switching between semiotic spheres, particularly given that spoken and written language can vary so greatly. Subtitling in its very nature is not merely between languages, but also as a translation of the oral into the written. It selects, condenses and organises discourse into discrete syntactically, spatially

---

<sup>187</sup> Suzanne Ayonghe, "Translation of Emotions in Subtitling of the Film *Paris à tout prix*," *International Journal of English Language & Translation Studies* 4, no. 2 (2016). Allira Hanczakowski, "Translating Emotion from Italian to English: A Lexical-Semantic Analysis," *The AALITRA Review* 13 (2018).

<sup>188</sup> Bogucki, "The Constraint of Relevance in Subtitling," 77.

<sup>189</sup> Jorge Díaz-Cintas, "Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation," in *Translation – Sprachvariation – Mehrsprachigkeit: Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag (English, German and Russian Edition)*, ed. Wolfgang Pöckl, Ingeborg Ohnheiser, and Peter Sandrini (2011), 216.

<sup>190</sup> Claire Ellender, *Dealing with Difference in Audiovisual Translation: Subtitling Linguistic Variation in Films*, ed. Jorge Díaz-Cintas, vol. 14, *New Trends in Translation Studies* (Bern: Peter Lang, 2015), 15.

<sup>191</sup> Díaz-Cintas, "Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation," 220.



and temporally delimited units.<sup>192</sup> Hence, the syntax, lexicon and register can vary greatly not only across languages, but also across modes of communication. Díaz-Cintas and Remael also support this argument: “The transition from oral to written mode obviously means that some of the typical features of spoken language will have to disappear, no matter what sub-genre a dialogue belongs to.”<sup>193</sup>

All of the above challenges emphasise how subtitling must be treated as a multi-disciplinary, multi-modal, inter-semiotic form of translation: the subtitler must draw on particular skills and expertise across a wide range of translation disciplines to create high-quality subtitles. While having to deal with the technical limitations of subtitling, the subtitler must also negotiate the content specific challenges, for example humour, song, poetry and cultural specific content that could all be present in a film, yet each of these content-specific examples have their own place within translation studies literature. As Bogucki confirms,

[w]hile all translation is necessarily constrained, subtitling is constrained in a more intricate and complex way. The technical restrictions on the length of the subtitle, the additive nature of subtitling and the visual complementation of the text on screen mean that the traditional approach to translational constraints, though an excellent starting point, cannot possibly account for all the facets of this unique type of interlingual translation.<sup>194</sup>

I have so far outlined some of the field-specific challenges that are ever present within the field of AVT, particularly subtitling. While daunting, these challenges must be faced in order to produce quality subtitles. Luckily, several techniques have been developed that a subtitler can bear in mind when undertaking a translation project. Next, I will outline these techniques, providing examples of how they can be used in practice, before undertaking my translation of *Fantozzi*.

### 3.3.1 Subtitling techniques: time, space and content restrictions

Subtitling is conditioned by a vast number of variables, so much so that in order to establish an objective, valid and incontestable classification of the norms that govern it is nearly impossible. Among the factors that most influence the strategies adopted, are the nature of the original text, the type of audiovisual product to subtitle, the target audience, the structure of the languages involved and the diverse level of affinity between the source and target languages and cultures.

- Alessandra Catania<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> O'Sullivan, *Translating Popular Film*, 102.

<sup>193</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 61.

<sup>194</sup> Bogucki, "The Constraint of Relevance in Subtitling," 73.

<sup>195</sup> Catania, "La traduzione audiovisiva: tecniche, strategie e difficoltà: proposta di traduzione di quattro articoli tecnico-informativi," 27. [My translation]

Original Italian: “La sottotitolazione è condizionata da un numero vastissimo di variabili, tanto che stabilire una classificazione oggettiva, valida e incontestabili delle norme che la governano risulta quasi impossibile. Tra i fattori più influenti sulle strategie utilizzate vanno ricordati la natura del testo originale, il genere del prodotto audiovisivo da sottotitolare, i destinatari, la struttura delle lingue coinvolte e il diverso grado di affinità tra lingua e cultura sorgenti e lingua e cultura riceventi.”

Given the demanding nature of subtitling, specific techniques have been developed by a variety of scholars to help accommodate in particular the spatio-temporal constraints illustrated earlier, as well as techniques to aid the rendering of cultural content from ST to TT. Díaz-Cintas and Remael call their suggestions *text reduction* strategies, the three main techniques of which are condensation, reformulation, and omission. However, there are several sub-categories of methodology within these three practise, these reductions can be made at a word level, or a sentence level.<sup>196</sup> Other scholars, such as Jan Pedersen and Henrik Gottlieb, present equally useful strategies centred on translating particular cultural references, which will also be discussed. It is important to emphasise that there is no one ‘trick’ or technique that a subtitler can use; but rather the dialogue should be looked at on a case-by-case basis. As Ayonghe reminds us, “the wrong use of AVT techniques and strategies leads to communication problems for the receiving audience. For example, omissions, loss and lack of emotions in the TL of the audience, makes the reading of subtitles very difficult and incomprehensible.”<sup>197</sup> The purpose of this discussion is to be able to use the suggestions present in existing literature on subtitling to adequately convey the original content of *Fantozzi* in translation.

### *Díaz-Cintas and Remael’s strategies*

The examples provided will illustrate these strategies and show the benefits of each individual technique proposed by Díaz-Cintas and Remael. They have been taken from the translation of *Fantozzi* that appears in full in Chapter four as the practical and creative component to this Translation Studies project. The examples will be presented in three columns: the first is the original Italian dialogue, the second is a literal translation, and the third column will show the subtitle(s) that I have produced using the particular techniques suggested in the literature. The number of characters are presented in each column to show exactly how much space a subtitler can save by using these varying techniques. It is personal philosophy that if the dialogue does not require simplification or reduction, the subtitles should remain as close as possible to the original dialogue; this is what I have attempted to adhere to throughout the translation project – where the translation fell within the predetermined restrictions they were left unchanged.

#### *Condensation and reformulation at a word-level*

There are several ways in which reworking subtitles can occur at a word level to save space when subtitling. The first is to **simplify verbal periphrases**: because of the longer nature of idiomatic expressions and colloquial language, a subtitler can replace such occurrences with more simplified solutions provided the TL can oblige. An example of this could be the following dialogue taking place

---

<sup>196</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 145-66.

<sup>197</sup> Ayonghe, "Translation of Emotions in Subtitling of the Film *Paris à tout prix*," 178.

when Fantozzi is taking the bus *al volo* in order to avoid being late for work, pulling everyone off the bus as he attempts to jump on it. Instead of a literal translation, by simplifying the content, the same message is conveyed:

<b>Example from <i>Fantozzi</i>:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
Chi è stato il primo? Si può sapere chi è stato il primo? (57)	Who was the first? Can I know who the first was? (48)	<b>I want to know who started it!</b> (30)

A subtitler can also **generalise**. Generalisations are particularly useful to replace enumerations, or lists of items. However, they can have the unwanted effect of changing the style of the speech, but are a useful tool to save space. The example below, when Fantozzi gives the last of his money to one of his superiors so he can purchase a drink from the vending machine, generalizes ‘one hundred lire’ to ‘coins’. In this example the same message is conveyed without any loss of meaning, and is also relevant given that the currency *lire* would probably have very little significance for a modern day English speaking audience, as will be discussed later.

<b>Example from <i>Fantozzi</i>:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
Buongiorno, signor Direttore. Cento lire? Subito, aspetti. (58)	Good morning, Mr Director. One hundred lire? Right away, please wait. (69)	<b>Good morning Director. Coins? Right away, one moment. (53)</b>

The subtitler also has the option of finding a **synonym or an equivalent**. The easiest way of doing this is to find a shorter synonym in the TL. This can, however, subtly change the content of the text, as synonyms are rarely perfect equivalents of each other and can have varying registers. In the example below, where Fantozzi’s colleagues are talking in the background of the scene, replacing *difficile* (difficult) with ‘hard’ provides a close enough alternative from a semantic perspective, although the connotation that is implied by the original, the degree of difficulty, is partially lost.

<b>Example from <i>Fantozzi</i>:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
La cosa non è difficile. (24)	The thing is not difficult. (27)	<b>It's not hard. (14)</b>

Another way to shorten a subtitle is to **change compound tenses to simple tenses**. In some instances, the compound tense can easily be replaced, cutting out the auxiliary verb altogether. This can only happen when it is not necessary to say explicitly that one action occurred before another. In the example below, the voice-over is referring to the debt accrued by Fantozzi and Filini. The tense used is the past

conditional, however in the subtitles this has simply been changed to the future tense. Because there is a historical displacement, 1984 has also been changed to “for at least 10 years” given that the film was released in 1975, this does lengthen the subtitle compared to a literal translation, but is necessary in conveying the appropriate information to the target audience.

<b>Example from <i>Fantozzi</i>:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
[c]he avrebbero perseguetati fino al 1984. (40)	that would have burdened them until 1984. (41)	that will burden them for at least 10 years. (44)

**Changing word classes** can be useful to shorten the length of a subtitle as well. Turning a verb into a noun, an adjective into a verb, a verb into an adverb or an adjective into a noun, to name a few examples, can allow the subtitler to create shorter alternatives. The example below, an exchange between the administrator at Fantozzi’s workplace and his wife, Pina, the noun *decessi* (deceased) changes to the verbal phrase ‘has anyone died’.

<b>Example from <i>Fantozzi</i>:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
Lei ha decessi? (15)	Do you have any deceased, ma’am? (32)	Has anyone died, Ma’am? (23)

Using **contractions** is a simple way to decrease the number of characters that appear on-screen. Contractions are possible in many languages; they are particularly common in English where the subject and the verb are often contracted (I’d, you’ve, he’s etc.). While it does not save the subtitler many characters, it is a useful means of shortening the subtitles that are slightly above the upper limit of characters allowed on-screen.

<b>Example from <i>Fantozzi</i>:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
Non resisto, mi sembra di impazzire. (36)	I cannot take it, I am going crazy. (35)	I can’t take it, I’m going crazy. (33)

Depending on the language, the subtitler could employ a strategy that involves the use of **pronouns**. Given that pronouns are often a shorter alternative to the noun that they are replacing, provided the context allows then they are an acceptable replacement in the subtitles. As can be seen in the example below, the pronoun ‘him’ replaces the noun ‘the accountant’, saving several characters in the English subtitles.

<b>Example from <i>Fantozzi</i>:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
Attenti, attenti al ragioniere! (31)	Watch out, watch out for the accountant! (40)	Watch him, watch him! (21)

*Condensation and reformulation at a sentence-level*

Similarly, the subtitler can use techniques that reduce the time taken for the viewer to read the subtitles, as well as the space taken up by subtitles at a sentence or clause level. This can be achieved in several ways, however, in slight contrast with reformulation at a word level, changing the structure or words within a sentence can lead to the loss or addition of certain connotations to the ST dialogue. The subtitler must tread carefully, but in some circumstances, this type of sentential negotiation is unavoidable.

The first sentence-level technique that a subtitler can put into practice is to **change negations into affirmations**, or **indirect questions into direct question or statements**. Changing the way in which the sentence is structured can have the positive effect (for subtitling purposes) of reducing the length of the dialogue. Removing any negative markers from the sentence, such as ‘not’, creates more space. This is particularly useful for translations from a language such as Italian, where double negatives are not uncommon, to a language such as English where they do not exist. In the first example below, we see a change from a direct question, to a statement; in the second there is a change from a negation to an affirmation:

<b>Example from <i>Fantozzi</i>:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
Facciamo un brindisi? Attento. (30)	Shall we have a toast? Be careful. (34)	Let's have a toast. Careful. (28)

<b>Example from <i>Fantozzi</i>:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
Non si può rinviare la discussione? (35)	Can we not postpone the discussion? (35)	Can we postpone this discussion? (32)

Another way of creating space at a sentential level is to **simplify indicators of modality**. The use of modal verbs as auxiliaries is quite common to indicate an aspect of uncertainty, possibility or probability, particularly for address or enquiry that is more formal. By removing these, the subtitler can make space. However in doing so some of the emphasis of the original statement can be lost. In the

example provided below, the modal verb *volere* (to want) has been removed, although context still implies the inherent desire and therefore it is necessary to convey this explicitly.

<b>Example from Fantozzi:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
Vogliamo andare al bar. (23)	We want to go to the bar. (25)	Let's go to the bar. (20)

A subtitler can also **change direct speech into indirect speech** in order to maximise space. This can eliminate the 'presentative' verb of the ST without drastically changing its meaning. It also minimises the punctuation of the subtitles as speech marks are not included, reducing the number of characters on-screen, while also having the positive effect of making the subtitles more readable to the audience.

<b>Example from Fantozzi:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
Eh cioè praticamente dice che... Insomma ha detto: "Buon apettito". (67)	She basically said... Well... She said: "Buon appetito". (56)	She basically said... Enjoy your meal! (37)

Reducing the number of characters on-screen can also be obtained through **changing the subject of the sentence or changing the passive voice to active (or vice-versa)**. Particularly in a language such as Italian, where the passive voice is more commonly used than in English, changing from passive to active can be a good way of creating space. Depending on the SL, translating from active to passive may have a similar effect. In the case of *Fantozzi* we have an example from where Filini has invited Fantozzi to the New Year's work party, to which Fantozzi responds using the passive voice, saying that he has been invited by his brother-in-law. By changes the subject of the sentence from Fantozzi to the brother-in-law, there is a retention of characters.

<b>Italian example:</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English translation:</b>
Quest'anno sarei invitato da mio cognato... (43)	This year I have been invited by my brother-in- law...(53)	This year my brother-in-law invited me... (41)

The reduction of **compound/complex sentences into simple sentences** can also result in space saving, although this is not the primary effect of this technique. By cutting up long chunks of text into smaller pieces, it has the effect of making the subtitles more readable as the audience does not have to rely on memory to understand the entire subtitle. While the example below, taken from the scene in which

Fantozzi and Signorina Silvani dine at a Japanese restaurant, does not reduce the number of characters greatly, the reduced subtitles become more manageable for the audience.

<b>Example from <i>Fantozzi</i> :</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
<i>Le regole dei ristoranti giapponesi sono tremende. La prima è che il personale parla esclusivamente il giapponese stretto. (122)</i>	<i>The rules of Japanese restaurants are unbearable. The first is that the wait staff speak exclusively in Japanese. (115)</i>	<i>The rules of Japanese restaurants are unbearable. The first rule: the wait staff speak exclusively in Japanese. (110)</i>

The final technique that falls under the category of reformulation at a sentence level is to **merge** phrases from the ST. This also has the added effect of simplifying the dialogue for the target audience as can be seen in the following example, from the same scene, where the content of two sentence is merged into one.

<b>Example from <i>Fantozzi</i> :</b>	<b>Literal Translation:</b>	<b>English Subtitle:</b>
<i>Il mio cagnolino adorato. Io, senza di lui, non posso vivere. (61)</i>	<i>My beloved little dog. I could not live without him. (52)</i>	<i>I couldn't live without my beloved little dog. (47)</i>

### *Omission*

Another way to create space on screen is by simply omitting particular words or phrases from the dialogue. This decision is always dictated by the relevance of the content to the plot of the AV material. Words that tend to disappear from dialogue, particularly from English, are: question markers (which can simply be included in the grammar of the TL); modifiers, usually adjectives or adverbs (depending on the importance of the modification); phatic words such as ‘anyway’ and ‘you know’ that mark spoken language; interpersonal elements such as greetings or interjections; formulaic expressions of politeness; hesitations and false starts.

Entire sentences or clauses may be left out, although this is not a recommended practise. If the sentence presents little information, for example, isolated sentences, it may not require a subtitle. As we saw in the discussion on condensing and reformulating, phrases can also often be absorbed into other subtitles rather than being deleted completely, omitting yet not compromising the content. It cannot be emphasised enough that the only content that should be omitted needs to bear little relevance to the overarching plot of the film, or as a very last option where content is impossible to translate. Omission plays a very important role in AVT, as Díaz-Cintas explains, “The degree of excellence of an

audiovisual translation has to be measured against what the subtitlers decide to translate as well as what they decide not to translate because they prefer to exploit other semiotic dimensions of the film.”<sup>198</sup>

### *Pedersen's strategies*

Jan Pedersen also proposes a variety of strategies, which are based on the taxonomies of many scholars, including Lawrence Venuti, Henrik Gottlieb and Andrew Chesterman to name just a few, who conduct research in the fields of both translation studies and/or subtitling. These strategies have a slightly different focus to those of Díaz-Cintas and Remael, more so on the content of AV material and the rendering of cultural content in the TT, with issues on reduction of characters or text being secondary. He is, however, hesitant to call them strategies, as the term is rather misleading given that the rendering of what he defines as extra linguistic cultural references (ECRs) may not involve a translation at all. Moreover the term ‘strategy’ implies a global, rather than micro, level decision (for simplicity here, however, we will use ‘strategies’ as a blanket term). Instead, he proposes that ‘translation tactic’ is a more accurate name for describing how ECRs may be rendered in the TL. Nevertheless, he proposes six main headings for these ‘tactics’: retention, specification, direct translation, generalisation, substitution and omission.<sup>199</sup>

### *Retention*

This strategy, or ‘tactic’ allows for cultural references that are present in the ST to be retained in the TT, in other words, it is similar to Venuti’s ‘foreignization’ approach or Friedrich Schleiermacher’s notion of taking the reader to the source culture. He proposes that these could be further subdivided into complete retention or TL adjusted retention. He explains that while this technique is common practise among translators, and in particular subtitlers, as it requires very little effort, it does have its flaws when the ECR is monocultural and the reference is not accessible to the target audience.

An example of retention in the translation of *Fantozzi* is in the Magnolia diet clinic where the names of traditional Italian dishes are retained (the difficulties associated with the translation of this scene will be discussed in detail in chapter 4). In short, the audience has some knowledge of the dishes present in the ST, and thus these references have been retained through a mixture of both complete retention (for ‘tagliatelle alla boscaiola’ and TL adjusted retention (for ‘Four cheese pasta’, ‘Carbonara’ and ‘Bolognese’):

---

<sup>198</sup> Jorge Díaz-Cintas, "The value of the semiotic dimension in the subtitling of humour," in *Aspects of specialised translation*, ed. Lucile Desblache (Paris: La Maison du Dictionnaire, 2001), 189-90.

<sup>199</sup> Jan Pedersen, *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focusing on Extralinguistic Cultural References* (Amsterdam: John Benjamins, 2011), 70-103.



<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0853 01:05:41:14 01:05:44:16	- Tagliatelle alla boscaiola. - Paglia e fieno ai 4 formaggi.	- Tagliatelle alla boscaiola! - Four cheese pasta!
0854 01:05:44:18 01:05:48:21	- Penne alla Carbonara. - Rigatoni alla bella Bologna.	- Carbonara! - Bolognese!
0853 01:05:41:14 01:05:44:16	- Tagliatelle alla boscaiola. - Paglia e fieno ai 4 formaggi.	- Tagliatelle alla boscaiola! - Four cheese pasta!

### *Specification*

Specification, also referred to by other scholars as explicitation, is where the SL is retained but additional information is given to the viewer that is not present in the ST. Examples of such a strategy could be spelling out an acronym or abbreviation, or adding someone's first name to the subtitles to ensure that the audience is aware of the referent. The purpose of this strategy is to remove any ambiguity that may be present for the viewer. As with any strategy there is quite often a trade-off, in this case the length of text will inevitably grow, meaning that the technique can only be used in certain circumstances. This strategy could also be seen as patronizing to the audience, so a subtitler must tread with caution when applying it. In *Fantozzi*, this strategy has been used for a particular cultural and historical reference, *GIL*, used to describe the clothing worn by Fantozzi during this particular scene on the tennis court. *GIL* is a reference to *Gioventù Italiana del Littorio*, the youth movement of the Italian fascist party. It has therefore been replaced with "Fascist Youth" as this effectively spells out what *GIL* represents:

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0791 01:00:54:15 01:00:57:08	<i>Fantozzi: maglietta della "GIL",</i>	<i>Fantozzi: 'Fascist Youth' t-shirt from the 1940s,<sup>200</sup></i>

---

<sup>200</sup> A variety of cultural references need to be negotiated in this section of dialogue. A detailed explanation as to the specific translation choices can be found in chapter 4.

### *Direct translation*

Pedersen refers to his next technique as direct translation, although others, including Díaz-Cintas and Remael, refer to it by other means such as literal translation, or calque. The purpose of this technique is to replicate the ST content in the TL, that is, no content is added, changed or subtracted, nor are any connotations added to or taken away from the original content. This strategy is particularly useful for proper names, or, as Pedersen puts it, for names constructed by common nouns such as companies, official institutions or the names of electronic gadgets etc. A prime example of where this technique is used in this project is right at the beginning of the film when Pina is calling Fantozzi's workplace in an attempt to find out where he has been for the last 18 days. The rather long and complex company name in Italian is made up of a variety of partial nouns, which translate roughly in English to "Italian", "petrol", "cement", "thermal", "textile", "pharmaceutical", "metal" and "chemical". Each of these has been translated and joined, just like the original Italian, as partial nouns forming a long-winded company name:

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0004 00:00:15:06 00:00:18:03	Parlo con lo Spettabile Centralino della illustre Società	Am I speaking to the respected call-centre of the illustrious
00:00:15:09 00:00:17:22	"Italpetrolcemeter motessilfarmometalchimica"?	"Italpetrolcemethermotextil pharmometalchemical"?

### *Generaliation*

This strategy, as the name would suggest, generalises content from a specific reference to something more general. This is done in one of two ways: either the item is replaced by a superordinate or is paraphrased. With this strategy the 'uniqueness' of the original text is lost, particularly when using a superordinate, however the content becomes more accessible to the target audience. In the case of paraphrasing, the subtitler may well be able to retain a particular connotation, however in doing so the subtitles will inevitably be slightly longer. This technique is also proposed by Díaz-Cintas and Remael, which we saw earlier in the discussion when looking at the translation of "cento lire" into "coins".

## *Substitution*

Substitution of content can happen in a variety of ways. For example, it can be replaced by a different reference from the source culture (SC), with a different reference from the TC or by something that works in the context of that particular scene or dialogue (also known as situational substitution or, I would argue, a case of intertextuality). The reference may also come from a ‘third party’ culture, so to speak, where a reference is used that can be understood by both the SC and TC. This strategy can remove any exoticisms from the original content and replace them with more neutral terms, or alternatively substitution can cause the references that are used to replace the original ones to add new connotations to the ST: either way a subtitler must tread with caution when using this particular technique. The subtitler must also be wary of not creating a credibility gap, where the translated content is so far removed from the original that the TC is put off by it. A prime example of this in *Fantozzi* is at the end of the diet therapy scene, where Fantozzi escapes by sawing his way out of the cell. The dish he orders is known as “Spaghetti alla Montecristo”, a reference to the Count of Montecristo. In my translation, this dish has been substituted with the name of a real type of fish, the “filefish”, as it is arguably unlikely that the English speaking audience of today would immediately understand this intertextual reference.

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0887 01:08:23:08 01:08:27:18	<i>Quella stessa notte, Fantozzi firmò due cambiali giganti.</i>	<i>That same night, Fantozzi signed two enormous cheques.</i>
0888 01:08:27:20 01:08:30:12	<i>E si pagò la specialità più costosa della casa:</i>	<i>He bought the most expensive dish on the menu:</i>
0889 01:08:30:14 01:08:33:21	<i>Spaghetti alla Montecristo.</i>	<i>Filefish Spaghetti.</i>

## *Omission*

Finally, just like Díaz-Cintas and Remael, Pedersen also makes the case for omitting content, arguing that it “can be the most target-oriented strategy available, as it stops a problematic foreign item from entering the TT in any form at all.”<sup>201</sup> He also claims that it is the easiest technique for a subtitler to apply, given that it involves doing nothing. However he does highlight the need to use omission

---

<sup>201</sup> Pedersen, *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focusing on Extralinguistic Cultural References*, 96.

responsibly and that alternative strategies should be tested before settling on omitting content. Omission is a particularly important strategy given the ever-present spatio-temporal pressures inherent to subtitling, and as a result, as summarised by Katja Pelsmaekers and Fred Van Eesien, parts of language that can be omitted from subtitles include:<sup>202</sup>

- i. current expressions with an international character;
- ii. interjections and formulae of greeting, politeness, affirmation, negation, amazement, exclamation; question tags;
- iii. forms of address with a proper noun;
- iv. forms of address with a common noun with a particular sound;
- v. incomplete sentences;
- vi. explanations already known by the viewer, or explanations that are clear from the image;
- vii. phatic dialogue;
- viii. repetitions that are clear from the context.

An important, and somewhat controversial, example of omission that takes place in *Fantozzi* is simply leaving out his, and many of his colleagues, formal title (the removal of the common noun). In Italian, it is not uncommon to address someone by their occupation (in the case of Fantozzi, his title is ‘ragionier’ or ‘accountant’). Because this does not occur in English, I have decided to leave it out as to not alienate the English speaking audience. Referring to the characters by their title occurs throughout the entire film, where I believed a title was important, I replaced ‘ragionier’ with ‘Mr’, or alternatively I either omitted it completely, or replaced it with the name of the character themselves. During the football match scene, for example, I have decided to leave the title out altogether:

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0266 00:20:37:16 00:20:38:21	Ragioniere, passi la palla!	Pass the ball!

---

<sup>202</sup> Katja Pelsmaekers and Fred Van Eesien, "Subtitling Irony," *The Translator* 8, no. 2 (2002); *ibid.*

## *Gottlieb's strategies*

Henrik Gottlieb, one of the founding fathers of research in audiovisual translation, has also provided a variety of different strategies that can be put in place in the translation of audiovisual material.<sup>203</sup> While these strategies were developed in 1992, they are still relevant. He developed ten distinct strategies: expansion, paraphrase, transfer, imitation, transcription, dislocation, condensation, decimation, deletion and resignation. As some of these strategies are also proposed by Díaz-Cintas and Remael and by Pedersen, I will only provide examples for the strategies not yet discussed.

### *Expansion*

The idea of expansion is that the meaning of the original content is retained through an expanded translation. That is, the translator must provide extra information to the viewer in order for the content to be adequately rendered across languages. This strategy is the same as what Pedersen calls specification, as discussed earlier.

### *Paraphrase*

Paraphrase is a technique whereby the language is altered somewhat to achieve equivalence. This strategy is predominantly used for longer segments of dialogue that need to be broken down, as well as particular idioms that may not be able to be replicated across languages. Again, Pedersen supports this strategy under the title of generalization.

### *Transfer*

Through transfer is the content of the ST can simply be translated word-for-word across languages and no alterations need to be made in order to adequately convey the original message. Petersen presents this as Direct Translation.

### *Imitation*

Imitation is a fairly rare strategy used particularly with proper names, titles, quotations in other languages, greetings, song lyrics etc. The content of the original language is rendered through identical segments of text in the TL. In a sense, it is equivalent to non-translation, retention, or a foreignization approach. An example of this from *Fantozzi* would be the use of the Italian phrase “Bravo!”, which can

---

<sup>203</sup> Henrik Gottlieb, "Subtitling - A New University Discipline," in *Teaching Translation and Interpreting: Training Talent and Experience. Papers from the First Language International Conference, Elsinore, Denmark, 1991*, ed. Cay Dollerup and Anne Loddegaard (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1992).

be rendered in the TL relatively easily given that the phrase is widely known, whether the viewer is proficient in Italian or not.

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0038 00:03:10:17 00:03:14:08	Perfetto. Ho solo un leggero appetito.	Perfect, just a bit hungry...
0039 00:03:14:20 00:03:16:12	Bravo!	Bravo!

### *Transcription*

Transcription consists of the rendering of non-standard language, including dialects, accents, wordplay and other means of humour, which requires a rather creative approach on the translator's behalf. This strategy could be considered a recreation of the original, very similar to the substitution strategy proposed by Pedersen. In the example below, taken from the tennis scene, we have linguistic humour (the misuse of the *imperativo formale*) rendered as wordplay in English:

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0800 01:01:34:05 01:01:35:21	Ma, mi dà del tu?	Did you just call me "sir"?
0801 01:01:35:23 01:01:38:06	No, dicevo: batti lei?	No, I said "serve!"
0802 01:01:38:08 01:01:41:02	Ah, congiuntivo.	Ah! My mistake. At your service.

### *Dislocation*

Dislocation is a strategy where the subtitler translates original content that features aspects of rhyme and rhythm, for example, with words or phrases that retain these aspects of language in the TT. That is, the content is adjusted in translation to account for particular linguistic features. In *Fantozzi* we see this through the short poem Mariangela recites to Fantozzi's superiors, where aspects of rhyme were taken into account in the translation:

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0442 00:34:28:19 00:34:33:23	Un ciliegio grande e bello, disse a un piccolo alberello:	A cherry tree, pretty and tall told a sapling ever so small:
0443 00:34:34:00 00:34:38:24	Sì, sei bravo, hai messo i fiori, coi lor petali a colori.	Yes, bravo, you're about to flower. Your petals are anything but dour
0444 00:34:39:01 00:34:43:04	Ma cambiarli con i frutti, alberello non saprai.	How to get fruit from flower, little sapling, you'll never know.

### *Condensation*

Condensation is a very common technique used in subtitling and is proposed by Díaz-Cintas and Remael, as well as Pedersen. The variation across languages is a matter of form, rather than of the actual content itself, and is ultimately a more concise version of the original text.

### *Deletion*

Deletion, otherwise known as omission, is the removal of any segments of dialogue deemed superfluous to the target audience. The previous discussed scholars refer to deletion as omission. It must be emphasised that only content that is not important to the overall plot of development of the story should ever be deleted from the translation.

### *Decimation*

Decimation is where the original text is abridged, meaning there will be drastic cuts from the original text and an extensive reduction in transference of the original message. In these cases, the translation relies on the images on-screen, as well as the quality of the rest of the translation, to convey any lost

meaning. Personally, I believe that this strategy should be avoided unless absolutely necessary given the connotations that may be added or removed from the original content.

### *Resignation*

Resignation is a technique used when the content is simply too difficult, or impossible, to translate. In my opinion, there should never be a need to employ this strategy; the translator can always find some way of representing the message from the ST, even if it does not convey all of the different connotations or meanings.

### **3.3.2 The conventions of subtitling**

The way subtitles are presented on screen is by no means arbitrary. There are a number of proposed punctuation and grammar conventions of which a subtitler must be aware when translating AV material. For the most part subtitles tend to follow typographical rules that are familiar to an audience, as well as standard rules of punctuation. Departure from normal conventions of punctuation will cause a negative reaction from the audience as noted by Clara Cerón: “Whenever movie TV viewers are watching a subtitled film, they are deciphering a whole set of codes. They may be unaware of it, but they will react immediately to a departure from the norm.”<sup>204</sup> However, specific uses of punctuation marks are required in subtitling, that have been developed due to subtitles’ fragmented nature. The subtitles are individual units that must work in conjunction with image on-screen and soundtrack; they should not be re-read, so punctuation plays a large part maintaining the flow and clarity of the subtitled dialogue.

One of the main problems with attempting to standardize punctuation conventions is that film companies, DVD distributors, and even subtitling companies do not always have style guides, often applying contradictory norms across their AV content. This has led to many inconsistencies within the field:

In this climate, attempting to offer a fixed and unequivocal set of guidelines is certainly a daunting task. While some of the rules followed in subtitling today seem to be backed by logic, many are probably applied arbitrarily and may be difficult to justify over others [...] Any attempt to draw up a list of conventions that can be applied universally could even be considered conceited and presumptuous.<sup>205</sup>

Díaz-Cintas and Remael have nevertheless analysed the guidelines of several different subtitling companies in an attempt to find consistency and have proposed a more holistic guide to subtitling conventions in an English context. The following section will provide a summary of these proposed

---

<sup>204</sup> Clara Cerón, "Punctuating Subtitles: Typographical Conventions and their Evolution," in *(Multi) Media Translation: Concepts, Practises and Research*, ed. Yves Gambier and Henrik Gottlieb (Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001), 173.

<sup>205</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 104.



conventions, including specific examples of their application taken from my English subtitles of *Fantozzi*.<sup>206</sup>

### *Punctuation rules in subtitling*

#### *Commas*

The comma plays an important role in English grammar, and not all of its uses can be covered here. However, its main function is to show the structure of a sentence, breaking up long-winded sections of text to allow for better readability. Because commas elicit a pause in reading, they must be used in an appropriate manner to dictate where the audience should pause while reading subtitles. This means that commas in subtitles may not follow the punctuation rules in Standard English. Rather, they must be used whenever there is a potential for misunderstanding:<sup>207</sup>

**1. The comma is used to retain the flow and meaning of the text:**

Welcome, ma'am, how are you?

**2. Commas are required after words that are used as vocatives:**

Pina, I just wanted to tell you

**3. They are also used to signal phrases and clauses inserted into the main sentence. However these clauses should be moved to the beginning or end of the subtitle:**

You know, with a bit of garlic,  
in a casserole dish.

According to Díaz-Cintas and Remael, the use of commas at the end of a subtitle must be kept to a minimum to avoid any confusion with a full stop, as this could lead the audience to believe that the spoken phrase is completed. A change in subtitle is often considered as a substitute for the comma, as the disappearance of the subtitle elicits a pause in the viewer's reading and therefore makes the presence of the comma redundant. If there is no punctuation at the end of a subtitle then the implication is that the sentence is not yet complete.

In my view, however, if there are enumerations that spread over two subtitles it is important to signal to the viewer that the list is not yet complete, something that the use of commas can emphasise (ellipses could also be used to serve this purpose). The use of commas at the end of a subtitle should be

---

<sup>206</sup> Ibid., 104-39.

<sup>207</sup> Ibid., 106.

made on a case-by-case basis, depending on how long the pause between dialogue: the longer the pause, the less necessary the presence of a comma becomes.

### *Full stops*

The full stop works in subtitling in exactly the same way as it does in standard punctuation conventions, signalling the end of a sentence or phrase. This is also a message to the audience to divert briefly their eyes away from the titles to take in the images on-screen. Just as in the case of normal punctuation, the full stop comes directly after the last character of the subtitle, and the following subtitle starts with an upper case letter. Subtitling companies do not always use full stops at the end of their subtitles, although there does not seem to be a basis for this practice. In Clara Cerón's view, this "creates the most confusing and even irritating situation of all, as it may mean two contradictory things: either the sequence stops there, or it goes on. Needless to say, this makes subtitles very difficult to read."<sup>208</sup> The three examples below show exactly how full stops should work in subtitling,<sup>209</sup> whether the subtitle is made up of one sentence, as in the case in the first example, several sentences, as in the second example, or several lines like in the third example shows:

Your employee.

Yes, that's definitely his.  
His timecard from 18 days ago.

No private calls are allowed,  
unless someone has died.

### *Colons*

As with full stops, in subtitling, the colon has a similar function to its use in Standard English writing. It signals a pause, and announces or introduces something. Some subtitling agencies tend to put a space between the last character before the colon and the colon itself. This is particularly common in French subtitles, for example, as well as intra-lingual captioning. Others follow standard conventions, placing it directly after the word. The uses of colons in subtitling is classified by Díaz-Cintas and Remael as follows:<sup>210</sup>

#### **1. They can be used to introduce lists, enumerations or explanations.**

*Everything is calculated  
down to the last second:*

---

<sup>208</sup> Cerón, "Punctuating Subtitles: Typographical Conventions and their Evolution," 176.

<sup>209</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 107.

<sup>210</sup> *Ibid.*

- 2. To quote somebody else's words (NB. The word following a colon should always begin with lower case letter, unless that word is a proper noun)**

*He once had the honour of rushing  
a crime fiction book to her titled:*

*"The Apricot and the Curare"*

### *Exclamation and question marks*

Exclamation and question marks also have the same function in subtitling as they do in Standard English punctuation. They should appear after the dialogue is completed, being placed straight after the last word with no gap in between, followed by a new sentence starting with a capital letter. The presence of an exclamation or question mark indicates that the phrase or query is completed. Díaz-Cintas and Remael emphasise that there is a danger of overusing these symbols in subtitles; for example if a character is shouting there may not necessarily be a need for exclamation marks as the signal is in the audio of the dialogue itself (for inter-lingual subtitles).<sup>211</sup> The repetition of these symbols should also be avoided, and should there be a question that is exclaimed or asked enthusiastically, then the subtitler needs to make a decision and omit one of the symbols. This is important given the limited space a subtitler is allowed, whereby valuable characters cannot be wasted on unnecessary punctuation.

Again, while I agree with the practise outlined by Díaz-Cintas and Remael, I contend that a subtitler should not diminish any exclamations present in the original dialogue, particularly if this is not clear by the tone of voice alone. The use of exclamation marks is very important to show to the viewer the surprise, anger, intensity etc. of the characters on-screen: exclamations may well be overused in the original film dialogue, and therefore the subtitler should reflect that in their translation. I would also argue that it is important to highlight an aggressive question with both a question and exclamation mark as otherwise the connotations of the original may be lost, particularly on a deaf or hard of hearing audience, on a foreign audience that is unfamiliar with culturally specific speech intonation, exemplified again by examples from the *Fantozzi* subtitles. The functions of these two symbols are explained by Díaz-Cintas and Remael:<sup>212</sup>

- 1. Exclamation marks are used to portray anger, scorn, surprise, happiness and disgust. They can also be used to show irony, underline insults and expletives or to command.**

*- Has anyone died, ma'am?*

*- No, unfortunately... Wait!*

---

<sup>211</sup> Ibid., 109.

<sup>212</sup> Ibid., 109-11.

2. **As the name suggests, a question mark is used to indicate that a question has just been asked.**

Yes, how can I help?

### *Dashes and hyphens*

The dash is used for a variety of functions in subtitling. These are not necessarily consistent with how dashes and hyphens work in Standard English punctuation, as some of the uses in English are not suitable for a subtitling context. The use of dashes at the end of a line to split up a word should be avoided in subtitling, as well as the parenthetical dash, an alternative to brackets. Díaz-Cintas and Remael indicate the uses of dashes in subtitling are as follows:<sup>213</sup>

1. **To link compound words or create new adjectival groups**

Am I speaking to the respected  
call-centre of the illustrious

2. **In subtitling, dashes have the specific function of indicating that there are two different speakers over the one subtitle. The first line is for the speaker we hear first, the second for the speaker that interjects, modern conventions dictate that a dash appears in the second line of the subtitle, with a space between it, and the start of the dialogue. Dashes can also occur when two conversations are overlapping, or if one line of subtitles would otherwise not be on-screen for the minimum of 1.5 seconds. In such case, I would argue that good practice would be to present both subtitles on-screen at the same time, for at least the minimum amount of time possible, indicating the two different speakers by starting each line of subtitles with a dash.**

- Why not do mine as well?

- With absolute pleasure.

### *Triple dots/Ellipses*

Triple dots, or ellipses, are generally used to indicate that a sentence or phrase is yet to be completed. The three dots have, in the past, been used to bridge the gap across two subtitles. The dots come after the sentence, with no space separating them from the dialogue, then three dots will precede the dialogue in the following subtitle. Díaz-Cintas and Remael argue that in a professional practice where space is premium it is uneconomical to use characters to portray this information, when no punctuation at the

---

<sup>213</sup> Ibid., 111-12.

end of a subtitle already indicates pause or incompleteness. The three dots do continue, however, to have a purpose in subtitling outside of this function:<sup>214</sup>

- 1. To indicate a pause or hesitation within the dialogue.**  
The old bathrooms... Covered  
up to work on the new elevators.
- 2. When a sentence is carried across two subtitles due to a lengthy pause that calls for two subtitles. The dots are not used for the second subtitle.**  
Miss Silvani...  
Did you notice I'm back?
- 3. When there is a change in thread of the conversation. This is followed by a capital letter**  
- But... Where is the ball?  
- He kicked it...
- 4. They are used when conveying a sentence or idea that goes unfinished**  
- Sayonara.  
- Sayo... You look beautiful...
- 5. When a character finishes a sentence started by someone else.**  
he calls his wife "old hag" and...  
- "Bitch!"  
- "Bitch."
- 6. When a list of items is deliberately not completed**  
Fabriani, Fachetti, Falabrino,  
Zarotti, Battiferro...
- 7. To indicate the stutter of a character, which could be repetition of the first letter of the word, or of the word itself, followed by three dots.**  
The multiplication of...of...of...

### *Presentation on-screen*

Not only is punctuation important in maintaining a 'flow' in readability, how the subtitles are physically presented on-screen is also important. Depending on the type of film or programming the colour or font may vary, and the number of lines that a subtitler should use has caused discussion amongst subtitling

---

<sup>214</sup> Ibid., 112-16.

practitioners in terms of both their aesthetic nature and their usability. Where the subtitle should appear on screen has also been an interesting topic for debate as previously discussed in this chapter in regards to Wendy Fox's study on integrated subtitles.

### *Colour and font*

In contemporary cinema subtitles tend to be white. However for black and white films, yellow is often used to show a greater contrast between the text and the on-screen images. White characters tend to be shadowed or outlined in black to aid the reader, and should the subtitles appear on a light background, the subtitles may be set in a shadowed box. In terms of the different fonts available to a subtitler, it is common practice to use a font without 'serifs', for example Arial, Helvetica or Times New Roman.<sup>215</sup> The font used in this project is the suggested Arial with a point size of 30, they appear white in colour. These subtitles have a slight black outline, meaning where there are moments of white background, the subtitles are still legible.

### *Number of lines*

Depending on the number of characters present on-screen in the subtitles, a subtitler may face the decision of using one or two lines to convey the content. According to studies on viewer's reading speeds, the more words that appear in one line of subtitles, the less time the audience will spend reading each individual word.<sup>216</sup> By this logic it would make sense to use two lines of subtitles as often as possible. Of course, this should only be the case when the number of words in a subtitle warrants being split across two lines. The rule proposed by Díaz-Cintas and Remael is that "if a relatively short subtitle fits into one line, do not use two. There is no need to make the eyes travel from one line to the next when all the information can be presented in a single line that viewers can read at a glance."<sup>217</sup> Some scholars, however, tend to favour one-liners due to their readability.<sup>218</sup> The downside to this practice is that if they are too condensed with information the viewer will not be able to take in all of the content. In regards to two-line subtitles, the placement and length of the two lines is very important on both an aesthetic and practical level. Thorsten Schröter suggests that the first line should be kept shorter than the second, in order to keep eye movements required by a viewer to a minimum. I have attempted to reproduce this throughout the subtitles of *Fantozzi*, despite the subtitles being centred on screen. This phenomenon is shown in the following example, proposed by Schröter, by where, on the left, the

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, 84.

<sup>216</sup> Ivarsson and Carroll, *Subtitling*, 64.

<sup>217</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 86.

<sup>218</sup> See Sylfest Lomheim, "L'écriture sur l'écran: stratégies de sous-titrage à NRK, une étude de cas," *Translatio, Nouvelles de la FIT/FIT Newsletter* 15, no. 3-4 (1995).

viewer's eyes must track the whole way across the sentence. The opposite effect occurs on the right hand side: <sup>219</sup>

**In this case, a longer eye movement  
is required**

**In this case,  
the eye movement is much shorter**

### *Position on screen*

There are two other aesthetic decisions that a subtitler must make when finalising subtitles. Firstly, whether to place a single line of subtitles in the place where the top line would be in a two-line subtitle, or where the bottom line would be. There are two schools of thought regarding this decision: if the single subtitle goes on the top line, there is consistency across the whole film as to where the subtitles will start. The counter argument is that if the single subtitle appears where the second line should be, the subtitles will interfere less with the image.<sup>220</sup> The other decision a subtitler needs to make is whether the subtitles are centred or left-aligned. Traditionally, television subtitles have been presented in the latter format. However cinema and DVD subtitles tend to be centred, the reason for this being that, on a larger screen, the spectators sitting on the right of the screen are too removed from the content; moreover, the action of the film also tends to occur in the middle of the screen, so with centred subtitles the eye does not need to move all around the screen to take in content.<sup>221</sup>

## 3.4 Conclusion

Until relatively recently, AVT has had little credibility in the field of translation studies. Scholars such as Frederic Chaume, Jorge Díaz-Cintas, Yves Gambier, Henrik Gottlieb, Jan Pedersen and Aline Remael, to name just a few, have changed this, giving academic credibility to an important industry and therefore increasing its exposure and quality. The four main forms of AVT are subtitling, dubbing, voice-over and audio description. They all come with their own difficulties, sharing specific traits and equally effective in their own right depending on the context.

Subtitling allows an audience to hear the original language soundtrack and is therefore beneficial to language learners and non-speakers of the SL content; it is comparably cheaper; and can also be used for accessibility purposes allowing the deaf and hard of hearing to access the content. Dubbing, on the other hand, is a fairly expensive exercise and can be very difficult to complete given the phonetic restrictions imposed on it, yet when done well it can be less invasive than subtitles for an audience. It also has the potential to face less criticism than subtitles given that no comparison of SL

---

<sup>219</sup> Schröter, "Shun the Pun, Rescue the Rhyme? The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film," 41.

<sup>220</sup> Díaz-Cintas and Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 87.

<sup>221</sup> *Ibid.*, 88.

and TL can be made while watching the content, although faces its own problems particularly when done poorly as it is easily noticeable. Finally, voice-over is used in a slightly different context, mainly in AV material such as documentaries, news reports or for narration, where short snippets of dialogue are placed over the existing soundtrack. Voice-over does not have to face the same challenges as dubbing in the sense that the SL is not being hidden, simply dimmed down in the background, however the contexts for its use are fairly limited.

The subtitler is tasked with the unenviable job of having to translate content while dealing with heavy constraints that have the potential to severely affect a translation. The industry is incredibly important for the promotion of languages, cultures and film around the globe as we have seen in examples of pedagogical uses of this practice, yet as we have found out, subtitlers are not paid particularly well, and subtitles are often the last thing sought after by filmmakers, therefore must be written quickly with limited funds available.

Subtitles were first introduced to cinema in the 1920s and the first processes to create subtitles were unreliable, but technology continued to develop from physically burning the subtitles into the film reel, to contemporary digital subtitle files that are superimposed onto the film. The technology available today has drastically changed the subtitling industry: subtitlers now have access to fairly cheap software that allows them to spot subtitles easily, edit them at the touch of a button, see exactly how many characters are present in a subtitle, measure the words per minute that are present and also allows the subtitler to change the style, font, placement and colour of subtitles with ease. Yet, the subtitling industry continues to develop as researchers attempt to find new ways to make AV content more accessible. Wendy Fox, for example, is attempting to revolutionise the way subtitles are presented on screen and slowly but surely this practise seems to be catching on, albeit in small and isolated contexts. Whether this practise eliminates the audience's feeling that subtitles are intrusive will be interesting to discover as this research continues, although in saying this, subtitles may not be as intrusive as many filmgoers believe they are.

The restrictions placed upon the field of audiovisual translation, and in particular subtitling, are well documented. Time and space restrictions can have a large impact on the translation, and a subtitlers ability to deal with these restrictions is paramount in the quality of translated AV material. While multiple techniques can be used to help alleviate some of these issues, in the context of this thesis we have focused on those proposed by Díaz-Cintas and Remael as well as Jan Pedersen and Henrik Gottlieb as the most useful in aiding a translation of *Fantozzi*. It is important to emphasise that there is no easy solution and at times multiple techniques will need to be put in place in order to adequately translate particular content. On top of this, how the subtitles are presented on-screen can have a bearing on the audience's ability to adequately process the subtitles. Whether that be through how the subtitles are punctuated, or through the font, colour or size of text that is used, it is important that the subtitler is wary of the different effects that each of these variables can have.



Having discussed the issues pertaining to both subtitling and translating humour, as well as having explored the cultural aspects to the character of Ugo Fantozzi and its relevance to Italian society, I will now present and comment on the full translation of the first Fantozzi film in the series, Luciano Salce's *Fantozzi*.



## 4. Subtitling *Fantozzi* (1975)

The discussion of the theoretical and practical issues around translating humour and subtitling has been leading towards the translation of the first *Fantozzi* film. I would now like to present the translation of *Fantozzi* in full. Before providing the translation, however, I would like to present the framework that I followed throughout the production of my subtitles, which has been based on the previous discussion as well as a number of professional guidelines used in commercial subtitling.

The translation is divided into the twelve different chapters of the film. It is presented in three columns: the first column provides the subtitle number and timecodes for each subtitle, the second column is the original Italian dialogue, the third column is the translation, which has been cut up into the corresponding subtitles. Where appropriate, footnotes have been included to provide a brief insight into particular translation choices. This section is then followed by an analysis of specific scenes and/or parts of dialogue that warrant further discussion. It is important to note that there are four key elements that I have kept in mind throughout this translation: 1) the spatio-temporal pressures of subtitling; 2) the need to retain the original text humour; 3) the need to accommodate for culturally specific references; and 4) to remain faithful to the images on-screen. The ‘Original Italian’ dialogue has been transcribed by myself, and checked by native Italian speakers as part of this project, as there was no script or dialogue list available.

Given the aforementioned constraints inherent to subtitling, and in an attempt to achieve the criteria that I have set for myself, I have attempted to follow the translation theories highlighted earlier in this discussion around reduction of text for subtitling, and translation techniques specific to issues related to humour based texts for the actual content of the film. I have also kept in mind Mona Baker’s theories of equivalence and techniques to overcome these issues in translation, particularly at a word-level, above word-level, at a pragmatic level, at a semiotic level, as well as aspects of ethics, particularly important given that some comedic content is relevant to 1970s Italy and can be seen as problematic, or politically incorrect, to a contemporary audience.<sup>222</sup>

So far I have screened this film once publically, as part of the 2017 edition of *La settimana della lingua italiana*, supported by the Embassy of Italy in Wellington. I invited family and friends as well as members of the Italian community in Wellington along to the screening. The feedback was overwhelmingly positive, and the screening, as well as the many conference presentations where I received invaluable feedback from colleagues in both Italian Studies and Translation Studies, have contributed to the final subtitles.

---

<sup>222</sup> Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation*.

## 4.1 Subtitling framework

The subtitles have been produced following the basic guidelines I developed for this project, presented below, in order to provide consistency across the translation of the film into English. These guidelines are specific to this project, although they have been based on the Ivarsson and Carrol's Code of Good Subtitling Practise, Netflix's Subtitle Style Guide (September 2018), as well as the British Broadcasting Corporation's subtitling guidelines (version 1.1, September 2009) and Fotios Karamitroglou's Proposed Set of Subtitling Guidelines in Europe.<sup>223</sup> Some of the practices outlined below are common in subtitling for the deaf and hard-of-hearing, such as the presence of textual information or highlighting that music is being played. I have decided to do this as I would like to enhance the accessibility aspects of my project, allowing a deaf and hard-of-hearing audience to enjoy the film as much as a hearing audience.

### 1. Presentation of subtitles on-screen

#### *1.1 Position of Subtitles*

Subtitles will appear centred and at the bottom of the screen. This leads to the subtitles being in the least invasive position, requiring the shortest eye-movement on the part of the viewer to read the subtitles as they appear on screen.

#### *1.2 Maximum number of lines*

The subtitles should be no longer than two lines, with a maximum of 41 characters per line, as suggested by Díaz-Cintas and Remael. The subtitles should endeavour to be under 180 words per minute where possible. The lines should always be broken at appropriate times such as after punctuation marks, before conjunctions or before prepositions, and should never break up an article and a noun, a preposition and the following phrase, a conjunction and the following phrase, a pronoun and a verb, or a verb and its auxiliary. Where there are two lines of text, the lines should be of similar length. Should this not be possible, the second line should be the longer of the two lines, provided the syntax and line breaks allow for it.

#### *1.3 Colour and font of subtitles*

The subtitles should appear in white using the 'Arial' typeface, at point size 30.

---

<sup>223</sup> "Timed Text Style Guide: General Requirements", Netflix, <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements>. accessed 12th December, 2018; Gareth Ford Williams, "Subtitling Guidelines v1.0," BBC, [https://www.bbc.co.uk/guidelines/futuremedia/accessibility/subtitling\\_guides/online\\_sub\\_editorial\\_guidelines\\_vs1\\_1.pdf](https://www.bbc.co.uk/guidelines/futuremedia/accessibility/subtitling_guides/online_sub_editorial_guidelines_vs1_1.pdf). accessed 12th December, 2018; Fotios Karamitroglou, "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe," European Association for Studies in Screen Translation, [http://www.sub2learn.ie/downloads/karamitroglou\\_fotiosa\\_proposed\\_set\\_of\\_subtitling\\_standards\\_in\\_europe.pdf](http://www.sub2learn.ie/downloads/karamitroglou_fotiosa_proposed_set_of_subtitling_standards_in_europe.pdf). accessed 12th December, 2018.

#### *1.4 Multiple speakers*

Where multiple speakers are subtitled at one time, each speaker should be given one line introduced by a dash. Each line should contain no more than 41 characters per line.

#### *1.5 Voice-over*

Where there is a voice-over (as opposed to the characters speaking), the subtitles should appear in italics.

#### *1.6 Punctuation*

The punctuation of the subtitles should be based on standard punctuation conventions for subtitles proposed by Díaz-Cintas and Remael, discussed in chapter 3 of this thesis.

#### *1.7 Numbers*

Numbers between one and ten should be spelled out; any numbers higher than this will appear as numerals. This is common practice among commercial subtitling organisations.

#### *1.8 Currencies*

Where currencies are present, the symbol for each currency (i.e. \$, €, £) should be used to retain space. In the case of the ‘lira’ it should be translated to ‘dollar’ (see discussion in chapter 4).

## **2. Timing/spotting of Subtitles**

### *2.1 Minimum and maximum subtitle duration*

Each subtitle should remain on-screen for a minimum of 1 second and for a maximum of 6 seconds.

### *2.2 Space between subtitles*

Each subtitle should be separated by a minimum of one frame.

### *2.3 Timing to audio and shot changes*

Each subtitle should be timed to the audio, the out-time may be extended should the minimum subtitle duration not be met. The subtitle should not anticipate speech by more than 1.5 seconds, or remain on-screen for more than 1.5 seconds after the dialogue has stopped. Subtitling across shot changes should be avoided where possible.

### **3. Content specific guidelines**

#### *3.1 Humour*

Where humour exists in the original, the subtitles should endeavour to reflect this humour. Where possible, punchlines should be separated across subtitles and time must be given to the audience to process more complicated and culturally problematic aspects of humour. The translation should reflect the humour of the original content where possible, and should not be changed in order to be accepted by a contemporary audience.

#### *3.2 Multiple Languages/Dialects*

Subtitles that exist in the original film should be translated and presented in the English subtitles. Where foreign languages are spoken and not translated, no translation will be made, unless the foreign language terms used are well known. Where dialects or accents are used, the translation should attempt to reflect the distinction between the standard language and the other dialect or accent present.

#### *3.3 Music and lyrics*

Lyrics should be translated into the TL. The translations should attempt to retain the different aspects of the original including rhyme, rhythm and meaning. Any music should appear with the symbol 🎵 at the beginning and end of the subtitle to highlight the difference between standard dialogue and music.

#### *3.4 Culturally specific content*

Where possible, the translation should maintain the original cultural content from the film, provided the content remains accessible. It is up to the subtitler's discretion as to which content needs to be domesticated to the target audience and which content may remain.

#### *3.5 Images/Signs*

All images, signs, newspaper headings etc. should be translated into the TL.

## 4.2 Fantozzi (1975) subtitles

**THE ORIGINAL ITALIAN AND THE ENGLISH TRANSLATION HAVE BEEN REDACTED IN THEIR ENTIRETY FOR COPYRIGHT PURPOSES**

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0001 00:00:06:00 00:00:07:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0002 00:00:07:22 00:00:11:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0004 00:00:15:06 00:00:18:03	[REDACTED]	[REDACTED]
00:00:15:09 00:00:17:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0005 00:00:18:05 00:00:22:05	[REDACTED]	[REDACTED]
0006 00:00:22:07 00:00:26:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0007 00:00:26:14 00:00:30:05	[REDACTED]	[REDACTED]
0008 00:00:30:07 00:00:32:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0009 00:00:32:17 00:00:36:07	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>224</sup> 'Dica' is the polite way to say 'speak' in the imperative. In English one would not just say this, preferring to hedge their speech more, hence the choice to translate as "How can I help?" rather than the more direct "speak" or "speak to me". Another problem is the use of the polite "Lei" form, for which no English equivalent exists. The connotation of formality is lost.

<sup>225</sup> The original Italian uses the noun 'decessi'. By changing this from a noun to a verb (i.e. do you have any dead people' to 'has anyone died'), not only sounds better in English, but it allows for a reduction in characters in the subtitle.

0010 00:00:36:13 00:00:39:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0011 00:00:39:14 00:00:41:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0012 00:00:41:08 00:00:44:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0013 00:00:44:03 00:00:48:03	[REDACTED]	[REDACTED]
0014 00:00:48:05 00:00:49:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0015 00:00:49:15 00:00:51:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0016 00:00:51:11 00:00:55:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0017 00:00:55:13 00:00:57:05	[REDACTED]	[REDACTED]
0018 00:00:57:10 00:00:58:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0019 00:00:58:17 00:01:01:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0020 00:01:01:12 00:01:03:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0021 00:01:03:06 00:01:06:07	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>226</sup> In the original Italian, Fantozzi is always referred to as ‘ragioniere’ or ‘accountant’. This is not uncommon in Italian, however in English, a person’s occupation is very rarely used as a method of address (with the exception of titles like ‘Doctor’ or ‘Professor’. Unfortunately a lot of the connotations from the original are removed in using an alternative such as ‘Mr’ or ‘Sir’. However it is a necessary decision given the alternative of a literal translation would not work.



0022  
00:01:06:09  
00:01:08:16



0023  
00:01:08:18  
00:01:10:08



0024  
00:01:10:10  
00:01:13:15



0025  
00:01:14:07  
00:01:16:05



0026  
00:01:20:12  
00:01:23:10



0027  
00:01:23:12  
00:01:24:24



0028  
00:01:25:01  
00:01:27:19



0029  
00:02:21:21  
00:02:23:24



0030  
00:02:24:01  
00:02:27:04



0031  
00:02:27:06  
00:02:29:23



0032  
00:02:55:22  
00:02:58:24



0033  
00:02:59:01  
00:03:01:08

















































































0034  
00:03:01:09  
00:03:02:16





















0035  
00:03:02:17  
00:03:04:21



0036 00:03:05:20 00:03:08:17	  	  
0037 00:03:09:14 00:03:10:15	  	  
0038 00:03:10:17 00:03:14:08	  	  
0039 00:03:14:20 00:03:16:12	  	  
0040 00:03:24:04 00:03:25:21	  	  
0041 00:03:26:07 00:03:27:20	  	  
0042 00:03:28:01 00:03:30:08	  	  
0043 00:03:34:06 00:03:36:06	  	  
0044 00:03:36:12 00:03:38:03	  	  
0045 00:03:38:05 00:03:39:07	  	  
0046 00:03:39:09 00:03:40:14	  	  
0047 00:03:40:16 00:03:41:23	  	  
0048 00:03:47:08 00:03:48:19	  	  

---

<sup>227</sup> The game being played on-screen exists in English. It is known as Battleships. Instead of saying ‘colpito’ (hit) and ‘acqua’ (water), the English version of the game uses the terms ‘hit’ and ‘miss’.

0049 00:03:48:21 00:03:50:19		
0050 00:03:50:21 00:03:53:12		
0051 00:03:55:11 00:03:56:24		
0052 00:04:05:13 00:04:06:22		
0053 00:04:06:24 00:04:10:21		
0054 00:04:10:23 00:04:12:24		
0055 00:04:30:13 00:04:32:01		
0056 00:04:33:00 00:04:35:18		
0057 00:04:35:20 00:04:38:12		
0058 00:04:38:13 00:04:40:03		
0059 00:04:40:04 00:04:41:19		
0060 00:04:41:20 00:04:42:20		
0061 00:05:00:05 00:05:04:00		

---

<sup>228</sup> Instead of saying “precisely 8.30am” I have decided on the more idiomatic expression in English “at 8.30am sharp” for its expressiveness.

0062  
00:05:04:02  
00:05:08:18



0063  
00:05:08:20  
00:05:12:15



0064  
00:05:12:17  
00:05:15:17



0065  
00:05:17:00  
00:05:21:02



0066  
00:05:21:04  
00:05:23:08



0067  
00:05:23:11  
00:05:25:14



0068  
00:05:26:04  
00:05:30:06



0069  
00:05:31:02  
00:05:33:19



0070  
00:05:34:00  
00:05:39:06



0071  
00:05:39:08  
00:05:42:04



0072  
00:05:42:24  
00:05:45:09



0073  
00:05:47:17  
00:05:52:16


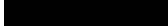
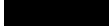




0074  
00:06:12:23  
00:06:16:11



0075  
00:06:20:02  
00:06:23:09



0076 00:06:28:01 00:06:32:03		
0077 00:06:33:15 00:06:36:19		
0078 00:06:36:22 00:06:40:09		
0079 00:06:44:05 00:06:46:22		
0080 00:06:46:24 00:06:50:14		
0081 00:06:57:09 00:07:02:12		
0082 00:07:05:05 00:07:06:16		
0083 00:07:17:21 00:07:19:15		
0084 00:07:20:15 00:07:22:00		
0085 00:07:22:02 00:07:23:02		
0086 00:07:23:04 00:07:24:13		
0087 00:07:24:15 00:07:27:00		
0088 00:07:27:01 00:07:28:14		

---

<sup>229</sup> The expression 'prendere al volo' literally translates to "catch". It is also an expression used for food, when one quickly eats something 'on the go'. Potential solutions could be 'on the run' or 'on the go' however to retain the idea of 'catching' the bus, as well as connotations of 'volo' or 'flight', I have settled with 'leap'.

0089  
00:07:28:18  
00:07:30:10



0090  
00:07:30:12  
00:07:32:13



0091  
00:07:32:15  
00:07:34:14



0092  
00:07:35:19  
00:07:38:13



0093  
00:07:44:18  
00:07:45:22



0094  
00:07:45:24  
00:07:48:19



0095  
00:07:57:10  
00:07:59:03



0096  
00:07:59:19  
00:08:01:11



0097  
00:08:42:09  
00:08:44:02



0098  
00:08:50:12  
00:08:52:07



0099  
00:08:52:11  
00:08:54:03



0100  
00:08:54:06  
00:08:56:07



0101  
00:08:59:13  
00:09:03:11



0102  
00:09:05:14  
00:09:08:12



0103 00:09:08:14 00:09:10:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0104 00:09:10:11 00:09:13:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0105 00:09:25:00 00:09:27:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0106 00:09:27:18 00:09:30:07	[REDACTED]	[REDACTED]
0107 00:09:30:12 00:09:32:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0108 00:09:33:04 00:09:34:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0109 00:09:36:07 00:09:37:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0110 00:09:45:22 00:09:47:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0111 00:09:47:18 00:09:51:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0112 00:09:51:15 00:09:54:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0113 00:10:00:19 00:10:02:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0114 00:10:02:20 00:10:04:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0115 00:10:04:07 00:10:07:05	[REDACTED]	[REDACTED]
0116 00:10:07:21 00:10:11:08	[REDACTED]	[REDACTED]

0117  
00:10:11:23  
00:10:13:22



0118  
00:10:14:19  
00:10:18:00



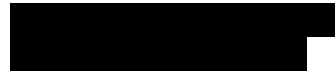
0119  
00:10:18:02  
00:10:20:03



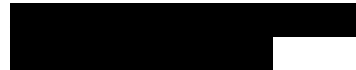
0120  
00:10:20:23  
00:10:24:05



0121  
00:10:41:05  
00:10:44:06



0122  
00:10:44:07  
00:10:48:01



0123  
00:11:27:13  
00:11:31:14



0124  
00:11:31:15  
00:11:33:02



0125  
00:11:33:03  
00:11:37:15



0126  
00:11:38:04  
00:11:40:02



0127  
00:11:40:04  
00:11:41:14



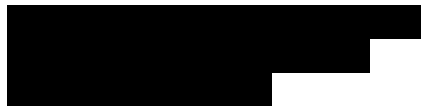
0128  
00:11:41:15  
00:11:43:20



0129  
00:11:43:23  
00:11:45:18



0130  
00:11:46:09  
00:11:50:07




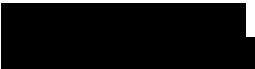



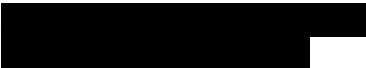




















0131 00:11:50:10 00:11:53:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0132 00:11:53:15 00:11:54:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0133 00:11:54:24 00:11:57:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0134 00:11:58:15 00:12:01:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0135 00:12:01:04 00:12:03:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0136 00:12:04:07 00:12:06:03	[REDACTED]	[REDACTED]
0137 00:12:06:06 00:12:08:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0138 00:12:08:03 00:12:10:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0139 00:12:10:11 00:12:11:11	[REDACTED]	[REDACTED]
0140 00:12:11:13 00:12:13:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0141 00:12:13:16 00:12:15:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0142 00:12:15:12 00:12:17:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0143 00:12:17:24 00:12:20:21	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>230</sup> 'Pratica' has been translated as 'business' here, whereas it was translated as 'file' before. Both translations are acceptable, although the context here supports the translation 'business'. It is also a bit of a play on words as business can refer to the fact that she is about to go to the bathroom.

0144 00:12:20:23 00:12:23:03		
0145 00:12:23:05 00:12:26:21		
0146 00:12:28:03 00:12:29:24		
0147 00:12:30:01 00:12:33:23		
0148 00:12:34:01 00:12:35:24		
0149 00:12:36:01 00:12:37:15		
0150 00:12:37:17 00:12:41:09		
0151 00:12:41:11 00:12:42:21		
0152 00:12:42:23 00:12:44:21		
0153 00:12:44:23 00:12:47:10		
0154 00:12:47:12 00:12:48:20		
0155 00:12:48:22 00:12:51:09		

<sup>231</sup> The direct object 'la' here refers to the formal 'you'. 'May I' retains some of the formality that exists in the original.

<sup>232</sup> Here, as we see throughout the film, the characters' title is used (in this example, 'geometra' or 'surveyor'). This has been removed as it would not be used in English. Unfortunately this removes some of the subtlety of the original, particularly in placing the characters within a specific social class or status.

0156 00:12:51:12 00:12:53:07	[REDACTED]	[REDACTED]
0157 00:12:53:09 00:12:57:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0158 00:12:57:02 00:12:58:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0159 00:12:59:00 00:13:01:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0160 00:13:02:02 00:13:03:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0161 00:13:04:07 00:13:05:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0162 00:13:05:11 00:13:08:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0163 00:13:08:12 00:13:10:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0164 00:13:10:04 00:13:13:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0165 00:13:13:05 00:13:14:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0166 00:13:15:00 00:13:16:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0167 00:13:16:19 00:13:19:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0168 00:13:19:20 00:13:21:15	[REDACTED]	[REDACTED]



---

<sup>233</sup> This is the first occasion where we see an improper use of imperatives which will be discussed in depth at the end of this chapter.

0169 00:13:23:16 00:13:25:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0170 00:13:25:19 00:13:29:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0171 00:13:29:12 00:13:32:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0172 00:13:34:23 00:13:36:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0173 00:13:36:12 00:13:38:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0174 00:13:38:12 00:13:40:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0175 00:13:40:24 00:13:42:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0176 00:13:42:08 00:13:45:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0177 00:13:53:21 00:13:57:07	[REDACTED]	[REDACTED]
0178 00:13:57:09 00:13:59:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0179 00:13:59:08 00:14:00:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0180 00:14:00:19 00:14:02:11	[REDACTED]	[REDACTED]
0181 00:14:03:07 00:14:04:23	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>234</sup> As discussed earlier, this is an expression that is repeated across the Fantozzi series and highlights Fantozzi's mistreatment by his colleagues.

0182 00:14:05:00 00:14:08:02		
0183 00:14:08:11 00:14:13:11		
0184 00:14:13:13 00:14:15:08		
0185 00:14:15:11 00:14:17:12		
0186 00:14:17:15 00:14:20:08		
0187 00:14:20:10 00:14:21:11		
0188 00:14:21:13 00:14:27:01		
0189 00:14:27:06 00:14:28:12		
0190 00:14:28:14 00:14:32:06		
0191 00:14:32:08 00:14:33:18		
0192 00:14:33:20 00:14:37:13		
0193 00:14:37:15 00:14:39:17		

---

<sup>235</sup> This is an extract from Lorenzo de' Medici's *Canzone de Bacco* (1490). Pre-existing translations exist in English so I have one of these in the subtitles: Christopher DiMatteo, "Translating Lorenzo the Magnificent," <http://cdimatteo.com/italian/translating-lorenzo-the-magnificent/>. accessed 13th January, 2018.

<sup>236</sup> Literally 'Speak, speak'. 'Keep going' has the same meaning but is more colloquial in English.

0194 00:14:40:17 00:14:42:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0195 00:14:42:23 00:14:44:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0196 00:15:08:01 00:15:10:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0197 00:15:32:15 00:15:34:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0198 00:15:34:06 00:15:37:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0199 00:15:49:23 00:15:51:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0200 00:15:51:21 00:15:54:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0201 00:15:59:08 00:16:00:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0202 00:16:00:23 00:16:02:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0203 00:16:02:11 00:16:07:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0204 00:16:09:24 00:16:12:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0205 00:16:13:00 00:16:14:13	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>237</sup> The translation could have simply been ‘piece of shit’ however given that the augmentative has been used in the original, I have decided to retain this.












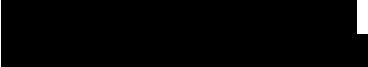

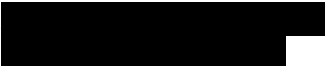






<sup>238</sup> Literally ‘Give him a punch’ although this would not be said in English.

<sup>239</sup> “If you have the courage” is too long here, given that the subtitle is split across two lines already. Instead the colloquial “if you dare” has been used.

0206 00:16:16:11 00:16:20:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0207 00:16:20:09 00:16:22:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0208 00:16:32:10 00:16:35:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0209 00:16:35:21 00:16:37:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0210 00:16:37:17 00:16:39:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0211 00:16:41:24 00:16:45:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0212 00:16:46:01 00:16:48:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0213 00:16:48:24 00:16:52:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0214 00:16:52:14 00:16:55:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0215 00:16:57:24 00:17:00:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0216 00:17:00:02 00:17:02:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0217 00:17:02:18 00:17:06:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0218 00:17:06:19 00:17:09:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0219 00:17:09:09 00:17:11:10	[REDACTED]	[REDACTED]

0220 00:17:11:12 00:17:14:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0221 00:17:15:00 00:17:18:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0222 00:17:18:11 00:17:21:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0223 00:17:21:04 00:17:22:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0224 00:17:22:21 00:17:25:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0225 00:17:47:15 00:17:48:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0226 00:17:48:23 00:17:51:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0227 00:17:53:09 00:17:55:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0228 00:17:55:19 00:17:59:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0229 00:17:59:08 00:18:01:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0230 00:18:01:20 00:18:03:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0231 00:18:04:02 00:18:06:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0232 00:18:06:22 00:18:07:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0233 00:18:07:24 00:18:09:07	[REDACTED]	[REDACTED]



0234 00:18:18:01 00:18:20:07		
0235 00:18:33:16 00:18:35:22		
0236 00:18:45:03 00:18:47:11		
0237 00:18:48:00 00:18:49:08		
0238 00:18:49:10 00:18:50:14		
0239 00:18:50:16 00:18:53:15		
0240 00:18:53:19 00:18:56:09		
0241 00:18:56:24 00:19:02:01		
0242 00:19:15:03 00:19:18:08		
0243 00:19:18:10 00:19:21:07		
0244 00:19:21:09 00:19:23:20		
0245 00:19:23:21 00:19:25:18		

<sup>240</sup> Every time text appears on screen it is important to translate this into the TL. Often there are humorous elements, or messages that convey context that would otherwise be lost.

<sup>241</sup> There is no specific reference to the coffee machine apart from the fact that it's a feminine adjective. This reference can be inserted into the English for clarification. 'Maledetta' literally means 'cursed' or 'damned'.

<sup>242</sup> I have simply decided to translate this as coins, as Fantozzi is pulling out a coin on-screen. It also resolves the issue of which currency to use in this particular context, although this problem does occur again later in the film.

0246 00:19:25:20 00:19:28:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0247 00:19:28:05 00:19:29:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0248 00:19:29:23 00:19:33:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0249 00:19:33:12 00:19:36:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0250 00:19:36:15 00:19:39:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0251 00:19:39:08 00:19:42:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0252 00:19:42:18 00:19:44:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0253 00:19:44:03 00:19:46:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0254 00:19:46:16 00:19:51:05	[REDACTED]	[REDACTED]
0255 00:19:51:07 00:19:53:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0256 00:19:53:17 00:19:57:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0257 00:19:58:00 00:20:02:00	[REDACTED]	[REDACTED]



























<sup>243</sup> The currency of the 'lira' here has been replaced with 'dollars'. This has been done as the currency in the original Italian is no longer in use (the euro has subsequently become the currency of Italy) therefore using 'lira' would mean nothing to the English speaking audience of today. Using 'dollar' resolves this issue, although could theoretically cause problems to an audience that does not use this currency. I have, however, attempted to use similar numbers to the original. For example 5000 lire becomes \$50 – a rough equivalent in today's currency value. This issue is discussed further in the next chapter.

<sup>244</sup> Another common theme throughout the Fantozzi series is making fun of his daughter Mariangela. Here Filini doesn't remember her name. Because the Italian names are not foreign to an English speaking audience I have decided to retain them. This scene is mirrored in *Il secondo tragico Fantozzi* (1976).

0258 00:20:02:02 00:20:06:05	[REDACTED]	[REDACTED]
0259 00:20:06:07 00:20:09:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0260 00:20:09:24 00:20:12:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0261 00:20:18:01 00:20:19:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0262 00:20:19:17 00:20:21:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0263 00:20:21:20 00:20:23:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0264 00:20:31:11 00:20:33:03	[REDACTED]	[REDACTED]
0265 00:20:33:19 00:20:35:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0266 00:20:37:16 00:20:38:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0267 00:20:39:10 00:20:41:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0268 00:20:41:12 00:20:43:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0269 00:20:43:17 00:20:45:11	[REDACTED]	[REDACTED]
0270 00:20:45:16 00:20:47:14	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>245</sup> 'Perito', meaning 'consultant', is another title that has been left out as it would otherwise sound strange in English.

0271 00:20:47:16 00:20:50:24		
0272 00:20:55:24 00:20:57:11		
0273 00:20:57:13 00:20:59:10		
0274 00:21:02:05 00:21:03:15		
0275 00:21:03:19 00:21:05:22		
0276 00:21:16:23 00:21:18:24		
0277 00:21:24:16 00:21:26:18		
0278 00:21:26:20 00:21:28:11		
0279 00:21:32:04 00:21:33:05		
0280 00:21:36:09 00:21:37:24		
0281 00:21:38:01 00:21:40:23		
0282 00:21:41:08 00:21:43:21		
0283 00:21:44:21 00:21:46:07		

---

<sup>246</sup> Colloquial term used in football to mean that he pretended to be fouled. Also known as 'simulation'.

0284 00:21:46:09 00:21:49:11	[REDACTED]	[REDACTED]
0285 00:21:53:06 00:21:55:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0286 00:22:03:18 00:22:05:07	[REDACTED]	[REDACTED]
0287 00:22:11:05 00:22:13:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0288 00:22:13:14 00:22:15:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0289 00:22:16:16 00:22:18:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0290 00:22:18:19 00:22:20:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0291 00:22:20:18 00:22:22:05	[REDACTED]	[REDACTED]
0292 00:22:25:22 00:22:28:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0293 00:22:28:06 00:22:30:07	[REDACTED]	[REDACTED]
0294 00:22:30:09 00:22:32:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0295 00:22:32:03 00:22:34:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0296 00:22:35:04 00:22:36:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0297 00:22:37:17 00:22:38:21	[REDACTED]	[REDACTED]

0298 00:22:40:08 00:22:41:11	[REDACTED]	[REDACTED]
0299 00:22:41:13 00:22:43:05	[REDACTED]	[REDACTED]
0300 00:22:48:21 00:22:52:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0301 00:22:52:03 00:22:55:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0302 00:22:55:10 00:22:57:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0303 00:22:59:04 00:23:00:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0304 00:23:01:07 00:23:02:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0305 00:23:04:04 00:23:05:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0306 00:23:07:20 00:23:13:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0307 00:23:14:01 00:23:18:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0308 00:23:19:00 00:23:21:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0309 00:23:21:16 00:23:24:17	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>247</sup> 'Fantozzi's Cloud' has become a commonly used phrase in contemporary Italian for when it rains while on holiday, going to show how aspects of the Fantozzi saga have become staple references of Italian culture: "Le cose che diciamo per via di Fantozzi," *Il Post*, <http://www.ilpost.it/2017/07/03/fantozzi-paolo-villaggio-lingua/>. accessed 13th February, 2018.

0310 00:23:24:19 00:23:27:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0311 00:23:27:18 00:23:32:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0312 00:23:39:07 00:23:40:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0313 00:23:45:19 00:23:46:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0314 00:23:47:12 00:23:48:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0315 00:23:48:24 00:23:51:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0316 00:23:59:15 00:24:01:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0317 00:24:06:00 00:24:08:07	[REDACTED]	[REDACTED]
0318 00:24:08:09 00:24:10:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0319 00:24:10:04 00:24:11:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0320 00:24:12:04 00:24:15:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0321 00:24:15:18 00:24:18:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0322 00:24:19:13 00:24:23:10	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>248</sup> Fantozzi's hallucinations often involve biblical figures. Because these figures have Anglicised names these have been used in translation.






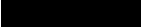
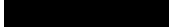
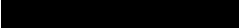
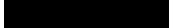



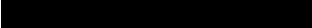

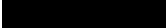
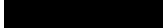







0323 00:24:23:13 00:24:25:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0324 00:24:26:01 00:24:27:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0325 00:24:27:21 00:24:30:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0326 00:24:31:15 00:24:33:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0327 00:24:34:00 00:24:35:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0328 00:24:35:20 00:24:38:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0329 00:24:38:19 00:24:42:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0330 00:24:43:00 00:24:47:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0331 00:24:55:20 00:24:58:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0332 00:24:59:00 00:25:01:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0333 00:25:02:02 00:25:04:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0334 00:25:04:06 00:25:05:23	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>249</sup> ‘Cambiali’ is a concept similar to an IOU (I owe you), where a person borrows money and pays it back over time. While it is not exactly the same as a debt, it is the closest alternative that exists in English.





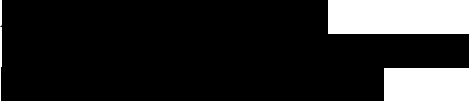
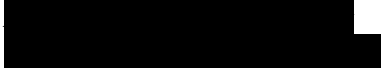
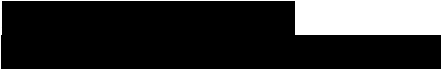
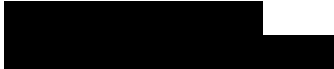
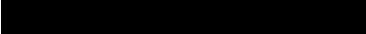
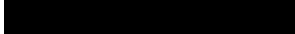




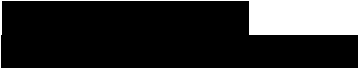
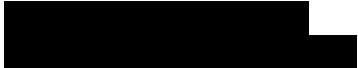










<sup>250</sup> In translating these segments of dialogue I have tried to maintain comprehension to an English audience, given that an Italian audience is, comparatively, more likely to be familiar with French than English-speaking viewers. When there is code-mixing, or when the expressions are well-known, I have translated these. Where the dialogue is meant to be incomprehensible, I have simply subtitled it as [Speaking in x language]



0335 00:25:06:01 00:25:07:22		
0336 00:25:09:12 00:25:12:23		
0337 00:25:13:00 00:25:15:12		
0338 00:25:17:04 00:25:19:01		
0339 00:25:19:06 00:25:21:12		
0340 00:25:22:02 00:25:25:20		
0341 00:25:26:24 00:25:30:01		
0342 00:25:30:03 00:25:33:11		
0343 00:25:33:20 00:25:35:06		
0344 00:25:35:08 00:25:37:20		
0345 00:25:37:22 00:25:39:24		
0346 00:25:41:19 00:25:45:05		
0347 00:25:45:15 00:25:47:20		


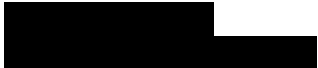

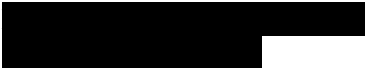
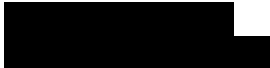










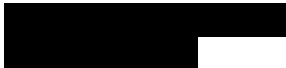


---

<sup>251</sup> Very common expression in French and therefore translated.

0348 00:25:51:01 00:25:53:04		
0349 00:25:53:08 00:25:56:23		
0350 00:25:57:00 00:26:02:17		
0351 00:26:02:19 00:26:07:15		
0352 00:26:08:01 00:26:09:14		
0353 00:26:09:16 00:26:10:17		
0354 00:26:10:19 00:26:12:01		
0355 00:26:15:01 00:26:17:23		
0356 00:26:18:00 00:26:19:06		
0357 00:26:19:09 00:26:21:06		
0358 00:26:22:21 00:26:25:14		
0359 00:26:25:17 00:26:27:24		
0360 00:26:28:01 00:26:32:02		






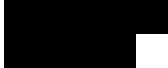
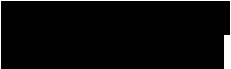
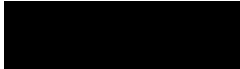
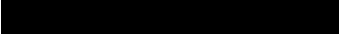
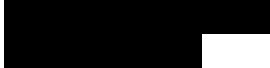

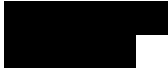



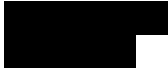



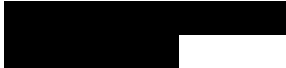




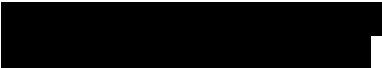

---

<sup>252</sup> This dialogue is mirrored in the hunting scene of *Il secondo tragico Fantozzi* (1976).

0361 00:26:32:04 00:26:34:05		
0362 00:26:34:07 00:26:35:17		
0363 00:26:35:19 00:26:38:24		
0364 00:26:41:02 00:26:44:13		
0365 00:26:44:21 00:26:47:03		
0366 00:26:55:10 00:26:57:14		
0367 00:26:58:14 00:27:01:18		
0368 00:27:02:20 00:27:04:14		
0369 00:27:04:16 00:27:07:21		
0370 00:27:07:24 00:27:10:07		
0371 00:28:05:06 00:28:08:13		
0372 00:28:08:15 00:28:10:19		
0373 00:28:10:21 00:28:13:18		






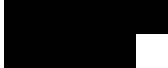

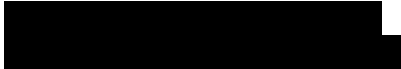
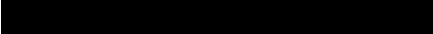
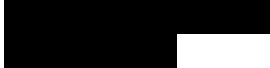
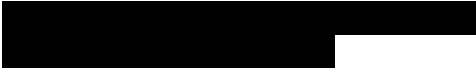
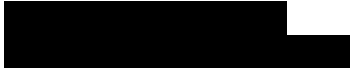


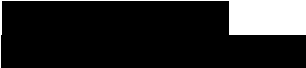




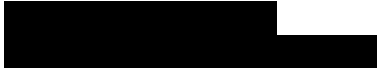





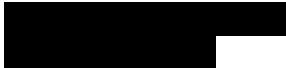
---

<sup>253</sup> This is a classic example of the visual humour in the film, highlighted in chapter two. Fantozzi's hands or head always tend to be subjected to pain.

0374 00:29:18:15 00:29:20:11		
0375 00:29:22:17 00:29:23:24		
0376 00:29:27:11 00:29:29:09		
0377 00:29:33:15 00:29:36:20		
0378 00:29:39:10 00:29:41:21		
0379 00:29:42:05 00:29:43:18		
0380 00:29:48:19 00:29:51:03		
0381 00:29:51:06 00:29:52:22		
0382 00:29:52:24 00:29:55:06		
0383 00:30:00:13 00:30:04:11		
0384 00:30:04:15 00:30:06:19		
0385 00:30:07:16 00:30:12:03		
0386 00:30:13:02 00:30:17:06		

---

<sup>254</sup> Translates to “You didn’t buy one out of stinginess” which is a rather clunky sentence in English, therefore reworked to “you were too cheap”

0387 00:30:21:00 00:30:24:05		
0388 00:30:24:14 00:30:29:23		
0389 00:30:32:16 00:30:34:09		
0390 00:30:34:12 00:30:41:06		
0391 00:30:42:24 00:30:46:01		
0392 00:30:46:07 00:30:50:11		
0393 00:30:50:18 00:30:52:04		
0394 00:30:52:06 00:30:56:07		
0395 00:30:56:19 00:30:58:16		
0396 00:30:59:22 00:31:03:03		
0397 00:31:03:05 00:31:05:04		
0398 00:31:06:05 00:31:08:21		
0399 00:31:08:24 00:31:13:06		

---

<sup>255</sup> Literally “the wind is coming from the east/west, however ‘easterly’ and ‘westerly’ are more common in English

0400  
00:31:14:14  
00:31:16:09



0401  
00:31:32:23  
00:31:35:13



0402  
00:31:35:15  
00:31:38:15



0403  
00:31:38:21  
00:31:41:18



0404  
00:31:41:20  
00:31:43:17



0405  
00:31:43:20  
00:31:46:09



0406  
00:31:46:12  
00:31:48:22



0407  
00:31:49:02  
00:31:51:06



0408  
00:31:52:14  
00:31:54:23



0409  
00:31:55:00  
00:31:56:15



0410  
00:31:56:17  
00:31:58:21



0411  
00:31:58:24  
00:32:01:24


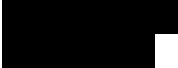
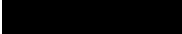
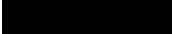
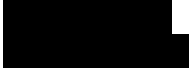

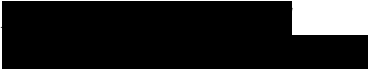








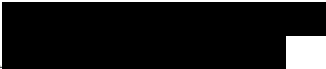








0412  
00:32:02:02  
00:32:04:05



---




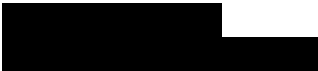



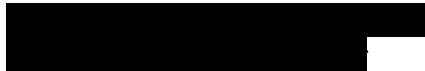
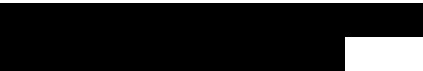
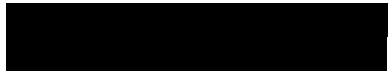
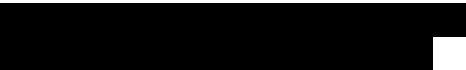
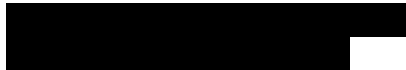












<sup>256</sup> Literally “you committed to it”. The idiom in English “you gave me your word” works well in this context.

0413 00:32:04:10 00:32:06:24		
0414 00:32:09:01 00:32:11:16		
0415 00:32:13:17 00:32:17:05		
0416 00:32:26:10 00:32:31:16		
0417 00:32:31:19 00:32:36:07		
0418 00:32:37:10 00:32:39:20		
0419 00:32:39:22 00:32:42:12		
0420 00:32:42:17 00:32:46:10		
0421 00:32:46:13 00:32:49:16		
0422 00:32:49:19 00:32:52:10		
0423 00:33:01:24 00:33:04:19		
0424 00:33:04:21 00:33:07:06		

---

<sup>257</sup> ‘Piovere’ is an impersonal verb that the characters are trying to use, incorrectly, as an imperative to encourage the cloud to rain over them. This is therefore reflected in the subtitles.

<sup>258</sup> This is spoken with a heavy accent from the Lazio region, which is very noticeable to the Italian audience. Because of this I wanted to retain a point of difference between the accents of the characters. For a detailed explanation of what I have chosen to do, see the section 4.3.3 “multilingualism and the representation of Jesus”

0425 00:33:07:09 00:33:08:12		
0426 00:33:08:14 00:33:11:19		
0427 00:33:22:12 00:33:25:16		
0428 00:33:29:04 00:33:32:10		
0429 00:33:32:12 00:33:37:00		
0430 00:33:37:03 00:33:40:17		
0431 00:33:40:19 00:33:44:17		
0432 00:33:44:19 00:33:47:12		
0433 00:33:49:19 00:33:52:07		
0434 00:33:52:09 00:33:54:05		
0435 00:33:58:23 00:34:00:24		
0436 00:34:01:01 00:34:04:00		

<sup>259</sup> Although ‘hell’ doesn’t feature in the original dialogue, in order to keep the dialogue very informal and low register I have decided to include it. This expressions is very common in colloquial speech.

<sup>260</sup> As discussed earlier, often words on-screen are used to provide context. Here, ‘Buon Natale’ or ‘Merry Christmas’ appears backwards in the window of Fantozzi’s workplace, so I have decided to retain this in translation.



0437	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:09:05		
00:34:10:12		
0438	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:10:15		
00:34:13:03		
0439	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:13:13		
00:34:17:15		
0440	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:18:05		
00:34:21:05		
0441	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:21:11		
00:34:22:24		
0442	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:28:19		
00:34:33:23		
0443	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:34:00		
00:34:38:24		
0444	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:39:01		
00:34:43:04		
0445	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:46:10		
00:34:49:15		
0446	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:49:17		
00:34:53:04		
0447	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:54:13		
00:34:57:05		
0448	[REDACTED]	[REDACTED]
00:34:57:07		
00:35:00:09		

---

<sup>261</sup> This section required similar thought processes to those needed when translating poetry or music. For a detailed explanation of these translation choices and options see chapter 4.

<sup>262</sup> Literally “thing from the zoo”, changing to “are we in a zoo” is more natural in English.

0449	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:01:05		
00:35:03:09		
0450	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:03:11		
00:35:05:23		
0451	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:06:00		
00:35:07:08		
0452	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:09:03		
00:35:11:12		
0453	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:29:00		
00:35:33:10		
0454	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:33:13		
00:35:36:09		
0455	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:36:22		
00:35:38:21		
0456	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:42:15		
00:35:44:23		
0457	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:45:01		
00:35:46:14		
0458	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:46:16		
00:35:48:04		
0459	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:48:06		
00:35:49:07		
0460	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:49:09		
00:35:51:19		
0461	[REDACTED]	[REDACTED]
00:35:52:06		
00:35:54:09		

---

<sup>263</sup> This is a reference to Tarzan's monkey, and the comparison between Mariangela and a monkey is prevalent across the entire Fantozzi series. The spelling changes between the English and Italian versions.

0462 00:35:54:11 00:35:56:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0463 00:35:56:24 00:36:00:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0464 00:36:00:21 00:36:03:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0465 00:36:03:14 00:36:07:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0466 00:36:08:13 00:36:10:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0467 00:36:44:21 00:36:46:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0468 00:36:51:05 00:36:52:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0469 00:36:53:02 00:36:54:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0470 00:36:54:19 00:36:56:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0471 00:36:57:01 00:36:59:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0472 00:36:59:14 00:37:01:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0473 00:37:01:20 00:37:05:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0474 00:37:06:08 00:37:11:05	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>264</sup> 'Auguri' literally means 'wishes' and can be used in a variety of different contexts from birthdays to New Years. For clarity, and given the context, I have translated these such instances in this scene as "Happy New Year"

0475  
00:37:11:07  
00:37:14:06



0476  
00:37:27:15  
00:37:29:22



0477  
00:37:30:09  
00:37:32:20



0478  
00:37:35:22  
00:37:37:06



0479  
00:37:37:17  
00:37:40:00



0480  
00:37:41:20  
00:37:45:02



0481  
00:38:22:10  
00:38:23:20



0482  
00:38:24:11  
00:38:26:14



0483  
00:38:27:18  
00:38:31:00



0484  
00:38:38:20  
00:38:40:19



0485  
00:38:40:21  
00:38:43:08



0486  
00:38:51:13  
00:38:53:08



0487  
00:38:53:10  
00:38:55:16



0488  
00:39:03:15  
00:39:05:12



0489 00:39:16:15 00:39:19:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0490 00:39:28:09 00:39:30:11	[REDACTED]	[REDACTED]
0491 00:39:30:19 00:39:33:11	[REDACTED]	[REDACTED]
0492 00:39:34:03 00:39:37:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0493 00:39:38:01 00:39:41:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0494 00:39:49:07 00:39:52:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0495 00:40:41:13 00:40:45:03	[REDACTED]	[REDACTED]
0496 00:40:45:05 00:40:50:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0497 00:40:50:11 00:40:53:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0498 00:40:53:23 00:40:56:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0499 00:40:56:23 00:40:58:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0500 00:40:58:11 00:41:01:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0501 00:41:01:23 00:41:05:14	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>265</sup> 'Zamponi' has been left in the translation. I have decided to foreignize the text here. This is in keeping with similar scenes in the film where dishes unknown to an English-speaking audience have been retained, where there are equivalents these have been translated.

0502 00:41:06:07 00:41:09:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0503 00:41:18:06 00:41:19:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0504 00:41:19:19 00:41:22:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0505 00:41:22:11 00:41:24:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0506 00:41:36:16 00:41:40:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0507 00:41:40:10 00:41:42:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0508 00:41:51:11 00:41:53:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0509 00:41:54:04 00:41:55:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0510 00:42:16:05 00:42:19:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0511 00:42:50:11 00:42:52:08	[REDACTED]	[REDACTED]
00:42:50:11 00:42:52:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0512 00:42:54:10 00:42:58:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0513 00:42:58:06 00:43:00:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0514 00:43:00:13 00:43:02:19	[REDACTED]	[REDACTED]

0515 00:43:02:21 00:43:05:11	[REDACTED]	[REDACTED]
0516 00:43:06:01 00:43:08:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0517 00:43:27:15 00:43:32:07	[REDACTED]	[REDACTED]
0518 00:43:32:09 00:43:35:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0519 00:43:39:19 00:43:43:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0520 00:43:43:16 00:43:46:03	[REDACTED]	[REDACTED]
0521 00:43:46:05 00:43:50:07	[REDACTED]	[REDACTED]
0522 00:43:50:09 00:43:52:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0523 00:43:52:22 00:43:54:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0524 00:43:57:01 00:44:00:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0525 00:44:00:18 00:44:05:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0526 00:44:05:06 00:44:07:07	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>266</sup> Literally ‘the new year exploded in the city’; ‘welcomed with a bang’ is a commonly used phrase in English which conveys the same meaning.

<sup>267</sup> This is a case of ‘cultural humour’ as highlighted in chapter two. Throwing items out of the window at New Years a stereotype commonly associated with the south of Italy. To an English-speaking audience this reference is lost, and the humour is associated with the car being crushed, however an Italian audience would pick up this tradition immediately.

0527 00:44:19:23 00:44:23:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0528 00:44:26:02 00:44:27:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0529 00:44:27:24 00:44:32:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0530 00:44:32:22 00:44:34:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0531 00:44:35:08 00:44:37:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0532 00:44:37:15 00:44:40:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0533 00:44:41:08 00:44:44:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0534 00:44:44:17 00:44:46:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0535 00:44:46:14 00:44:51:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0536 00:44:57:02 00:44:59:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0537 00:45:06:09 00:45:08:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0538 00:45:08:22 00:45:11:12	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>268</sup> Given the context, this literally translates to “Those who don’t do things quickly, don’t advance their career”. The expression “No pain, no gain” while having a slightly different meaning, is the closest expression in English and still conveys that in order to rise through the ranks one must make sacrifices. It also retains the linguistic similarity between ‘scatta’ and ‘scatti’, instead as a rhyme in English.



0539  
00:45:15:01  
00:45:16:20



0540  
00:45:16:23  
00:45:19:00



0541  
00:45:19:02  
00:45:21:04



0542  
00:45:21:06  
00:45:23:02



0543  
00:45:23:04  
00:45:24:18



0544  
00:45:24:20  
00:45:27:18



0545  
00:45:27:20  
00:45:30:06



0546  
00:45:30:08  
00:45:33:03



0547  
00:45:33:06  
00:45:36:08



0548  
00:45:36:11  
00:45:39:07




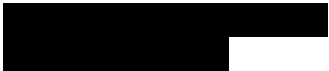






















0549  
00:45:39:09  
00:45:42:00



0550  
00:45:42:02  
00:45:44:10



0551 00:45:44:12 00:45:48:10		
0552 00:45:48:19 00:45:51:19		
0553 00:45:53:15 00:45:54:22		
0554 00:45:54:24 00:45:57:00		
0555 00:45:57:02 00:45:59:22		
0556 00:46:00:00 00:46:03:21		
0557 00:46:03:23 00:46:04:24		
0558 00:46:05:01 00:46:08:10		
0559 00:46:08:18 00:46:10:12		
0560 00:46:12:16 00:46:14:05		
0561 00:46:14:21 00:46:16:16		
0562 00:46:22:22 00:46:24:24		

<sup>269</sup> The billiards game that Catellani plays is not the well-known form of the game with which the English speaking world will be familiar, it is a particular variety that is popular in Italy with unique terminology. I have decided to retain this terminology in the translation as there are no similar sports with which the one being played could be replaced, despite the inevitability that the audience is unlikely to understand the references.

<sup>270</sup> Although “buon appetit” may be a better translation, here they repeat “buon” so in the translation I attempted to retain this. I also switched out “figli maschi” (male children) for “good health” as it is rather politically incorrect.

<sup>271</sup> Here, ‘scatti’ is used again. The translation has therefore included ‘gain’, here in reference to ‘No pain, no gain’.

0563 00:46:25:02 00:46:26:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0564 00:46:34:00 00:46:36:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0565 00:46:36:15 00:46:39:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0566 00:46:39:17 00:46:41:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0567 00:46:44:12 00:46:46:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0568 00:46:46:17 00:46:48:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0569 00:46:48:13 00:46:50:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0570 00:46:50:11 00:46:52:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0571 00:46:52:14 00:46:54:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0572 00:46:54:16 00:47:00:07	[REDACTED]	[REDACTED]
0573 00:47:00:09 00:47:05:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0574 00:47:11:17 00:47:14:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0575 00:47:15:02 00:47:18:17	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>272</sup> 'Enel' is an electricity and gas company in Italy. Because this reference would be lost on the English native speaker I have decided to go for a super-ordinate and simply translate it as 'gas company'.

0576  
00:47:18:19  
00:47:22:06



0577  
00:47:22:08  
00:47:25:16



0578  
00:47:25:18  
00:47:30:06



0579  
00:47:30:09  
00:47:31:23



0580  
00:47:32:00  
00:47:33:18



0581  
00:47:33:24  
00:47:37:22



0582  
00:47:41:12  
00:47:43:21



0583  
00:47:43:23  
00:47:47:03



0584  
00:47:47:05  
00:47:50:11



0585  
00:47:50:14  
00:47:56:17



0586  
00:47:56:20  
00:48:00:08



0587  
00:48:00:10  
00:48:03:21





























0588  
00:48:03:23  
00:48:07:10



0589  
00:48:07:12  
00:48:10:22

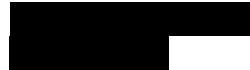


0590 00:48:10:24 00:48:13:09		
0591 00:48:13:11 00:48:14:14		
0592 00:48:14:16 00:48:16:18		
0593 00:48:19:19 00:48:21:13		
0594 00:48:22:07 00:48:23:11		
0595 00:48:23:13 00:48:24:20		
0596 00:48:24:22 00:48:26:17		
0597 00:48:26:19 00:48:28:16		
0598 00:48:29:03 00:48:31:11		
0599 00:48:31:13 00:48:33:02		
0600 00:48:33:04 00:48:36:07		
0601 00:48:36:09 00:48:39:19		
0602 00:48:40:00 00:48:42:12		

---

<sup>273</sup> This is an example of the unique terminology used in this form of billiards. I have chosen to translate the terms literally into English.

0603  
00:48:42:14  
00:48:44:07



0604  
00:48:46:13  
00:48:47:24



0605  
00:48:48:02  
00:48:51:08



0606  
00:48:51:10  
00:48:55:12



0607  
00:48:56:23  
00:48:59:16



0608  
00:48:59:18  
00:49:01:23



0609  
00:49:09:14  
00:49:12:21



0610  
00:49:12:23  
00:49:13:23



0611  
00:49:14:00  
00:49:15:14



0612  
00:49:15:16  
00:49:18:04



0613  
00:49:18:23  
00:49:23:09



0614  
00:49:23:11  
00:49:25:19



0615  
00:49:26:00  
00:49:28:16



0616  
00:49:28:17  
00:49:32:04



0617 00:49:32:05 00:49:37:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0618 00:49:40:19 00:49:43:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0619 00:49:43:10 00:49:47:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0620 00:49:57:05 00:50:00:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0621 00:50:00:22 00:50:07:05	[REDACTED]	[REDACTED]
0622 00:50:07:07 00:50:14:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0623 00:50:15:16 00:50:17:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0624 00:50:17:03 00:50:19:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0625 00:50:30:06 00:50:32:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0626 00:50:34:15 00:50:37:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0627 00:50:42:13 00:50:44:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0628 00:50:44:17 00:50:49:23	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>274</sup> This is a well-known Italian song called *Parlami d'amore Mariù* written by Ennio Neri and Cesare Andrea Bixio for the voice of Vittorio de Sica. There is a rhyme in the original between 'tu' and 'Mariù', fortunately it still rhymes with the English 'you'.



























<sup>275</sup> Again, Fantozzi's head is subject to pain. A common theme throughout the film.

0629 00:50:50:21 00:50:53:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0630 00:50:53:11 00:50:55:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0631 00:50:55:24 00:50:57:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0632 00:50:57:15 00:50:59:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0633 00:51:00:12 00:51:04:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0634 00:51:04:03 00:51:06:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0635 00:51:20:23 00:51:24:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0636 00:51:24:11 00:51:26:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0637 00:51:26:16 00:51:27:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0638 00:51:27:23 00:51:31:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0639 00:51:31:02 00:51:33:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0640 00:51:33:08 00:51:35:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0641 00:51:36:17 00:51:38:07	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>276</sup> Literally “whore” although seems too strong a word given the context.



0642		
00:51:38:09		
00:51:40:03		
0643		
00:51:41:08		
00:51:43:10		
0644		
00:51:44:04		
00:51:45:05		
0645		
00:51:45:07		
00:51:47:17		
0646		
00:51:49:22		
00:51:51:12		
0647		
00:51:51:14		
00:51:53:07		
0648		
00:51:53:09		
00:51:54:13		
0649		
00:52:12:00		
00:52:14:09		
0650		
00:52:15:05		
00:52:16:11		
0651		
00:52:16:22		
00:52:20:00		
0652		
00:52:21:19		
00:52:24:04		
0653		
00:52:24:06		
00:52:25:24		
0654		
00:52:26:01		
00:52:28:05		

---

<sup>277</sup> A misspelling and mispronunciation of Fantozzi's name. I have kept the original spelling of the Italian despite the 'ch' sound that is produced. This shouldn't be too difficult for the English audience to contend with considering words such as 'cappuccino' and 'ciao' exist in English with the same sound and spelling.

0655  
00:52:28:16  
00:52:30:18



0656  
00:52:32:00  
00:52:34:13



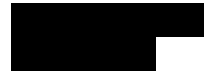
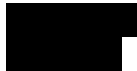
0657  
00:52:34:15  
00:52:35:23



0658  
00:52:36:00  
00:52:37:18



0659  
00:52:37:22  
00:52:39:15



0660  
00:52:39:17  
00:52:41:13



0661  
00:52:41:15  
00:52:44:13



0662  
00:53:00:11  
00:53:03:03



0663  
00:53:03:05  
00:53:05:10



0664  
00:53:05:23  
00:53:09:01



0665  
00:53:09:10  
00:53:11:02



0666  
00:53:11:11  
00:53:12:15



0667  
00:53:12:17  
00:53:14:24



0668  
00:53:15:01  
00:53:16:07



0669  
00:53:16:09  
00:53:18:07



0670  
00:53:19:06  
00:53:21:06



0671  
00:53:21:08  
00:53:22:11



0672  
00:53:22:13  
00:53:25:14



0673  
00:53:29:19  
00:53:32:07



0674  
00:53:32:09  
00:53:34:12



0675  
00:53:34:23  
00:53:37:13



0676  
00:53:38:03  
00:53:40:22



0677  
00:53:43:07  
00:53:48:04



0678  
00:53:49:24  
00:53:51:14



0679  
00:53:51:24  
00:53:53:23



0680  
00:53:54:09  
00:53:56:01



0681  
00:53:56:03  
00:53:57:18



0682  
00:53:57:20  
00:54:00:14



0683  
00:54:00:16  
00:54:02:20



0684  
00:54:06:11  
00:54:09:22



0685  
00:54:13:16  
00:54:17:20



0686  
00:54:17:22  
00:54:19:19



0687  
00:54:19:21  
00:54:21:04



0688  
00:54:21:06  
00:54:25:00



0689  
00:54:28:02  
00:54:30:07



0690  
00:54:30:13  
00:54:32:23



0691  
00:54:33:01  
00:54:34:08



0692  
00:54:34:11  
00:54:37:16



0693  
00:54:37:18  
00:54:40:03



0694  
00:54:42:21  
00:54:46:06



0695  
00:54:46:08  
00:54:48:17

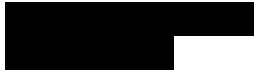


0696  
00:54:48:21  
00:54:50:07



0697 00:54:50:17 00:54:52:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0698 00:54:52:07 00:54:55:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0699 00:54:55:14 00:54:57:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0700 00:54:57:20 00:54:59:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0701 00:55:00:18 00:55:02:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0702 00:55:03:00 00:55:06:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0703 00:55:06:17 00:55:09:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0704 00:55:10:08 00:55:12:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0705 00:55:13:01 00:55:15:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0706 00:55:15:12 00:55:16:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0707 00:55:20:14 00:55:22:11	[REDACTED]	[REDACTED]
0708 00:55:25:00 00:55:27:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0709 00:55:27:18 00:55:30:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0710 00:55:30:18 00:55:33:07	[REDACTED]	[REDACTED]

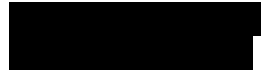
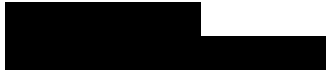
0711  
00:55:34:18  
00:55:36:20



0712  
00:55:38:02  
00:55:39:08



0713  
00:55:42:16  
00:55:46:05



0714  
00:55:46:23  
00:55:49:14



0715  
00:55:49:16  
00:55:53:10



0716  
00:55:57:06  
00:56:00:11



0717  
00:56:07:22  
00:56:11:17



0718  
00:56:18:00  
00:56:22:02



0719  
00:56:22:05  
00:56:25:20



0720  
00:56:25:22  
00:56:29:00



0721  
00:56:32:20  
00:56:34:24



0722  
00:56:37:16  
00:56:39:13



0723  
00:56:40:19  
00:56:42:20



0724  
00:56:58:06  
00:56:59:23



0725  
00:57:00:00  
00:57:02:10



0726  
00:57:02:17  
00:57:04:10



0727  
00:57:05:05  
00:57:07:04



0728  
00:57:12:07  
00:57:14:08



0729  
00:57:14:12  
00:57:18:02



0730  
00:57:20:22  
00:57:22:02



0731  
00:57:22:04  
00:57:24:05



0732  
00:57:24:08  
00:57:26:04



0733  
00:57:27:19  
00:57:30:21



0734  
00:57:33:09  
00:57:34:12



0735  
00:57:36:17  
00:57:39:20



0736  
00:57:46:16  
00:57:49:06



0737  
00:57:49:08  
00:57:51:21



0738  
00:58:00:22  
00:58:03:00



0739 00:58:03:17 00:58:06:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0740 00:58:06:02 00:58:07:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0741 00:58:07:22 00:58:09:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0742 00:58:15:03 00:58:18:03	[REDACTED]	[REDACTED]
0743 00:58:18:05 00:58:22:00	[REDACTED]	[REDACTED]
0744 00:58:22:02 00:58:25:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0745 00:58:25:21 00:58:30:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0746 00:58:31:01 00:58:33:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0747 00:58:34:01 00:58:37:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0748 00:58:37:23 00:58:40:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0749 00:58:40:24 00:58:42:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0750 00:58:42:15 00:58:44:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0751 00:58:45:00 00:58:47:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0752 00:58:47:15 00:58:50:03	[REDACTED]	[REDACTED]



0753 00:58:50:05 00:58:52:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0754 00:58:52:03 00:58:55:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0755 00:58:55:16 00:58:56:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0756 00:58:56:22 00:58:59:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0757 00:59:01:03 00:59:03:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0758 00:59:04:15 00:59:09:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0759 00:59:09:08 00:59:10:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0760 00:59:10:24 00:59:14:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0761 00:59:14:19 00:59:18:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0762 00:59:18:17 00:59:20:05	[REDACTED]	[REDACTED]
0763 00:59:20:07 00:59:23:07	[REDACTED]	[REDACTED]
0764 00:59:23:10 00:59:25:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0765 00:59:26:24 00:59:28:19	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>278</sup> The Directors mother is using the 'imperativo formale' incorrectly which, in the context of this film, tends to suggest a low social status. Perhaps this suggests a lower-class status for the mother. It must be noted however that as the Fantozzi series progresses, all characters tend to misuse this verb form not just those of a lower social standing.

0766 00:59:28:21 00:59:33:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0767 00:59:33:22 00:59:36:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0768 00:59:36:03 00:59:37:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0769 00:59:37:20 00:59:38:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0770 00:59:38:24 00:59:40:11	[REDACTED]	[REDACTED]
0771 00:59:40:15 00:59:44:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0772 00:59:45:03 00:59:49:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0773 00:59:49:05 00:59:51:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0774 00:59:51:18 00:59:54:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0775 00:59:54:23 00:59:57:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0776 00:59:57:23 01:00:02:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0777 01:00:03:01 01:00:06:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0778 01:00:06:10 01:00:08:06	[REDACTED]	[REDACTED]

0779 01:00:08:09 01:00:10:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0780 01:00:12:12 01:00:14:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0781 01:00:15:16 01:00:18:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0782 01:00:18:22 01:00:21:16	[REDACTED]	[REDACTED]
0783 01:00:21:18 01:00:23:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0784 01:00:25:22 01:00:27:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0785 01:00:33:21 01:00:35:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0786 01:00:35:18 01:00:37:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0787 01:00:39:24 01:00:44:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0788 01:00:44:14 01:00:46:09	[REDACTED]	[REDACTED]
0789 01:00:46:11 01:00:50:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0790 01:00:50:20 01:00:53:14	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>279</sup> Another instance of incorrect subjunctive/imperative.

<sup>280</sup> The original 'Scottish socks' has been changed to 'tartan' as 'Scottish socks' don't mean anything to an English speaking audience, 'tartan' makes the reference explicit.

0791 01:00:54:15 01:00:57:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0792 01:00:57:11 01:01:02:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0793 01:01:02:10 01:01:04:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0794 01:01:04:14 01:01:06:15	[REDACTED]	[REDACTED]
0795 01:01:06:17 01:01:08:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0796 01:01:10:22 01:01:13:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0797 01:01:13:24 01:01:16:20	[REDACTED]	[REDACTED]
0798 01:01:30:20 01:01:32:24	[REDACTED]	[REDACTED]
0799 01:01:33:01 01:01:34:04	[REDACTED]	[REDACTED]
0800 01:01:34:05 01:01:35:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0801 01:01:35:23 01:01:38:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0802 01:01:38:08 01:01:41:02	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>281</sup> A variety of cultural references need to be negotiated in this section of dialogue. A detailed explanation as to the specific translation choices can be found in chapter 4.

<sup>282</sup> The incorrect use of imperatives is treated differently in this small section of dialogue to maintain the humour. A discussion around this particular translation choice can be found in chapter 4.

0803  
01:01:46:13  
01:01:47:19



0804  
01:01:47:21  
01:01:49:12



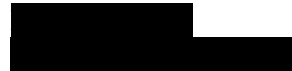
0805  
01:01:50:08  
01:01:52:09



0806  
01:01:56:04  
01:01:57:23



0807  
01:01:58:00  
01:02:02:00



0808  
01:02:02:00  
01:02:06:11



0809  
01:02:07:05  
01:02:09:24



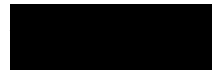
0810  
01:02:13:18  
01:02:14:18



0811  
01:02:14:18  
01:02:16:13



0812  
01:02:16:13  
01:02:20:09



0813  
01:02:20:12  
01:02:25:00



0814  
01:02:37:15  
01:02:40:23



0815  
01:02:40:24  
01:02:42:08



0816  
01:02:42:09  
01:02:46:02



0817	[REDACTED]	[REDACTED]
01:02:49:02	[REDACTED]	[REDACTED]
01:02:51:15		
0818	[REDACTED]	[REDACTED]
01:02:59:19		
01:03:02:06		
0819	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:02:07		
01:03:05:07		
0820	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:06:07		
01:03:08:14		
0821	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:08:16		
01:03:11:16		
0822	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:11:18		
01:03:13:24		
0823	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:14:01		
01:03:16:14		
0824	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:16:16		
01:03:18:20		
0825	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:18:22		
01:03:20:01		
0826	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:20:03		
01:03:25:02		
0827	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:25:04		
01:03:27:10		
0828	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:27:12		
01:03:30:15		
0829	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:30:17		
01:03:33:11		
0830	[REDACTED]	[REDACTED]
01:03:33:13		
01:03:35:24		

0831  
01:03:36:01  
01:03:38:13



0832  
01:03:38:15  
01:03:42:12



0833  
01:03:42:14  
01:03:47:10



0834  
01:03:47:14  
01:03:49:13



0835  
01:04:13:15  
01:04:15:09



0836  
01:04:15:11  
01:04:18:00



0837  
01:04:18:02  
01:04:20:04



0838  
01:04:20:06  
01:04:22:06



0839  
01:04:22:08  
01:04:24:10



0840  
01:04:27:00  
01:04:29:18



0841  
01:04:40:16  
01:04:41:20



0842  
01:04:41:22  
01:04:43:02



0843  
01:04:43:04  
01:04:45:06



0844  
01:04:54:14  
01:04:57:06



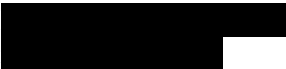
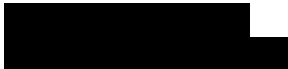

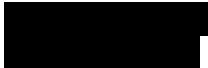





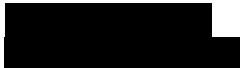














0845	[REDACTED]	[REDACTED]
01:04:57:08		
01:04:59:01		
0846	[REDACTED]	[REDACTED]
01:04:59:03		
01:05:01:10		
0847	[REDACTED]	[REDACTED]
01:05:01:12		
01:05:06:18		
0848	[REDACTED]	[REDACTED]
01:05:06:23		
01:05:11:02		
0849	[REDACTED]	[REDACTED]
01:05:11:04		
01:05:14:20		
0850	[REDACTED]	[REDACTED]
01:05:20:19		
01:05:22:15		
0851	[REDACTED]	[REDACTED]
01:05:23:12		
01:05:27:23		
0852	[REDACTED]	[REDACTED]
01:05:27:23		
01:05:31:13		
0853	[REDACTED]	[REDACTED]
01:05:41:14		
01:05:44:16		
0854	[REDACTED]	[REDACTED]
01:05:44:18		
01:05:48:21		
0855	[REDACTED]	[REDACTED]
01:05:49:12		
01:05:52:00		
0856	[REDACTED]	[REDACTED]
01:05:52:07		
01:05:54:05		
0857	[REDACTED]	[REDACTED]
01:05:55:20		
01:05:57:10		

---

<sup>283</sup> A discussion on particular translation choices associated with food can be found in section 4.3.4 of this chapter.



0858 01:05:57:12 01:06:00:06		
0859 01:06:02:20 01:06:04:20		
0860 01:06:04:22 01:06:07:10		
0861 01:06:07:12 01:06:09:09		
0862 01:06:10:04 01:06:12:21		
0863 01:06:12:23 01:06:16:02		
0864 01:06:16:05 01:06:17:05		
0865 01:06:17:07 01:06:20:00		
0866 01:06:20:03 01:06:22:08		
0867 01:06:22:10 01:06:25:20		
0868 01:06:28:03 01:06:30:04		
0869 01:06:34:03 01:06:35:16		

---

<sup>284</sup> This is a particular Roman expression recognised by all Italians meaning “to your dead people”, it is used as an insult, particularly on the road, to mean “fuck off” or “go to Hell”.

<sup>285</sup> By changing the word order in English we get a reference back to the sir/serve pun that was played on in the previous scene.

0870  
01:06:35:18  
01:06:36:18



0871  
01:06:37:20  
01:06:39:03



0872  
01:06:39:13  
01:06:41:24



0873  
01:06:42:03  
01:06:45:17



0874  
01:06:46:09  
01:06:51:11



0875  
01:06:53:23  
01:06:56:15



0876  
01:06:57:19  
01:07:00:14



0877  
01:07:00:22  
01:07:03:20



0878  
01:07:03:22  
01:07:05:11



0879  
01:07:05:13  
01:07:07:09



0880  
01:07:07:11  
01:07:09:19



0881  
01:07:14:18  
01:07:15:21



0882  
01:07:34:09  
01:07:39:05



0883  
01:07:39:09  
01:07:41:18



0884	[REDACTED]	[REDACTED]
01:08:11:00	[REDACTED]	[REDACTED]
01:08:14:09		
0885	[REDACTED]	[REDACTED]
01:08:14:11		
01:08:17:08		
0886	[REDACTED]	[REDACTED]
01:08:17:10		
01:08:22:11		
0887	[REDACTED]	[REDACTED]
01:08:23:08	[REDACTED]	[REDACTED]
01:08:27:18		
0888	[REDACTED]	[REDACTED]
01:08:27:20	[REDACTED]	[REDACTED]
01:08:30:12		
0889	[REDACTED]	[REDACTED]
01:08:30:14		
01:08:33:21		
0890	[REDACTED]	[REDACTED]
01:09:11:06		
01:09:13:18		
0891	[REDACTED]	[REDACTED]
01:09:14:18		
01:09:16:02		
0892	[REDACTED]	[REDACTED]
01:09:16:04		
01:09:18:17		
0893	[REDACTED]	[REDACTED]
01:09:21:02		
01:09:22:09		
0894	[REDACTED]	[REDACTED]
01:09:22:11	[REDACTED]	[REDACTED]
01:09:25:07		
0895	[REDACTED]	[REDACTED]
01:09:25:09		
01:09:28:02		
0896	[REDACTED]	[REDACTED]
01:09:36:05		
01:09:38:14		

---

<sup>286</sup> A reference to *The Count of Montecristo*. For a discussion on this scene in particular see section 4.3.4

0897 01:09:38:16 01:09:40:13	[REDACTED]	[REDACTED]
0898 01:09:40:15 01:09:44:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0899 01:09:45:04 01:09:46:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0900 01:09:46:24 01:09:48:21	[REDACTED]	[REDACTED]
0901 01:09:48:23 01:09:50:19	[REDACTED]	[REDACTED]
0902 01:09:50:21 01:09:52:03	[REDACTED]	[REDACTED]
0903 01:09:52:05 01:09:53:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0904 01:09:53:20 01:09:55:17	[REDACTED]	[REDACTED]
0905 01:09:55:19 01:09:59:12	[REDACTED]	[REDACTED]
0906 01:09:59:14 01:10:02:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0907 01:10:02:18 01:10:04:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0908 01:10:06:00 01:10:08:00	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>287</sup> Signorina Silvani is dressed in Japanese clothing, a reference to the 'exotic' used for comedic purposes.

<sup>288</sup> Another interesting reference to Germans. At the end of the film we see Fantozzi say the directors are evil people, only concerned about making money. Salce is perhaps foreshadowing the fact that the directors are perceived as being evil by associating that stereotype with them.

0909	[REDACTED]	[REDACTED]
01:10:08:02		
01:10:10:09		
0910	[REDACTED]	[REDACTED]
01:10:10:14		
01:10:12:10		
0911	[REDACTED]	[REDACTED]
01:10:12:15		
01:10:14:07		
0912	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:09:02		
01:11:11:09		
0913	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:11:11		
01:11:13:18		
0914	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:13:20		
01:11:15:21		
0915	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:15:23		
01:11:18:13		
0916	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:18:15		
01:11:21:13		
0917	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:21:15		
01:11:24:20		
0918	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:24:22		
01:11:26:14		
0919	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:26:16		
01:11:27:24		
0920	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:28:01		
01:11:30:16		
0921	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:30:18		
01:11:33:20		

---

<sup>289</sup> This literally translates to: “He is Pekinese, not far from the Japanese.” This is a colloquialism in Italian and therefore has been translated to one of a similar ilk in English, that is, “to fit right in”.

0922	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:39:02		
01:11:41:07		
0923	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:44:12		
01:11:48:16		
0924	[REDACTED]	[REDACTED]
01:11:59:00		
01:12:02:08		
0925	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:02:10		
01:12:05:06		
0926	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:05:08		
01:12:09:11		
0927	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:09:15		
01:12:12:21		
0928	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:12:24		
01:12:14:15		
0929	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:14:17		
01:12:17:10		
0930	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:17:12		
01:12:21:01		
0931	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:21:19		
01:12:23:14		
0932	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:27:06		
01:12:28:17		
0933	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:30:00		
01:12:31:11		
0934	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:32:12		
01:12:34:11		

---

<sup>290</sup> This translation has a nice ambiguity where we are unsure as to whether Pierugo has been fed, or is going to be fed to Fantozzi and Signorina Silvani.




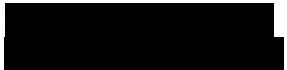






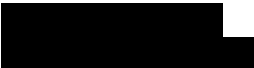
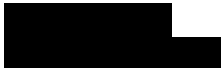







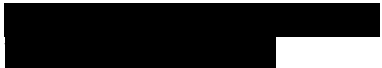






0935	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:34:13		
01:12:36:06		
0936	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:36:08		
01:12:38:19		
0937	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:38:22		
01:12:42:03		
0938	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:44:01		
01:12:46:05		
0939	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:46:08		
01:12:49:11		
0940	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:50:03		
01:12:52:10		
0941	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:53:03		
01:12:54:14		
0942	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:54:17		
01:12:56:19		
0943	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:56:21		
01:12:59:16		
0944	[REDACTED]	[REDACTED]
01:12:59:18		
01:13:01:01		
0945	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:01:03		
01:13:02:24		
0946	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:03:04		
01:13:05:22		
0947	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:05:24		
01:13:08:02		
0948	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:08:04		
01:13:09:12		

0949	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:10:15		
01:13:12:03		
0950	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:12:05		
01:13:15:22		
01:13:16:08	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:18:04		
0951	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:18:07		
01:13:21:18		
0952	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:21:20		
01:13:23:04		
0953	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:24:16		
01:13:26:19		
0954	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:30:06		
01:13:31:18		
0955	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:31:20		
01:13:33:21		
0956	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:33:23		
01:13:35:08		
0957	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:35:10		
01:13:38:19		
0958	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:39:02		
01:13:40:09		
0959	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:40:12		
01:13:41:24		
0960	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:47:20		
01:13:50:06		
0961	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:56:00		
01:13:58:10		



0962	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:58:12		
01:13:59:21		
0963	[REDACTED]	[REDACTED]
01:13:59:23		
01:14:01:04		
0964	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:01:06		
01:14:03:24		
0965	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:04:01		
01:14:05:18		
0966	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:09:01		
01:14:12:04		
0967	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:12:06		
01:14:13:17		
0968	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:13:20		
01:14:16:02		
0969	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:16:14		
01:14:18:00		
0970	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:18:03		
01:14:21:06		
0971	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:21:09		
01:14:22:10		
0972	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:22:12		
01:14:23:21		
0973	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:23:23		
01:14:26:21		
0974	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:26:23		
01:14:28:19		
0975	[REDACTED]	[REDACTED]
01:14:28:21		
01:14:30:14		

0976 01:14:30:16 01:14:32:08	[REDACTED]	[REDACTED]
0977 01:14:32:10 01:14:35:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0978 01:14:35:03 01:14:36:18	[REDACTED]	[REDACTED]
0979 01:14:36:21 01:14:40:07	[REDACTED]	[REDACTED]
0980 01:14:40:09 01:14:43:02	[REDACTED]	[REDACTED]
0981 01:14:43:21 01:14:46:01	[REDACTED]	[REDACTED]
0982 01:14:46:03 01:14:50:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0983 01:14:50:18 01:14:52:14	[REDACTED]	[REDACTED]
0984 01:14:52:16 01:14:53:22	[REDACTED]	[REDACTED]
0985 01:14:55:24 01:14:59:06	[REDACTED]	[REDACTED]
0986 01:14:59:09 01:15:00:23	[REDACTED]	[REDACTED]
0987 01:15:01:00 01:15:03:10	[REDACTED]	[REDACTED]
0988 01:15:03:12 01:15:05:03	[REDACTED]	[REDACTED]
0989 01:15:05:05 01:15:09:24	[REDACTED]	[REDACTED]

0990		
01:15:20:23		
01:15:22:11		
0991		
01:15:22:13		
01:15:24:14		
0992		
01:15:24:16		
01:15:27:20		
0993		
01:15:34:03		
01:15:36:12		
0994		
01:15:41:01		
01:15:42:08		
0995		
01:15:42:13		
01:15:45:15		
0996		
01:15:45:19		
01:15:48:15		
0997		
01:15:50:00		
01:15:51:03		
0998		
01:15:51:05		
01:15:55:17		
0999		
01:15:56:09		
01:15:58:24		
1000		
01:16:01:13		
01:16:04:07		
1001		
01:16:42:23		
01:16:44:03		
1002		
01:16:49:09		
01:16:52:22		

---

<sup>291</sup> Another reference to the ‘exotic’ for comedic effect, playing on the idea of different customs in other cultures.

1003 01:16:53:15 01:16:57:07	[REDACTED]	[REDACTED]
1004 01:16:57:09 01:17:00:05	[REDACTED]	[REDACTED]
1005 01:17:06:23 01:17:10:02	[REDACTED]	[REDACTED]
1006 01:17:10:04 01:17:12:22	[REDACTED]	[REDACTED]
1007 01:17:14:23 01:17:17:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1008 01:17:20:01 01:17:23:20	[REDACTED]	[REDACTED]
1009 01:17:29:23 01:17:31:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1010 01:17:31:21 01:17:34:10	[REDACTED]	[REDACTED]
1011 01:17:34:12 01:17:36:08	[REDACTED]	[REDACTED]
1012 01:17:36:10 01:17:38:09	[REDACTED]	[REDACTED]
1013 01:17:38:11 01:17:41:00	[REDACTED]	[REDACTED]
1014 01:17:41:02 01:17:43:04	[REDACTED]	[REDACTED]
1015 01:17:43:06 01:17:45:13	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>292</sup> Here, like other references in the Fantozzi series, the humour is based on racist stereotypes that most Italian audiences at the time would not find objectionable.

1016	[REDACTED]	[REDACTED]
01:17:45:15	[REDACTED]	[REDACTED]
01:17:48:17		
1017	[REDACTED]	[REDACTED]
01:17:48:21		[REDACTED]
01:17:51:01		
1018	[REDACTED]	[REDACTED]
01:17:51:04	[REDACTED]	[REDACTED]
01:17:54:05		
1019	[REDACTED]	[REDACTED]
01:17:54:07		
01:17:55:13		
1020	[REDACTED]	[REDACTED]
01:17:55:15		
01:17:57:01		
1021	[REDACTED]	[REDACTED]
01:17:57:03		
01:17:59:17		
1022	[REDACTED]	[REDACTED]
01:17:59:19	[REDACTED]	[REDACTED]
01:18:04:14		
1023	[REDACTED]	[REDACTED]
01:18:11:19		
01:18:14:23		
1024	[REDACTED]	[REDACTED]
01:18:14:23	[REDACTED]	[REDACTED]
01:18:18:03		
1025	[REDACTED]	[REDACTED]
01:18:18:05	[REDACTED]	[REDACTED]
01:18:21:04		
1026	[REDACTED]	[REDACTED]
01:18:21:06		[REDACTED]
01:18:23:21		
1027	[REDACTED]	[REDACTED]
01:18:23:23	[REDACTED]	[REDACTED]
01:18:28:09		
1028	[REDACTED]	[REDACTED]
01:18:28:11	[REDACTED]	[REDACTED]
01:18:32:03		

---

<sup>293</sup> “Hara-kiri”, otherwise known as “seppuku” is a form of Japanese suicide whereby a person disembowels themselves. I have decided to retain the original Japanese, rather than translating simply as ‘disembowel myself’ in order to retain the reference to a well-known Japanese practice.

1029  
01:18:34:20  
01:18:36:04



1030  
01:18:37:11  
01:18:40:11



1031  
01:18:44:13  
01:18:47:21



1032  
01:18:47:23  
01:18:53:21



1033  
01:18:54:17  
01:18:56:15



1034  
01:18:57:08  
01:18:58:23



1035  
01:18:59:00  
01:19:01:14



1036  
01:19:01:23  
01:19:04:08



1037  
01:19:04:10  
01:19:06:20



1038  
01:19:06:22  
01:19:11:01



1039  
01:19:11:03  
01:19:12:17



1040  
01:19:12:19  
01:19:14:21



1041  
01:19:14:23  
01:19:18:22



1042  
01:19:19:10  
01:19:23:08



1043	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:23:10	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:25:17		
1044	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:25:19		
01:19:28:08		
1045	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:28:10		
01:19:29:10		
1046	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:29:12		
01:19:32:10		
1047	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:32:12		
01:19:35:02		
1048	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:35:04		
01:19:36:06		
1049	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:36:08		
01:19:37:23		
1050	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:38:01		
01:19:40:17		
1051	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:40:19		
01:19:42:06		
1052	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:42:08		
01:19:45:04		
1053	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:45:06		
01:19:46:23		
1054	[REDACTED]	[REDACTED]
01:19:47:00		
01:19:52:19		
1055	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:00:17		
01:20:02:09		

---

<sup>294</sup> The nickname of the Italian national football team is 'Gli Azzurri' referring to the colour jersey they wear. Here it simply means that he represented Italy. This is reflected in translation by saying the 'Italian National Team' rather than 'the Blues'.

1056	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:02:11		
01:20:05:07		
1057	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:07:02		
01:20:09:15		
1058	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:10:14		
01:20:12:22		
1059	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:16:24		
01:20:18:23		
1060	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:19:00		
01:20:21:15		
1061	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:25:15		
01:20:27:12		
1062	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:29:02		
01:20:32:22		
1063	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:33:05		
01:20:37:10		
1064	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:37:13		
01:20:40:03		
1065	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:40:05		
01:20:42:01		
1066	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:42:11		
01:20:44:14		
1067	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:44:16		
01:20:47:07		
1068	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:47:10		
01:20:49:06		
1069	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:49:08		
01:20:51:14		



1070	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:51:21		
01:20:53:09		
1071	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:53:11		
01:20:55:08		
1072	[REDACTED]	[REDACTED]
01:20:57:18		
01:21:01:01		
1073	[REDACTED]	[REDACTED]
01:21:01:03		
01:21:03:15		
1074	[REDACTED]	[REDACTED]
01:21:06:10		
01:21:07:23		
1075	[REDACTED]	[REDACTED]
01:21:08:00		
01:21:09:10		
1076	[REDACTED]	[REDACTED]
01:21:09:12		
01:21:11:03		
1077	[REDACTED]	[REDACTED]
01:21:11:05		
01:21:12:20		
1078	[REDACTED]	[REDACTED]
01:21:12:22		
01:21:15:03		
1079	[REDACTED]	[REDACTED]
01:21:15:06		
01:21:18:21		
1080	[REDACTED]	[REDACTED]
01:21:19:21		
01:21:23:08		
1081	[REDACTED]	[REDACTED]
01:21:23:10		
01:21:26:02		
1082	[REDACTED]	[REDACTED]
01:21:26:20		
01:21:29:11		
1083	[REDACTED]	[REDACTED]
01:21:29:13		
01:21:32:00		

1084 01:21:32:02 01:21:33:22	[REDACTED]	[REDACTED]
1085 01:21:33:24 01:21:36:24	[REDACTED]	[REDACTED]
1086 01:21:37:01 01:21:42:03	[REDACTED]	[REDACTED]
1087 01:21:42:05 01:21:43:22	[REDACTED]	[REDACTED]
1088 01:21:44:00 01:21:47:11	[REDACTED]	[REDACTED]
1089 01:21:47:13 01:21:50:04	[REDACTED]	[REDACTED]
1090 01:21:52:11 01:21:54:21	[REDACTED]	[REDACTED]
1091 01:21:54:23 01:21:58:00	[REDACTED]	[REDACTED]
1092 01:21:59:02 01:22:01:20	[REDACTED]	[REDACTED]
1093 01:22:01:22 01:22:03:03	[REDACTED]	[REDACTED]
1094 01:22:03:06 01:22:06:24	[REDACTED]	[REDACTED]
1095 01:22:07:13 01:22:09:13	[REDACTED]	[REDACTED]
1096 01:22:09:15 01:22:11:17	[REDACTED]	[REDACTED]

1097	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:11:19		
01:22:15:12		
1098	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:15:14		
01:22:17:06		
1099	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:17:09		
01:22:21:07		
1100	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:21:09		
01:22:23:15		
1101	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:23:17		
01:22:25:13		
1102	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:25:15		
01:22:27:24		
1103	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:28:01		
01:22:31:17		
1104	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:31:19		
01:22:33:00		
1105	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:33:02		
01:22:36:03		
1106	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:36:05		
01:22:38:13		
1107	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:38:15		
01:22:39:24		
1108	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:40:01		
01:22:41:23		
1109	[REDACTED]	[REDACTED]
01:22:42:00		
01:22:43:18		

---

<sup>295</sup> Serbelloni Mazzanti Vien Dal Mare mistakes Fantozzi to be a publisher, rather than someone simply recounting the story to her. This is a commentary on the 'classist' society highlighted in chapter one, where the Countess believes that in order to be there at Courtmayeur he must be of a high standing in society.

1110 01:22:44:10 01:22:45:20	[REDACTED]	[REDACTED]
1111 01:22:45:22 01:22:48:01	[REDACTED]	[REDACTED]
1112 01:22:48:03 01:22:50:21	[REDACTED]	[REDACTED]
1113 01:22:50:24 01:22:53:24	[REDACTED]	[REDACTED]
1114 01:22:54:01 01:22:58:10	[REDACTED]	[REDACTED]
1115 01:22:58:12 01:22:59:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1116 01:22:59:21 01:23:01:02	[REDACTED]	[REDACTED]
1117 01:23:01:05 01:23:03:20	[REDACTED]	[REDACTED]
1118 01:23:03:22 01:23:08:01	[REDACTED]	[REDACTED]
1119 01:23:08:03 01:23:10:15	[REDACTED]	[REDACTED]
1120 01:23:10:17 01:23:12:17	[REDACTED]	[REDACTED]
1121 01:23:12:19 01:23:14:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1122 01:23:14:21 01:23:16:22	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>296</sup> These are all references to prestigious members in Italian society, some of whom will not be recognisable to an English-speaking audience. I have, however, left the original names as I believe that context of the scene, as well as the few names they are perhaps aware of, allows the audience to understand the associated wealth and prestige.

1123 01:23:16:24 01:23:18:22	[REDACTED]	[REDACTED]
1124 01:23:18:24 01:23:21:20	[REDACTED]	[REDACTED]
1125 01:23:21:22 01:23:25:13	[REDACTED]	[REDACTED]
1126 01:23:25:15 01:23:27:20	[REDACTED]	[REDACTED]
1127 01:23:27:22 01:23:29:18	[REDACTED]	[REDACTED]
1128 01:23:29:23 01:23:34:10	[REDACTED]	[REDACTED]
1129 01:23:34:19 01:23:38:20	[REDACTED]	[REDACTED]
1130 01:23:38:22 01:23:41:08	[REDACTED]	[REDACTED]
1131 01:23:43:03 01:23:45:18	[REDACTED]	[REDACTED]
1132 01:23:45:20 01:23:47:10	[REDACTED]	[REDACTED]
1133 01:23:47:13 01:23:50:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1134 01:23:50:21 01:23:52:18	[REDACTED]	[REDACTED]
1135 01:23:52:20 01:23:55:03	[REDACTED]	[REDACTED]
1136 01:23:55:05 01:23:56:15	[REDACTED]	[REDACTED]

1137 01:24:33:13 01:24:37:05	[REDACTED]	[REDACTED]
1138 01:25:27:09 01:25:29:22	[REDACTED]	[REDACTED]
1139 01:25:29:24 01:25:33:23	[REDACTED]	[REDACTED]
1140 01:25:34:00 01:25:35:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1141 01:25:35:21 01:25:38:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1142 01:25:38:21 01:25:41:14	[REDACTED]	[REDACTED]
1143 01:25:41:17 01:25:44:09	[REDACTED]	[REDACTED]
1144 01:25:48:21 01:25:50:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1145 01:25:53:12 01:25:55:06	[REDACTED]	[REDACTED]
1146 01:25:56:18 01:25:59:02	[REDACTED]	[REDACTED]
1147 01:25:59:05 01:26:01:02	[REDACTED]	[REDACTED]
1148 01:26:05:01 01:26:06:10	[REDACTED]	[REDACTED]
1149 01:26:06:12 01:26:08:24	[REDACTED]	[REDACTED]
1150 01:26:09:01 01:26:12:01	[REDACTED]	[REDACTED]

1151  
01:26:12:03  
01:26:13:13



1152  
01:26:13:15  
01:26:18:02



1153  
01:26:18:04  
01:26:20:20



1154  
01:26:20:24  
01:26:25:13



1155  
01:26:25:15  
01:26:28:11



1156  
01:26:28:14  
01:26:32:19



1157  
01:26:37:21  
01:26:39:10



1158  
01:26:40:03  
01:26:41:02



1159  
01:26:49:18  
01:26:51:20



1160  
01:26:56:11  
01:27:00:12



1161  
01:27:01:08  
01:27:03:14



1162  
01:27:03:16  
01:27:07:09



1163  
01:27:07:11  
01:27:09:13



1164  
01:27:09:15  
01:27:11:22



1165 01:27:17:00 01:27:20:05	[REDACTED]	[REDACTED]
1166 01:27:45:10 01:27:47:01	[REDACTED]	[REDACTED]
1167 01:27:47:03 01:27:49:03	[REDACTED]	[REDACTED]
1168 01:27:49:06 01:27:51:23	[REDACTED]	[REDACTED]
1169 01:27:52:01 01:27:54:08	[REDACTED]	[REDACTED]
1170 01:27:54:11 01:27:58:13	[REDACTED]	[REDACTED]
1171 01:28:00:24 01:28:03:09	[REDACTED]	[REDACTED]
1172 01:28:07:06 01:28:08:18	[REDACTED]	[REDACTED]
1173 01:28:08:20 01:28:12:03	[REDACTED]	[REDACTED]
1174 01:28:12:07 01:28:16:06	[REDACTED]	[REDACTED]
1175 01:28:16:08 01:28:20:02	[REDACTED]	[REDACTED]
1176 01:28:22:11 01:28:24:13	[REDACTED]	[REDACTED]
1177 01:28:24:17 01:28:26:06	[REDACTED]	[REDACTED]
1178 01:28:26:08 01:28:29:10	[REDACTED]	[REDACTED]



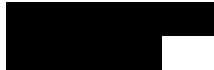
1179  
01:28:32:13  
01:28:33:23



1180  
01:28:59:13  
01:29:01:13



1181  
01:29:02:07  
01:29:04:22



1182  
01:29:22:12  
01:29:23:21



1183  
01:29:33:21  
01:29:36:05



1184  
01:29:48:11  
01:29:50:09



1185  
01:29:53:10  
01:29:55:11



1186  
01:29:55:13  
01:29:57:11



1187  
01:30:07:09  
01:30:10:17



1188  
01:30:10:19  
01:30:13:00



1189  
01:30:13:02  
01:30:15:16



1190  
01:30:15:18  
01:30:19:05



1191  
01:30:21:07  
01:30:23:06



1192  
01:30:23:07  
01:30:26:22



1193 01:30:32:02 01:30:37:10	[REDACTED]	[REDACTED]
1194 01:30:37:16 01:30:41:21	[REDACTED]	[REDACTED]
1195 01:30:41:24 01:30:44:08	[REDACTED]	[REDACTED]
1196 01:30:44:10 01:30:48:22	[REDACTED]	[REDACTED]
1197 01:30:48:24 01:30:50:21	[REDACTED]	[REDACTED]
1198 01:30:51:04 01:30:55:01	[REDACTED]	[REDACTED]
1199 01:30:56:13 01:30:59:20	[REDACTED]	[REDACTED]
1200 01:30:59:22 01:31:02:01	[REDACTED]	[REDACTED]
1201 01:31:02:03 01:31:06:05	[REDACTED]	[REDACTED]
1202 01:31:06:08 01:31:10:16	[REDACTED]	[REDACTED]
1203 01:31:15:04 01:31:20:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1204 01:31:23:05 01:31:24:23	[REDACTED]	[REDACTED]
1205 01:31:26:19 01:31:29:07	[REDACTED]	[REDACTED]
1206 01:31:48:03 01:31:52:24	[REDACTED]	[REDACTED]

1207	[REDACTED]	[REDACTED]
01:31:53:01	[REDACTED]	[REDACTED]
01:31:57:12	[REDACTED]	[REDACTED]
1208	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:00:22	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:03:24	[REDACTED]	[REDACTED]
1209	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:07:05	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:09:01	[REDACTED]	[REDACTED]
1210	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:09:03	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:10:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1211	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:11:06	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:13:23	[REDACTED]	[REDACTED]
1212	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:18:13	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:22:07	[REDACTED]	[REDACTED]
1213	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:22:09	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:26:01	[REDACTED]	[REDACTED]
1214	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:26:03	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:29:05	[REDACTED]	[REDACTED]
1215	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:29:07	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:35:00	[REDACTED]	[REDACTED]
1216	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:35:02	[REDACTED]	[REDACTED]
01:32:37:14	[REDACTED]	[REDACTED]
1217	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:00:00	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:03:05	[REDACTED]	[REDACTED]
1218	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:03:07	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:08:09	[REDACTED]	[REDACTED]
1219	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:08:11	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:09:22	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>297</sup> Here we see a rather controversial aspect of Italian culture, politics, be presented as a form of humour. Particularly when this film highlights the importance of wealth, prestige and hierarchy, we see the socialist Folagra go against these themes entirely.

1220	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:09:24	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:13:05	[REDACTED]	[REDACTED]
1221	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:13:20	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:17:23	[REDACTED]	[REDACTED]
1222	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:18:00	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:19:20	[REDACTED]	[REDACTED]
1223	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:19:22	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:23:09	[REDACTED]	[REDACTED]
1224	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:23:11	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:26:01	[REDACTED]	[REDACTED]
1225	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:27:07	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:31:15	[REDACTED]	[REDACTED]
1226	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:31:17	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:33:03	[REDACTED]	[REDACTED]
1227	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:33:05	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:37:06	[REDACTED]	[REDACTED]
1228	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:37:08	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:39:07	[REDACTED]	[REDACTED]
1229	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:41:22	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:44:08	[REDACTED]	[REDACTED]
1230	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:44:10	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:47:11	[REDACTED]	[REDACTED]
1231	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:47:13	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:50:13	[REDACTED]	[REDACTED]
1232	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:50:15	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:55:16	[REDACTED]	[REDACTED]
1233	[REDACTED]	[REDACTED]
01:33:55:18	[REDACTED]	[REDACTED]
01:34:00:14	[REDACTED]	[REDACTED]

1234 01:34:00:16 01:34:02:21	[REDACTED]	[REDACTED]
1235 01:34:02:23 01:34:04:16	[REDACTED]	[REDACTED]
1236 01:34:04:18 01:34:08:00	[REDACTED]	[REDACTED]
1237 01:34:08:03 01:34:11:11	[REDACTED]	[REDACTED]
1238 01:34:11:13 01:34:12:22	[REDACTED]	[REDACTED]
1239 01:34:12:24 01:34:14:07	[REDACTED]	[REDACTED]
1240 01:34:14:10 01:34:16:08	[REDACTED]	[REDACTED]
1241 01:34:17:16 01:34:22:02	[REDACTED]	[REDACTED]
1242 01:34:22:04 01:34:24:11	[REDACTED]	[REDACTED]
1243 01:34:37:01 01:34:41:01	[REDACTED]	[REDACTED]
1244 01:34:41:07 01:34:43:20	[REDACTED]	[REDACTED]
1245 01:34:43:23 01:34:46:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1246 01:34:47:22 01:34:50:18	[REDACTED]	[REDACTED]
1247 01:34:57:21 01:34:59:22	[REDACTED]	[REDACTED]

1248  
01:35:08:08  
01:35:10:15



1249  
01:35:13:03  
01:35:14:21



1250  
01:35:15:06  
01:35:20:01



1251  
01:35:20:03  
01:35:25:23



1252  
01:35:26:00  
01:35:29:24



1253  
01:35:30:01  
01:35:34:20



1254  
01:35:43:15  
01:35:49:07



1255  
01:35:51:17  
01:35:54:22



1256  
01:36:55:03  
01:36:56:17



1257  
01:36:56:19  
01:36:58:13



1258  
01:36:58:15  
01:37:00:04



1259  
01:37:00:06  
01:37:01:11



1260  
01:37:01:13  
01:37:02:14



1261  
01:37:02:16  
01:37:04:18



1262	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:04:20		
01:37:06:24		
1263	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:07:01		
01:37:11:07		
1264	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:11:17		
01:37:16:20		
1265	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:19:01		
01:37:21:15		
1266	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:21:17		
01:37:24:04		
1267	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:24:13		
01:37:27:07		
1268	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:27:09		
01:37:29:19		
1269	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:29:21		
01:37:31:10		
1270	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:31:13		
01:37:34:04		
1271	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:34:18		
01:37:36:08		
1272	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:37:13		
01:37:39:24		
1273	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:40:01		
01:37:42:04		
1274	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:42:07		
01:37:44:23		

1275	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:45:00	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:48:00	[REDACTED]	[REDACTED]
1276	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:48:02	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:51:02	[REDACTED]	[REDACTED]
1277	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:51:04	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:53:19	[REDACTED]	[REDACTED]
1278	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:53:21	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:58:22	[REDACTED]	[REDACTED]
1279	[REDACTED]	[REDACTED]
01:37:59:01	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:01:23	[REDACTED]	[REDACTED]
1280	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:02:00	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:06:09	[REDACTED]	[REDACTED]
1281	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:06:11	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:10:03	[REDACTED]	[REDACTED]
1282	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:10:05	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:13:01	[REDACTED]	[REDACTED]
1283	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:13:04	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:14:18	[REDACTED]	[REDACTED]
1284	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:14:20	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:17:06	[REDACTED]	[REDACTED]
1285	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:17:08	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:21:02	[REDACTED]	[REDACTED]
1286	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:21:04	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:24:00	[REDACTED]	[REDACTED]
1287	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:24:02	[REDACTED]	[REDACTED]
01:38:27:12	[REDACTED]	[REDACTED]

---

<sup>298</sup> The register of the Megadirettore needs to remain very high as he is represented as a God-like figure. For this reason, all words are spelt out in full (no contractions).



1288  
01:38:28:11  
01:38:31:23



1289  
01:38:32:17  
01:38:36:04



1290  
01:38:36:06  
01:38:38:08



1291  
01:38:43:15  
01:38:46:09



1292  
01:38:46:11  
01:38:50:09



1293  
01:38:52:16  
01:38:57:03



1294  
01:38:57:05  
01:39:00:03



1295  
01:39:00:05  
01:39:01:18



1296  
01:39:01:23  
01:39:04:02



1297  
01:39:04:21  
01:39:07:03



1298  
01:39:07:05  
01:39:13:21



1299  
01:39:13:23  
01:39:16:05



1300  
01:39:16:07  
01:39:21:21



1301  
01:39:21:23  
01:39:24:20



1302	[REDACTED]	[REDACTED]
01:39:24:22		
01:39:27:06		
1303	[REDACTED]	[REDACTED]
01:39:27:08		
01:39:30:19		
1304	[REDACTED]	[REDACTED]
01:39:30:21		
01:39:32:17		
1305	[REDACTED]	[REDACTED]
01:39:32:20		
01:39:34:04		
1306	[REDACTED]	[REDACTED]
01:39:35:16		
01:39:37:10		
1307	[REDACTED]	[REDACTED]
01:39:38:05		
01:39:39:06		
1308	[REDACTED]	[REDACTED]
01:39:39:08		
01:39:43:14		
1309	[REDACTED]	[REDACTED]
01:39:47:20		
01:39:49:10		
1310	[REDACTED]	[REDACTED]
01:39:54:00		
01:39:55:23		
1311	[REDACTED]	[REDACTED]
01:39:56:00		
01:39:59:18		
1312	[REDACTED]	[REDACTED]
01:40:01:03		
01:40:02:08		
1313	[REDACTED]	[REDACTED]
01:40:02:10		
01:40:07:02		
1314	[REDACTED]	[REDACTED]
01:40:10:19		
01:40:12:16		
1315	[REDACTED]	[REDACTED]
01:40:12:18		
01:40:15:04		

1316  
01:40:15:07  
01:40:17:02



1317  
01:40:19:05  
01:40:21:20



1318  
01:40:21:22  
01:40:23:20



1319  
01:40:25:12  
01:40:27:15



1320  
01:40:27:21  
01:40:30:03



1321  
01:40:32:06  
01:40:34:06



1322  
01:40:35:19  
01:40:39:03



1323  
01:40:39:05  
01:40:42:09



1324  
01:40:42:12  
01:40:44:05



1325  
01:40:45:10  
01:40:47:05



1326  
01:40:49:09  
01:40:50:13



1327  
01:40:50:15  
01:40:54:19



1328  
01:40:54:21  
01:40:56:22



1329  
01:41:23:09  
01:41:27:22



1330 01:41:27:22 01:41:30:04	[REDACTED]	[REDACTED]
1331 01:41:31:16 01:41:34:03	[REDACTED]	[REDACTED]
1332 01:41:34:06 01:41:38:12	[REDACTED]	[REDACTED]
1333 01:41:39:22 01:41:41:24	[REDACTED]	[REDACTED]
1334 01:41:42:01 01:41:46:22	[REDACTED]	[REDACTED]
1335 01:41:47:00 01:41:50:23	[REDACTED]	[REDACTED]
1336 01:41:52:00 01:41:56:12	[REDACTED]	[REDACTED]
1337 01:41:56:16 01:41:58:17	[REDACTED]	[REDACTED]
1338 01:41:59:04 01:42:04:23	[REDACTED]	[REDACTED]
1339 01:42:05:11 01:42:08:04	[REDACTED]	[REDACTED]
1340 01:42:24:24 01:42:29:10	[REDACTED]	[REDACTED]
1341 01:42:29:23 01:42:33:10	[REDACTED]	[REDACTED]
1342 01:42:35:02 01:42:39:23	[REDACTED]	[REDACTED]
1343 01:42:40:00 01:42:44:01	[REDACTED]	[REDACTED]

1344  
01:42:45:03  
01:42:47:21



1345  
01:42:47:21  
01:42:49:19



1346  
01:42:50:06  
01:42:53:09



1347  
01:42:53:11  
01:42:55:05



1348  
01:42:55:07  
01:42:59:20



1349  
01:43:03:00  
01:43:06:09



1350  
01:43:06:10  
01:43:08:08



1351  
01:43:08:10  
01:43:10:18



1352  
01:43:10:22  
01:43:13:15



1353  
01:43:13:17  
01:43:18:12



### 4.3 Specific difficulties in translation

Having presented the subtitles of the film in full, I will now analyse some of the specific difficulties encountered when translating *Fantozzi* from Italian into English. I will endeavour to justify some of my more creative choices in order to convey the original ST humour and cultural content, where a direct translation would not have been as effective. Such difficulties are mainly associated with the difference in grammar between the two languages. A lot of the humour associated with *Fantozzi* is of a linguistic variety, which pertains specifically to social differences, and is therefore difficult to convey to another culture without knowledge of the social differences of the time. Other aspects of humour are purely culturally specific and have no significance to an English speaking audience unfamiliar with Italian culture and humour. The specific difficulties I will be discussing in depth are those associated with Italian grammar, the translation of rhyme and poetry, representing multilingualism and regional varieties in subtitles as well as translating culturally specific content, including intertextual references.

#### 4.3.1 The use of the *imperativo formale*

The scene in which Fantozzi and Filini play tennis is filled with dialogue and humour which is very difficult to translate into an English context. The two main difficulties in this scene arise from the use of the Italian *imperativo formale*, or ‘formal imperative’, and from the use of cultural references that are not applicable or immediately understandable to the English-speaking audience. This specific type of humour is repeated not only throughout the first film, but also across the entire series. It is therefore important to find a translation strategy that can be used in a variety of contexts.

As previously mentioned on multiple occasions, in the *Fantozzi* series, both Fantozzi and Filini use the *imperativo formale* in an attempt to sound more educated and intellectual, part of their failed aspirations towards social mobility. This is part of the wider commentary on how complex, and fundamentally useless, formality is to effectively change social status, resulting in the opposite effect. The humour is created by the characters often getting the conjugation of the verbs wrong – in this case the use (or misuse) of formal imperatives, the conjugation of which is very similar (often identical) to the present subjunctive, a form that indicates good education. There are a multitude of examples of this form of linguistic humour in the tennis scene in particular (and throughout the *Fantozzi* series as a whole). Some of these examples are shown below, where the first line of each example shows what the actual dialogue is, and beneath that is what it should have been if the formal imperative had been used correctly:

Di qua! Ragioniere, sono qua! Da questa parte! **Venghi, venghi.**

Di qua! Ragioniere, sono qua! Da questa parte! **Venga, venga.**

Buongiorno. Buongiorno. **Vadi, vadi.**

Buongiorno. Buongiorno. **Vada, vada.**

Lei preferisce di giocare di qua o preferisc...? Oh, **facci** lei.

Lei preferisce di giocare di qua o preferisc...? Oh, **faccia** lei

Allora, ragioniere, che fa? **Batti?**

Allora, ragioniere, che fa? **Batte?**

The difficulty comes in trying to retain this linguistic humour, where, in a language like English, the subjunctive is very rarely present, nor is there a distinction between a formal and an informal ‘you’ as there is in Italian. In this particular scene, I have used two different strategies in translation to maintain some of the language play that is occurring.

The first technique was to **substitute** all of the incorrectly used subjunctive phrases with the incorrect use of the imperative of the verb ‘to be’ in English, followed by the present participle of the verb. This has both the effects of an incorrect use of imperatives in English, while also giving the sense that the protagonists are using language that is beyond them. Below is an example of the subtitles where this technique was used:

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0778 01:00:06:10 01:00:08:06	Da questa parte!	<b>This way!</b>
0779 01:00:08:09 01:00:10:18	Venghi, venghi.	<b>Be coming this way.</b>

The other technique that I used to retain the multiple layers of the original wordplay was to **insert a pun where one was not originally present**, a technique suggested by Delabastita.<sup>299</sup> Instead of translating the use of the imperative directly, I decided to use the play on words between ‘sir’ and ‘serve’. This changes the connotations of the original, and the formality of the subjunctive is somewhat lost because Fantozzi is confused as to why he is being referred to as ‘sir’. However, I figured that retaining the subtle linguistic humour is more important than keeping the formality present in the TT.

---

<sup>299</sup> Delabastita, "Wordplay and Translation."

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0798 01:01:30:20 01:01:32:24	Allora, ragioniere, che fa?	Come on Fantozzi... What are you doing...?
0799 01:01:33:01 01:01:34:04	Batti?	Serve!
0800 01:01:34:05 01:01:35:21	Ma, mi dà del tu?	Did you just call me “sir”?
0801 01:01:35:23 01:01:38:06	No, dicevo: batti lei?	No, I said “serve!”
0802 01:01:38:08 01:01:41:02	Ah, congiuntivo.	Ah! My mistake. At your service.

*Cultural specific references: ‘GIL’ and ‘Casino Municipale di Saint Vincent’*

As well as linguistic humour, the tennis scene also provides several examples of culturally specific references that are only accessible to an Italian audience (and perhaps only an older Italian audience at that); therefore, the jokes are of a cultural nature. The translator can follow one of two approaches, as proposed by Lawrence Venuti: foreignization or domestication. In the former, the translator translates the dialogue directly, so the original message and its connotations in the SL are retained, yet the meaning may be lost. The latter makes the content fully accessible to the target audience, yet the connotations of the original dialogue will change as the references change. In the following example, I have decided to use a domestication strategy for both of the cultural references on show and I have therefore **substituted** the cultural references:

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0791 01:00:54:15 01:00:57:08	<i>Fantozzi: maglietta della “GIL”,</i>	<i>Fantozzi: ‘Fascist Youth’ t-shirt from the 1940s,</i>
0792 01:00:57:11 01:01:02:08	<i>mutanda ascellare aperta sul davanti e chiusa pietosamente con uno spillo da balia,</i>	<i>high ridden shorts held up by a safety pin.</i>



0793 01:01:02:10 01:01:04:12	<i>grosso racchettone 1912,</i>	<i>Enormous racket from 1912,</i>
0794 01:01:04:14 01:01:06:15	<i>elegante visiera verde con la scritta:</i>	<i>an elegant green visor on which was written:</i>
0795 01:01:06:17 01:01:08:22	<i>“Casino Municipale di Saint Vincent”.</i>	<i>“City Casino of Saint-Vincent”.</i>

The *Gioventù Italiana del Littorio* (or GIL) was the consolidated youth movement of the National Fascist Party of Italy that was established in 1937 and disestablished after the fall of the regime in 1943. Such a strong political statement is so out of place in *Fantozzi* given that, until this point, there are no references to Mussolini, Fasism or Italy during a time of war, therefore the ‘out-of-place’ nature of the reference needs to be retained at the very least. The reference to GIL is clearly loaded with political connotations; however, it is completely inaccessible to an English speaking audience who are unfamiliar with the details of Italian political history. When using a domestication strategy, it is very important to keep the TL and culture in mind. If translating to purely a New Zealand context then the “Young Nats” group, who are the youth brunch of the centre-right National Party, could be an appropriate translation, although all of the political connotations are lost given that the Young Nats in New Zealand have never been as extreme. The main issue with a domestication strategy is that the audience must suspend their disbelief; that is, they have to be open to the concept that an Italian would, for example, wear a t-shirt that has the “Young Nats” branding on it, posing difficulty for a translator. If the translation were for a global English-speaking audience then using “Fascist Youth” would evoke the type of reaction that is present in the original dialogue. The other aspect of this humour is that Fantozzi has not owned sports gear since the days of GIL’s existence, implying he has not exercised since the 1940s. For this reason, to make the humour clear to the audience, I have also added ‘from the 1940s’ to retain this implication that would be lost on the English-speaking audience otherwise.

The other reference, that to the “*Casino Municipale di Saint Vincent*” is also likely to be lost to a non-European audience. However, with this reference it is not very important that the audience knows exactly which casino it refers to, as long as they know it is a casino, as the humour is more of a visual nature representing the rather strange fashion choices made by Fantozzi. I have therefore decided to transfer the original term, rather than find a replacement. This is also beneficial as the audience will hear what they are reading. Depending on how far the domestication strategy is taken, the reference could have been changed to something along the lines of “Skycity Casino”, the most well-known casino in New Zealand; however, again, the audience would have to be willing to believe that the visor had come from a casino in New Zealand that had yet to be built when the film was released in 1975. The best result seems to be to foreignise the text, and leave it as “*The City Casino of Saint-Vincent*”.

### 4.3.2 Rhyme and Song

Another scene that caused a lot of difficulty was during Fantozzi's Christmas and New Years celebrations. Each of the children of the employees in the film give recitals for the Mega-Directors in exchange for a gift. This scene proved that subtitling is indeed a multidisciplinary form of translation, presenting the challenge of translating poetry or nursery rhyme.

The scene presented the challenging task of having to translate a made-up nursery rhyme. While the rhyme itself is not intrinsically humorous, it, alongside the visual humour on-screen, are an important allegory of the life of Fantozzi's daughter, Mariangela, as her 'fruit' will supposedly never flower. Mariangela is, in fact, played by a boy actor and is often referred to as a chimpanzee or other species of primate. Because the rhyme of the poem and the images work in tandem to create a certain black-humour, it is important to retain as much of this humour and allegory as possible in the translation.

The translator, in order to deal with rhyme and meaning, needs to use a similar skill set to that used in translating music or poetry. The emphasis is on saving both rhyme and meaning, while also being limited by time and space. There are several ways in which a subtitler can approach this task. The first option is to ignore the rhyming scheme altogether. This allows for the meaning to be passed on to the new audience, yet the intricacies of the original dialogue would be lost. It may also be off-putting to the audience as they will be able to hear the SL rhyme, but no rhyme in the TL. The second option could use intertextuality and replace the rhyme with a recognisable alternative in the TL. For example, retaining the theme of nature, an alternative could be the famous nursery rhyme *Mary, Mary, Quite Contrary*. While this does provide some familiarity to the target audience, the original rhyme is not a famous one in Italian, so it is, perhaps, a step too far when replacing it with one that is very well known by English speakers. The other issue with this translation is that the allegory of the original is completely lost.

#### **Original Italian:**

*Un ciliegio grande e bello  
disse a un piccolo alberello:  
"Sì, sei bravo, hai messo i fiori  
coi lor petali a colori,  
ma cambiare i fiori in frutti  
alberello, non saprai."*

#### **Original Italian:**

*Un ciliegio grande e bello  
disse a un piccolo alberello:  
"Sì, sei bravo, hai messo i fiori  
coi lor petali a colori,  
ma cambiare i fiori in frutti  
alberello, non saprai."*

#### **Potential English subtitles:**

*A tall and beautiful cherry tree  
said to a little sapling:  
"Yes, you are wonderful, starting to bloom  
with your colourful petals,  
but how to change the flowers to fruit,  
Little sapling, you will never know."*

#### **Potential English subtitles:**

*"Mary, Mary, quite contrary  
How does your garden grow?  
With silver bells,  
And cockle shells,  
And pretty maids all in a row."*

The final strategy that a subtitler can adopt, and the one that I have settled on, is to attempt to retain both the rhyming scheme, and the message, although perfect equivalence can rarely be reached. In the translation below, both the rhyming as well as the implied message that being beautiful and adhering to society's aesthetic norms does not, and should not, mean everything, is retained. Slightly different references, or the order in which the references are made, was switched so this meaning could be presented in the English subtitles. For example, instead of a literal translation of “coi lor petali a colori” as “with your colourful petals”, translating it to “anything but dour” while changing it from a positive to a negative statement, retains the message of the original verse.

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0442 00:34:28:19 00:34:33:23	Un ciliegio grande e bello, disse a un piccolo alberello:	A cherry tree, pretty and tall told a sapling ever so small:
0443 00:34:34:00 00:34:38:24	Sì, sei bravo, hai messo i fiori, coi lor petali a colori.	Yes, bravo, you're about to flower. Your petals are anything but dour
0444 00:34:39:01 00:34:43:04	Ma cambiarli con i frutti, alberello non saprai.	How to get fruit from flower, little sapling, you'll never know.

Similarly to the translation of poetry, at the end of the film *La ballata di Fantozzi* or ‘Fantozzi’s ballad’ is the original song that played during the end credits. The rhyming is rather challenging to deal with – “caffè” and “bide”, “La milletre” with “Frigo e Buffet”, and a partial rhyme with “moquette” and “roulotte”. The song, written by Paolo Villaggio himself, includes references to his previously published work on Fantozzi, which provided source material for the first and second films directed by Luciano Salce.

As can be seen, to deal with the cases of rhyme, I have tended to go either for a substitution technique, or, bearing in mind Baker’s equivalence at both a grammatical level and an above-word level, simply changing the order of the sentence, in conjunction with explicitation where possible, to retain meaning. As a last resort, I went for a simple relative literal translation. For example, “sveglia e caffè, barba e bide” is translated as ‘shaves and has coffee, then cleans his body’ which retains both the rhyme (at least partial rhyme) in ‘coffee’ and ‘body’ as well as the meaning of the line, that being that when Fantozzi wakes up, he has coffee, shaves and washes himself. I decided for a rather loose explicitation as translation of “La mille e tre, frigo e buffet”, l’elettro dei frappe, while attempting to retain the rhyme of the original. The words buffet and frappé fortunately already rhyme, and both exist in English. The problem comes with “La milletre”, a type of car at the time that acts as an example of

Fantozzi's middle-class aspirations. I decided to translate it as 'the car of today', thus retaining the rhyme and not detracting from any meaning. While it is not an ideal solution, it does serve its purpose, keeping the content and rhyming scheme of the original.

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
1329 01:41:23:09 01:41:27:22	Fantozzi, ragioniere Ugo, matricola 1001/bis.	Fantozzi, Mr Ugo, employee number 1001/bis.
1330 01:41:27:22 01:41:30:04	Dell'Ufficio Sinistri.	From the Accidents Office.
1331 01:41:31:16 01:41:34:03	- <i>Lei venghi qua!</i> - <i>Sì, Signor Megadirettore!</i> 🎵	- <i>You be coming here!</i> - <i>Yes, Mr Mega-Director</i> 🎵
1332 01:41:34:06 01:41:38:12	🎵 <i>No vadi là!...E si muovi!</i> 🎵	🎵 <i>No, be going there!</i> ...and get out of the way! 🎵
1333 01:41:39:22 01:41:41:24	🎵 <i>Ah! Hanno messo la parete a vetri!</i> 🎵	🎵 <i>Ah! They put the glass walls up...</i> 🎵
1334 01:41:42:01 01:41:46:22	🎵 <i>Sveglia e caffè barba e bidé</i> 🎵	🎵 <i>Shaves and has coffee then cleans his body</i> 🎵
1335 01:41:47:00 01:41:50:23	🎵 <i>Presto che perdo il tram!</i> 🎵	🎵 <i>Quickly! I'll miss the bus!</i> 🎵
1336 01:41:52:00 01:41:56:12	🎵 <i>Se il cartellino non timbrerò...</i> 🎵	🎵 <i>If I do not punch my timecard...</i> 🎵
1337 01:41:56:16 01:41:58:17	🎵 <i>Fantozzi!</i> 🎵	🎵 <i>Fantozzi!</i> 🎵
1338 01:41:59:04 01:42:04:23	🎵 <i>No! Crocefisso in sala mensa no! Mi vergogno... ma che umiliazione pubblica...</i> 🎵	🎵 <i>No! Not crucified in the canteen! I'm ashamed... What humiliation...</i> 🎵
1339 01:42:05:11 01:42:08:04	🎵 <i>E poi mi si intrecciano i diti!</i> 🎵	🎵 <i>My hands start to tremble!</i> 🎵

1340 01:42:24:24 01:42:29:10	♪ <i>La mille e tre, frigo e buffet</i> ♪	♪ <i>The car of today fridge and buffet</i> ♪
1341 01:42:29:23 01:42:33:10	♪ <i>L'elettro dei Frappé</i> ♪	♪ <i>Mixes up a cold frappé</i> ♪
1342 01:42:35:02 01:42:39:23	♪ <i>Più la moquette poi la roulotte</i> ♪	♪ <i>First the carpet, then the caravan</i> ♪
1343 01:42:40:00 01:42:44:01	♪ <i>Le rate...16 chili e 700 di cambiali!</i> ♪	♪ <i>An enormous debt to pay!</i> ♪
1344 01:42:45:03 01:42:47:21	♪ <i>Sì Direttore</i> ♪	♪ <i>Yes, Director</i> ♪
1345 01:42:47:21 01:42:49:19	♪ <i>Conte Ingegnere</i> ♪	♪ <i>Mr Count, sir</i> ♪
1346 01:42:50:06 01:42:53:09	♪ <i>Sire sua Santità!</i> ♪	♪ <i>Your Holiness!</i> ♪
1347 01:42:53:11 01:42:55:05	♪ <i>In ginocchio!</i> ♪	♪ <i>On your knees!</i> ♪
1348 01:42:55:07 01:42:59:20	♪ <i>Faccia di me quello che vuol...</i> ♪	♪ <i>Make of me what you want...</i> ♪
1349 01:43:03:00 01:43:06:09	♪ <i>Sottoscrizione regalo al megapresidente galattico!</i> ♪	♪ <i>Gift subscription for the Galactic Mega-President!</i> ♪
1350 01:43:06:10 01:43:08:08	♪ <i>Ma che gli facciamo quest'anno?</i> ♪	♪ <i>But what are we getting him this year?</i> ♪
1351 01:43:08:10 01:43:10:18	♪ <i>Una bella poltrona in pelle umana!</i> ♪	♪ <i>A beautiful chair made from human skin!</i> ♪
1352 01:43:10:22 01:43:13:15	♪ <i>Bella! Bell'idea!</i> ♪	♪ <i>Wonderful! Wonderful idea!</i> ♪
1353 01:43:13:17 01:43:18:12	♪ <i>Ma non sempre la mia! Ma perché sempre la mia?</i> ♪	♪ <i>But not my skin! Why is it always me!</i> ♪

### 4.3.3 Multilingualism and the representation of Jesus

The next scene that I would like to draw specific attention to is one where Fantozzi and Filini go on a camping and fishing trip. This scene is particularly challenging as the dialogue is not solely in Standard Italian, but also includes French, German and also a strong and identifiable Roman accent. I would like to draw specific attention to how dialects and accents can be translated, as an Italian audience would have no difficulty in distinguishing between standard language and dialect, yet an English audience, unfamiliar with Italian and the complex linguistic system that exists within Italy, would undoubtedly struggle in this regard. Multiple languages and dialects are also used across the entire Fantozzi series so again, translation strategies must have the flexibility to be replicated across different contexts.

As I have mentioned earlier on the constraints of subtitling, a character's tone of voice, their accent, or any other distinguishing features, such as lisping, pitch, or stuttering, for example, can be used by an audience to determine who is speaking. Subtitles, being a written form of communication, cannot account for these features. This is where it can be difficult to convey that different languages or dialects are being used on-screen, particularly if the audience is unfamiliar with the ST language. For example, in the film *Benvenuti al Sud*, described in chapter 2, both the dialect of the Castellabate region, and Standard Italian are used, yet in the subtitles the distinction between the standard language and dialect is often lost and as a result, the film becomes less comedic to an English-speaking audience.

The same problem occurs in *Fantozzi*. At the end of the film's fifth chapter we see Fantozzi and Filini hallucinating, while Fantozzi has a vision of Jesus walking across the water towards their stranded boat. This representation of Jesus speaks with a Roman accent, which is recognisable to an Italian audience, but it is not of a particularly high register – in fact the character almost comes across as a hippy. Why Jesus speaks with this Roman accent here is open to interpretation, perhaps because the Vatican City is located in Rome, however it is a stylistic choice made by director Luciano Salce and therefore it needs to be signalled in the TL subtitles. It is interesting to note that on the DVD of the film, the Italian captions for the deaf and hard of hearing do not provide a distinction between Italian and Roman.

Several options were available when I translated this piece of dialogue, following Perteghella's discussion on translating dialect highlighted in Chapter 2. One option could be a variant of the parallel-dialect translation technique, where a similar geographical dialect or a dialect with similar connotations is used. However, instead of loading the subtitles with new cultural connotations, the subtitler can simply adjust the English subtitles so they read as if an Italian speaker was reading it. That is, the subtitles are a phonetic representation of a stereotypical Italian accent. As mentioned, this will not add regional connotations to the dialogue, and should not cause the viewer's discomfort, as they presumably know that the original language of the film is Italian. While it does not necessarily allow the audience to understand that the original is using a dialect rather than Standard Italian, it will at least be an

indication to the audience that it is a different form of language, which is represented in the subtitles. Such a translation could be as follows:

**Original Italian:**

*Avete pesce?  
Non abbiamo pescato, dottore.  
Avete pane?  
No, doveva portarlo lui.*

**Potential English subtitles:**

*Do you av' anya fesh?  
We haven't been fishing, sir.  
Do you av' anya bread?  
No, he was meant to bring it.*

Another option is a parallel dialect translation where similar connotations are associated with the source and TT. I have therefore decided to use Bible speech for the Jesus character. This works for a variety of reasons, the most obvious being that Jesus himself is a biblical character. However, there is also the fact that the Vatican, home of the Catholic Church, is situated in Rome. Roman being replaced with biblical speech is therefore not too far of a stretch, and means that the audience will have complete comprehension of the scene without being distracted from the content:

**Original Italian:**

*Avete pesce?  
Non abbiamo pescato, dottore.  
Avete pane?  
No, doveva portarlo lui.*

**Potential English subtitles:**

*Dost thou have fish?  
We haven't been fishing, sir.  
Dost thou have bread?  
No, he was meant to bring it.*

The final option that I have produced is to translate the dialogue using the implied register, that is, signalling a change in speech not through biblical language as above, but to over-correct the translation and standardize it so the character speaks with very normal language, in a way achieving what Salce hoped to achieve by demystifying religion, showing that this Jesus figure could really be anyone. The language is therefore simple, if not at a lower register than Fantozzi and Filini. I also decided to add the expletive “What the hell” as this only adds to the informality and shock that this accents brings:

**Subtitle No. Original Italian  
and  
Timecode**

**English Subtitles**

0423 - Avete pesce?  
00:33:01:24 - Non abbiamo pescato, dottore.  
00:33:04:19

- Got fish?  
- We haven't been fishing, sir.

0424 - Avete pane?  
00:33:04:21 - No, doveva portarlo lui.  
00:33:07:06

- Got bread?  
- No, he was meant to bring it.

0425	No, lui.	No, he was!
00:33:07:09		
00:33:08:12		
0426	Allora, che vi multiplico io?	Then what the hell am I meant to multiply?
00:33:08:14		
00:33:11:19		

#### 4.3.4 Culturally specific references

The final scene that I would like to discuss in detail is the scene where Fantozzi admits himself to the diet therapy clinic *Le Magnolie*. This is a particularly challenging scene for a variety of reasons: not only is the language challenging in and of itself, but there are particular cultural references to food and money as well as intertextual references from outside literature that require a lot of thought on the translator's part. Moreover the scene carries visual resemblances to Nazi internment camps, the diet therapy effectively consisting of starving the patients, and as discussed in chapter 1, the fact that the doctors are all German is surely not by coincidence. The translator must therefore be very mindful of this and tread with extreme caution when translating this particular scene.

The first challenge, and one that, just like humour, is both culturally specific yet universal, is the translation of particular traditional Italian dishes. Food evokes emotion, it creates particular images in the audience's mind and is something to which everyone around the world can relate. This scene plays on the idea of greed through both the consumption of food and the cruelty of the directors in charge of the centre who both withhold food from the patients, as well as exploiting them when they are at the peak of their hunger. The audience is confronted by the idea of starvation, and then presented with particular traditional Italian dishes that are meaningful to an Italian audience. Trying to capture the emotion associated with the food in a translation becomes difficult. The context itself, fortunately, means the translator does not need to worry too much about the first factor, that of a starving patient, as the images and dialogue are enough to convey this message.

However, the difficulty comes in retaining the emotion associated with the traditional Italian dishes. The translator cannot simply replace the meals with traditional English equivalents like "steak and chips" as the meals are being shown on-screen; in other words, the subtitle is restricted by the images present in the film. For some meals, such as "Risotto ai funghi" or 'mushroom risotto' a simple translation can take place as the meals exist across languages and cultures. For other meals, such as "Pasta alla boscaiola" (literally 'Woodsmen's Pasta') an equivalent does not exist in English and therefore it would mean nothing to the English viewer. For the meals where an equivalent does exist, I have translated these as such, or at least made the original more recognisable to the viewer, for example "Rigatoni alla bella Bologna" becomes the very recognisable dish 'Bolognese', "Penne alla carbonara" becomes 'Carbonara', and "Paglia e fieno ai quattro formaggi" simply becomes 'Four cheese pasta'. However, for the meals for which no equivalent exists, I have decided to foreignise the text, leaving



them untranslated in the hope that their presence on-screen provides familiar enough reference to adequately convey the intended sentiment, as can be seen below.

Furthermore, later in the scene just before Fantozzi breaks out of the clinic-prison, he orders the “Pasta alla Montecristo”, which comes with an iron file that Fantozzi then uses to saw the window bars of the cell and escape – which, as discussed in chapter 1, is a reference to the escape of Edmond Dantes in Alexandre Dumas’ adventure novel, *The Count of Monte Cristo* (1844), of which multiple film adaptations were made from 1901 to 2012, one of them in 1975, the same year as *Fantozzi* was released. Yet ‘Pasta alla Montecristo’ does exist as an Italian dish: it is a type of pasta with seafood. Retaining both references is simply impossible in translation. For this issue, I settled on the creative translation of ‘Filefish pasta’, obviously referring to the fact that Fantozzi is sawing his way out using a file, and that ‘Filefish’ is indeed a type of fish that has some edible species. I have translated it as such also because the original reference to Montecristo is unlikely to be understood by today’s English-speaking audiences.

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0853 01:05:41:14 01:05:44:16	- Tagliatelle alla boscaiola. - Paglia e fieno ai 4 formaggi.	- Tagliatelle alla boscaiola! - Four cheese pasta!
0854 01:05:44:18 01:05:48:21	- Penne alla Carbonara. - Rigatoni alla bella Bologna.	- Carbonara! - Bolognese!
<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0887 01:08:23:08 01:08:27:18	<i>Quella stessa notte, Fantozzi firmò due cambiali giganti.</i>	<i>That same night, Fantozzi signed two enormous cheques.</i>
0888 01:08:27:20 01:08:30:12	<i>E si pagò la specialità più costosa della casa:</i>	<i>He bought the most expensive dish on the menu:</i>
0889 01:08:30:14 01:08:33:21	<i>Spaghetti alla Montecristo.</i>	<i>Filefish Spaghetti.</i>



Figure 23: The Filefish, used in the translation of *Pasta alla Montecristo*<sup>300</sup>

The next difficulty in this particular scene (and subsequently throughout the Fantozzi series) is the translation of currency. Part of the humour is associated with the absurdity of the prices, yet the currency used is the *lira*, Italy's currency prior to the Euro. This is difficult because a foreign audience has no concept of the *lira*, including younger generations of Italians. I decided to change it into dollars for the English-speaking audience; this does come with its own barriers: the Australian, New Zealand, American, Canadian and any other country that uses the dollar would be able to understand, but other audiences may not, although the dollar is considered a global currency. Despite the change in currency, I have tried to keep the numbers similar: 10,000 lira as \$100, 28,000 lira as \$280 as can be seen in the example below. Other alternatives could involve leaving the currency out completely, although this then places tangible value on the amount, removing the humour entirely, or simply leaving it in 'lira', knowing that the audience may not be able to fully access the content.

<b>Subtitle No. and Timecode</b>	<b>Original Italian</b>	<b>English Subtitles</b>
0877 01:07:00:22 01:07:03:20	- Me ne dia due porzioni... - 56,000	- Give me 2 portions... - \$560.
0878 01:07:03:22 01:07:05:11	Non ho più contanti, come faccio?	I don't have any cash, what can I do?

There is a precedent for translating the currency 'lira' to 'dollars' in contemporary Italian film. The English subtitler of Nani Moretti's *Caro Diario* (1993) chose to do exactly this in the scene where

<sup>300</sup> Image found on: <https://en.wikipedia.org/wiki/Filefish>. Accessed 5<sup>th</sup> January, 2019.

Nanni Moretti talks about the prices of penthouses in Rome. In the original, the price of the penthouse is “dieci milioni [di lire] al metro quadro” or “ten million lire per square metre”. In the English subtitles, however, the subtitler not only changed the currency but also the numbers used. In 1993, the year the film was released, ten million lira would have been worth approximately five thousand euro. As can be seen in the subtitles in Figure 25, the translator changed this to seven hundred dollars thus drastically altering the content and value of the penthouses. While I disagree with this second practise, the domestication strategy to change lira to dollars is certainly a viable technique in an Italian to English translation of a contemporary film. In fact, Anthony Pym, when talking about equivalence in translation, highlights the fact that currency in particular is not about exact values. He cites the example of the British game show *Who Wants to Be a Millionaire?* The translation, therefore, for an American audience should realistically be *Who Wants to Win \$1,516,590?* Obviously here, the sentiment is more important than the exact figures, which is exactly what I tried to achieve in my translation of ‘lira’ to ‘dollars’.<sup>301</sup>



Figure 24: The use of “dollars” in translation, rather than the retention of “lira” in Nanni Moretti’s *Caro Diario*.

#### 4.4 Conclusion

Subtitling is certainly not a straightforward translation from SL to TL. The subtitler must be well versed in a variety of different areas of translation studies. In the context of *Fantozzi* these include, but are not limited to: the translation of humour, cultural specific content, rhyme, dialect and songs. The variety of content that exists within one film alone undoubtedly makes the translators job exponentially harder.

The translation decisions made during the subtitling of *Fantozzi* attempted to resolve such difficulties with creative solutions. However it must be said that such strategies may not be adopted by commercial subtitling agencies given that their main purpose tends to be communicating the content,

---

<sup>301</sup> Anthony Pym, *Exploring Translation Theories* (New York: Routledge, 2014), 8.

rather than incorporating the subtleties that exist in the original language. It is my belief that these could work well in commercial subtitles as well should they be adopted, as while they do require some thought on the translator's part, they have, in my experience so far, been met positively by audiences. At the screenings of the film with these English subtitles that have taken place in Wellington, the subtitles have been well received; however further testing with wider audiences would be required to determine their true success or failure.

## Conclusion

*Fantozzi* (1975) proved to be a very interesting case study of Italian culture in the 1970s and a complex example of a humorous text, filled with rich linguistic, cultural, visual and historical elements that required careful attention. Recognised and enjoyed by different generations of Italians, *Fantozzi* is viewed as one of the most iconic figures in Italian comedy: not only when the first film was released in 1975 (and earlier appeared in the form of short stories), but also in today's society. Recently, the books have been re-published and, shortly before Paolo Villaggio's death, the books were released in an audio-format read by Villaggio himself.

Given that there has been very little academic attention given to *Fantozzi*, I hope to have provided a research-based understanding to an often dismissed film and series as a whole that have been the object of very little academic study, even in the context of constantly developing research in Italian comedy. I aimed to do this by presenting *Fantozzi* through the eyes of theories of humour, theories of translating humour, theories of subtitling, as well as the need for cross-cultural competency to adequately render content across linguistic systems. I set out to give the film, and as a result the books, an ounce of the academic attention that they warrant also through both contextualising the character in Italian culture, introducing some of the important social, cultural and historical themes that run through the series, and also by presenting some of the clever uses of humour made by Villaggio and Salce through my translations. Both *Fantozzi* as a character and the series as a whole have been largely left unexplored: the way the films portray cultural aspects, of which I have only just scratched the surface, such as the position of women, religion, the representation of other cultures, politics, history, food and intertextual references could each be the subject of academic research in their own right.

This wealth of possible approaches and the interdisciplinary nature of the thesis meant that I had to prioritise the varying aspects that contributed to my research while trying to negotiate the different theoretical, creative and practical components that feed into it. I tried to bear in mind at all times that this was a thesis in Literary Translation Studies, so that remained my focus throughout. There are certainly concepts and examples that warrant expansion, but given the scope of this thesis they were not possible in the current project. The most obvious output, and indeed ambition, of this project was to provide an English-speaking audience with the opportunity to learn about and enjoy an important staple of Italian comedy by ensuring that as a subtitler and as a linguistic and cultural mediator, I could convey the film's textual and contextual implications, its subtlety, and most importantly its humour. The theoretical analysis of both subtitling and the translation of humour, as well as the introduction of some of my own ideas and techniques to cope with specific trends in the *Fantozzi* series or difficulties in the translation, allowed me to provide well-thought out, justifiable translations in an attempt to do the original content justice through its translation into English.

Another one of the main purposes of this project was to shed further academic light on the process of subtitling and translating humour, each fraught with their own challenges and complexities

that are as interesting as they are arduous to resolve. By looking into the role of the subtitler, the history of subtitles, the different types of practices that exist and how they are projected on-screen, as well as the future of the industry, I hope to have provided a comprehensive and in-depth analysis of this very unique form of inter-semiotic, multi-modal translation. The theoretical and practical analysis of subtitling brought to the forefront exactly what these challenges and complexities are, and then provided creative and useful techniques that could be used to alleviate some of the unavoidable associated challenges. Introduced by a discussion on translating humour, I sought to determine specific techniques that could be used in conjunction with those proposed for subtitling to aid me when undertaking the translation component of this thesis: the creation of the English subtitles for *Fantozzi*, a case study that has never been translated into English, despite its success in Italian cinema and Italian culture as a whole. Moreover, the language pairing of Italian and English has received very limited academic study to date since the primary form of audiovisual translation between the two has traditionally been dubbing. This project therefore offers further insight into an area that scholars have largely neglected.

While I do not intend to claim that my translations are perfect, I am overall satisfied that they convey important aspects of the original humour and source culture content and that they are justifiable in their own right. Ultimately, as is the case in any form of translation, the translator must let go, something that I certainly struggled with throughout this project. However it is precisely on this point, on the need to choose one solution over another, that translating and subtitling present the greatest challenge, and indeed reward: it is very difficult to find a perfect answer to questions of practical translation.

There are several directions in which this research could develop. One would be to test my translation on a selected target audience of English native speakers to determine whether it has been a success in terms of the humour of the ST being retained. This is, arguably, a difficult task given the subjectivity of humour that has been discussed in the previous pages. However, I could follow the methodology proposed by Martin et al. or by Schauffler.<sup>302</sup> It would certainly be an interesting and enlightening analysis to undertake, particularly if comparing the English speaking audience's reaction to the film with a native Italian speaking audience, thus determining whether the humour was indeed transferred or lost in the translation. It would also be an interesting task to compare the similarities in senses of humour between culturally and linguistically distinct audiences. Even from the relatively small sample size from the few screenings of the film with these subtitles, it seemed like the English speaking audience laughed alongside the Italian audience, therefore a preliminary hypothesis is that the retention of humour appears to have been successful. However, these general observations would need to be tested in a systematic and scientific way.

---

<sup>302</sup> Neil Martin et al., "Measuring responses to humor: How the testing context affects individuals reaction to comedy," *Humor* 21, no. 2 (2008); Schauffler, *Subtitling Wordplay - An Audience Study: Approaches to the Translation of Linguistic Humour*, 180-90.

Another direction would be to use the translation strategies that I have adopted for *Fantozzi* and apply them to the whole *Fantozzi* series (ten films in total). I have stressed throughout this project that the techniques used would need to be able to be replicated across a variety of different texts and contexts. Applying these techniques to the other films in the series would allow me to measure the success of my choices and strategies. For certain translation decisions - for example the use of 'be coming', 'be going' etc. to render the improper use of the *imperativo formale*, or the use of "dollars" instead of "lira"- I would argue that they are indeed suitable across contexts. However, there may be other examples that cannot simply be replicated, something which could only be found out if properly tested. Perhaps in discovering whether or not these translations are viable in the context of *Fantozzi*, we could provide an example to other texts as to how this type of humour may be retained, and how the cultural content can be expressed into English. The success of similar comedic characters like Reginald Perrin and Homer Simpson means that there is potential demand for a character like *Fantozzi* to grace English-speaking audiences' televisions.

Another aspect of this research that warrants pursuing is the use of subtitling as a pedagogical tool in second language learning and teaching. As studies have proven (some of which were mentioned in this project) subtitling and subtitles can be useful tools to aid second language education, in particular for children. As a tutor of Italian at Victoria University of Wellington, I incorporated subtitling into both tutorial classes and assessments, something which received overwhelmingly positive responses from students, particularly when the students were allowed to work on small subtitling projects involving materials of their own choosing. I would be very interested to learn if this project, and others like it, could have a positive effect on language progression as well as enjoyment.

An aspect of subtitling that I did not explore from a practical sense was the idea of trying to integrate more of the recent technological advancements and research associated with the industry into my project. For example, I considered following in Fox's footsteps and subtitling the film using integrated subtitles, and then comparing the results of an English-speaking audience watching integrated subtitles with her German audience, to see if language background and cultural norms around subtitling played any role in the effectiveness of the integrated titles on comprehension or ease of viewing. Unfortunately, the technology available to me was not sufficient to undertake this research reliably and successfully, but it leaves ample room for further experimentation.

I hope that this study has gone some way in building on the very strong research of my predecessors in this field, showing how subtitling is undoubtedly a rich and creative form of translation that warrants greater academic attention. This is particularly the case given recent trends in fan-subbing, the globalisation of the film industry and developments in technology, which demonstrate that the need for audiovisual translation is greater than it has ever been and will only continue to increase. As a case study, *Fantozzi* has also shown that translating humour, particularly in the case of subtitling, requires a deep cultural knowledge, a high level of linguistic competency in both the SL and TLs as well as a combination of scholarly understanding and creative freedom.





## Bibliography and Filmography

### Publications by Paolo Villaggio

- Villaggio, Paolo. *Fantozzi*. Milano: Rizzoli, 1971.
- . *Come farsi una cultura mostruosa*. Milano: Bompiani, 1972.
- . *Il secondo tragico libro di Fantozzi*. Milano: Rizzoli, 1974.
- . *Le lettere di Fantozzi*. Milano: Rizzoli, 1976.
- . *Fantozzi contro tutti*. Milano: Rizzoli, 1979.
- . *Fantozzi subisce ancora*. Milano: Rizzoli, 1983.
- . *“Caro direttore ci scrivo...”: Lettere del tragico ragioniere, raccolte da Paolo Villaggio*. Milano: Mondadori, 1993.
- . *Fantozzi salute se ne va. Le ultime lettere del rag. Ugo Fantozzi*. Milano: Mondadori, 1994.
- . *Vita, morte e miracoli di un pezzo di merda*. Milano: Mondadori, 2002.
- . *7 grammi in 70 anni, L'odissea di un povero obeso*. Milano: Mondadori, 2003.
- . *Sono incazzato come una belva*. Milano: Mondadori, 2004.
- . *Gli fantasmi*. Milano: Rizzoli, 2006.
- . *Storia della libertà di pensiero*. Milano: Feltrinelli, 2008.
- . *Storie di donne straordinarie*. Milano: Mondadori, 2009.
- . *Crociera Lo Cost*. Milano: Mondadori, 2010.
- . *Fantozzi totale*. Torino: Einaudi, 2010.
- . *Mi dichi. Prontuario comico della lingua italiana*. Milano: Mondadori, 2011.
- . *Giudizio universale*. Milano: Feltrinelli, 2011.
- . *Non mi fido dei santi*. Reggio Emilia: Aliberti, 2011.
- . *La fortezza tra le nuvole*. Pezzan di Carbonera: Morganti, 2011.
- . *La vera storia di Carlo Martello*. Milano: Dalai, 2011.
- . *Tragica vita del ragioniere. Fantozzi*. Milano: Mondadori, 2012.
- . *Siamo nella merda. Pillole di saggezza di una vecchia carogna*. Milano: Mondadori, 2013.
- . *Fantozzi, rag. Ugo. La tragica e definitiva trilogia*. Milano: Rizzoli, 2013.
- . *Lei non sa chi eravamo noi*. Milano: Mondadori, 2014.
- . *Come farsi una cultura mostruosa OGGI*. Milano: Cairo, 2014.
- . *Italiani brava gente... ma non è vero*. Milano: La nave di Teseo, 2018.
- Villaggio, Paolo and F. Schietroma. *Fantozzi Forever*. Milano: Cairo, 2014.

## Fantozzi Films

- Salce, Luciano, dir. *Fantozzi*. 1975; Roma: Warner Bros. Entertainment Italia, 2015. DVD.  
———. *Il secondo tragico Fantozzi*. 1976; Florence: CG Home Video, 2013. DVD.
- Parenti, Neri. , dir. *Fantozzi contro tutti*. 1980; Roma: Rai Cinema, 2017. DVD.  
———. *Fantozzi subisce ancora*. 1983 ; Roma: Rai Cinema, 2016. DVD.  
———. *Superfantozzi*. 1986; Florence: CG Home Video, 2013. DVD.  
———. *Fantozzi va in pensione*. 1988; Florence: CG Home Video, 2004. DVD.  
———. *Fantozzi alla riscossa*. 1990; Florence: CG Home Video, 2003. DVD.  
———. *Fantozzi in paradiso*. 1993; Florence: CG Home Video, 2004. DVD.  
———. *Fantozzi – il ritorno*. 1996; Roma: 01 Distribution, 2005. DVD.
- Saverni, Domenico, dir. *Fantozzi – La clonazione*. 1999; Florence: CG Home Video, 2007. DVD.

## Other films/series referenced

- Collett-Serra, Jaume, dir. *Non-Stop*. 2014; London: Studio Canal, 2014. DVD
- Gattis, Mark, Moffat, Steven, Thompson, Stephen. *Sherlock..* 2010-Present; London: BBC  
Worldwide.
- Groening, Matt. *The Simpsons*. 1989-Present; California: Twentieth Television.
- Harlin, Renny, dir. *Skiptrace*. 2016; Los Angeles: Saban Films, 2016. DVD.
- Miniero, Luca, dir. *Benvenuti al Sud*. 2010; Roma: Medusa Film, 2010. DVD.
- Moretti, Nanni, dir. *Caro Diario*. 1993; Hertfordshire: Arrow, 2009. DVD.
- Nobbs, David. *The Fall and Rise of Reginald Perrin*. 1976-1979; London: BBC.
- Stahelski, Chad, dir. *John Wick*. 2015; California: Warner Home Video, 2015. DVD.

## Referenced texts

- Ayonghe, Suzanne. "Translation of Emotions in Subtitling of the Film *Paris à tout prix*." *International Journal of English Language & Translation Studies* 4, no. 2 (2016): 177-91.
- Baker, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Oxon: Routledge, 2018.
- Balirano, Giuseppe. "The strange case of The Big Bang Theory and its extra-ordinary Italian audiovisual translation: a multimodal corpus-based analysis." *Perspectives: Studies in Translatology* 21, no. 4 (2013): 563-76.
- Baresi, Giacomo. "Fantozzi e lo sport: il ciclismo e la coppa Cobram."  
<http://www.giacomobaresi.com/category/fantozzi-e-lo-sport/>.
- Benecke, Bernd. "Audio-description." *Meta: Translators' Journal* 49, no. 1 (2004): 78-80.
- Bergen, Lori, Tom Grimes, and Deborah Potter. "How Attention Partitions Itself During Simultaneous Message Presentations." *Human Communications Research* 31 (2005): 311-36.
- Bittner, Hansjörg. "The Quality of Translation in Subtitling ". *trans-kom* 4, no. 1 (2011): 76-87.
- Bogucki, Łukasz. "The Constraint of Relevance in Subtitling." *The Journal of Specialised Translation*, no. 1 (2004): 71-88.
- Borghetti, Claudia. "Intercultural Learning Through Subtitling: The Cultural Studies Approach." In *Audiovisual Translation – Subtitles and Subtitling*, edited by Laura Incalcaterra-McLoughlin, Marie Biscio and Máire Aine Ní Mhainnín. Bern: Peter Lang, 2011.
- Brant, Rosemary. "The History and Practise of French Subtitling." The University of Texas, 1986.
- Buratto, Fabrizio. *Fantozzi: Una maschera italiana*. Torino: Lindau, 2003.
- Calvino, Italo. *Marcavaldo*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1963.
- Carroll, Noël. *Humour: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Castelli, Diego. "Hold the Door: ecco il doppiaggio nelle varie lingue."  
<http://www.serialminds.com/2016/05/31/hold-the-door-doppiaggio-lingue/>.
- Catania, Alessandra. "La traduzione audiovisiva: tecniche, strategie e difficoltà: proposta di traduzione di quattro articoli tecnico-informativi." Università Ca' Foscari Venezia, 2013.
- Celli, Carlo, and Marga Cottino-Jones. *A New Guide to Italian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Cerón, Clara. "Punctuating Subtitles: Typographical Conventions and their Evolution." In *(Multi) Media Translation: Concepts, Practises and Research*, edited by Yves Gambier and Henrik Gottlieb. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001.
- Chai, Judy, and Rosemary Erlam. "The Effect and the Influence of the use of Video and Captions on Second Language Learning." *New Zealand Studies in Applied Linguistics* 14, no. 2 (2008): 25-44.
- Chaume, Frederic. *Audiovisual Translation: Dubbing*. New York: Routledge, 2012.
- Chiaro, Delia. *The Language of Jokes in the Digital Age*. New York: Routledge, 2018.

- . *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. London: Routledge, 1992.
- , ed. *Translation, Humour and Literature* Vol. 1, Continuum Advances in Translation. London: Continuum International Publishing Group, 2010.
- . "Verbally expressed humor and translation: an overview of a neglected field." *International Journal of Humour Research* 18, no. 2 (2005): 135-46.
- Corrizzato, Sara. *Spike Lee's Bamboozled: A Contrastive Analysis of Compliments and Insults from English into Italian*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Cronin, Michael. *Translation Goes to the Movies*. New York: Routledge, 2009.
- D'Agostini, Paolo. *Romanzo popolare: Il cinema di Age e Scarpelli*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1991.
- D'Amora, Paolo. "Cinematic Representations of Italian Office Workers From the Death of the Travet to Fantozzi, 1952-1983." The University of Texas at Austin, 2017.
- d'Ydewalle, Géry, and Ingrid Gielen. "Attention Allocation with Overlapping Sound, Image, and Text." In *Eye Movements and Visual Cognition*, edited by Keith Rayner, 415-27. New York: Springer New York, 1992.
- d'Ydewalle, Géry, and J. Van Rensbergen. "Developmental Studies of Text-Picture Interactions in the Perception of Animated Cartoons with Text." In *Knowledge Acquisition from Text and Pictures*, edited by Heinz Mendl and Joel R. Levin, 233-48. Amsterdam: Elsevier Science, 1989.
- Dan, and Dav. "Simpson Tribute to Paolo Villaggio (Fantozzi)." 9GAG, <https://9gag.com/gag/agYvjV6/simpson-tribute-to-paolo-villaggio-fantozzi>.
- Dannenberg, Hilary. "Marketing the British Situation Comedy." *Journal for the Study of British Cultures* 11, no. 2 (2004): 169-81.
- Delabastita, Dirk. "Wordplay and Translation." *Special Issue of The Translator* 2, no. 2 (1996).
- Design, Centre for Inclusive. "The Hunger Games with audio description: Katniss hunting." <https://www.youtube.com/watch?v=B8BD9txkGL4>.
- Díaz-Cintas, Jorge. "Back to the Future in Subtitling." Paper presented at the MuTra Conference: Challenges of Multidimensional Translation, Saarbrücken, 2-6 May 2005.
- . "Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation." In *Translation – Sprachvariation – Mehrsprachigkeit: Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag (English, German and Russian Edition)*, edited by Wolfgang Pöckl, Ingeborg Ohnheiser and Peter Sandrini, 215-33, 2011.
- . "Dubbing or Subtitling: The Eternal Dilemma." *Perspectives* 7, no. 1 (1999): 31-40.
- . "'Subtitling's a carnival': New practices in cyberspace." *The Journal of Specialised Translation*, no. 30 (2018): 127-49.

- . "Teaching and learning to subtitle in an academic environment." In *The Didactics of Audiovisual Translation*, edited by Jorge Diaz-Cintas, 89-103. Amsterdam: John Benjamins, 2008.
- . "The value of the semiotic dimension in the subtitling of humour." In *Aspects of specialised translation*, edited by Lucile Desblache, 181-90. Paris: La Maison du Dictionnaire, 2001.
- Díaz-Cintas, Jorge, and Aline Remael. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Translation Practises Explained. New York: Routledge, 2007.
- DiMatteo, Christopher. "Translating Lorenzo the Magnificent."  
<http://cdimatteo.com/italian/translating-lorenzo-the-magnificent/>.
- Dwyer, Tessa. *Speaking in Subtitles: Revaluating Screen Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Ellender, Claire. *Dealing with Difference in Audiovisual Translation: Subtitling Linguistic Variation in Films*. New Trends in Translation Studies. Edited by Jorge Diaz-Cintas Vol. 14, Bern: Peter Lang, 2015.
- Fantozzi subtitles - English*. OpenSubtitles, 2010.
- "fantozziano." Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/fantozziano/>.
- ""fantozziano, adj. "." La Repubblica, <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/F/fantozziano.html>.
- Fawcett, Peter. "The Manipulation of Language and Culture in Film Translation." In *Propos of Ideology: Translation Studies on Ideology-ideologies in Translation Studies*, edited by Maria Calzada Perez, 145-64. London: Routledge, 2014.
- . "Translating film." In *Translating French Literature and Film*, edited by Geoffrey Harris, 65-86. Amsterdam: Rodopi, 1996.
- Foundation, Blind. "Latest stats at a glance." <https://blindfoundation.org.nz/eye-info/latest-statistics/>.
- Fox, Wendy. "Integrated titles: An improved viewing experience?." In *Eye-tracking and Applied Linguistics*, edited by Silvia Hansen-Schirra and Sambor Grucza, 5-30. Berlin: Language Science Press, 2016.
- Franco, Eliana, Anna Matamala, and Pilar Orero. *Voice-Over Translation: An Overview*. Bern: Peter Lang, 2013.
- Gambier, Yves. "Challenges in research on audiovisual translation." In *Translation Research Projects 2*, edited by Anthony Pym and Alexander Perekrestenko, 17-25. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009.
- . "Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception." *The Translator* 9, no. 2 (2003): 171-89.
- Gilbert, Morris. "PICTORIAL ENTERTAINMENT IN PARIS.; "Broadway Melody" Attracts Huge Crowds, the Dialogue Being Translated by the Now Despised Subtitle A Study in Contrasts. Royalty at Film Opening." *New York Times*, 1st December 1929.

- Giovanni, Elena Di, and Yves Gambier, eds. *Reception Studies and Audiovisual Translation*, Benjamins Translation Library. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2018.
- Gottlieb, Henrik. *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*. Cph. : Centre for Translation Studies, Department of English, University of Copenhagen, 2001.
- . "Subtitling - A New University Discipline." In *Teaching Translation and Interpreting: Training Talent and Experience. Papers from the First Language International Conference, Elsinore, Denmark, 1991*, edited by Cay Dollerup and Anne Loddegaard. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1992.
- . "Subtitling: Diagonal Translation." *Perspectives: Studies in Translatology* 2, no. 1 (1994): 101-21.
- . "Texts, Translation and Subtitling – In Theory, and in Denmark." *Screen Translation* (2001): 149-92.
- . "You Got the Picture? On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay." In *Traductio: Essays on Punning and Translation*, edited by Dirk Delabastita, 207-32. New York: Routledge, 1992.
- Guardini, Paola. "Decision-Making in Subtitling." *Perspectives: Studies in Translatology* 6, no. 1 (1998): 91-112.
- Hanczakowski, Allira. "Translating Emotion from Italian to English: A Lexical-Semantic Analysis." *The AALITRA Review* 13 (2018): 21-34.
- "Hard Facts." The Subtitler's Association, [http://www.subtitlers.org.uk/ajax.php?modulo=paginas&accion=sitio\\_ver&idpaginas=16](http://www.subtitlers.org.uk/ajax.php?modulo=paginas&accion=sitio_ver&idpaginas=16).
- Henry, Matthew. *The Simpsons, Satire, and American Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Herbst, Georg-Michael Luyken
- Thomas. *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media, 1991.
- Hutcheson, Frances. *Reflections Upon Laughter, and Remarks Upon the Fable of the Bees*. Glasgow 1750.
- "Il "Fantozzi" neozelandese: nasconde la pistola nei pantaloni e si spara." *Blitz Quotidiano*, <https://www.blitzquotidiano.it/cronaca-mondo/fantozzi-nuova-zelanda-pistola-pene-986897/>.
- Ina, Lekkai. "Incidental Foreign-Language Acquisition by Children Watching Subtitled Television Programs." *TOJET* 13, no. 4 (2014): 81-87.
- Ivarsson, Jan, and Mary Carroll. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB 1998.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation." *On Translation* (1959): 232-39.
- Kaihao, Wang. "Poor subtitles mar prospects of Chinese cinema abroad." *China Daily*, 24 March 2016.

- Karamitroglou, Fotios. "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe." European Association for Studies in Screen Translation,  
[http://www.sub2learn.ie/downloads/karamitroglou\\_fotiosa\\_proposed\\_set\\_of\\_subtitling\\_standards\\_in\\_europe.pdf](http://www.sub2learn.ie/downloads/karamitroglou_fotiosa_proposed_set_of_subtitling_standards_in_europe.pdf).
- Koolstra, Cees M., and Johannes W.J. Beentjes. "Children's Vocabulary Acquisition in a Foreign Language through Watching Subtitled Television Programs at Home." *Educational Technology Research and Development* 47, no. 1 (1999): 51-60.
- Koolstra, Cees, Allerd Peeters, and Herman Spinhof. "The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling." *European Journal of Communication* 17, no. 3 (2002): 325-54.
- Kuo, Szu-Yu. "Quality in Subtitling: Theory and Professional Reality." Imperial College London, 2014.
- LaBerge, David, and S. Jay Samuels. "Toward a Theory of Automatic Information Processing in Reading." *Cognitive Psychology* 6, no. 2 (1974): 293-323.
- Lambourne, Andrew. "Future Trends in Subtitling." In *9th Languages in the Media Conference*. Berlin, 2006.
- Lang, Annie. "Defining Audio/Video Redundancy from a Limited Capacity Information Processing Perspective." *Communication Research* 22, no. 1 (1995): 86-115.
- "Le cose che diciamo per via di Fantozzi." Il Post, <http://www.ilpost.it/2017/07/03/fantozzi-paolo-villaggio-lingua/>.
- Leach, Ben. "Susan Boyle of Britain's Got Talent gets subtitles on Oprah Winfrey." *The Daily Mail*, 2009.
- Linde, Zoe De, and Neil Kay. "Processing Subtitles and Film Images." *The Translator* 5, no. 1 (1999): 45-60.
- . *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St Jerome Publishing, 1999.
- Lomheim, Sylfest. "L'écriture sur l'écran: stratégies de sous-titrage à NRK, une étude de cas." *Translatio, Nouvelles de la FIT/FIT Newsletter* 15, no. 3-4 (1995): 288-93.
- Maher, Brigid. *Recreation and Style: Translating humorous literature in Italian and English*. John Benjamin's Translation Library. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011.
- Maori, Andrea. *Luciano Salce prigioniero n. 120842. Storia di un intellettuale internato 1943-1945*. Perugia: Tozzuolo, 2018.
- Martin, Neil, Sharon Sadler, Clare Barrett, and Alison Beaven. "Measuring responses to humor: How the testing context affects individuals reaction to comedy." *Humor* 21, no. 2 (2008): 143-55.
- Maszerowska, Anna, Anna Matamala, Pilar Orero, and Nina Reviere. "From source text to target text: The art of audio description." In *Audio Description : New perspectives*, edited by Anna Maszerowska, Anna Matamala and Pilar Orero. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2014.



- McDonough, Frank. "Class and Politics." In *British Cultural Identities*, edited by Mike Storry and Peter Childs, 177-206. London: Routledge, 2007.
- McKenzie, Rory. "A Dark Horse in Translation Studies: Subtitling Kiwi Culture." *Journal of Italian Translation* 11, no. 2 (2016): 30-49.
- . "Subtitling in the Classroom: *Il secondo tragico Fantozzi* (1976)." *Neke: The New Zealand Journal of Translation* 1, no. 1 (2018): 1-14.
- Mereghetti, Paolo. *Dizionario dei film 2011*. Il Mereghetti. Milano: B.G Dalai editore, 2010.
- Morreall, John. "Philosophy of Humor." In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward Zalta. California: Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2012.
- Mubenga, Kajingulu Somwe. "Investigating Norms in Interlingual Subtitling: A Systematic Functional Perspective." *Perspectives* 18, no. 4 (2010): 251-74.
- Neuman, Susan B., and Patricia Koskinen. "Captioned Television as Comprehensible Input: Effects of Incidental Word Learning from Context for Language Minority Students." *Reading Research Quarterly* 27, no. 1 (1992): 94-106.
- Nilsen, Alleen, and Don Nilsen. *The Language of Humor: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Nornes, Mark Abé. *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- . "For an Abusive Subtitling." *Film Quarterly* 52, no. 3 (1999): 17-34.
- O'Sullivan, Carol. "'A splendid innovation, these English titles!' The invention of Subtitling in the USA and the UK." *Proceedings of the British Academy* 218 (2018): 267-90.
- . *Translating Popular Film*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2011.
- Pedersen, Jan. *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focusing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam: John Benjamins, 2011.
- Pelsmaekers, Katja, and Fred Van Eesien. "Subtitling Irony." *The Translator* 8, no. 2 (2002): 241-66.
- Perego, Elisa, Fabio Del Missier, Marco Porta, and Maoro Mosconi. "The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing." *Media Psychology* 13, no. 3 (2010): 243-72.
- Pérez-González, Luis. *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. New York: Taylor and Francis, 2014.
- Pérez, Francisco Javier Díaz. "Worldplay in film titles: Translating English puns into Spanish." *Babel* 54, no. 1 (2008): 36-58.
- Pergolari, Andrea, and Emanuele Salce. *Luciano Salce: Una vita spettacolare*. Roma: Edilazio, 2009.
- Perteghella, Manuela. "Language and Politics on Stage: Strategies for Translating Dialect and Slang with References to Shaw's *Pygmalion* and Bond's *Saved*." *Translation Review* 64, no. 1 (2002): 45-53.
- Pirandello, Luigi. *L'umorismo*. Milano: Garzanti, 1908.
- Pittman, Robert. "We're talking the wrong language to 'TV Babies.'" *New York Times*, 1990.



- Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. New York: Routledge, 2014.
- Rhodes, Joe. "The Making of *The Simpsons*." Entertainment Weekly, <http://ew.com/article/1990/05/18/making-simpsons/>.
- Ricatti, Francesco. "Humiliation and Love: Villaggio, Benigni and the cultural politics of emotions." *Incontri: Rivista europea di studi italiani* 29, no. 2 (2014): 8-18.
- Rigoletto, Sergio. "The Italian Comedy of the Economic Miracle." In *Italy On Screen: National Identity and Italian Imaginary*, edited by Lucy Bolton and Christina Siggers Manson, 31-47. Bern: Peter Lang, 2010.
- Robertson, James Napier. "The Dark Horse." Transmission Films, 2014.
- Romualdi, Massimiliano. "41 anni di Fantozzi: com'è cambiata l'Italia?" Artspecialday, <http://www.artspecialday.com/9art/2016/03/27/41-anni-di-fantozzi-come-cambiata-litalia/>.
- Rota, Alessandra. "Paolo Villaggio - Il ragioniere Ugo è un vendicatore." *La Repubblica*, 5 Luglio 1999.
- Salway, Andrew. "A corpus-based analysis of audio description." In *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description and sign language*, edited by Jorge Diaz-Cintas, Pilar Orero and Aline Remael, 151-74. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Savransky, Rebecca. "Gary Johnson: Trump watching Olympics to see how high Mexican pole vaulters go." The Hill, <http://thehill.com/blogs/ballot-box/presidential-races/290625-gary-johnson-trump-watching-olympics-to-see-how-high>.
- Schauffler, Svea. *Subtitling Wordplay - An Audience Study: Approaches to the Translation of Linguistic Humour*. Saarbrücken: Scholars' Press, 2012.
- Schröter, Thorsten. "Language-play, Translation and Quality - with Examples from Dubbing and Subtitling." In *Translation, Humour and The Media*, edited by Delia Chiaro. London: Continuum International Publishing Group, 2010.
- . "Quantity and quality in screen translation." *Perspectives: Studies in Translatology* 11, no. 2 (2003): 105-24.
- . "Shun the Pun, Rescue the Rhyme? The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film." Karlstad University, 2005.
- Scrivano, Paolo. "Signs of Americanization in Italian Domestic Life: Italy's Postwar Conversion to Consumerism." *Journal of Contemporary History* 40, no. 2 (2005): 317-40.
- Simone, Marco De. *Memorie dal sottoscala*. Rieti: Amarganta, 2015.
- Spinazzola, Vittorio. *Cinema e pubblico: Lo spettacolo filmico in Italia 1954-1965*. Rome: Bulzoni, 1985.
- "There's going to be a Te reo Maori version of Moana." Stuff, <http://www.stuff.co.nz/entertainment/film/93512377/theres-going-to-be-a-te-reo-maori-version-of-moana>.

- "Timed Text Style Guide: General Requirements ". Netflix,  
<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements>.
- Treisman, Anne. "Strategies and Models of Selective Attention." *Psychological Review* 76, no. 3 (1969): 282-99.
- Valle, Valeria Della, and Giuseppe Patota. *Viva il congiuntivo!* : Sperling & Kupfer, 2011.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2nd ed. New York: Routledge, 2008.
- Villaggio, Paolo. *Fantozzi*. Milano: Rizzoli, 1971.
- . *Fantozzi, rag. Ugo*. Milano: RCS Libri S.p.A, 2013.
- . *Fantozzi: L'audiolibro inedito*. Volume S.R.L., 2016.
- Villaggio, Paolo, and Luca Sommi. *Non mi fido dei santi: autobiografia bugiarda*. 2011.
- Wescott, Sarah. "When words fail BBC's subtitles: Ironic mess up on Breakfast show." In *Express*. London: Express, 2015.
- Whitehead, Jill. "What is audio description." *International Congress Series* 1282 (2005): 960-63.
- Whorf, Benjamin Lee. "A Linguistic Consideration of Thinking in Primitive Communities." In *Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, edited by John Bissell Carroll. Massachusetts: MIT Press, 1956.
- Williams, Gareth Ford. "Subtitling Guidelines v1.0." BBC,  
[https://www.bbc.co.uk/guidelines/futuremedia/accessibility/subtitling\\_guides/online\\_sub\\_editorial\\_guidelines\\_vs1\\_1.pdf](https://www.bbc.co.uk/guidelines/futuremedia/accessibility/subtitling_guides/online_sub_editorial_guidelines_vs1_1.pdf).
- Wissmath, Bartholomäus, David Weibel, and Rudolf Groner. "Dubbing or subtitling?: Effects on spatial presence, transportation, flow, and enjoyment." *Journal of Media Psychology: Theories, Methods, and Applications* 21, no. 3 (2009): 114-25.
- Zabalbeascoa, Patrick. "Humor and translation - an interdisciplinary." *International Journal of Humor Research* 18, no. 2 (2005): 185-207.
- . "The nature of the audiovisual text and its parameters." In *The Didactics of Audiovisual Translation*, edited by Jorge Diaz-Cintas, 21-37. Amsterdam: John Benjamins, 2008.
- . "Translating Jokes for Dubbed Television." *The Translator* 2, no. 2 (1996): 235-57.

## Appendices

1. The original Fantozzi short stories from *L'Europeo* (25<sup>th</sup> July 1968 – 10 April 1969)
2. A selection of Fantozzi comics from *Il Corrierino* (June 1993-August 1993)



MODA

INTERVISTA CON

Mila Schön



LA NOTIZIA - Mila Schön (« il Dior milanese », « il Balenciaga di via Montenapoleone ») è stata l'unica sarta italiana invitata a New York per la celebrazione della « quindicina dell'Italia ». Negli USA, Mila Schön veste tra l'altro Lady Rockefeller, Jackie Kennedy e Lee Radziwill.

L'INTERVISTA - Moda 1969: quale è la sua maggiore novità per l'inverno?

Non faccio rivoluzioni, io: la mia collezione è rinnovata ma è rimasta uguale la linea architettonica del modello, la mia struttura netta e pulita. Per il 1969 preparo vita segnata, colli scostati, spalle piccole, e sempre il taglio in funzione del modello, sottolineato da impunture, intagli, incastri che mettono in rilievo la linea e il tessuto: stoffa sempre esclusiva: e, qualche volta, tessuta qui da noi, in sartoria.

DOMANDA D'OBBLIGO - Più corte o più lunghe le sue gonne?

Non c'è « una » lunghezza unica, ogni modello deve essere adatto all'occasione e così il patto per un viaggio al Nord è lunghissimo, alla cavriglia, anche se sotto c'è la minigonna con la calza di pelle, un morbissimo stivale-calza che copre tutta la gamba. C'è il mantello lungo di zibellino per la grande sera, ma la gonna normale da giorno è corta, sopra il ginocchio, appena svasata.

Il suo colore per quest'inverno?

Un rosso particolare che è oro e prugna insieme, un rosso che è mordoré e fucsia, che è mille toni. E poi l'accostamento che preferisco, di tre toni insieme: cannella e nero con il bianco.

L'abito da sera più bello?

I miei modelli sono molto diversi, a seconda delle occasioni a cui sono destinati: per una sera di gala gonne larghe anche dodici metri. A me piacciono moltissimo quelli ricamati in esclusiva a San Gallo, tessuti d'argento.

Nunzia Monanni

CIRCO

Yuma sfodera la spada

LA NOTIZIA - Una statua di bronzo alta due metri e venti ricorderà, a Monza, il giocoliere Daviso Martini morto tre mesi fa a Savona mentre smontava lo chapiteau del circo Darix Togni.

I PARTICOLARI - Il monumento funebre eterna il numero che ha reso famoso Daviso Martini nel mondo del circo: si vedrà il giocoliere in equilibrio su una corda, mentre regge sul capo una pila di piatti e tazzine da caffè. L'esibizione si concludeva quando l'artista, sempre servendosi per il lancio del piede sinistro, gettava nell'ultima tazzina un cucchiaino e una zolletta di zucchero.

Daviso Martini è stato commemorato a San Pelegrino, durante l'annuale festival internazionale dei giocolieri (che in questa edizione è stato vinto dall'australiano Bob Murray). Da Nantes era arrivata la vedova di Martini, Cristina Bottinelli, una ragazza che l'equilibrista aveva sposato appena quaranta giorni prima del tragico incidente. Anche Cristina (in arte « Yuma ») fa parte del mondo del circo. Il suo numero è abbastanza rischioso: su un pugnale tiene in equilibrio una spada, che porta quasi in verticale sopra di sé salendo e scendendo una scala.

I RETROSCENA - Il pubblico che ha seguito l'esibizione di Yuma ha conosciuto il dramma di questa ragazza attraverso i giornali. Solo a tratti si è capito che Cristina Bottinelli cercava di celare un'intensa emozione. Colpita da una grave crisi dopo la morte del marito (seguita a poche ore dal suicidio del suocero Giulio Daviso, un altro esponente della famiglia del circo), la giovane si era ritirata nella sua casa di Nantes dove gestisce un villaggio turistico sulle rive dell'oceano, decisamente a non tornare mai più sotto il tendone di un circo. Poi il desiderio di rendere omaggio alla memoria del marito ha avuto il sopravvento e Yuma ha affrontato da sola il lungo viaggio da Nantes a San Pelegrino in macchina, portando con sé gli attrezzi del suo lavoro.

# Le notizie essenziali

LE VACANZE

CON

PAOLO VILLAGGIO



## Il giorno che Fantozzi andò in ferie

Spettabili signori lettori (mi scuso per questo «spettabili», ma i miei molti anni in una burocratica società mi hanno molto condizionato: «spettabile» è l'unica aggettivazione in uso nelle grandi aziende, nelle quali «spettabile» è il mega-direttore, «spettabile» è un cliente, «spettabile» è la signora del collega, «alla quale si prega di estendere i saluti», «spettabile» è un lampadario, una penna, vi rimetto in allegato un utile consiglio per le vostre prossime vacanze. So già tutto. So che avete sostenuto delle risse verbali con i vostri colleghi per avere il periodo «buono» nel «prospetto ferie» che la «signorina» ha cominciato a preparare già da marzo in un foglio di carta millimetrata. Il periodo «buono» in genere è la prima quindicina di agosto. «Spettabili» lettori vi consiglio di considerare assolutamente «non buono» questo periodo. Il mio collega di stanza Fantozzi, che per anzianità (Fantozzi lavorava per la mia società da 400 anni) si accaparrava sempre quel periodo, e dai suoi 15 giorni di ferie tornava dopo un giorno, completamente distrutto. Fantozzi andava al mare, amava la tranquilla solitudine della pesca con la canna.

Per mesi preparava la moglie psicologicamente, prenotava in anticipo una piccola pensione familiare a prezzi modici sul litorale. Nell'ultima settimana, uscito dall'ufficio, passava un'ora da un suo fido fornitore di attrezzature per la pesca alla canna: sceglieva accuratamente ami di varie grandezze, piombi, galleggianti multicolori e lenze meravigliosamente trasparenti. Un venerdì sera dell'anno scorso che precedeva i suoi quindici giorni di ferie mi strinse calorosamente la mano e mi mostrò con orgoglio un congegno fantascientifico: una canna da lancio! Nella notte, la moglie di Fantozzi aveva preparato due thermos di acqua con le «carttine» e due frittate con le cipolle. Partirono all'alba per evitare gli ingorghi. Appena Fantozzi uscì, la sua nuvola da dietro le montagne gli piombò sopra la testa come un aereo da caccia. Era la famosa «nuvola da impiegati». Ogni «impiegato» ne ha una. Sono nuvole maligne che stanno celate dietro le montagne anche 12 mesi, ma quando s'avvedono che il loro uomo sta per andare in ferie gli piombano sulla testa scaricandogli in nuca un quadrato di grandine di un metro per un metro e lo acciaccano implacabilmente. Nel suo quadrato di grandine, Fantozzi sorridente caricò la sua utilitaria di villegge: tutt'intorno al di fuori del quadrato c'era un sole splendente. Ebbe solo un attimo di stizza quando si rese conto che metà della canna di lancio doveva sistemarla fuori dal finestrino. Poi con la sua «spettabile» signora affanno innesto la chlavettina: si sentì un'esplosione terrificante e per lo spavento «cappottò» in par-cheggio! Pensò subito a un attentato altoatesino, poi capì: era esplosivo uno dei thermos. Partì veloce con la sua nuvola implacabile: le strade, data l'ora antelucana, erano deserte. Disse alla moglie: «Hai visto, non c'è nessuno». Non finì la frase. Sentì come un rumore di onda di piena: ecco tutti gli «altri» che si lanciavano con le loro utilitarie verso il litorale. Ognuno aveva la sua nuvola personale. Si ingorgarono subito in maniere decisiva. Ci furono duelli ruscitani al caccia-caccia. Ci furono duelli ruscitani al caccia-caccia. Ci furono duelli ruscitani al caccia-caccia. Ci furono duelli ruscitani al caccia-caccia.

senza di alcuni impiegati sul litorale. Il mattino dopo si recò alla spiaggia libera con la canna da lancio sotto una fitta nevicata di un metro per un metro. Cento metri più a destra, sotto un meraviglioso quadrato di sole, si abbronzava un megapresidente. Fantozzi impugnò la canna e lanciò: il piombo si impigliò a un ramo di pino. Fantozzi non bestemmiò neppure e si sdraiò sul suo quadrato di neve per la «tintarella»: la «spettabile» signora al suo fianco cominciò a piangere silenziosamente. Fantozzi si accarezzava i capelli color topo. Una seconda terrificante esplosione squarciò il silenzio: era il secondo thermos. Un collega di Fantozzi che nuotava sottoriva affondò per sempre: soffriva di cuore da tanti anni! Fantozzi non faceva il bagno perché non era mai riuscito a galleggiare e considerava Archimede un vecchio pazzo. Un suo amico, un certo Fracchia, gli passò accanto con un'attrezzatura da mare spaventevole: cuffia bianca, asciugamano a tracolla, costume di lana pesante che gli arrivava fin sotto le ascelle, cintura di cuoio. Era bianchissimo, solo sulle spalle aveva due tremende ustioni da sole e sembrava un semaforo. Fracchia disse ai Fantozzi: «Ci facciamo un bel bagno?». Lui declinò l'invito e Fracchia partì. Non si sentì il tonfo in acqua, ma solo uno schianto sordo di legname: aveva centrato in pieno una barra da pescal! Fu portato dai pescatori a una lontana mattanza di tonni. Fantozzi si alzò e disse: «La vita è bella!». Guardò sorridendo la moglie e fece un saltino di gioia. Ricadde sulla frittata di cipolle e con una sforbiciata che lo portò a quattro metri di altezza rientrò in cabina dove si vestì. Solo allora pare che, non visto da nessuno, abbia pianto dignitosamente. Nella notte ritornò in città dopo essersi «cacciavitato» a lungo con delle colonne che cercavano di raggiungere il mare. L'indomani mattina tornò in ufficio in una splendida giornata di sole. I «capi» erano tutti nei loro quadrati di sole sui litorali, e negli uffici con un'aria condizionata meravigliosa si poteva dormire magnificamente. Fantozzi passò in ufficio quindici giorni di sogno. Al pomeriggio appoggiava la testa a una pratica e si addormentava dolcemente col ronzio dei ventilatori e sognava di essere con Onassis e la Callas alle Isole del Sole. Paolo Villaggio





## LE VACANZE

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



## Il giorno che Fantozzi andò in barca

Spettabili signori lettori, da tempo circola la convinzione che, dato il sovraffollamento delle spiagge, « solo se hai la barca » si possono spendere delle valide vacanze al mare. Questa diceria, un tempo esclusivamente dominio delle classi abbienti, sta guadagnando terreno anche negli strati impiegatizi. Va da sé che per « barca » gli impiegati intendono una barca a remi che certi osano (dico osano dati i tragici stipendi) attrezzare con ansimanti motorini, mentre, nelle classi alte chiamato « barca » anche la *Forrestal*.

Spettabili signori lettori, mai diceria fu mai più infondata di questa. Il mio noto collega di sottoscala Fantozzi ha osato, firmando nove chili di cambiali che lo perseguiranno fino al marzo del 1969, comperare una barchetta con motorino.

Per lunghi mesi aveva turbato i miei sonni in ufficio dicendomi che avrebbe fatto il gran passo e descrivendomi il tipo di barca, la potenza del motore e come, dove e perché l'avrebbe usata.

Fantozzi andò finalmente con la « sua signora » dai capelli color topo a ritirare la barca un sabato mattina di luglio. Aveva sopra la testa la sua « nuvola » da impiegato » che gli scaricava in nuca il suo abituale quadrato di grandine. Tutto intorno sole splendente e una temperatura africana: nel quadrato c'erano due gradi sotto zero.

Ritirò, dopo averla minuziosamente passata tutta a pollice per difendersi da eventuali sorprese, la « sua » *Forrestal*. Era una lancetta di tre metri con un motorino maligno di tre cavalli. Al traino della sua fida utilitaria se la portò al circolo nautico.

Dopo due ore, con il collega Fracchia, le due « signore mogli » e i quattro figli (tre di Fantozzi e rimanenza Fracchia) uscivano fuori dal molo: le « nuvole » li accompagnavano implacabili.

Si erano attrezzati da ammiragli. Fracchia sembrava il grande ammiraglio Räder: non aveva le me-  
daglie e gli alamari però

polarvoristi si impressionarono.

Alla terza ora Nelson e Räder cominciarono a smontare il motore: volevano « vedere » dove era il guasto.

Alla quinta ora erano distrutti, uniti di catrame e grasso fino alle orecchie.

Alla sesta ora Fantozzi decise di staccare il motore: svitò la prima vite-farfalla... la seconda... sfilò il motore dai cardini e disse a Fracchia: « Mi dia una mano... non stia lì impallato... ». Non finì la frase, un movimento impercettibile della barca gli fece perdere l'equilibrio: il motore volò in mare scomparrando per sempre. Sentito quello che Fantozzi disse in quest'occasione, i dopolarvoristi lasciarono precipitosamente la posizione con la loro nuvola facendosi il segno della croce.

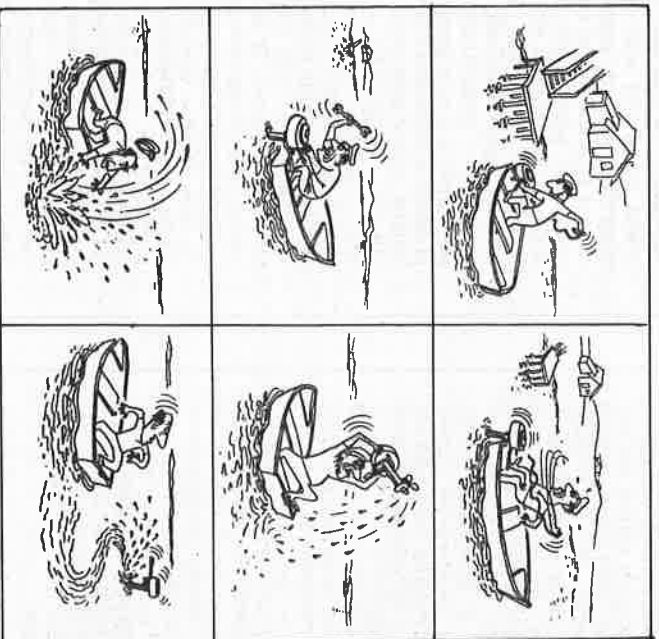
Fantozzi disse imperiosamente: « Ai remi, signori si torni! ». I remi non li avevano portati. Fracchia decise di legarsi una fune alla cintura e di trainare la barca nuotando: « Sì tuffò di testa centrando l'unico scoglio semiaffiorante che c'era nel raggio di 120 chilometri.

Quando raggiunsero il molo era già notte. Fantozzi disse a Fracchia: « Tenga ferma la barca, io salto e poi vi aiuto a salire ». Si sentì il tonfo nell'acqua scura della sera.

Si accorsero quando erano ormai all'utilitaria che mancava un figlio di Fantozzi, ma decisero che ormai era così sporco che non si sarebbe mai più potuto smacchiare, e partirono.

Il lunedì mattina Fantozzi entrò in ufficio in una splendida giornata di sole. Io gli domandai: « Come è andata la sua prima gita in barca? ». Lui non rispose. Nella semioscurità del sottoscala, due grosse lacrime piene di dignità gli colavano lentamente sulle guance. Io non feci più domande e lo lasciai lavorare.

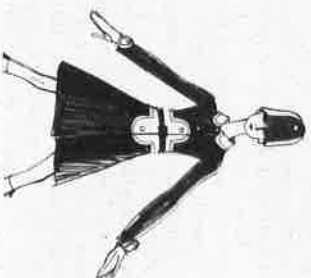
Paolo Villaggio



MODA

## Tavola rotonda sulla nuova linea

**LA NOTIZIA** - L'alta moda italiana per l'inverno 1969 abbandona lo stile ragazzina e segna il ritorno della linea « signora », molto femminile e romantica, un po' fatale, vestita sapientemente e impellicciata con preziosismo. Al termine delle sfilate romane, cui hanno partecipato oltre quaranta sartorie di alta moda e oltre cinquanta case di accessori, affidiamo la conclusione a questa brevissima tavola rotonda.



**LA TAVOLA ROTONDA** - Questa moda d'autunno, tanto « stile signora », non regala a ogni donna quei dieci, quindici anni in più che invece la moda giovane da ragazzina le aveva tolto?

**Joe Veneziani** - No, la moda sobria, seria, misurata non invecchia, ed è giustissimo che sia l'alta moda a occuparsi delle signore, mentre le ragazze possono trovare il loro guardaroba già pronto nelle boutique.

**Come sarà accolta la reazione del non colore? Le donne accetteranno di vestire ancora in nero?**

**Valentino** - Direi proprio di sì, a giudicare dal consenso che hanno ottenuto nella mia collezione i modelli in tutto nero per pomeriggio, sera e anche mattino. Anche in America ho venduto moltissimi modelli in nero: con quelli colorati, al contrario tutti colorati, saranno lanciati in esclusiva negli Stati Uniti dal primo settembre.

**Perché questa continua, crescente importanza alla moda maschile? Abbiamo visto perfino una camicia da uomo del costo, per via dei bottoni di brillanti, di otto milioni: non è un eccesso?**

**Ubaldo Baratta** - Io non dedico più tempo alla preparazione della mia collezione di moda maschile che a quella femminile: però, lo studio dei modelli e la scelta dei tessuti, per gli uomini, richiedono molta cura. Quest'anno mi sono ispirato ai duchi di Absburgo: le redingote da uomo profilate di pelliccia sono state giudicate dagli esperti « portabilissime » quanto i mantelli da donna double-face.

**E le parrucche si porteranno ancora?**

**Eve of Roma** - La parrucca più nuova è senz'altro quella più antica: da paggio

**Le gonne sono più corte?**  
**Barocco** - Le più corte sono le mie camiciole in crepe pesante e gli chemisier in garz di seta neri profilati di bianco. Ma è una lunghezza per sera. Certe gonne da giorno e certi mantelli sportivi tendono ad allungarsi.

**L'idea più imprevedibile, più discussa, più futura?**

**Germana Marucelli** - La mia moda è sempre futuro, sempre previsione: quello che adesso è stato giudicato una follia, il mio gong, lo scudo di metallo applicato sul busto del vestito, avrà un seguito, vedrete. E successo sempre così, con le mie linee: ho lanciato la moda op un anno prima degli altri e ancora prima i totem, la vita impero, la linea trapezio. E, prima prima, fui proprio io, nel 1944, a inventare la gonna lunga a canne sventaglianti che poi Dior lanciò come « new-look ».

**Dopo le pellicce russe dell'inverno scorso, quali saranno le pellicce-sigla 1969?**

**Sorelle Fendi** - Quelle che assomigliano di meno a una pelliccia, in colori argentei, sembra tweed. Il « patagonia » che sembra drap e in vece è la nuova lavorazione del castorino. Ci hanno accusato di straziare, tormentare, distruggere le pellicce più belle e più preziose, invece ci siamo sforzate di fare qualche cosa di nuovo. Il castorino tenero trasformato in « patagonia » e con lavorazione rasata l'abbiamo usato per un Montgomery da portare sopra la tuta sub del sommozzatore raffinatissimo, in foca argentata naturalmente impermeabile.

**Qual è il punto base della nuova linea 1969?**

**Renato Balestra** - La vita, sempre segnata, spesso con cinture o cinturoni e anche, spesso, abbottonata sui fianchi dove ho montato una femminilissima gonna tuta a petali di tessuto ritagliati.

Nunzia Monanni

LE VAGANZE

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



Quel giorno che Fantozzi andò in campeggio

SPECTABILI Signori Lettori, è appena cominciato lo spettacolare mese di agosto. Vogliate gradire tutte le mie scuse per questo italiano impiegatizio ch'io mi porto addosso, ma per quanto mi sforzi di parlare la lingua agile, elegante e contestataria degli intellettuali, piena di mar-chingegni, di riferimenti al «terzo mondo», superamento del «discorso di ottobre», con squarci dell'«uomo in rivolta» di Camus, citazioni de «L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato» di Engels, mi dibatto in una serie di subdordinate sempre più lontane dall'argomento principale fino a perdere decisamente il filo del discorso, per poi crollare ineluttabilmente in un congiuntivo. Nelle società «buro-sauriche» il povero Pedroochi è stato infatti travolto e si dice ormai apertamente «vadi» e non più vada, «faci» e non più faccia. Si dice: «vadi» dal ragioniere Tal dei Tali e «Je» dica, e io ho sentito anche «vadi» in cancelleria e se lo facci dare brevi mani! Che in linguaggio nostro vuol dire senza tenere troppo il braccio. E pensare che ho visto anche circolare su alcune scrivanie «Tecnica e tattica di guerriglia nella giungla». I titolari di queste scrivanie non andranno mai nella giungla boliviana e meglio forse sarebbe che si attrezzassero per una tattica di guerriglia con i capidivisione: o anzi, dati i magri stipendi, per una tattica di guerriglia con i fornitori di frutta e verdura del quartiere.

Ma stavo dicendo che è cominciata la prima quindicina dello spettacolare mese d'agosto. Questi quindi ci giorni, spettabili signori lettori, sono un poco come il finale, la «bagarre» di una tappa del Tour de France, e il traguardo è il giorno di Ferragosto, giorno nel quale tutti vogliono essere in vacanza.

In questa nostra epoca consumistica, in questo mondo ormai organizzatissimo, anche il tempo libero, non solo il lavoro, ci viene organizzato dall'«Autorità». Le vacanze sono manipolate, consiglia-

te e imposte da potenti organismi turistici, grazie ai quali noi non andiamo più liberamente in vacanza, ma consumiamo il prodotto finito sotto colophon: «due giorni a Palma di Maiorca e ritorno»; «Tut-ta la Spagna, Madrid, il Prado, una corrida e una serata a Siviglia in 6 ore». Il mio collega di sottoscala Fantozzi per sfuggire alle taglie dell'organizzazione ha pensato di vivere una libera vacanza in campeggio a contatto con la natura, lontano da alberghi e itinerari consigliati. Si è comperato allora una tenda. Ma, signori lettori, sono stato testimone di una decisione più tragica.

Dopo una settimana di «allenamento» nel giardino del collega Fracchia i due, sentendosi ormai re-turati per un campeggio regolare, partirono. Nel sedile posteriore dell'utilitaria di Fantozzi la tenda era un pacchetto piccolo e meraviglioso. I due la guardavano con orgoglio e quando pensavano ai poveretti che sarebbero caduti nella trappola di un «giro organizzato alberghi compresi» ridevano forte, nonostante la pioggia implacabile delle loro due nuvole da impiegati, che batteva sui vetri della macchina. Incrociano molte corriere di impiegate isolate e anche potenti cilindrate di megapresidenti che volavano in riquadri di sole. Fantozzi per un sorpasso in curva fu frustato in un autogrilli da due agenti della stradale, di fronte a una folla spaventata. A causa di questo umiliante contrattempo, i due arrivarono ad un camping pieno di turisti tedeschi a notte fonda.

Aprirono il pacchetto e cominciarono fischiettando i lavori. Furono severamente ammoniti dal guardiano che fece loro presente che il sonno degli altri campeggiatori andava rispettato. Si sentiva solo il picchietto del martello di Fracchia che piantava i pioli reggiteda. Era un rumore metallico e ritmico che nei campeggi era tollerato. Tin... tin... faceva il martello e i due si sentivano inseriti nel novero dei campeggiatori professionisti. Tup... fece il martello centrando il pollice di Fantozzi che reggeva i pioli mentre Fracchia maneggiava abilmente il martello. Fantozzi si ricordò che non erano ammessi rumori e si assentò per un chilometro nella bosaglia e solo quando fu fuori portata di voce squarciò la notte con un ululato preistorico. Tornò dopo mezz'ora con un pollice da marina e sussurrò a Fracchia: «Stia attento, porca miseria, mi ha smontato la mano». E nel buio gli offrì una sigaretta per fargli intendere che non gli servava rancore. «Tenga», bisbigliò. Fracchia pensò che gli passasse un altro piolo da piantare e lo centrò con un'altra tremenda martellata sulle nocche. Fantozzi si avventò nuovamente nella bosaglia. Tornò all'alba e alzarono la tenda. Dormirono male nei lettini da campeggio, i quali hanno la sinistra caratteristica, durante la notte, di stringersi e accorciarsi fino a darsi e accorciarsi fino a diventare delle sottili distarelle nelle quali si devono compiere miracoli di equilibrio. Alle otto del mattino la tenda lentamente si affloscì. I nostri si dibatterono per 20 minuti sotto gli occhi esterrefatti degli abilissimi campeggiatori tedeschi, come Lao-coon e i serpenti nel groviglio della tenda, poi cominciarono a gridare «Aiuto... aiutooo...»; i tedeschi li salvarono da sicura morte per asfissia. La sera dopo la tenda si afflosciò alle due di notte e cominciarono subito a gridare. Nel montare la tenda Fracchia aveva anche centrato Fantozzi nella nuca scambiandolo per un piolo.

La terza sera dormirono in un albergo con un gruppo che faceva un itinerario consigliato. Senza consultarsi decisero allora di tornare. La tenda occupava ora tutto l'abitacolo dell'utilitaria e Fracchia fece il viaggio di ritorno legato al tetto con le valigie. Fantozzi era distrutto e guidava a fatica. In autostrada ebbe degli incubi orrendi perché la tenda continuava a crescere fino a soffocarlo e ogni tanto urlava «aiuto». Quando fu immerso nella tenda cominciò a guidare col radar: vale a dire Fracchia dal tetto gli indicava le curve con dei gridolini sinistri. Sottocasa di Fracchia cercò un frontale contro un palo della luce. Fantozzi uscì dai rotami col volante in mano, era l'unica parte dell'utilitaria, che aveva appena finito di pagare, sopravvissuta. Si avvicinò al palo e gli domandò tragicamente: «Scusi, è assicurato lei?».

L'indomani in ufficio io gli feci: «Tutto bene?». «Ma si faccia furbo... imbecille», mi rispose. E poi aggiunse: «Mi scusi, ma alle volte penso proprio di essere sfortunato».

Paolo Villaggio

PERSONAGGI

Vacanze separate per BB e Sachs

LA NOTIZIA - Brigitte Bardot e il marito, Gunther Sachs, trascorrono l'estate divisi. Lui è a Portofino, lei a Saint-Tropez. A Portofino Gunther Sachs è quasi sempre in compagnia di una indossatrice tedesca.

I PARTICOLARI - Già quando fu a Roma, alcuni settimane fa, BB era senza il marito. Non che fosse sola, naturalmente, perché l'accompagnava la solita piccola corte di amici, rinforzata per l'occasione dalla sorella, Mijanou, e dal cognato. A Roma, la Bardot fu assistita di Frank Linz, uno scenografo, suo partner quasi fisso nei giri notturni per i locali della capitale. Intanto Gunther

PARLA IL NUOVO PARTNER - Luigi Rizzi



Brigitte Bardot e Luigi Rizzi a Saint-Tropez.

Sachs era già a Portofino. In primavera aveva affittato (con un contratto di quattro anni) una villa tra Santa Margherita e Portofino: il posto lo interessava, diceva, poiché aveva intenzione di rilevare un locale o di aprire uno nuovo proprio in quel tratto di costa. Quando la Bardot si è trasferita a Saint-Tropez (e la decisione ha suscitato un po' di meraviglia perché dopo il matrimonio con Sachs la Madrague, cioè la villa di BB, era rimasta quasi sempre chiusa), Gunther Sachs non l'ha seguita. È rimasto a Portofino, in compagnia di un'antica conoscenza, l'indossatrice Heidi Heinach. Non si è neppure mosso per festeggiare con la moglie l'anniversario del loro matrimonio. Ciò è stato più che sufficiente per giustificare la voce che fra la Bardot e Sachs fosse tutto finito.

A Saint-Tropez Brigitte Bardot sembra intanto aver ritrovato, nonostante i suoi trentaquattro anni, lo spirito dei bei tempi andati, cioè delle «estati ruggenti» della grande stagione di Saint-Tro. Feste alla Madrague, quasi ogni notte giri per i locali, eccentrici, zì non ha adottato la tecnica del riserbo. Evidentemente non teme Gunther Sachs. Ha infatti detto: «Ho conosciuto Brigitte un mese e mezzo fa, nel mio locale. Venne con un gruppo di amici, ma poi rimase sempre con me. Ci divertimmo da pazzi. Fui colpito al primo sguardo. È una donna straordinaria, adorabile. Non parlo della bellezza fisica, ma della sua sensibilità. Ha un terribile bisogno di essere amata, ma non ha ancora incontrato l'uomo che faceva per lei. L'anno alla follia e lei ama me. È la mia donna ideale. E anche una perfetta donna di casa. Certo ha dei difetti, ma chi non ne ha? E poi è ancora una bambina. Stando con me ha ritrovato tutta la sua spensieratezza. Con Gunther era sempre triste, aveva il muso lungo. Se mi sposerò? Sono contrario al matrimonio: e poi l'amore, per esistere, ha forse bisogno del matrimonio? Certo anche questo nostro grande amore può finire da un momento all'altro».

Gigi Rizzi ha avuto anche una battuta delicata: «Quando Brigitte era già una diva famosa», ha detto, «io ero appena un bambino».



PERSONAGGI

## Il lavoro all'italiana di Michael Caine

**LA NOTIZIA** - Si gira a Torino il film angloamericano *The Italian Job*. Regista è Peter Collinson; interpreti Michael Caine, Noel Coward, Raf Vallone, Tony Beckley, Rossano Brazzi. Spesa prevista: due miliardi.



Michael Caine: « Piaccio perché non sono perfetto ».

**IL FILM** - La parola « job » è qui usata nel senso che le dà la malavita inglese: « lavoro », « colpo ». Dunque: *Un lavoro all'italiana*. Una banda inglese e una mafiosa sono avversarie nella conquista di un furgone contenente quattro milioni di dollari in oro. È la cifra pattuita per un immane contratto fra un committente estero e un'azienda d'importanza internazionale. Lo sceneggiatore identifica l'azienda nella Fiat (il film si gira a Torino).

La banda inglese è la più stupida che si possa immaginare: la capogangia Michael Caine; Raf Vallone è Altabani, l'uomo che guida il terribile gruppo degli italiani. La lotta tra le due bande assume quasi proporzioni di prestigio nazionale. Sono gli inglesi, alla fine, che portano a termine il « lavoro ». Confusi tra tifosi di calcio (quel giorno si gioca Italia-Inghilterra), mettono fuori uso gli impianti che regolano il traffico. Nelle strade succede il finimondo. Tra ingorghi spaventosi, clacson impazziti, automobilisti e passanti isterici, la banda Caine compie il più grosso furto di lingotti d'oro della storia delle rapine. Un trionfo: ma nelle ultime scene ricompare Altabani ed è così che il « job » diventa « all'italiana ».

### INTERVISTA A CAINE

« Nel film mi chiamo Charlie Croker, sono un banditello da quattro soldi cui il caso offre la possibilità di realizzare un lavoro clamoroso. Ho bisogno di complici e li trovo, ma sono tutti sicocchi o scalacchati ». Una specie di « Armata Brancaleone » del crimine.

Michael Caine è nato a Londra 35 anni fa. A 16 anni ha cercato di entrare nel cinema: voleva diventare regista. Invece ha dovuto adattarsi ad altri mestieri: manovale, magazziniere, lattai. « È stato un periodo di fame nera », di-

grattare sommerso da topò: era il conducente subito accorso. Quando Fantozzi finalmente scoprì l'armano in mutande e maglia per la notte. Attaccando la giacca all'attaccapanni fece toc toc nella parete divisoria con lo scompartimento accanto. Toc toc rispose qualcuno maliziosamente. Toc toc fece Fantozzi con le nocche. Toc toc toc rispose certamente una bella sconosciuta: Fantozzi era in piena avventura di viaggio, si avventò sul lavandino, si pulì i denti, si pettinò e si profumò indecorosamente. Stava per uscire in mutande ma ebbe un ripensamento: si fasciò con arte con un lenzuolo e con passo leggero affrontò in corridoio la prima avventura di viaggio della sua vita. Sembrava Ciccone. Dallo scompartimento accanto uscì un altro Ciccone, anche lui indecorosamente profumato, però con i baffi. I due antichi romani si fissarono per un attimo, poi si sorrisero tragicamente e rientrarono.

Alle quattro del mattino ebbe fame e volle mangiare qualcosa. Aprì la borsa delle provviste: era piena di sigari. Aveva consegnato al segretario del Conditore la borsa sbagliata. Dopo qualche tentativo trovò i sigari immangiabili. Alle cinque e mezzo lasciò le scarpe in corridoio e cercò di dormire, non gli riuscì di regolare il riscaldamento: se spostava la leva di venti millimetri a destra trovava un forno a 90 gradi e per quella temperatura non era stato imburrato, ma bastava soffiare sulla leva verso sinistra per pioniare in una cella frigorifera e lui molto temeva il supermarket all'arrivo. (Fantozzi assomigliava decisamente a un'orata).

Alle sei il letto si richiuse improvvisamente come una trappola per orsi, ma il piccolo conducente non arrivava alla maniglia e non lo poteva salvare. Alle undici del mattino, fu liberato da alcuni pultori di vetri. Fantozzi si rivestì in silenzio, ma uscì in corridoio si rese conto che le scarpe gliele avevano rubate. A piedi nudi raggiunse l'uscita della stazione. « Biglietto, signore? », gli chiesero al controllo. Cominciò a cercarlo con cura e dignità, poi con l'affanno, poi si denudò, alla fine disse con livido sorriso: « Non lo trovo ». I controllori allora lo portarono sulla piazza della stazione ove in mutande fu legato a un palo della luce e frustrato per una sanzione esemplare.

Fantozzi ritornò a piedi nudi in ufficio, singhiozzava. All'ingresso Fracchia gli disse: « Eccoli qui il nostro fortunato viaggiatore che ritorna ». Fantozzi lo fissò un attimo, poi in silenzio gli mollò un ceffone.

Paolo Villaggio

## LE VAGANZE

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



## Il giorno che Fantozzi viaggiò in vagone-letto

LA MEGADIREZIONE Galattica della nostra società decise inaspettatamente di affidare a Fantozzi una missione di fiducia: doveva portare a un Conditore Magistrale in Transilvania, dove questi passava lunghi periodi di vacanze, i suoi sigari preferiti, non in commercio in quei posti lontani.

La notizia raggiunse Fantozzi nel sottoscala. Fantozzi viveva in quella semioscurità ormai da cinquant'anni e aveva lo sguardo bianco lattiginoso da pipistrello. Era stato assunto perché aveva risposto a un'offerta di lavoro di molti anni avanti, che diceva pressappoco così: « Importante società interessata nazionali cerca militenti, patente primo grado, buona conoscenza italiano parlato, passabili nozioni italiano scritto, per direzione ufficio acquisti ».

Fantozzi era stato assunto perché parlava un italiano quasi comprensibile, ma fu subito dimenticato. Dimenticato al punto che spesso nei cinquant'anni di sottoscala, quando la società cambiava improvvisamente la distribuzione delle stanze alzando dei muri divisorii, Fantozzi veniva murato vivo e per lungo tempo non se ne aveva più notizia.

Fantozzi doveva partire di lì a quattro giorni. Furono quattro giorni molto intensi: guardammo attentamente le carte di quella regione e a lungo ipotizzammo sul clima che vi avrebbe trovato: subtropicale o polare? L'ultimo giorno una notizia folgorante: l'ufficio personale gli pagava il viaggio di andata e ritorno in vagone-letto, gli anticipava per i tre giorni del viaggio una diaria di cinquemila lire per spese di vitto e alloggio.

Partì un venerdì mattina di prim'avera, invitato da tutti i colleghi. Portava con sé una borsa degli introvabili sigari del Conditore Magistrale. Il viaggio durava trentadue ore, e Fantozzi incominciò la sua « operazione risparmio » in grande stile: provviste per tre giorni tutte da casa e cuccetta di secon-

da classe al posto del vagone-letto. Le cuccette di seconda classe, amici lettori, evitatele con spietata determinazione. Sono attrezzi inventati dal demonio per torturare i passeggeri: nel corso del viaggio si stringono e si accorciano drammaticamente, fino ad assumere la dimensione di una zolletta di zucchero. Fantozzi dormì in una singolare posizione di ballerino classico in equilibrio sulla zolletta, ma un certo Triluzzi, italiano d'origine ma naturalizzato valacco, che dormiva nella cuccetta sottostante, dopo aver tentato alcuni passi di danza russa, esasperato, aprì il finestrino per guadagnare spazio e dormì con i piedi fuori « surgelandosi » decisamente. Fantozzi finì a pavimento in un groviglio spaventevole di lenzuola arrotolate come corde: due volte fu salvato dal bigliettario mentre stava per finire impiccato al campanello d'allarme. All'arrivo il Triluzzi, completamente surgelato, fu venduto a trancio come orata atlantica nel più importante supermercato della cittadina di Teck in Transilvania dall'astuto bigliettario del treno. Fantozzi consegnò a Teck, al segretario del Conditore, la borsa di sigari e ripartì. Distrutto dall'insonnia, rubò per la prima volta al fronte dell'« operazione risparmio » e si prenotò la magistrale trappola del vagone-letto. Fu accompagnato da un conducente di dimensioni singolari (era alto al massimo un metro e sei centimetri e non arrivava alle maniglie delle porte degli scompartimenti, così che ogni volta era penosamente costretto a farsi aiutare dai viaggiatori) in uno scompartimento-letto stile liberty.

Fantozzi entrò emozionatissimo e si preparò per la sua prima notte in vagone-letto: era timoroso come un giovane sposo. Spinse un pulsante: gli si aprì la voragine di un lavandino con un fragore che quasi lo stroncò per infarto. Retrocesse pallidissimo fino a un campanello e subito si sentì sullo zoccolo un

SCIENZA

## Gli astronomi cercano i dischi volanti

**LA NOTIZIA** - Thornton Page, direttore dell'osservatorio Van Vleck e professore d'astronomia alla Wesleyan University di Middletown, nel Connecticut (USA), ha proposto uno speciale simposio di scienziati di varie discipline per discutere il problema dei « dischi volanti ».

psicologi sono stati invitati. Il che fa supporre che Thornton Page pensi che prima sia meglio indagare un po' più a fondo sulla natura fisica di questi strani fenomeni; e se i fatti resteranno inconsistenti o poco consistenti, soltanto allora passare la mano agli psicologi.

**LE FOTOGRAFIE** - Intanto gli astronomi cercano nel cielo i dischi, ma finora con scarso successo: hanno trovato solo qualche « traccia anomala » (cioè un'immagine sulla lastra di dubbia origine o difficile interpretazione), mentre sulle lastre lasciano impressioni nitide i satelliti artificiali, le meteorite, le comete e gli asteroidi. Lo stesso Page ha fatto dei calcoli per stabilire con quante probabilità un disco volante possa essere fotografato da un telescopio astronomico; anzi dai telescopi di vario tipo installati negli osservatori di tutto il mondo. Sono poco più di 300 strumenti, di cui una cinquantina a grande campo. Il risultato è il seguente: per ogni 125 avvistamenti fatti ad occhio nudo da una persona qualsiasi, esiste soltanto una probabilità di registrazione fotografica al telescopio. Sembrava che dal 1947 a oggi negli Stati Uniti siano stati catalogati 600 UFO. Se poi, nel medesimo periodo, questi avvistamenti fossero avvenuti con la stessa uniformità anche nel resto del mondo abitato, il numero totale ammonterebbe a circa 10.000, di cui almeno 80 dovrebbero essere stati fotografati dagli astronomi. E ciò senza tener conto del fatto che ovviamente i telescopi astronomici possono fotografare oggetti molto più deboli di quelli semplicemente visibili a occhio nudo (a meno che l'oggetto non si muova ad una velocità angolare molto alta). Tuttavia, come abbiamo già detto, a tutt'oggi nessun astronomo ha potuto cogliere l'immagine di un disco volante nel campo del suo telescopio; e nemmeno vi sono riusciti quegli osservatori che da anni sono specializzati nella ricerca e nello studio delle meteorite negli Stati Uniti, in Canada e in Cecoslovacchia.

**Margherita Hack**  
(direttore dell'Osservatorio astronomico di Trieste)

## LE VAGANZE

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



## Il giorno che Fantozzi praticò lo sci estivo

LA MIA prima esperienza di un fine settimana estivo sulle nevi l'ho fatta al Livrio con Fantozzi. Arrivammo al rifugio Pirovano il sabato pomeriggio. La montagna era tutta verde di prati. (La neve scompare quando arrivano i non abbinati: questa è la regola).

Tutti subito nel grazioso rifugio che sa di legno di pino. Una grappa al bar e via verso i campetti e alle sciovie. Alcuni, come il Fantozzi e il ragioniere Fracchia, che non avevano gli sci, furono mandati ad affittarli in un negozietto fuori del paese. Un omino guardò con diffidenza gli scarponi giganteschi di Fracchia (pagati 25 mila sanguinose lire) e sentenziò con decisione: « Quelli non servono a nulla! ».

Fracchia allora, che alla partenza si era dichiarato uno sciatore provetto, abbassò la testa e confessò pubblicamente essere quella la prima volta in vita sua che vedeva un campo da sci. L'omino gli prese la misura dei terrificanti scarponi e gli misurò la statura, dopo di che adattò e gli consegnò un paio di sci di 12 metri di lunghezza, con colossali racchette da neve di canna d'india come se ne usavano nelle prime spedizioni polari. Fracchia d'altronde aveva tutto l'aspetto esteriore di un vecchio esploratore polare. Si era fatto prestare da un suo amico, certo Finini, un colossale paio di calzoni alla zuava foggia 1923, kolbacco e impermeabile con cintura arrotolata in vita che fungeva da giacca a vento. Fracchia dunque prese gli sci e provò a portarli come si porta della legna da ardere, cioè a braccia tese in avanti col paio di sci stesi sopra. L'omino gli insegnò la giusta posizione (sci bilanciati sulla spalla destra, con le punte in avanti). Si fece aiutare e disse « arrivederci ». Volò i tacchi, eseguì un brusco dietrofront per uscire e fece crollare con le code degli sci una vetrata di metri 12 per 4!

Arrivammo sul campetto all'imbrunire; c'erano 40° sotto zero e tirava un ventoso gelido. I « gitanti » ave-

vano nella maggioranza perse le orecchie.

Alla sciovia a gancio di legno c'era una coda di due chilometri. Ci infilammo gli sci e ci mettemmo in coda. Tutti avanzavano lentamente: sembrava la ritirata di Russia alla Beresina. A un tratto, senza logico motivo e avvisaglie di sorta, Fracchia si schiantò sull'erba. Rimase a lottare in un provviglio di sci, racchette, faschi di cognac e calzoni alla zuava per quasi un'ora, senza la solidarietà di nessuno: nemmeno uno che gli tendesse una racchetta per aiutarlo. Alla fine di quella sterile lotta si arrese e pianse, con la faccia adagiata in un'atroce poltiglia di fango, erba e neve sporca.

Fantozzi che nella coda era davanti a me si avvicinava intanto con ansia al gancio di legno dello skilift. Un gancio gli arrivò finalmente a portata di mano, lui lo afferrò e si infilò con violenza dentro la bilghetteria: aveva preso il gancio che scendeva! Come Dio volle il Fantozzi riuscì a sistemarsi su uno dei ganci dello skilift. Era uno skilift a forma di ancora di legno, ciascuno con due posti. A fianco di Fantozzi saltava uno sciatore inglese sconosciuto, che lo guardava con sospetto per aver visto la strana manovra dello sfondamento della bilghetteria.

Fantozzi si innervosì per quello sguardo e a metà percorso incominciò a vibrare come un frullatore. Poi all'improvviso fece una sforbiciata e volò all'indietro. L'inglese, sbilanciato, fece altri quattro o cinque metri urlando e quindi perse a sua volta lo skilift. I due rimasero a giacere sui solchi della sciovia. Si dovettero fermare tutto l'impianto dello skilift perché sul posto dove erano caduti i due si era formato un cumulo gigantesco di sciatori. L'impianto fu riattivato verso mezzanotte al lume di torce: ma tutto il sabato era intanto volato via, per questi incidenti.

La domenica mattina salimmo in alta montagna. Era una giornata senza sole e anche senza neve. Ci eravamo portati dal rifu-

gio la famosa grappa di pirugna ed è a questo punto che cominciamo a capire la bellezza del weekend bianco. Alla quindicesima grappa Fracchia si alzò di scatto e disse: « Signori, io mi faccio una volata in sci fino a valle ». Un l'atto alle parole: saltò sugli sci e partì a 180 all'ora. Si infiliò in un canale a forma di trampolino olimpionico e stabilì il nuovo record italiano di salto in lungo, che non gli fu mai omologato perché compiuto in favore di vento. Del ragioniere Fracchia, dell'Ufficio Sinistri, non si seppe mai più nulla: lo avevamo visto scendere nella erba sciando a grande velocità e infilarsi con decisione in una fitta boscaglia.

Alla sera al rifugio si verificò un episodio assai curioso. C'erano degli esimpiegati licenziati, infilati in pelli di orso bianco, che collaboravano con il fotografo locale. Essi aspettarono i turisti dietro l'angolo del rifugio, poi saltano fuori improvvisamente e li abbracciano. A questo punto il fotografo immortala la situazione. Va da sé che non tutti superano questo shock, comunque per i sopravvissuti la foto-ricordo è assai preziosa. Fantozzi passeggiava distrattamente intorno al rifugio quando voltò l'angolo e l'orso lo abbracciò. Sentimmo un tremendo ululato. Uscimmo dal rifugio allarmatissimi e in cima all'asta della bandiera, a dodici metri di altezza, c'era il Fantozzi che urlava: « Aiuto! Mandatelo via! Aiuto, un orso polare! ». Quando Fantozzi, dopo due ore trascorse sull'asta della bandiera, si convinse a scendere cercò penosamente di sostenere che aveva voluto fare lo spiritoso e che aveva « capito tutto ».

Già lo sospetteravamo, ma fummo certi che il Fantozzi aveva bluffato quando, la settimana dopo, leggemo sui giornali questa notizia: « Impiegato di concerto da spettacolo allo zoo comunale. Ieri alle 15 un certo Ugo Fantozzi, di professione impiegato, si è calato sotto gli occhi esterepatici della moglie e di un pubblico entusiasta nella fossa degli orsi polari. I feroci animali, abbracciato ai quali egli voleva farsi fotografare dalla moglie, dopo un attimo di incertezza gli si scagliavano contro facendogli passare un brutto quarto d'ora. Il Fantozzi è riuscito a salvarsi miracolosamente da solo, scalandolo in incredibile velocità il muro liscio della fossa degli orsi, alto sei metri ».

L'indomani in ufficio gli domandai: « S'è divertito ieri allo zoo, Fantozzi? ». « Mica tanto », rispose, « ci ero andato per trovare un po' di tranquillità: ma anche lì ci sono troppi fotografi ».

Paolo Villaggio



**I PARTICOLARI** - Page ha rivolto l'invito a 4 delle 19 sezioni dell'AAAS (American Association for the Advancement of Science), che si riuniscono a Dallas il prossimo dicembre, in occasione della consueta assemblea generale. Le quattro sezioni sono quelle di fisica, astronomia, biologia e meteorologia.

Il professor Page è uno dei non molti astronomi (fra i quali i più noti sono J. A. Hynek e D. H. Menzel) che hanno acquisito una certa esperienza sull'argomento, se non altro per aver dedicato un semestre di lezioni frequentatissime proprio sui dischi volanti. L'ha fatto non tanto per controbattere gli argomenti degli « Ufologi » (dalla sigla UFO: Unidentified Flying Objects, oggetti volanti non identificati), che tendono a screditare gli scienziati, quanto per insegnare i fondamenti della fisica e dell'astronomia da applicare a questi fenomeni, pretesi o reali che siano. In particolare ha trattato le leggi della meccanica, della radiazione e della fisica dell'alta atmosfera; e ha cercato di chiarire il significato dei dischi volanti, nel caso che esistessero davvero: le leggi fisiche ne risulterebbero sconvolte. Questo corso di propedeutica ufologica sarebbe stato quasi completo, se (come egli stesso ha osservato) avesse potuto integrarlo anche con un capitolo sulla psicologia individuale e di massa. Tuttavia, nemmeno a Dallas gli



LE VACANZE

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



Il giorno che Fantozzi visitò la Fiera dei Tre Mari

NEL mese di agosto han-  
no luogo nei posti più in-  
credibili della Penisola mi-  
gliata di fiere estive che  
hanno per modello la fa-  
mosissima Fiera Campio-  
naria di Milano.

Giunse notizia alla nostra  
società che c'era la possibi-  
lità di visitare, a condizio-  
ni economiche favorevolis-  
sime, una certa Fiera dei  
Tre Mari, in una località  
dell'entroterra che lo e Fan-  
tozzi non riuscimmo nep-  
pure a trovare nelle carte  
geografiche. Decidemmo al-  
lora, sperando di trovare  
il posto domandando noti-  
zie strada facendo, di or-  
ganizzare una spedizione  
di impiegati.

Si partì in pullman da  
Genova alle cinque del mat-  
tino, quattro gradi sotto ze-  
ro! Sotto una pioggia tor-  
renziale e con qualche ne-  
vicata isolata (il bollettini-  
no Rai aveva pronosticato  
tempo splendido). Si erano  
attrezzati tutti contro quel  
tempaccio: fiaschi di vino.  
Tutti si ripetevano: «Be-  
va, che fa sangue!». Si le-  
varono subito i primi tri-  
stissimi canti della monta-  
gna, e al casello dell'auto-  
strada il pullman fu subito  
investito da alcune valan-  
ghe. I canti erano così bel-  
li che per il vino e per il  
grande impegno interpreta-  
tivo e per il freddo molti  
avevano le lacrime agli oc-  
chi. Gli italiani quando so-  
no in due si confidano se-  
greti, tre fanno conside-  
razioni filosofiche, quattro  
giocano a scopa, cinque a  
poker, sei parlano di cal-  
cio, sette fondano un parti-  
to del quale aspirano tut-  
ti segretamente alla presi-  
denza, otto formano un co-  
ro di montagna.

Si esaurì subito il reper-  
torio dell'arco alpino e do-  
po una breve carrellata di  
canti abruzzesi si passò a  
canti armeni. All'autogrill  
scese a prendere un caffè  
un branco di avvanzati.  
E qui il dottor Fracchia  
dell'ufficio personale, che  
era stato assunto per una  
sua bellissima tesi di lau-  
rea dal titolo «L'orienta-

le famiglie, con abbracci e  
scene di entusiasmo, ma in  
due o tre minuti quei pove-  
racci avevano nuovamente  
perso i contatti. Le visite  
ai padiglioni si facevano  
più che altro nella dispe-  
rata ricerca della famiglia  
e del proprio gruppo.

Fantozzi entrò con un  
gruppo di agenti segreti  
valacchi nel padiglione dei  
vini. La cosa gli fu fatale,  
uscì dopo due ore con un  
gruppo aziendale di Sesto  
S. Giovanni: erano tutti in  
mutande e cantavano a pie-  
ni polmoni canti di prote-  
sta del 1848. I protestatari  
entrarono nell'attiguo pa-  
diglione spagnolo dove tut-  
ti comperarono delle gigan-  
tesche sciabole di Toledo.  
Ed è qui che il gruppo di  
Fantozzi si scontrò con un  
gruppo di Pescara: fu uno  
scontro brevissimo e cruen-  
to, una scena terrificante.

All'uscita del padiglione  
dei vini c'era una mostra  
di scavatori grandi come  
dinosauri e Fantozzi, che  
era in uno stato di gran-  
de euforia, fu qui ritrovato  
dalla moglie mentre tratta-  
va l'acquisto di una gru da  
trecento milioni.

L'altoparlante incomin-  
ciava a pregare i visitatori  
di andare a ritrovare nel  
padiglione rumeno i bam-  
bini perduti, credo fossero  
cinquemila, e all'interno si  
sentivano i rumori degli  
spari delle molte esecuzio-  
ni sommarie.

Il ragioniere Filini entrò  
in un grande padiglione in  
vetro dove si teneva una  
tavola rotonda. Certamen-  
te equivocando cercò di or-  
dinare al severi signori in  
riunione una pizza. Ci vol-  
lero due ore per spiegare a  
Filini la differenza che cor-  
re fra una tavola rotonda e  
una tavola calda. Quando  
Filini trovò finalmente un  
self-service fu subito dai  
solerti inservienti portato  
nelle cucine e fatto alla li-  
vornese: Filini assomiglia  
tragicamente a una triglia.

Fu servito quasi subito in  
un piatto di cellofan a un  
gruppo di esterrefatti col-  
leghi. Aveva due ciuffi di  
prezemmolo sotto le ascelle  
e un limone in bocca. Alla  
prima forchettata alle nati-  
che fece dei curiosi gridi-  
lini.

Fantozzi, causa vino, en-  
trò nella rotativa del pa-  
diglione del giornalismo e  
venne stampato e letto con  
curiosità dalla moglie.

Alla sera nessuno ritro-  
vò il proprio pullman. Solo  
ventinque dei cento che  
erano partiti fecero ritorno  
in città a piedi sotto una  
pioggia battente inseguiti  
anche da branchi di lupi  
che da 150 anni non face-  
vano la loro comparsa in  
quelle zone.

L'indomani tutti in uff-  
cio: era ricomparso il sole.  
I megapresidenti partirono  
per la Costa Smeralda.

Paolo Villaggio

SPORT

Le ragazze pedalano  
per i campionati  
mondiali

LA NOTIZIA - Carla Bosio ha vinto in volata la cor-  
sa ciclistica internazionale di Albenga, battendo an-  
che le candidate ai campionati del mondo, che si  
svolgeranno a Imola. La media oraria della gara, sul-  
la distanza di 63 chilometri, è stata di 39,969.



La ciclista francese Renée Vissac in allenamento al Velodromo olimpico di Roma, sede dei campionati mondiali su pista. I cam-  
pionati del mondo su strada avranno luogo sul circuito di Imola.

«CHE COSA È IL CICLI-  
SMO FEMMINILE». L'uo-  
mo ha da poco scoperto che  
anche la donna sa correre in  
bicicletta a medie altissime.  
Del resto la donna ha mo-  
strato di sapere eccellere in  
tutti gli sport. Corre, salta,  
nuota con la stessa capaci-  
tà, e spesso con eguali risul-  
tati, dell'uomo.

Questo fatto ha talvolta  
sollevato dubbi sulla fem-  
minilità delle atlete. Da  
qualche tempo a questa par-  
te, prima di ogni grande  
competizione internazionale  
le atlete vengono infatti sot-  
toposte a visite mediche. I  
casi delle sovietiche Tama-  
ra e Irina Press, della po-  
lacca Klobusková sono ab-  
bastanza noti. Si è avuto an-  
che un caso tutto italiano,  
quello di Vittoria Trio, che ai  
campionati europei di atleti-  
ca leggera a Budapest, nel  
1966, non poté gareggiare  
perché rifiutò di sottoporsi  
alla visita medica. Ma la  
Trio non volle presentarsi  
alla visita unicamente per-  
ché colpita nel suo orgoglio  
di donna.

Comunque le donne si so-  
no date al ciclismo, e hanno  
ottenuto che anche ai cam-  
pionati mondiali ci sia una  
gara riservata a loro. Ad Al-  
benga si è quindi svolta la  
preparazione delle ragazze  
che gareggeranno nel cam-  
pionato mondiale a Imola.  
Hanno disputato una corsa  
selezionatrice. Carla Bosio  
l'ha vinta. La gara, svoltasi  
su un circuito di circa un  
chilometro, particolarmente  
veloce, per tutti i sessanta-  
tre chilometri è stata ani-  
mata da fughe. Le più com-  
battive sono state Pecche-  
nini, Longari e Tartagni.  
Nel finale, Marchesin, Bo-  
sio e Pecchenini staccavano  
il gruppo: volata a tre e vit-  
toria della Bosio.

Il pubblico ha molto ap-  
plaudito. La gente si era af-  
folata sul circuito per pura  
curiosità, ma poi ha finito  
per rendersi conto che face-  
vano sul serio.

«CHE COSA DICONO». «Ci  
prepariamo con puntiglio.  
Vogliamo far bene, a Imola.  
Gareggeremo il giorno pri-  
ma dei professionisti, e spe-  
riamo che la folla, sul cir-  
cuito di Imola, faccia il ti-  
fo per noi. Le russe, le nor-  
diche e le svizzere vanno  
a fondo».

LE VAGANZE



CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**

Il giorno che Fantozzi andò al ballo della contessa

Fracchia e Fantozzi sono invitati al ballo della contessa Serbelloni Mazzanti Vien dal Mare. In Italia i balli li danno le contesse: non ho ancora avuto notizia di un ballo dato dalla moglie di un bracciante calabrese.

Il Fracchia e il Fantozzi nulla sanno delle regole che governano le serate mondane e si consigliano con un certo Vannenez, che aveva fama di essere stato l'uomo di punta in tempi andati al ballo dell'Opera di Vienna: e sbandano completamente tutto. L'invito prescriveva « gradito l'abito scuro ».

Affittano allora da un costumista teatrale due frac da orchestrali (a Fracchia le maniche erano lunghe e sembrava un mutilato, Fantozzi pareva in bermuda). Si presentano nella bellissima villa medicea di Montepulco Fiorentino della contessa Serbelloni Mazzanti Vien dal Mare. Vengono scambiati per orchestrali e subito messi in prova dal capo orchestra, certo conte Semenzi, un conte, questo, decaduto.

I due fecero dei dispetti tentativi con due trombe e poi furono schiaffeggiati selvaggiamente dal conte Semenzi. Sorrisero servilmente: credevano di essere in piena festa e che si stesse svolgendo uno di quei divertenti giochi di società di cui avevano tanto sentito parlare. Chiarito l'equivoco (il conte Semenzi fu poi giustiziato con mezzi di fortuna nel cortile della villa) vennero introdotti nei saloni.

Il Fantozzi in bermuda baciò la mano al conte Serbelloni, che intanto non dava la mano al Fracchia il quale non poteva prendere dato che le sue mani non fuoriuscivano dalle maniche. I posti a sedere in questi balli sono limitatissimi. Dalla contessa erano quaranta e gli invitati quattrocento. I più scaltri avevano conquistato dopo rapidissime risse le poltrone e le sedie, altri stavano con molta classe sdraiati per terra o sulle scale.

Fantozzi adocchiò un

dondolo meraviglioso nel giardino della villa. Disappannò il vetro (la temperatura esterna era di 18 gradi sotto zero): per un effetto di lente del vetro comparso si intravedeva di là un cagnolino. Fantozzi disse « Che meraviglia! » e pensava al dondolo.

Il cane era un gigantesco alano da quattro tonnellate. Gli fece in silenzio una violenta presa di collo e se lo portò in giardino, dove stava già scavando una fossa. Un grido del conte salvò il Fantozzi.

Rientro stravolto e col frac a brandelli e disse: « Fracchia, andiamo via, sono un po' stanco ». Saltarono il conte, che cortesemente li accompagnò fino alla porta. Fantozzi aprì. Sul pianerotolo c'era il molosso che lo aspettava. Richiuso di colpo e disse al conte: « Ci facciamo ancora un ballo? ». E sparirono nel vortice di danze viennesi. Più tardi Fracchia scese dalla grondaia, saltò in macchina e partì. Vide un lampeggiare alle spalle, si accostò sulla destra per lasciar passare: nulla. Ancora un lampeggio, Fracchia abbassò il finestrino, disse: « Dai, passal », e fece il gesto con la mano. Poi accelerò a tavolotta: dietro a lui non erano fari, erano gli occhi dell'italiano che lo inseguiva al galoppo. Continuò così fino sotto casa. Il Fracchia cercò di uscire guardingo dall'auto ma l'italiano ringhiava paurosamente. Attese un'ora, la belva sembrava dormisse, lui aprì lentamente la porta e il cane si alzò ringhiando.

Quella notte dormì in macchina e per due settimane fu nutrito dalla moglie che gli passava vivande con un cesto calato dal balcone.

Paolo Villaggio

SENTENZA

Assolte la macchina e le operaie

LA NOTIZIA - La signora Carolyn Radnal, di Solihull, che da tre anni viveva col determinante contributo di una macchina, un rene artificiale, è stata uccisa da quella stessa macchina con l'involontaria complicità di un « errore umano ». Il giudice ha assolto i responsabili dell'errore.

I PARTICOLARI - Con i reni completamente incapaci di filtrare il suo sangue, la signora Radnal, di 29 anni, si sottoponeva regolarmente due o tre volte alla settimana al filtraggio meccanico del sangue, pratica che eseguiva ormai lei stessa nella propria casa con un rene artificiale che le veniva recapitato a nolo su richiesta. Giorni fa Carolyn Radnal si era appena collegata alla macchina, ripetendo operazioni che ormai le erano abituali, quando il marito che la assisteva la vide improvvisamente impallidire e perdere i sensi. Accortosi che qualcosa non funzionava, egli arrestò subito il funzionamento dell'apparecchio, ma era troppo tardi: trasportata all'ospedale, la signora Radnal vi moriva.

Verificata la macchina, si scoprì che la morte della signora era stata causata dall'errato montaggio di un tubo che ha provocato l'immissione nel circolo arterioso della donna di una forte quantità d'aria. Al giudice istruttore incaricato di esaminare il caso il dottor Philip Gowers, direttore medico della ditta costruttrice del rene artificiale, ha spiegato che la macchina che aveva ucciso la signora Radnal era nuova: durante il montaggio un tubo era stato collegato in modo sbagliato per un banale errore delle operaie montatrici. « Abbiamo un reparto verifiche che controlla gli apparecchi prima che escano dalla fabbrica; ma il controllo di questo collegamento non viene fatto, perché l'eventualità di un errore in questa fase del montaggio era considerata sin qui del tutto impossibile ». Egli ha aggiunto che il tubo « è già stato modificato in modo che l'errore non si ripeta ».

Il giudice istruttore ha emesso un verdetto di morte accidentale affermando che « la tragedia è stata provocata da un banale errore umano ». Ha aggiunto che i fabbricanti dell'apparecchio erano stati molto franchi e che la giustizia era rimasta soddisfatta dalla loro assicurazione che l'errore non potrà più ripetersi. « È facile », ha concluso il giudice, « criticare le due donne che hanno montato l'apparecchio. Ma il loro errore è stato assai banale, e chi di noi non commette di tanto in tanto errori altrettanto banali? ».

MEDICINA

Bambini più piccoli se fuma la futura mamma

LA NOTIZIA - Un'indagine svolta a Sheffield (Gran Bretagna) fra 2000 donne in stato di gravidanza ha confermato che le donne che fumano regolarmente danno alla luce bambini più piccoli.



I PARTICOLARI - La ricerca ha anche stabilito che le donne che fumano corrono un maggior rischio di abortire: esse possono infatti provocare la morte del bambino durante il primo mese di gravidanza, specialmente quando hanno la pressione del sangue alta.

Il professor Charles Scott Russel e i suoi collaboratori del reparto di ostetricia e ginecologia dell'università di Sheffield, autori della recente indagine, credono che sia questa la prima volta in cui si è stabilito un diretto rapporto tra fumo e peso dei neonati. Il rapporto sulle ricerche effettuate è comparso sull'ultimo numero del *British Journal of Preventive and Social Medicine*; esso riferisce che la percentuale delle gravidanze non portate a termine è stata del 7,9 per cento fra le fumatrici mentre è mediamente del 4,1 per cento fra le non fumatrici. La percentuale delle gravidanze non portate a termine fra le fumatrici con pressione del sangue alta è del 31 per cento, contro il 14,5 per cento fra le non fumatrici.

Lo scopo principale del rapporto era di stabilire se la nascita di bambini più piccoli e il rischio di poterli perdere siano o meno direttamente collegati al fumo: vi sono infatti dei dottori i quali asseriscono che la causa dei due fenomeni potrebbe essere dovuta ad altri fattori. Il gruppo dei dottori di Sheffield ha preso in considerazione un elevato numero di tali possibili fattori: condizioni sociali e ambientali, età della madre, altezza, numero di precedenti gravidanze, attitudine verso il nuovo bambino e prosecuzione (o meno) del lavoro durante il periodo di gravidanza. Il rapporto afferma a tale riguardo: « Quando i pesi reali dei feti vennero confrontati con gli effetti del fumo e con ciascuno degli altri fattori, fu chiaro che l'effetto del fumo, evidente in ogni confronto fatto, era chiaramente indipendente da ogni altro fattore non connesso con il fumo ».

Le non fumatrici e fumatrici occasionali furono raggruppate insieme: « fumatrici » furono considerate solo le donne che fumano 5, 10 o più sigarette al giorno.

PRESSIONE ALTA - Il rapporto aggiunge che i bambini più piccoli perché nati da madri fumatrici non raggiungono mai nella crescita i bambini nati da non fumatrici. Se il fumo fosse un leggero veleno ci si dovrebbe aspettare che i neonati più piccoli recuperino peso dopo la nascita: benché in moderata misura ciò avviene, l'indagine ha mostrato che questi bambini sono comunque, dopo 12 mesi, più piccoli dei bambini delle madri non fumatrici. Il professor Russel ha comunque tenuto a precisare che « il rischio è probabilmente minimo » e ha sottolineato che « anche le donne fumatrici hanno dato alla luce un numero considerevole di bambini sani ». Egli è però convinto che sarebbe meglio se alcune donne venissero scoraggiate dal fumare: in particolare cioè quelle con pressione alta e quelle che hanno avuto difficoltà in precedenti gravidanze.

STUPEFACENTI - Sullo stesso tema, in una lettera indirizzata a *The Lancet*, i dottori giamaicani T. V. N. Persaud e A. C. Ellington hanno riferito che, secondo i dati di un esperimento da loro compiuto, le donne che fumano sigarette drogate durante la gravidanza « corrono il rischio di avere bambini anormali »: più della metà della prole di topi albini ai quali furono fatte iniezioni di quantitativi anche limitati di stupefacenti durante la gravidanza venne trovata deforme. I dottori dicono: « Sebbene sia sempre difficile riferire all'uomo i risultati degli esperimenti su animali, la possibilità di un effetto dannoso degli stupefacenti sul feto umano deve essere presa in seria considerazione ».



CONCORSI DI BELLEZZA

## Il cugino innamorato voleva far perdere Miss Italia

**LA NOTIZIA** - Per la prima volta dai tempi di « 5000 lire e un corredo per un sorriso » (anno 1939) la giuria di un concorso di bellezza ha reso il suo verdetto all'unanimità: è accaduto a Salsomaggiore, titolo in palio quello di Miss Italia, vincitrice Graziella Chiappalone, 18 anni, altezza 1,71, misure 90-60-90, terza liceo, farà il notaio.



La proclamazione di Graziella Chiappalone, Miss Italia 1968.

**I PARTICOLARI** - La competizione è stata sofferta e vissuta, a tratti coltoni di un giallo, da tutto il clan del Chiappalone: papà, mamma, zii, cognati, cugini di diverso ordine e grado, Chiappalone e Fondacaro (è il casato della mamma di Graziella) e quanti con i Chiappalone e i Fondacaro sono legati dai più remoti vincoli di parentela, hanno raggiunto la cittadina temale fissando il loro quartier generale in un alberghetto del centro storico. A Palmi, la cittadina dalla quale provengono, dopo il terremoto del 1908 non si sono verificati fatti di un certo rilievo, ed è quindi spiegabile il desiderio di ognuno di prendere parte in modo personale e diretto all'ascesa della candida Graziella al trono della bellezza. Tutti guardavano perciò con simpatia al fervore organizzativo di papà, mamma, zii, cognati e cugini. Babbo Chiappalone, un distinto signore di bell'aspetto che insegna francese, che ha la vocazione dell'educatore e un'istintiva propensione alla nuova scienza delle relazioni pubbliche, era il capo riconosciuto del clan. Lui s'incaricava di scortinare sul tavolo di Enzo Mirigliani, il patron della manifestazione, ampi servizi fotografici che attestavano in modo inequivocabile gli attributi della futura Miss Italia. Lo affiancava nell'opera meritoria Rino Casuscello, due lauree, direttore del Banco di Napoli di Gioia Tauro, cugino in secondo grado. Ma l'organizzazione « fatta in casa » funzionò perfettamente fino a quando, nella

matinata di domenica 1° settembre, la giuria proclamò Graziella Chiappalone Miss Italia 1968.

**LA CONTESTAZIONE** - Poche ore dopo la proclamazione il cugino plurilaureato si trasferì all'opposizione, sconfessò il suo stesso operato e quello del clan e diede l'avvio alla contestazione. Il dottor Casuscello piombò nell'ufficio dell'organizzatore Enzo Mirigliani e lo scongiurò di annullare il responso della giuria. Il patron fece notare al giovane bancario che esisteva ormai un atto notarile di convalida dell'operato dei giudici: un simile intervento era quindi illegale oltre che impossibile. A questo punto il giovanotto di Palmi prese ad inflare una bugia dopo l'altra, mentendo in modo maldestro e grossolano come soltanto gli innamorati sanno mentire. Disse che Graziella, avendo soltanto quindici anni, non poteva partecipare al concorso. E quando Mirigliani gli mise sotto il naso una dichiarazione del professor Chiappalone, padre della ragazza, dalla quale risultava che Miss Italia era nata il 27 maggio 1945 sotto il segno dei gemelli, Rino Casuscello gridò che papà Chiappalone aveva dichiarato il falso e uscì sbattendo la porta. A questo punto la magica cornice di Miss Italia si colorò di giallo.

**IL GIALLO** - Nel pomeriggio era in programma una sfilata delle miss, presieduta al gran gala serale. Graziella Chiappalone non si presentò. Il brivido serpeggiò fra gli organizzatori: che, dopo avere avuto

stificato in qualche modo l'assenza della fanciulla di Palmi, si misero in caccia della bella fuggitiva. Sarebbe bastato parlare con i protagonisti per chiarire il mistero, ma i protagonisti erano scomparsi. C'era invece il professor Chiappalone che i cronisti sottoposero a un serio interrogatorio. Professore: « Mia figlia sta bene. Questa sera sfilerà ». Cronista: « Dov'è il fidanzato di sua figlia? ». P.: « Mia figlia non ha fidanzati e neppure corteggiatori. È una ragazza seria ». C.: « Quasi tutte le ragazze serie hanno un fidanzato o un corteggiatore. Qualcuna ha persino un marito. Dov'è sua figlia? ». P.: « È qui. Riposa ». C.: « Possiamo vederla un istante? ». P.: « No ». C.: « Perché? ». P.: « Devo dirvi la verità: mia figlia non è qui. Si è sentita male e lo zio medico l'ha accompagnata all'ospedale di fiducia ».

Una telefonata permise di sapere che sì, Graziella Chiappalone è stata visitata all'ospedale di fiducia perché accusava lievi dolori all'addome, ma ha lasciato la clinica alle 18 con due signori: lo zio medico e il dottorino di Palmi, innamorato e geloso. Ormai sono le 21 e trenta, il gran gala sta per cominciare e Miss Italia ancora non si vede. Arriverà soltanto alle 22.

Riprende il dialogo fra i parenti e i cronisti.

Padre: « Qualcuno ha insinuato che mia figlia è stata medicata per le percosse ricevute. Ve la faccio vedere nuda! ». Cronista: « Questo no: volevamo soltanto sapere le ragioni della fuga o del rapimento ». Madre: « A Palmi sono tutti ammirati per l'alta moralità di mia figlia. Voi me la volete far rapire da un fidanzato che non esiste ». Graziella: « È vero. Non guardo in faccia nessuno. Sono tutta casa e scuola, scuola e casa ». P.: « La bambina è così fragile che va a letto stanca tutte le sere e non guarda neppure la televisione ». C.: « È vero che vorrebbe fare del cinema? ». G.: « Il cinema e la popolarità non m'interessano! ». M.: « Mia figlia è seria. Non vuole fare del cinema. Scrive piuttosto che vuole fare del carousel. Figlia mia, quanto m'hai fatto stare in pensiero! ». G.: « Uffa, mamma. Smettiamola: io mi sento pazzal! Quante frivolezze. Io preferisco i classici ». C.: « Quali? ». G.: « Cronin e Marcuse ».

Rientrata la contestazione dell'innamorato geloso, Graziella ha potuto raccogliere il premio nel corso di una serata indimenticabile. Ai margini della folta festante e plaudente il professor Chiappalone esprimeva in volto una profonda amarezza. « Non ne posso più », diceva, « sono un uomo distrutto ».

Nulla Cantaroni

## Quel giorno che Fantozzi andò allo stadio

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



Dovrei dirvi, appunto, del giorno che Fantozzi andò allo stadio dopo aver consultato per prudenza l'ufficio meteorologico. Ma il calcio evoca ricordi lontani, quando non c'era ancora la TV.

Vedete, adesso la TV, un'ora dopo la partita, vi fa vedere i gol dei campioni. Si tratta di gol che quasi mai i cameramen addormentati riescono a seguire fino in fondo alla rete. Si vede partire la palla, ma non si sa mai dove vada a finire. E' gol solo quando si vede la rete che si muove! Un tempo i gol venivano raccontati da Carlos e nessuno aveva il tempo di controllare. Esempio: palla ad Amadei che entra in area di rigore inglese... entra con la palla, scosta un avversario, ne scarta un altro, avanza solo con la palla, gli si fa incontro il portiere inglese... Amadei lo scarta... Rete!... Ha segnato il mezzo-sinistro inglese Broadis per l'inghilterra. Il nostro portiere coperto nulla ha potuto contro l'improvvisato tiro. O venivano raccontati dalla « Rosea » con toni ottocenteschi. Esisteva una tradizione orale, di padre in figlio si tramandavano i ricordi di reti spettacolose segnate da vecchi campioni dai mitici soprannomi: il figlio di Dio, lo sfondatore di reti eccetera. Nessun testimone oculare ormai era reperibile e io ricordo che succedeva questo. Ceventini aveva segnato un gol di testa da quattro metri, per la seconda generazione i metri diventavano 40, per la terza 140, per la quarta 1640, al punto che a quei tempi viene il sospetto che si giocasse su campi di aviazione o nel deserto del Nevada. Filini, il sinistro proibito, aveva una tale potenza di tiro che segnava per le generazioni che seguivano gol da 140, 600, 12.000 metri.

Filini giocava nel Genoa, ma era di Rapallo che dista 25 chilometri da Genova. Pare che avesse fatto un accordo con la società (che così risparmiava la spesa di trasferta) di questo tipo: lui se ne stava a Rapallo a casa sua a leggere, gli telefonavano dallo stadio di Marassi e gli dicevano: scenda in strada che c'è da battere un calcio piazzato. Lui si metteva una vestaglia, scendeva di gran volata le scale e bum... rete paurosa a Marassi. Dopo due ore gli arrivava un telegramma della Società che si complimentava per la rete segnata. Non sempre gli andava bene, alle volte gli arrivava un telegramma di questo tenore: « Spiacente davvero comunicare suo tiro centrato in pieno mostra del cristallo di Boemia a Varese e i danni le saranno trattiene sugli stipendi ».

Poi c'era il mago Meazza: che chiamava il portiere fuori della porta. « Dice a me? », faceva il portiere. « Sì ». Il portiere si scusava con gli spettatori, diceva: « Scusatelo alle tribune, vado un attimo a parlare... ». Toc... rete!... Poi c'era la famosa rovesciata di Parola dai molti imitatori. Ho visto dei capiservizio tentare la manovra sull'astalo davanti a casa con una palette di stracci, ricadere a nuca in giù sorridendo e poi partire al galoppo ululando... Ho saputo di un notevole invitato a dare il calcio d'inizio a un importante incontro di beneficenza. Partiva con rincorsa, calciava con violenza un pallone simbolico di bronzo, stringeva la mano ai capitani, all'arbitro e ripartiva alla Cape Kennedy.

C'erano le respinte al volo di Rava, il famoso terzino. Fantozzi era un feroce tifoso della Juve. Le previsioni meteorologiche del sabato avevano detto sole splendente su tutta la penisola. Fantozzi si recò con la moglie allo stadio ad applaudire il juve: bandiere, trombe e berrettino bianconero. Eccezionale squadra. Calcio d'avvio, lui urla: forza Rava... non finì la frase. Rava colpì la palla al volo col collo del piede centrandolo in piena faccia: ne ebbe una paurosa sgranata di denti.

Paolo Villaggio

LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



Le nostre domeniche pomeriggio sono ahimè caratterizzate da una noia abissale: scavallate in macchina di dieci ore fino a una affollatissima spiaggia nel pieno dell'estate, scavallate in macchina sempre di dieci ore fino a una affollatissima pineta sul finire dell'estate.

In altri tempi, quando la massa non aveva ancora raggiunto le molte conquiste sociali e le posizioni di benessere di cui ora felicemente usufruisce, alla domenica non restava altro che uno straordinario e sempre valido spettacolo: i roghi.

Roma. È il 2 febbraio dell'Anno Domini 1600. Al Campo de' Fiori si manda al rogo Giordano da Nola detto Bruno, dopo sette anni di carcere e di lungo processo.

Sulla sinistra della grande piazza, gremita all'inverso, si sommano le prime luci del giorno, una tribuna in legno con il tribunale dell'inquisizione, dalla quale si leva il canto: «Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla...». Al centro della piazza un'alta catasta di legna attorno alla quale si affrettano i neri uomini incappucciati del braccio secolare. «Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla...». Due corroni di armigeri circondano il luogo dell'esecuzione. Popolani, in silenzio, guardano con gli occhi folti spaventati il tribunale e la pila dei legni.

Mescolato tra la folla un uomo tutto in nero, completamente legato dalla testa ai piedi da una corda di canapa. Il quale ad intervalli regolari rompe il silenzio con uno strano grido: «VIVA il Papa, VIVA il Papa!». Il capo dell'inquisizione dal palco: «Scusi, ma chi è lei?». Nessuno risponde.

Nel silenzio il capo dell'inquisizione: «Giordano ti sarà portata una pergamena da firmare... essa è l'ajtura a quanto è stato certamente dettato dal diavolo... firma e sarai salvo!».

La pergamena viene portata al monaco da due uomini del braccio secolare: uno regge il documento l'altro una penna d'oca con calamaio.

Ma Giordano guarda il vuoto e li ignora.

Dal palco... «Giordano, vista allora la tua *diabolica perseverazione*, sarai dato alle fiamme... hai qualche estremo desiderio da esprimere?...».

Nel silenzio generale il

degli armigeri un esagitato, signorilmente vestito in polpe.

«Che Giordano sia salvo... salvate la forza illuminante del suo ingegno... che Giordano sia... bollito... fatto alla cacciatora, all'amatriciana, ma non bruciato...».

Non a caso l'uomo parlava in codesta guisa. A quei tempi i domenicani avevano raggiunto una tale perfezione nei roghi che non si mandava un eretico al rogo nudo e crudo senza dargli un po' di sapori, due spicchi d'aglio sotto le ascelle, un limone in bocca.

Li roghi erano il grande passatempo di allora. A Roma, città già allora assai noiosa, le giornate erano caratterizzate da colloqui di questo tipo: «Che si fa oggi? L'oca?». «Prendi un po' la pagina dei roghi» (e si prendeva la pagina dei roghi della gazzetta) «vedi un poco...». «A Campo de' Fiori, una strega di Piensa...». «Quanto dà?». «Tre asterischi...». «Vai avanti...». «A Piana Campitelli un eretico di Frosinone...». «Quanto?». «2 asterischi...». «Poco...». «Noi, bada che l'allestimento è di un tribunale inglese, quelli non vi faranno molti roghi, ma quei pochi li fanno con decoro e serietà professionale. Certo che come in Spagna...». «Ho veduto io con i miei occhi a Valencia un rogo con un eretico che sarà stato un 12 chili... 3 ore l'hanno fatto durare a foco lento... foco lento... suspense... urla della folla...».

«Qui a Roma ti fanno dei bidoni! È capitato a me! 3000 fiorini, seggiola di rogo, tre ore di coda, vado, mi siedo, danno fuoco... una vampata... e come mai... un alcoolizzato!».

Rompe nuovamente il doppio cordone degli armigeri l'esagitato di prima: «Che Giordano sia salvo... e salvato...».

Dal palco: «Troppo tardi buon uomo... si è spento! È lui con un lampo di speranza: «Il rogo?». «No, Giordano!».

L'uomo si butta a terra urlando: «Potevate garotarlo, impalarlo, ma non bruciarlo!».

Dal palco una voce stupita: «Ma allora lei non è amico dello scomparso?».

E l'uomo rialzandosi: «No, anzi, sono il suo assicuratore... pensi che erano sette anni che gli stavo dietro e solo ieri sera mi ha firmato una gigantesca polizza antincendio... Ed ora la mia compagna mi manderà in Francia per punizione!».

Dal palco: «E dove, se è lecto?». «Ad Orléans, ma non mi lamento sa... anche lì fortunatamente ho già un buon nominativo!».

Dalla folla la voce: «Viva il Papa... viva il Papa». Dal palco: «Ma si può sapere chi è lei?». E lui: «E non l'ha ancora capito? Sono il Legato pontificio!».

Rompe il doppio cordone

Paolo Villaggio

MODA

Anticipo  
della  
gran sera

LA NOTIZIA - Le due favolose feste in Portogallo, quella del miliardario austriaco Pierre Schlumberger e quella del re dello stagno Antenor Patino, sono considerate la grande «prima» della stagione elegante internazionale che già ha iniziato il conto alla rovescia nelle più grandi sartorie e che culminerà in Italia con l'inaugurazione dei teatri d'opera.



I PARTICOLARI - Queste feste consentono praticamente di definire la moda-pilota degli abiti da sera che questo inverno, tradotti in prezzi più accessibili, verranno portati da tutte le signore eleganti anche se non mogli di miliardari. Per una notte, in Portogallo, Ira Fürstemberg, Gina Lollobrigida, Audrey Hepburn, Soraya, Maria Gabriella di Savoia, Sonia Henie, Capucine si sono trasformate in affascinanti debuttanti alle due feste dei miliardi svoltesi nelle ville portoghesi di Schlumberger e di Patino. Nello stesso tempo esse hanno lanciato i modelli gran sera 1969: tutti bianchi, tutti lunghi, aerei o affusolati gli abiti da sera, preziosi come gioielli, che i più famosi sarti di Parigi, di Roma, di Milano avevano preparato già da luglio. E sul bianco i più sontuosi ricami di pietre preziose, perle, brillanti, oro, argento, che centinaia di guardie repubblicane, decine di agenti della polizia stradale in alta uniforme hanno difeso insieme a molti agenti della polizia segreta, in sintonia con i carabinieri, i king, mescolati alla folla degli invitati. In questi favolosi vestiti, che eliminano ogni deficit nella sartoria che li confeziona, soltanto il colore bian-

co, dominante, può ricordare una festa di debuttanti ma non le linee, i tessuti, le guarnizioni, i ricami. Per esempio, le fiutanti tuniche di Dior in chiffon impalpabile bordate di cigno, le guaine Impero in raso, in crepe con tanti giri di cintura gioiello ricamati alti sulla vita come quello indossato dalla padrona di casa ospite della prima festa: Maria De Conceição Dinis. La moglie portoghese del petroliere austriaco Schlumberger. E poi i nuovissimi fatali giganti fourreau stile Hollywood anni '40, firmati Parigi, in crêpe-satin bianco o nero ingioiellati da nastri di strass; e sono tutti abiti lunghi che qualche volta hanno la sorpresa della gonna che si trasforma in pantaloncini. Pochi i veri pantaloni che però non mancano nelle toilettes da gran sera, di taglio classico o appena allargato, in raso, in velluto, accompagnati da camicette con maniche larghissime, in musola bianca, alla viennese, alla russa o da trovare con maniche palloncino attaccate sulla blusa giustacure.

IL COMMENTO - Questi abiti da sera lussureggianti non sono soltanto un fatto di cronaca da festa quasi in costume, sono l'inizio della stagione dell'alta moda elegante e li ritroveremo qui in Italia a molte inaugurazioni di gala, alle aperture del teatro d'opera, alle prime dei film, nella stagione dei balli d'inverno. Molti sono ugualmente preziosi e ugualmente firmati, indossati sempre dalla piccola élite internazionale, per cui ancora oggi le maggiori sartorie lavorano quasi in esclusiva. Altre sono le versioni rivendute e ridotte del modello originale, la tunicetta Impero che al posto del ricamo autentico ha una vistosa incrostazione di pietre dure colorate, l'abito di organza già ricamata nel tessuto, senza i preziosi punti a mano, ma con la stessa linea un po' spagnola, a balze e a volanti, preferita dalle più giovani.

Nunzia Monanni





## LA DOMENICA

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



### La volta che Fantozzi andò a pescare

Domenica scorsa Fantozzi e Fracchia sono andati a pescare.

Era una vecchia idea di Fracchia, quella della «domenica a pescare», alla quale nessuno dei colleghi d'ufficio aveva mai voluto aderire. Lui ne faceva un gran parlare sottolineando gli incredibili benefici: mare, sole, iodio e relax, tutte componenti dalle taumaturgiche facoltà terapeutiche.

Fantozzi, che sulla pesca aveva solo notizie di seconda mano, il venerdì scorso diede improvvisamente la sua adesione e domenica i due partirono all'alba.

Avevano trascorso il sabato pomeriggio nell'acquisto della attrezzatura. In Liguria si pesca dalla barca con delle lenze lunghe circa cento metri, con un piombo in fondo e quattro grossi ami; la lenza avvolta in un rettangolo di sughero da queste parti si chiama «bulentino». Avevano dovuto comprare tutto in un negozietto che Fracchia aveva consigliato perché a buon mercato: ma per il Fantozzi fu una batosta economica terrificante.

Affittarono una barca ai bagni Flora. Ne avevano chiesta una a motore: ma, si sa, la domenica i prezzi si alzano ed essi preferirono ripiegare su di una barca a remi. «Un po' di moto ci farà un gran bene!», disse allegramente Fracchia. Fantozzi si limitò a guardare mestamente il pauroso barcone di tre tonnellate che avevano preso in affitto. I due erano vestiti come per una pesca alla balena: grandi stivali, pesanti maglioni di lana sotto le giacche a vento e paurosi cappelli impermeabili a larghe falde. Tentarono sotto un so-

protestare, poi si limitò, visto che non c'erano speranze, a ululare con ritmo regolare: un ululato ogni quattro vogate.

Arrivarono sul posto scelto per la pesca con le bolle alle mani per la voglia, le spalle arroventate dal sole e le labbra viola dalla sete.

«Allegri! Srotoliamo la lenza», disse Fracchia e si strappò quasi un dito con l'amo. Cominciò la tragica attesa sotto il sole.

Dopo la prima ora Fantozzi cominciò ad avere la prima allucinazione: gli parve di sentire muovere la lenza. «Ha abboccato!», urlò e tirò su tutto con ansia. Rimasero delusi: nulla! Ma avevano ingarbugliato le due lenze in maniera allucinante. «Con calma!», ordinò Fracchia. «Cerchiamo di sbrigliare il tutto... Lei passi sotto di qui... io vengo lì... poi tirala, l'importante è di non perdere la calma». Sembravano il gruppo marmoreo di Laocoonte e dei figli alle prese coi serpenti. Alla terza ora cominciarono a bestemmiare decisamente. Erano ormai legati mani e piedi.

Alla quarta ora Fantozzi cominciò a «sentire le voci» come Giovanna d'Arco e si buttò in acqua in preda a crisi mistiche. Abboccò subito alla lenza di Fracchia e fu da questi immediatamente «pescato».

Prima del tramonto i due furono trovati, mentre andavano alla deriva, da una motovedetta della finanza che li trainò ai bagni Flora: erano completamente legati sul fondo della barca, stavano in silenzio, avevano lo sguardo vitreo e lanciavano ogni tanto delle risate stridule brevissime. Quando Fantozzi entrò nella doccia dello stabilimento balneare fu subito azzannato da una grossa cernia che si lavava. In serata vennero ricoverati entrambi alla neuro in osservazione.

Tornarono in ufficio martedì: avevano le mani bendate e non potevano scrivere.

Ieri, quando Fracchia propose a Fantozzi di andare a pescare, questi rimase venti secondi in silenzio, vibrando, pronto al lancio, poi gli «sparò» un ceffone con rincorsa, Fracchia si abbassò istintivamente e Fantozzi centrò in piena faccia il direttore che entrava. Furono spesi per comportamento indisciplinato.

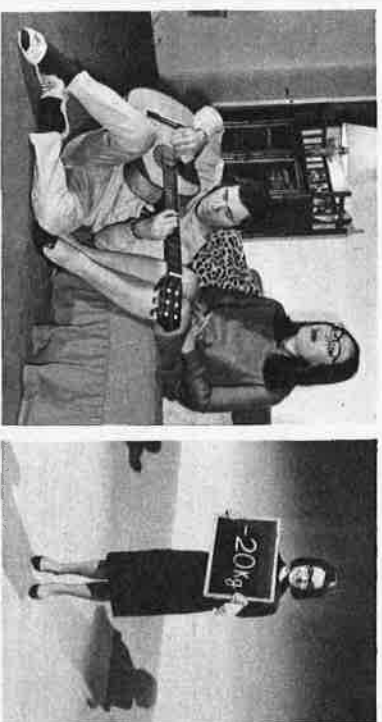
Paolo Villaggio

CANZONI

## Nana Mouskouri è dimagrita di venti chili

**LA NOTIZIA** - Nana Mouskouri, una delle maggiori interpreti della canzone europea, non riesce più a smettere di dimagrire.

**I PARTICOLARI** - Circa un anno fa, subito dopo aver avuto il suo primo figlio, Nana Mouskouri pesava ottanta chili. Decise allora di iniziare una dieta dimagrante: bisceche e insalata. La dieta ebbe in un primo tempo un esito più che soddisfa-



Nelle foto: la cantante di origine greca all'inizio della cura dimagrante e dopo sette mesi di dieta.

GO-KART

## Vuol battere il record di 230 km orari

**LA NOTIZIA** - Un pilota italiano tenterà di battere il record assoluto di velocità per go-kart: 230 chilometri orari, da raggiungere o superare con una minuscola trappola e con un motore di soli 100 centimetri cubici.

**I PARTICOLARI** - Il progetto, ancora alla fase iniziale e quindi circondato dalla massima segretezza, prevede una particolare carenatura aerodinamica che avvolgerà il telaio della vettura. Il motore invece è stato già messo a punto. Si tratta di un due tempi a valvola rotante con cui si possono ottenere in normali circuiti vertiginosi «sprint» di 140 chilometri orari. La sua realizzazione è stata affidata a una piccola officina di Quarto di Gossolengo, in provincia di Piacenza: la «B. M. Motori», che costruisce i suoi kart per i maggiori piloti europei della specialità.

Il '68 è stata un'annata d'oro per i motori «B. M.» che per la seconda volta hanno conquistato il titolo mondiale nella prestigiosa categoria dei 100 centimetri cubici.

**I RETROSCENA** - La «B. M. Motori» nacque circa sette anni fa come consociata della ditta Astra, un'officina con 550 dipendenti, specializzata nella costruzione di grossi motori industriali e perfino di carri armati. Dopo una notevole affermazione ottenuta nel '65 vincendo il campionato del mondo a Roma, i kart piacentini ebbero un momento di crisi. La concorrenza si era fatta più agguerrita e fu necessario studiare una modifica sostanziale: l'adozione di cilindri di alluminio incamiciati in ghisa. Il «100 cmc.» è stato sfruttato al massimo delle sue risorse con risultati incredibili: 16 cavalli per un decimo di litro rappresentano, rapportati alla cilindrata, una potenza superiore a quella delle vetture da corsa.



## LA DOMENICA

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



### La volta che Fantozzi andò al ristorante

Domenica scorsa Fantozzi portò sua moglie a colazione al ristorante.

Quella di andare una domenica a colazione fuori era un'antica promessa che, per colpa della signora Pina, sua moglie, non aveva mai potuto mantenere. Cerano i figli da guardare o aveva dei dubbi sull'abito da mettere o aveva invitato i suoceri a passare il pomeriggio con loro. Ma questa volta, sistemati i figli dai nonni, la signora Pina non aveva scuse e Fantozzi mantenne finalmente una promessa che aveva una quindicina d'anni.

Aveva domandato in ufficio, da più settimane, consiglio su dove andare per mangiare bene senza farsi uccidere da prezzi assasini e Fracchia, che «sapeva sempre tutto», gli consigliò «da Enzo il pescatore»: avrebbe mangiato il pesce freschissimo e a buon prezzo.

Si erano vestiti per uscire. Lei aveva un abito di tela verde, borsa rossa, non si era lavata i capelli color topo e si sentiva a disagio. Fantozzi, che non aveva mai accettato il concetto dell'abito da mezza stagione, aveva un pesantissimo spigato siberiano grigio di confezione, cravatone con nodo sbagliato (la parte stretta gli arrivava oltre la cintura e la parte larga solo un palmo sotto il mento) e scarpe nuove strettissime che gli provocavano un curioso cerchio alla testa.

Fantozzi e la signora Pina entrarono «da Enzo il pescatore» alle undici e trenta di domenica mattina. Stavano pulendo ancora per terra. Un cameriere gli spiegò duramente che fino alle dodici e trenta non davano da mangiare.

Fantozzi ebbe l'idea di fare due passi sul lungomare. Questa è una stagionale pazzza: ci sono giornate polari e giornate con sole terrificante. Era una giornata di sole. Fantozzi era come immerso, col suo spigato siberiano, in un penolone d'acqua calda, ma non osava togliersi la giacca perché sapeva di un

cameriere neppure a portata di voce e la signora Pina stava quasi svenendo dalla fame. Fantozzi che aveva sete si era versato e bevuto con avidità un bicchierone di aceto: ora aveva le labbra bianche.

Quando alle quattro si sentì, accolto da grandi risate, il primo tuffo, la signora Pina cominciò a piangere silenziosamente mentre il marito le accarezzava la nuca color topo.

Alle quattro e mezzo inciampo un cameriere con una pentola di straccotto alla toscana col sugno: incappuccio Fantozzi. Lo straccotto era così buono che gli analisti si avventarono a intingere pezzi di pane su quello «spigato alla toscana».

«Lo me ne vado!», sbottò timidamente Fantozzi, e gli portarono subito un conto pauroso: mezzo stipendio!

Pagò senza protestare e si ritrovarono sul lungomare al tramonto. Lui aveva una scarpa in mano, era in calze bucate e sembrava una grande porzione di straccotto. «Guarda che tramonto!», disse lei. «È vero», rispose Fantozzi, «è una giornata meravigliosa».

Paolo Villaggio

#### PERSONAGGI

### Dany ama Marie France

**LA NOTIZIA** - «Daniel

Cohn-Bendit ha bisogno dell'appoggio morale di mia figlia». Lo ha dichiarato la madre di Marie France Pisier, la attrice che l'estate scorsa è stata vista in Sardegnna in affettuosa compagnia di «Dany il ROSSO».

**I PARTIGOLARI** - «I ragazzi si sono conosciuti sui banchi dell'università», ha precisato la signora. «Lui aveva colpito Marie France con la sua intelligenza. E lei si era appassionata alle sue idee. Sono tornati a incontrarsi due mesi fa per puro caso. Sapete, Marie France è una ragazza bene educata e in quanto a politica guai a toccare le sue idee. Secondo me deve aver pensato che Daniel ha bisogno della sua solidarietà, proprio ora che tutti gli danno addosso. Perciò sono molto orgogliosa di lei. Ma per carità, non dite niente: Marie France ha il terrore che si parli della sua vita privata».

#### COSTUME

### La biancheria intima non si usa più

**LA NOTIZIA** - Una rivoluzione è in atto nel campo della biancheria femminile. Scomparso il reggicalze, quasi sparita la sottoveste, sempre meno portate le tradizionali braghette, trionfano capi del tutto nuovi dai nomi esotici: il panty, il body, il collant.

**I PARTIGOLARI** - Bebe Pozzi, direttrice della sartoria di alta moda di Federico Forquet, registra il fenomeno con qualche imbarazzo: «Sempre più spesso le clienti che vengono a provare gli abiti sono quasi nude: portano soltanto il reggiseno e il collant, cioè una leggerissima calza-mutanda. Per sentirsi più libere e più comode, dicono». Secondo la capocommessa di «Sebastian», un negozio centrale di Roma che vende pullover alla moda, le giovanissime sono ancora più drastiche: «Quasi tutte le clienti molto giovani hanno eliminato il reggiseno: comprano i nostri golf per portarli direttamente sulla pelle. Dicono che è più disinvolto, più elegante e più sexy». «Il settore della biancheria femminile», conferma il signor Gollino della società Maidentform, «è in crisi in Italia come in America. Da tre o quattro anni a questa parte s'è accentrata la tendenza delle donne a eliminarla del tutto, o almeno a ridurla il più possibile. Infatti molte industrie del ramo hanno cambiato tipo di produzione: si dedicano adesso alla consuetoria o ai costumi da bagno, oppure ripiegano sul mercato infantile lanciando la biancheria raffinata per bambini».

Anche senza arrivare al nudo, è certo che alcuni capi tradizionali della biancheria femminile sono caduti in disuso. Dice il signor Buzzetti, funzionario della Rinascente: «Il reggicalze è scomparso: le grandi ditte non lo fabbricano più, noi siamo costretti a rivolgerci a piccole ditte se vogliamo averlo nel nostro assortimento. Ma la richiesta è quasi nulla: le donne si sono accorte che il reggicalze interrompeva la figura segnandola troppo alla vita, o marcandola anche più in basso. La sottoveste è sempre meno impiegata: gli abiti ormai tutti foderati la rendono superflua, le gonne molto corte la metterebbero troppo in mostra. Il miglioramento degli impianti di riscaldamento nelle case ha reso inutili anche capi come le vestaglie pesanti o le liseuses. Pure le solite mutandine si vendono molto meno. In Italia non è però ancora in crisi la biancheria da notte, praticamente scomparsa in altri paesi: in Germania, per esempio, nessuna donna porta più canicce da notte o pigiama».

Il motivo di questa rivoluzione non è tanto, probabilmente, nell'ondata di nudo che sta dominando da qualche anno in tutto il mondo il cinema, il teatro, la moda, i giornali, la pubblicità. Piuttosto, il trionfo della minigonna ha accentratato la tendenza femminile a semplificare l'abbigliamento intimo, e in qualche caso l'ha resa necessaria. Il reggicalze è stato sostituito dal collant, che evita di esibire zone di pelle nuda e ganci; oppure dai nuovi tipi di calze con bordo elastico autoadesivo. Per le più sfacciate, il collant ha sostituito anche le mutandine, le più pudiche hanno scelto invece il panty, un tipo di pantaloncino elastico che arriva sino a mezza coscia ed è anche bordato di trivoli merlettini. La sottoveste è stata sostituita a volte dal body stocking (ossia «calza da corpo»), poi abbreviato in body: una sorta di costume da bagno di leggerissimo elastico che copre completamente il corpo senza ingolfarlo.

Unico superstite della rivoluzione, il reggiseno. In Francia e in Inghilterra le donne tendono a sopprimerlo anche quello, con l'aiuto della moda che impone il seno naturale o che propone spesso abiti traforati e trasparenti. In Italia invece solo le giovanissime o le eccentriche vi rinunciano; da noi il reggiseno resiste con tenacia. Non è una costrizione da eliminare, rappresenta anzi in molti casi una conquista, un appioprodo alla civiltà: «L'americana consuma 10 reggiseni l'anno, l'inglese 5, la francese 3. L'italiana soltanto 1: il che, tenendo conto di come son fatte le statiche, significa che ci sono moltissime donne in Italia che il reggiseno non l'hanno mai portato. Evidentemente non per seguire la moda, ma per miseria». Esso rappresenta ancora, soprattutto, un importante strumento di seduzione. «In Italia», sostiene il signor Lingua della società Warner, «trionfa ancora il vecchio mito della maggiorata: le italiane vogliono accentuare quel che hanno; preferiscono senz'altro il reggiseno che valorizza a quello che minimizza, considerano il seno naturale ben misero a confronto del seno innaturalmente esaltato e proteso in avanti».

Lieta Tornabuoni

## LA DOMENICA

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



### La volta che Fantozzi andò a cavallo

Domenica scorsa Fantozzi decise di dedicarsi allo sport dell'ippica.

Qualcuno di voi forse non è mai montato in sella ad un cavallo. Quel qualcuno stenterà quindi a capire tutto quello che è successo domenica ai nostri amici. Ma, questo è un consiglio valido per tutti, se avete dei nemici, se volete ferocemente vendicarvi di qualche pericoloso rivale, consigliategli « una domenica pomeriggio a cavallo » e la sua distruzione fisica e morale sarà definitiva.

In Italia l'equitazione è uno sport per élite, e quindi Fracchia e Fantozzi ne erano del tutto esclusi per una serie di ragioni economiche.

Fracchia ha notizia che nell'entroterra ligure c'è un tale che affitta dei cavalli ad ore. Trova l'idea così seducente che convince il Fantozzi: e domenica partono tutti e due, attrezzati per una gita a cavallo.

Attrezzatura di Fracchia: stivali da 1.<sup>a</sup> guerra mondiale del padre, gigantoni pantaloni alla zuanza ascellari, casco coloniale, giacca blu prima comunione e doppio petto e guanti da violinista.

Attrezzatura Fantozzi: scarpe chiodate da montagna modello 1906, calze corte, calzoncini da mare scozesi, giacca da frac a coda di rondine, elmo tedesco residuo di guerra. E guanti da violinista. (Quest'attrezzatura era stata giudicata da Fracchia « un po' insufficiente », ma non c'era di meglio al momento).

Partirono con l'utilitaria di Fracchia e subito, su errata indicazione di un segnalatore specializzato dell'ANAS, anziché il tunnel dell'autostrada infilarono un tunnel ferroviario, facendo un frontale con l'Orient-Express che li riportò subito in centro città.

Evitarono allora prudentemente l'autostrada e arrivarono al maneggio un po' in ritardo sulla tabella di marcia, quando i cavalli erano quasi tutti fuori. Per fortuna il custode del

gli animali andavano trattati col pugno di ferro a frustate, Fantozzi era per tutto a base di zollette di zucchero, non senza qualche appello alla coscienza professionale dei cavalli.

Si fermarono ad una trattoria rustica e legarono i cavalli ad un olivo. Dalla finestra videro l'olivo senza i cavalli, che si erano immediatamente slegati. « Vado fuori a dargli una lezione », disse Fracchia che era il sostenitore del sistema della violenza.

« No, la prego », fece Fantozzi il montessoriano, « li convincerò io con gli zuccherini, lasci fare a me ». Uscì, parlò amorosamente ai cavalli e gli offrì il solito zucchero. Forse schifati per il troppo zucchero (ma soprattutto, penso, esasperati per tutti quei discorsi notosissimi), i cavalli adottarono loro il sistema della violenza e Fantozzi (il cavallo) « partì » con una terrificante doppietta in natica al suo omonimo. Questo rientrò a bomba dalla finestra e pianò davanti al bar dove si ordinò al volo un cognac. « Frazziona? », gli domandò Fracchia. « A meraviglia! », rispose Fantozzi, bianchissimo, pur senza riuscire a nascondere i segni dei ferri.

Rimontarono in sella e i cavalli ripresero un infernale e squassante trotto polemico. I nostri non osavano parlare, anche perché in un tentativo di: « Che bella idea questa del cavallo... » Fracchia subì un contraccolpo e si amputò la lingua.

Ballavano muti con un ritmo infernale, senza poter governare le bestie. I due cavalli decisero a questo punto di organizzarsi la giornata: vollero far colazione in un posticino tranquillo, che loro solo conoscevano a un centinaio di km. di distanza. Dopo pranzo dormirono due ore, quindi via al trotto più diabolico. Essendo amanti delle cose belle vollero visitare il museo di Storia patria di Torino e impoversero ai cavallieri un bagno gelato nella Bebesina. Rattraversarono trotta a notte fonda, con i sassantri fumanti, Belmonte; i cavallieri urlavano invano « Passo, andate al passo, figli di cani... ».

Al maneggio i due dovettero pagare la corsa e furono scaricati brutalmente. Senza salutarsi andarono a dormire.

Da terra Fantozzi, che aveva subito un spostamento generale degli organi interni, si tolse un rene dall'orecchio e domandò furtivamente: « E' stata sua, Fracchia, l'idea della passeggiatina a cavallo? ». Non attese risposta, gli balzò sulle spalle e urlò: « Al galoppo oral! ». E lo frustò selvaggiamente, ornati convertito lui pure al sistema della violenza.

Paolo Villaggio

## È vero che le ragazze non vanno più dal parrucchiere?

**LA NOTIZIA** - Allarme fra i parrucchieri. Le ragazze, le giovanissime disertano in massa il parrucchiere: si lasciano crescere i capelli tutti lunghi e diritti, e basta. In questi giorni si sono tenute «tavole rotonde», incontri e dibattiti sull'argomento, assieme al lancio delle nuove elaboratissime pettinature invernò.

**L'INTERVISTA** - Abbiamo chiesto alla prima «firma» delle pettinature milanesi, Nino Baldan: *Le donne vanno dal parrucchiere di più o di meno, in questi giorni di mezzo autunno? E le ragazze?*

Certe ragazze no, non vanno dal parrucchiere. Sono quelle con un metro di capelli spioventi sulle spalle e non sono certo loro che fanno moda. Anzi, se qualche chionna lusinghissima può essere gradevole a vedersi d'estate in vacanza, adesso per le strade cittadine è senz'altro di pessimo gusto: è superata e fuori moda.

*Che cosa dovrebbero fare le ragazze con i capelli lunghi e diritti?*

Prima di tutto regolarli con un taglio di trentatrentacinque centimetri al massimo, poi sostituire le pettinature cadenti e diritte con le nuove linee gonfie e soffici, bellissime e molto giovani.

*Le pettinature oggi di moda sono molto difficili da mantenere? Così, tutte a boccoli e a onde, richiedono una messa in piega molto frequente?*

Certo, le pettinature nuove a onde larghe e soffici, a boccoli semisciolti o lisce fino alla nuca e poi arrotolate morbida-mente in su richiedono una cura continua e una messa in piega frequente (diciamo ogni cinque, sei giorni), e spesso una cura per rendere più consistenti i capelli fragili o stritare quelli troppo ondulati.

*E i colori dei capelli di quest'inverno? Sono di moda le bionde o le bruno?*

Io personalmente ho curato molto le pettinature per capelli bruni, ma le donne rinunziano difficilmente al biondo. Soprattutto alla fine dell'estate, quando tutte tornano a casa dalle vacanze con i capelli schiariti dal sole, non vogliono vedere a peli lunghi o cortissimi: sta bene in alto, o invece basso sulla nuca, con un'aria un po' spagnola, per le brune. Per la sera o per cerimonia lo si porta con una velettina sulla fronte.

*Ma le macchie di un colore diverso non sono più di moda?*

Nunzia Moranni



Il più giovane toupet: il baby-chignon di Nino Baldan.

*E le parrucche, i toupet si portano più o meno dell'anno scorso?*

Di più: primo, perché le pettinature di moda sono più « difficili » di quelle dell'anno scorso, poi perché i toupet più nuovi sono proprio stati pensati per le più giovani.

*Ma se queste ragazze non vanno neppure dal parrucchiere, lei pensa che porteranno parrucche e toupet?*

Sì, le trecceoline, che sono il più nuovo posticcio, vanno proprio per le più giovani con tanti capelli lunghi. Le si portano annodate alla squaw a metà fronte, oppure raccolte strette sopra la coda di cavallo o anche lunghe lunghe ai lati del viso e, questa, sarà l'acconciatura più giovane per i balli d'inverno. Poi, ancora per le più giovani il mio nuovo toupet, l'ho chiamato baby-chignon: è una fontanella di capelli sintetiche, a ciocche montate a spirale su una base di tulle leggera, che si punta con due mollette sui capelli lunghi o cortissimi: sta bene in alto, o invece basso sulla nuca, con un'aria un po' spagnola, per le brune. Per la sera o per cerimonia lo si porta con una velettina sulla fronte.



## LA DOMENICA

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



### La volta che Fantozzi andò in crociera

Domenica scorsa Fantozzi andò per mare, invitato ad una breve crociera a bordo del *Bracciante*.

Il *Bracciante* è la bellissima barca del conte Pier Ugo Serbelloni Mazzanti ormeggiata a Portofino Mare. (Veramente è uno yacht da 100 mila tonnellate, ma la gente «in» di Portofino chiama «barca» anche la *Forrestal*). Era stato invitato alla crociera anche il vecchio collega Fracchia.

Partirono per Portofino con la macchina di quest'ultimo. In serata arrivarono alla meta, dove ad accoglierli c'era la contessa Pia Serbelloni Mazzanti, donna ancora piacente che Fantozzi corteggiò sfacciatamente in attesa dell'arrivo del conte Serbelloni. Con l'ambasciatore della Erzegovina, Pilić, si recarono tutti a cena, al ristorante più elegante di Portofino. A tavola si intrecciavano le conversazioni mondane. Fracchia chiese: «Contessa, lei è una Serbelloni da parte di padre?». «No, da parte di madre. Mia madre, la bellissima Isa era una Serbelloni vien Dal Mare?». «Ma lei è anche una Mazzanti?». «Sì, morta la bellissima Isa, appunto la Serbelloni, mio padre era passato a seconde nozze con un certo ragioniere Ugo Mazzanti».

«Bella donna?». «No, guardia civica. Fu un tragico errore. Una sostituzione, una confusione di schede anagrafiche, che risultò poi difficilissima da sistemare».

Mentre si svolgeva questa interessante conversazione, il matre si mise a preparare delle crepes Suzette alla fiamma. Armeggiò un po', poi accese definitivamente il fornello, versò del cognac nella padella e subito si alzò una gran vampa. Fantozzi, che era a un passo, scattò in piedi, prese il secchio del ghiaccio e spese l'incendio con piglio eroico. Il matre, grondando acqua, lo guardò con grande disprezzo.

L'indomani arrivò il

conte Serbelloni riuscito capitano d'industria, per il quale Fracchia nutriva una grande ammirazione. Il Serbelloni nascondeva, con un basco, una calotta d'argento, conseguenza di ferite riportate durante la guerra in un bombardamento aereo.

Va detto che questa calotta comportava un inconveniente: tutte le volte che il conte, sovrappensiero, si picchiava la testa con le dita, subito urlava: «Avanti, chi ha bussato? Fantozzi, per cortesia, vada a vedere».

Il Fantozzi, rassegnato, andava alla porta, apriva e tornava. Il conte: «Chi era?». «Nessuno», rispondeva il Fantozzi; e il conte lo guardava ogni volta con diffidenza.

Salparono all'alba del giorno dopo. Fantozzi disse a Fracchia: «Sarà una vacanza meravigliosa e vorrei...», non finì la frase. Preceduto dal fischio del nostromo, apparve il conte Serbelloni, vestito da ammiraglio. Lo accompagnava un aplauso registrato (il conte era un megalomane), a cui seguirono pochi comandi secchi: «Atenti! Front a dest... Front». Sistemò Fantozzi e Fracchia: alle macchine.

Fantozzi e Fracchia fecero tutta la navigazione fino in Sardegna nella sala macchine, in un caldo infernale, senza fumare e senza vedere il sole.

Arrivarono a Portofino verso sera. Il conte comandò: «Fracchia alle gomme, il mozzo a prora». Fantozzi scattò a prora. Fracchia, aveva fatto, con le corde, un groviglio pauroso, nel quale si dibattevano lui, il conte e il nostromo.

Fantozzi si preparava nervoso con l'ancora in mano. «Mozzo, butta l'ancora», ordinò il conte. L'ancora volò in mare: e dietro a essa volò il Fantozzi, che aveva la corda attorcigliata a una cavallia. «Ragioniere, ma perché ha fatto il bagno di notte?», do-

mandò la contessa. E aggiunse in tono ammirativo: «Com'è temerario lei, come si sta in acqua?». L'acqua scura doveva essere vicina allo zero. Fantozzi rispose: «Si sta d'incanto. Cosa aspettate a buttarvi anche voi?». Fracchia precedette la contessa e partì di scatto. Prese una rincorsa di sei metri, batté i piedi e fece «opla», buttandosi ad angolo. Non si sentì il tonfo, ma solo un colpo sordo: aveva centrato in pieno il barchino di salvataggio. Cercò di battere un disperato crawl sul fondo del barchino, poi si demoralizzò completamente e sparò una terribile parolaccia. Si dice che sia stato lui, due giorni dopo, mentre eravamo in alto mare, a gettare il conte fuori bordo nella notte. Costui, ripescato dopo una settimana dalla *Giulio Cesare* in rotta per il Sud America, fu portato a Buenos Aires. Sulle rive del Maldonado trovò lavoro e si ambientò facilmente perché sapeva lo spagnolo. Lvi visse cent'anni felice e contento.

Paolo Villaggio

## Rubano la spada di San Paolo

COSTUME

**LA NOTIZIA** - Neanche le statue si sottraggono all'opera degli «scippatori». Al San Paolo del Bernini a ponte Sant'Angelo, il monumento maggiormente presopreso di mira, è stata rubata in pochi anni per sette volte la spada.

**I PARTICOLARI** - Più fortunata la statua di San Pietro, che ha potuto conservare per secoli le sue chiavi (anche perché scolpite in marmo e quindi più difficili da asportare). Sulla piazza di Trastevere dove sorge il monumento a Giocacchino Belli le cose sono invece migliorate solo quando si è pensato di sostituire la canna da passeggio in ebano con un altro bastone in ferro verniciato: prima l'accessorio allora in voga, era stato rubato a più riprese.

Un'altra statua vittima di furto è quella dell'Oceano che domina la Fontana di Trevi. Secondo gli storici, la divinità era stata provvista in origine di un tridente in rame massiccio. Nessuno però è in grado di dire in che epoca è stato rubato il tridente.

## Sessant'anni di Scala senza bis

LIRICA

**LA NOTIZIA** - Sessant'anni fa, per la prima volta nella storia della lirica, la direzione del teatro della Scala di Milano proibiva formalmente ai cantanti di concedere dei bis durante lo spettacolo, per insistenti e pressanti che fossero le eventuali richieste degli spettatori.

**I PARTICOLARI** - La scoperta dell'anniversario, che ha il suo significato di costume, è dovuta al maestro Giampiero Tintori, direttore del Museo teatrale. Egli ha infatti notato che i manifesti della stagione scalfera 1907-1908, come annuncio della prima della *Carmen*, recano infatti in grosse lettere, e per la prima volta, un esplicito poscritto: «Ragioni di ordine pubblico e d'arte hanno indotto la direzione ad abolire la replica dei pezzi. Il pubblico è pregato di uniformarsi a tali disposizioni». Un analogo cartello gli spettatori trovarono quell'anno nei vestiboli e nel foyer. La riforma portava il nome di Toscanini: che, contro il malvezzo dei bis e persino dei tris, come contro ogni altra forma di malcostume della vita teatrale dell'epoca, conduceva da tempo «comparibile e impopolari battaglie. Della stessa data, e sempre per opera di Toscanini, sono altre drastiche disposizioni sull'obbligo della puntualità per i cantanti nelle prove e, nei giorni di recita, per il pubblico.

Toscanini si era già scontrato diverse volte con le cattive abitudini del tempo. Nel 1892 al Dal Verme aveva accettato molto malvolentieri di concedere il bis persino all'assoluto di sassofono eseguito dal professor Capredoni; più tardi nei *Pugliacci* di Leoncavallo aveva dovuto subire tre bis per sera del celebre Maurel. Poi aveva cominciato a opporsi energicamente. A Torino si era rifiutato di replicare la Marcia funebre del *Crepuscolo*.

L'irritazione di Toscanini esplose clamorosamente l'11 marzo 1903 quando, seccato dall'insistenza del pubblico nel reclamare un bis del tenore Zenaletto, il maestro scese dal podio della Scala, interruppe lo spettacolo e il giorno dopo s'imbarcò a Genova per Buenos Aires, dove doveva fare una stagione. Quattro anni dopo, tornando sul podio della Scala, Toscanini dettò appunto, tra le condizioni del suo ritorno, l'abolizione dei bis. La stamperia parve non fare gran caso all'avvenimento; su *La Lombardina* si lesse, l'indomani della prima della *Carmen*, un solo malizioso commento: «Il divieto di bis fu mantenuto strettamente; avendone nessuno durante i quattro atti sentito il bisogno di chiederne».

I cantanti divi si ritennero privati di una loro essenziale prerogativa, ma Toscanini, proseguendo imperterrito tra contrasti e polemiche il suo proposito, allontanò i cantanti famosi e ingovernabili, compreso lo stesso Caruso.

**I PARERII** - Gianandrea Gavazzeni: «L'abolizione del bis è stata sicuramente un progresso nel senso dell'unità drammatica operistica. La ripetizione di un brano nella concezione moderna dello spettacolo e della secuzione infrange questa unità. Il problema mi pare dunque chiuso».

**Renata Scottò:** «Certo è una soddisfazione per una cantante sentire il pubblico che agli applausi unisce la richiesta di bis. Ha il valore di un doppio applauso. Però sono del parere che non sia bene ripetere un'aria o una romanza. Non per sovraccaricare il pubblico, ma perché è difficile, anche se un'aria è "chiusa", ricreare l'atmosfera esatta, il momento felice in cui si è dato il meglio di sé».

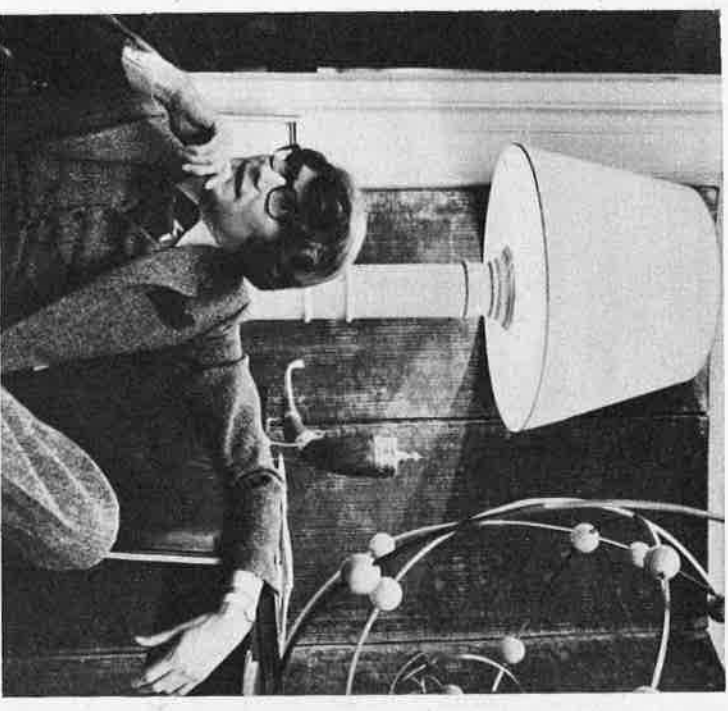
**Florenza Cossotto:** «Penso innanzitutto che non si possa generalizzare: si deve distinguere tra pubblico e pubblico, fra teatro e teatro. Alla Scala, per esempio, sono d'accordissimo che i bis debbano restare vietati: il risultato di uno spettacolo non deve essere inteso in funzione dell'esibizionismo di un singolo cantante che ha la fortuna in quella serata di aver una romanza che termina con un si bemolle o un si naturale (i bis in generale sono richiesti se un'aria termina con un acuto e mai con una nota centrale o bassa). Ma i nostri caldi teatri di provincia, ancora attaccati alle vecchie tradizioni della lirica eroica, non sanno e non vogliono rinunciare a chiedere i bis».

Emilio Pozzi

MODA

## Le boutiques fatte per vestire due generazioni

**LA NOTIZIA** - Si aprono in questi giorni tre boutiques « Yves Saint Laurent Rive Gauche »: una a Roma, una a Madrid e una a Parigi. Il negozio di Roma è messo in opera dall'architetto Isabelle Hebey. Abbiamo chiesto a Saint Laurent la ragione di questa iniziativa.



Il sarto francese Yves Saint Laurent.

**L'INTERVISTA** - Come mai si aprono tutte queste boutiques stile Parigi, soprattutto in Italia? Non vi bastano le vostre sartorie in Francia?

Noi puntiamo molto sulle boutiques d'avanguardia in Italia per riacquistare un pubblico che stiamo inevitabilmente perdendo, oggi, nelle sartorie di alta moda a Parigi.

**E quale pubblico è?**

Il pubblico giovane, ovviamente. Le ragazze, escluso i pochi nomi internazionalisti, non vengono in sartoria ma nella boutique ci vanno: e solo così possiamo riacquistare il nostro pubblico, compresa la nuova generazione.

**Ma non sono troppo poche, le ragazzine, per giustificare e mantenere questa esplosione di sartorie e negozi di moda giovane?**

Sono poche le giovani vere, le autentiche minorenni, ma sono molte le loro madri, le trentacinquenni che vestono come loro: e sono proprio queste finte ragazzine che hanno collaudato, affinato e pagato la moda giovane che trionfa. Sono

## LA DOMENICA

con  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



## La volta che Fantozzi andò a Parigi

L'ultima domenica Fantozzi l'ha trascorsa all'estero: è andato per il week-end a Parigi.

Era apparso, vicino agli orologi di timbratura della società nella quale lui e io lavoravamo, un manifesto con il programma di un week-end a Parigi, viaggio andata e ritorno in aereo, vitto e alloggio: 20.000 lire. Un viaggio a Parigi per noi impiecati, topi di una grande azienda, è sempre un momento luminoso della nostra oscura esistenza. Parigi, c'è tutta una letteratura in materia, è una città molto importante per una vacanza: così affermava anche il depliant turistico su Parigi. Andai subito da Fantozzi, all'ufficio personale\*, e mi iscrissi. Con sole 10.000 lire in contanti e dieci rate da 1.000 lire prenotammo ciascuno un posto per «due giorni di gioia nella città più bella del mondo».

Venne il giorno della partenza. Infernale: una nebbia terrificante, come nella mia città non si aveva da 380 anni esatti. Il gruppo dei giganti si sbarcò a un trasferimento di quattro ore di pullman fino al più vicino aeroporto ancora aperto al traffico. La mattinata in pullman fu comunque alleliata da un clima di gioioso cameratismo. Alle 10,30 cominciarono gli spuntini (panini al salame di dieci chili) e spuntò qualche fiasco. Si cominciarono a udire anche tristi canti della montagna. Il gruppo che verso mezzogiorno arrivò all'aeroporto era in pratica composto di avvinnazzati che, esaurito ormai ogni possibile repertorio, intonava dei canti armeni. La comitiva, guidata da Fantozzi, che era il capogruppo (e anche il più insidiato dal vino), prese posto in un terrificante trimotore Savoia-Marchetti tutto in tela celata. Unico inconveniente: Fantozzi aveva perso i biglietti dell'intero gruppo. Ma il pilota era così preoccupato per il decollo (risultò poi che l'aereo era fermo da una trentina d'anni) che non vi diede gran peso e ci accettò sulla fiducia. Dopo circa un'ora

di volo riatterrammo tutti all'aeroporto di partenza: una decisione inevitabile dopo che Fantozzi aveva confessato, piangendo, di aver dimenticato sul pullman anche tutti i passaporti della comitiva.

A Torino ci fermammo fino alle 5 del pomeriggio, per via di un piccolo guasto all'aereo. Sostammo nella sala d'aspetto dell'aeroporto. Quando l'altoparlante ci invitò a prendere posto sull'apparecchio successe un episodio singolare. Tutti avevano ormai capito l'importanza strategica dei posti vicino ai finestrini dai quali soli si poteva vedere qualcosa. Fingevamo di chiacchierare tutti neghittosamente, percorrendo lentamente i trecento metri di pista che ci separavano dall'aereo. Quando, all'improvviso, il ragioniere Filini della «contabilità generale» accelerò in maniera impercettibile ci fu subito un curioso aumento del ritmo di tutti... Il ritmo aumentò.

Fantozzi urlava: «Non correte!». Il gruppo partì strematamente come avesse sentito la pistola di uno starter. Facemmo 150 metri al galoppo più sfrenato. Poi a Filini, che era in testa, si aprì di colpo una via. Filini inciampò e su di lui andarono ad ammucchiarsi tutti gli altri formando una piramide ansimante, proprio ai piedi della scaletta dell'aereo. Dall'alto, il capitano guardava la scena con molto disprezzo. Partimmo. Il gruppo era così stanco che durante la traversata delle Alpi tutti furono travolti da un sonno incontentibile.

Il capitano ci svegliò a Parigi con un atterraggio mostruoso, del quale poi si scusò moltissimo. Erano le 8 di sera. Dall'aeroporto Le Bourget a Parigi impiegammo due ore di pullman, causa un traffico immondo. E finalmente, ecco Parigi. Ma, per una ferocia temporale che si stava abbattendo sulla città, la «Ville Lumière» era al buio più completo.

La prima serata parigina, torrata infine la luce, fu

dedicata dai giganti, divisi in piccoli gruppi, alla ricerca del colore locale. Filini cenò in un ristorante bulgaro con la moglie. Carine cotta con lo yogurt, insalata allo yogurt, e mela cotta con yogurt. Domandò alla fine: «Si può avere uno yogurt, per favore?». «Non ne abbiamo, signore», fu la tagliente risposta. Il conto in com-penso fu tragico.

L'errore più clamoroso lo fece Mughini dell'ufficio sinistri, che comperò un fiasco di Chianti da due litri, pagandolo ben 12 mila lire italiane. «Ti sembra caro?», mi domandò con molto terrore e una briciola di speranza negli occhi. Risposi: «Hai fatto un grosso affare. Tanto più che le scritte sono in francese!». Lui abbracciò la moglie, felice: la moglie, con ammirazione. Per il ritorno ci imbarcammo al mattino presto, dopo una corsa tremenda ai finestrini, anche questa volta con caduta generale. Era caduto Mughini, col suo fiasco di Chianti.

Il comandante fece un decollo terrificante, che si protrasse per quasi tredici chilometri. Ce ne stavamo tutti muti mentre lui assisteva «ora si alza, ora si alza, lo giuro, dovrebbe!...». Quando al 13° chilometro, in piena campagna, l'aereo s'alzò, il pilota urlò: «Non lo avrei mai creduto!».

Subito dopo l'atterraggio, l'aereo (che era vecchissimo) si ruppe e fu sepolto vicino alla pista di volo con gli onori militari. Alla dogana italiana, sotto una pioggia battente, Fantozzi confessò, piangendo, di aver lasciato sull'aereo (ormai sepolto) i passaporti di tutti. I doganieri chiusero un occhio.

Qui avvenne il fatto peroso del geometra Leone. I doganieri fecero aprire tutte le valigie. Nella valigia di Filini trovarono dei giornali francesi un po' spiriti. Filini si vergognò a tal punto di essere stato smascherato di fronte ai colleghi che scappò via urlando. Leone intanto, con me e il ragioniere Mantolochio, commentava il fatto con toni di distaccata pietà. «Pover'uomo», diceva, «per due giornattini, guarda che figura!».

«Alle volte», aggiunse, «io la gente non la capisco. Con tutto quello che c'era da vedere e da compere a Parigi: il Louvre, il pâté de foie, i quadri di Matisse, quello ti va a compere quella roba là... ma io mi domando...». Non finì la frase che un doganiere gli disse: «Apra la valigia, lei!». Il geometra Leone sbiancò in volto, aprì la valigia e fu arrestato e processato per direttissima. Portava in Italia 120 chili di diapositive pornografiche e una lanterna magica. L'indomani, tutti in ufficio in una splendida giornata di sole.

Paolo Villaggio



## LA DOMENICA

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



### La volta che Fantozzi visitò le grotte

Fantozzi ha approfittato del « ponte » festivo per assistere a un varo, a Trieste, e per visitare in comitiva le famose grotte di Postumia.

Il viaggio si è svolto in cuccette di 2ª classe. Immaginatevi il Fantozzi, alto un metro e ottanta, sistemato nella scarsa lunghezza delle cuccette (avete notato che le cuccette di 2ª classe durante la notte si accorciano paurosamente fino a ridursi a meno di 15 centimetri?...). Per sistemarsi, Fantozzi aprì decisamente il finestrino e viaggiò tutta la notte coi piedi fuori. Va da sé che all'alba a Trieste lui e i suoi compagni di scompartimento erano surgelati. Fantozzi si riprese, i compagni furono venduti a tranci in un supermarket e spacciati per sogliole atlantiche.

La madrina del varo era la contessa Serbelloni Mazzanti Vieni dal Mare, che centrò in piena nuca con la bottiglia di champagne il capo della marina mercantile. Questi rimase sul terreno e fu varato a parte. Visto il risultato di quel primo tentativo, le autorità decisero di cambiare il sistema di varo e di fornire alla contessa una scure: con la scure la contessa doveva assestare un'accettata a un piccolo cavo. Questo, spezzandosi, metteva in moto un marchingegno che faceva scivolare in mare la nave. La contessa chiese il via al capo varo il quale rispose « vadi ». La contessa trancì d'un colpo il dito mignolo al sottosegretario della marina mercantile. L'ululato dell'uomo fu interpretato dalla nave, che era molto intelligente, come un segnale. E la nave si varò da sola. Entrò maestosa e lentamente in mare, rimase così fra gli applausi per trenta secondi, poi di colpo si capovolsè. Si udì allora distintamente ciò che il sottosegretario stava di-

cendo alla contessa Serbelloni Mazzanti Vieni dal Mare.

Nel pomeriggio millecinquecento persone della comitiva di impiegate si recarono alle grotte di Postumia. All'ingresso Fantozzi trovò ad attenderlo in tight il professor Ugo Zingales, speleologo, che doveva fare da guida. Appena varcata la fenditura della roccia, che dava accesso alle grotte, i turisti furono tutti avvolti da una grande oscurità e da un abissale silenzio. Al primo bivio il folto gruppo si divise, alcuni seguirono il professor Zingales, che era in testa, altri si avventurarono in un tunnel ed ebbero uno scottro frontale con l'Orient Express. Di loro non si è saputo più nulla.

Il gruppo di Fantozzi, condotto da Zingales, doveva compiere un breve giro nelle grotte e poi risalire in superficie. Al terzo giorno si capì che la situazione stava diventando preoccupante. A causa dell'oscurità i visitatori dovevano aver perso la nozione del tempo.

Perdevano, si saprà poi, in media trenta-quaranta partecipanti ogni mezz'ora. Il gruppo superstiti si assottigliava disperatamente. Al quarto giorno il ragioniere Mughini, dell'ufficio colaudi, approfittando di una sosta volle fare uno spuntino. Si preparò dei panini sui quali volle golosamente spalmare della « gelatina di frutta ». Mangiò il tutto, bevve un bicchiere di latte, declamò una lirica e disse « La vita è bella! ». Fece, nel dirlo, un gran salto di gioia. Si sentì una terrificante esplosione sotterranea. Solo allora tutti capirono che, data l'oscu-

rità, il ragioniere si era sbragiato di gelatina.

I due gemelli Bragadin, di 75 anni, dell'Ufficio svaghi, vollero giocare a moscacieca. Per fatalità, si bendarono entrambi. Ci resta di loro solo una pietosa lettera ad una zia di Toronto.

Intanto fra i superstiti cominciava a serpeggiare un leggero malumore, mescolato a un velo di diffidenza sulle capacità del professor Zingales. Gli infelici avanzarono tenendosi per mano in una lunga fila per 22 giorni. Sembravano un quadro di Bruegel. A un certo momento notarono in lontananza uno strano chiarore: era un effetto di fosforescenza straordinaria per quegli abissi. Fantozzi, seguito dagli altri, cominciò a correre con urla di disperata speranza. Fecero una volata di 200 metri, poi entrarono in una caverna enorme, dove dal soffitto pendevano migliaia di enormi stalattiti. Il professor Zingales, che era in testa, entrò per primo e si piazzò sotto la più grande di essa. Disse: « Oh meravigliosa delle meraviglie della natura, pensate che da sei milioni d'anni tu pendì di lassù e mai non cadrà!... ». Si sentì un tremendo boato. La più grossa stalattite della caverna ora non è più. Anche del professor Zingales, che era stato indirizzata a una zia di Cecina.

Ormai soli e senza guida, i pochi sopravvissuti avanzarono in quell'aver-no orrendo e senza speranza. In lontananza videro un piccolo chiarore che li colpì, diventò sempre più grande, sempre più grande fino ad assumere le dimensioni di un varco dal quale filtrava la luce solare. Fantozzi uscì per primo e si trovò nella stanza da bagno del Mega-presidente, completamente nudo.

Il viaggio di ritorno Fantozzi lo fece sotto un terrificante temporale. Filini, stanchissimo, si addormentò nel vagone postale e venne affrancato e spedito da un solerte impiegato a Valenza Po. Ricevente risultò un certo Fracchia, la moglie del quale alla ricezione del pacco, dopo 20 anni di matrimonio, cominciò a pensare che il suo ménage rivelasse dei risvolti singolari.

L'indomani, in una splendida giornata di sole, i superstiti si trovarono di fronte a una quantità di lavoro: dovevano evadere anche quello dei colleghi perduti.

Paolo Villaggio

PERSONAGGI

### È l'anno di France di Gall

LA NOTIZIA - France Gall, prima in classifica fra le cantanti giovani di Parigi, è anche la ragazza-moda del momento, la cover-girl, l'indossatrice più contesa dalle riviste, che le dedicano copertine e servizi.

L'INTERVISTA - France Gall, il suo successo personale come ragazza-moda, ha influito sul successo di France Gall come cantante?

Direi di sì: ho sempre più lavoro, sempre più amiche, sempre più amici, sempre più



France Gall

« sosia »: le ragazze mi copiano i capelli, i vestiti, il trucco, i calzettini, le trecce, i fermagli, si muovono come me, si pettinano come me. Questo è molto bello, no?

Pensa anche lei di dedicarsi alla moda, di aprire una boutique come Sheila e Sylvie Vartan?

No, assolutamente, mi piacerebbe uno sbaglio: una cosa è fare le fotografie di moda così le lettrici ti vedono come un'attrice, come un modello, e un'altra cosa è vendere, portare un blusotto con l'etchetta France Gall mi sembrerebbe controproducente.

Ma il suo nome non è legato già a una linea di prodotti di bellezza?

Oh, sì, ma è un'altra cosa, è un gioco: sono i prodotti di bellezza delle ragazzine, le creme, i rossetti con i nomi delle mie canzoni, tutti prodotti « giovani », che ognuna può comprare e rinnovare spesso senza compromettere il suo modesto bilancio. Una cosa divertente.

Noi la ricordiamo al festival di Berlino, in una trasmissione in eurovisione, quattro anni fa: si sente molto cambiata da allora?

Allora ero una ragazzina, era il mio debutto, avevo sei-dici anni; ormai sono maggiorenne, i ventun anni li ho compiuti l'11 ottobre. Ma non li dimostro, vero?

PUBBLICITÀ

### «Garosello» di polemiche



LA NOTIZIA - Si è tenuto a Milano, organizzato dalle maggiori agenzie di pubblicità italiane, un convegno sulla pubblicità televisiva.

I PARTICOLARI - Il tema era scottante, difficile, ricco di pericolose sfumature che il pubblico il più delle volte ignora. Nata undici anni fa con Carosello, quando gli abbonati alla TV erano meno di mezzo milione, la pubblicità in televisione si è ampliata, e ha oggi otto rubriche. Ai clienti che bussano alla televisione i tecnici di pubblicità rispondono che « l'immagine televisiva passa mentre sulla stampa resta ferma ». In TV poi molte cose non si possono far vedere, molte cose non si possono dire. Non si possono usare parole come « deodorante, sudore, traspirazione, antiorfora. Fino a poco tempo fa non si poteva dire nemmeno mosca o zanzara. Sulla stampa invece si scrive tutto, si dice tutto. Chi legge poi non guarda per aria e non pensa ad altro. Chi sta davanti al piccolo schermo, invece, facilmente è distratto.

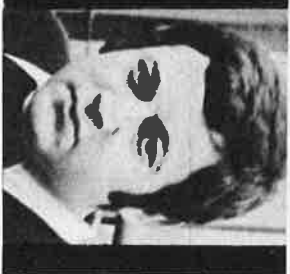
Gli utenti della pubblicità, ossia le ditte, ossia le industrie, queste cose se le sentono dire ma spesso non ci credono. Pensiamo a un industriale il cui nome venga pronunciato alla televisione cinque o sei volte. Come far gli capire che anche stampato sul giornale, e una volta sola, quel nome può essere ricordato? La pubblicità in TV certo è vista. Carosello lo guardano in dodici milioni. Però guardano solo Carosello: un Arcobaleno ha un pubblico di cinque milioni e un Gong di appena un milione.

Quindi i pubblicitari, se strillano, è perché sono pressati dai loro clienti. Dicono che loro farebbero volentieri a meno della pubblicità televisiva, che è costosa e impegnativa. È certo che la pubblicità si faceva anche prima, senza TV: ora sembra quasi che sia stata la televisione a inventarla.

Giorgio De Simone

## LA DOMENICA

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



### Meravigliosa vacanza a prezzi familiari

Anch'io questa volta mi sono concesso quattro meravigliosi giorni di vacanza. Mi sono trovato nella cassetta delle lettere un dépliant di un'agenzia di viaggio: « Meravigliosa crociera di 4 giorni nel Mediterraneo a prezzi familiari ». Ho versato la mia quota e per la prima volta ho affrontato il mare.

Ed eccomi al « gran giorno » della partenza. Piove a dritto. È la mia nuvola da impiegato che non ha ancora che da un anno ha cambiato mestiere. In un clima tragicamente festoso, la nave si stacca dalla banchina: stelle filanti, orchestrina di bordo che strimpella *Ciao, ciao bambina* e tutti sui ponti che salutano. Che salutano chi? In genere i facchini rimasti sul molo. Non c'è mai nessuno alle partenze dei crocieristi a prezzi familiari. I facchini però, pietosamente consapevoli di quella grossa lacuna scenica, rispondono stancamente.

Be!, il colpo d'occhio è tale che molti si commuovono veramente nel distaccarsi da quei granitici lavoratori. I fazzoletti si agitano festosamente, si fermano... qualcuno si soffia furtivamente il naso... ci sono molti occhi lucidi in giro. Poi tutti scendono nelle cabine assegnate. O meglio, cercano di scendere! Perché, trovare la propria cabina, in quell'autentico labirinto che è una nave, è impresa disperata. Si incontrano, dopo trenta ore e più dalla partenza, gruppi in lacrime che hanno deciso di collaborare. Si tengono tutti per mano in lunghe file e cercano di risalire alla luce: avete presente quel quadro *I ciechi* di Brueghel? Così! Si incontrano degli isolati ormai deliranti che vi implorandovi di riportarli

sui ponti dalle famiglie.

In genere la prima avvisaglia di questo dramma improvviso e insospettato la si ha a cena, la prima sera. Manca il novanta per cento dei crocieristi. Dove diavolo sono? Tutti persi nei meandri della nave.

Ed ora parliamo dei giochi di ponte che sono di una noia abissale. Il più noto è il tiro alla fune: pericolosissimo. Non potendosi fare impiegati contro impiegate perché queste sono molto più forti degli uomini distrutti da venti anni di scrivania, si fa in genere scapoli contro ammogliati. Uniche categorie lecite in Italia. Provate rossi di capelli contro neri: sa subito di fazione politica. Omossessuali contro impotenti? Si creano subito delle invidie! Oppure impiegate contro dirigenti.

Ma in questo caso si conosce subito l'esito. Due dirigenti di 106 anni sbaragliano 100 impiegati di trenta. Allora scapoli contro ammogliati. I feroci ufficiali urlano: « Vial! ». Al via parte solo il gruppo degli ammogliati e l'ultimo centra con la nuca una di quelle grosse borchie di ottone, messe volutamente dall'armatore, in punti strategici sul ponte giochi... per sfoltire e diminuire le spese di gestione. Gli ufficiali tutti intervengono allora allegri: « Non è successo nulla ». « Allegra, allegria ». « Cosa volete che sia, in fondo era solo un crocierista... di turistica ». E lo spingono con il piede furtivamente in mare. Poi fanno al capitano, che è sul ponte di comando, un gesto col pollice: « Ne cancelli uno per favore ». E il comandante sposta un pallino in un grande pallottoliere da crociera che tiene al posto della bussola.

Altro gioco: la pesca dei cucchiari. Si gettano dei cucchiari d'argento nella piscina di prima classe, la scina di prima classe, la più grande. Le navi sono classiste, non certo come quelle negriere di « cara » memoria, ma ci sono più scine di 1° poi di 2° più piccole, poi di 3°, fin che

si arriva a piscine grandi come bottoni, per l'equipaggio. Ma il gioco dei cucchiari si fa sempre nella piscina di prima. Gli ufficialiletti dicono «...e al giovane vigoroso che raccoglierà più cucchiari dal fondo daremo in regalo una bella figurina! ». Cade in acqua subito uno sui 90. Loro attaccano la radiocrociata. « Si è gettato il ragioniere Marlacchio dell'ufficio sinistri... immerso già da venti secondi... Lo vediamo immobile sul fondo... sta cercando certamente di raccogliere dei cucchiari... È immerso da due minuti... da sei... da dodici... è sempre immobile... da venti... stappa-re!!! ».

La vasca viene vuotata e il ragioniere furtivamente gettato fuori della murata. Il capitano, che ha visto tutto, sposta un pallino sul suo pallottoliere questa volta con una curiosa risata. Ed è per questo che le navi da crociera ho notato che sono seguite da branchi di pescicani i quali hanno certamente dall'armatore notizie sulla rotta e aspettano al varco all'uscita dai porti.

L'altoparlante domenica fece un annuncio: « Chi desidera visitare le macchine di prima classe ». Io, curioso, ci andai.

Sul posto, un ufficialetto di coperta: bello, tutto in bianco, sciabola, e feluca.

« Lei è ufficiale di macchina? », domandai e lui con fierezza: « Mai sceso nelle macchine, io! Conduco il gruppo! », disse e mi accorsi che spricciolava una lunga fila di molliche di pane, come Pollicino nella fabba. Valtammo la porta delle macchine: l'inferno! Un caldo terrificante. Sul fondo, un migliaio di persone, uomini e donne, distrutti dalla fatica e sporchissimi che remavano con sforzo, a ritmo assordante di tamburi, percosi dai feroci aguzzini. Rimasi molto sorpreso. Mi avvicinai a un tipo sporco, ma distinto, con gli occhiali d'oro. « Lei è capitano di macchina? », urlai superando il rumore dei tamburi. « No! », « Ha fatto l'istituto nautico, per filo di voce. « Tradizione di famiglia? ». « No! Sono dottore in economia e commercio ». « Come mai? ».

« Crociera aziendale 1949... mi sono inflato subito nella porta delle macchine, credevo che fosse la mia cabina. Mai più trovata l'uscita! Ma mi sono adattato, un lavoro vale l'altro, e qui ci sono meno responsabilità e poi... ». Non finì la frase, una scudisciata gli tappò la bocca. Lui abbassò gli occhi e non volle più parlare.

Paolo Villaggio

TEATRO

### Franca Valeri fa la Bovary che contesta

LA NOTIZIA - *Meno storie*, la nuova commedia scritta e interpretata da Franca Valeri che ha inaugurato la stagione del Teatro Stabile di Roma, mette alla berlina un personaggio di recentissima nascita: la signora borghese travolta dalla moda della contestazione.



Franca Valeri

L'INTERVISTA - Che storia racconta, signora Valeri, la sua commedia?

Nessuna storia: la trama non esiste. C'è un personaggio che ha una sua ridicola evoluzione, e che dall'accumularsi di queste ridicolaggini è trascinato a una crisi finale. Il personaggio è Picci, la moglie borghese e mica tanto giovane di un grande chirurgo. È in crisi, e cosa può fare oggi, una donna che si sente lasciata indietro dai tempi, che teme la vecchiaia, che ha paura di dover considerare chiuso il suo periodo vitale? Prendersi un amante, abbandonarsi al vizio, provare la droga, tentare l'esperienza sessuale? No, per le Bovary contemporanee l'unica soluzione è darsi alla politica, diventare neorivoluzionarie cinesi o guevariste, ribellarsi, contestare.

Il suo personaggio fa questo?

Sì, spintavi anche da una grave mortificazione. Partecipa a un happening durante il quale dovrebbe lasciarsi rotolare entro un tubo. Ma non è più una ragazzina, non ci riesce: si sente male, è costretta a farsi riportare a casa a braccia, fa una pessima figura. L'assale quindi un incubo. Con orrore le tornano alla mente tutti i propri vergognosi errori: come ha riposto ordinatamente insieme alla madre gli indumenti invernali, come si è innamorata del ragazzo beat con cui avrebbe dovuto avere solo un rapporto rozzo, come si è dedicata alle solite orge che fanno tutti.

Decide allora di adeguarsi, arriva al finto delirio ideologico, e allo scatenamento ribellistico contestativo che la renderanno tanto ridicola.

Ma in pratica?

Comincia subito a educare il figlio di otto anni secondo i nuovi dogmi, tanto aggiornati quanto contusi: un giorno gli insegna la non-violenza pacifista e il giorno dopo la violenza rivoluzionaria, prima lo istruisce alla libberia sessuale e poi gli predica la santità, lunedì gli dà l'hascisc e martedì si spaventa perché ha il raffreddore... Poi fa tutto il resto. Tutto: marcia della pace, sottoscrizioni per gli studenti, sit-in.

Ed è felice?

Per niente, è dominata dall'angoscia. Si finge entusiasta, ma tutte queste cose diventano per lei un dovere mandano molto faticoso. La vita della contestatrice, si accorge con amarezza, è scomodissima. Ma nel suo ambiente nessuno la vuole più, e Picci cerca di risalire la china per mezzo di un clamoroso purificante suicidio. Purtroppo il marito, incaricato di salvarla al momento giusto, se ne dimentica. E la povera stupida, contestatrice contestata, stupida mente muore.

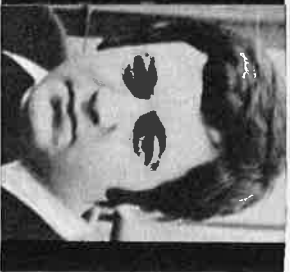
Una conclusione triste.

No, comunica. Il personaggio è ridicolo, è comico: una buffona. Questo lo so di sicuro, anche se oggi, in un certo campo, la differenza tra il buffone e la persona seria è quasi inavvertibile: fanno le stesse cose, proclamano gli stessi principi, venerano gli stessi eroi, leggono gli stessi libri, parlano lo stesso linguaggio. Le persone serie lo le rispetto sempre. Invece non ho alcuna pietà per queste signore borghesi che considerano la rivoluzione un'ultima moda con il brivido. Credo che sia un fenomeno abbastanza diffuso: da un paio d'anni me ne sono viste intorno tante, di tipe così. Il personaggio è esasperato, ma pesca nella realtà: anzi, è la prima volta che una mia commedia è tanto legata alla realtà e alla cronaca.



LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



Il rag. Marlocchio ha chiuso le Olimpiadi

Domenica sono andato a passeggiare con la famiglia sul lungomare: un pomeriggio con un solcello invernale basso sull'orizzonte, e senza vento. Da noi in Liguria, anche a novembre, quando non c'è la tramontana si può star fuori a mangiare le caldarroste fino alle cinque e senza cappotto, come in primavera.

Ci sono stato due ore, ma mi sono bastate per capire che le nostre «Olimpiadi private» sono finite; ho visto molti partecipanti ormai rassegnati, gonfi con le panche che sembravano ruote di scorta sotto le giacche, trascinarsi desolatamente carponi da panchina a panchina seguendo l'ultimo raggio di sole.

Avrete certamente notato anche voi che ogni quattro anni gli italiani fanno le loro Olimpiadi private parallelamente a quelle ufficiali. Quelle di quest'anno sono state particolarmente importanti perché contemporaneamente a quelle di MEXICO '68, che sono state precedute da un battage pubblicitario veramente straordinario, improvvisato nella Piazza delle Tre Culture fra studenti e «granaderos».

La televisione ci ha tenuti alzati alle volte fino alle 3 di notte. Arrivavano alla «timbratura cartellini» del mattino con gli occhi un po' arrossati per la veglia, ma a ben guardare c'era una maschia determinazione nel salire l'ultima rampa di scale e un fuoco nuovo negli occhi: ognuno viveva la sua Olimpiade privata.

Al mattino gli autobus, i bar, gli uffici erano pieni di esperti di atletica; si incrociavano giudizi sulla preparazione degli atleti, sui regimi dietetici da seguire nei periodi di surmenage fisico. Si parlava di «acclimatazione all'altura», di vantaggi degli atleti degli altipiani, si citavano i record dall'Olimpiade di Londra del '48 in poi con un tono di quasi attendibilità, e si poteva stupire il ragazzo del bar confrontando i tempi incredibilmente bassi delle Olimpiadi di Los Angeles del lontano '32, ma il me-

Monaco nel '72.

Tutti avevano fatto buoni propositi di ricominciare un po' col nuoto o con qualche corsetta con due maglioni sulle allure. Ho capito che era iniziata l'atletica quando un mattino ho visto con occhi esterrefatti il ragionier Marlocchio, che abita vicino a casa mia, uscire corricchiano verso l'ufficio e saltare un cancelletto di 20 cm. con lo stile di Frinoli.

Il rag. Marlocchio, reso così conto che per motivi di sicurezza non lo avrebbero mai lasciato allenare ai 1500 metri piani nei corridoi del suo ufficio, decise di allenarsi all'alba.

Si svegliò alle 5 e mezzo. La moglie gli chiese: «Non puoi dormire?». Lui non rispondeva ma si infilava una serie di pesanti maglioni. La «sua signora» lo guardava. «Ma cosa fai?», chiese con un tremito nella voce. «Niente, niente», rispose lui brusco, «esco un attimino... per una commissione».

Aprì la porta dell'ascensore con grande prudenza, e si incontrò faccia a faccia col portinajo: aveva indossato 4 maglioni, guanti di lana, passamontagna, i calzoni «brutti» e le vecchie scarpe da tennis di quando era giovane. Marlocchio decise di non salutare perché sarebbe stato troppo lungo spiegare che era cominciata la sua serie di allenamenti sui 1500 piani, e che tutta quella spaventosa attrezzatura di lana gli serviva per buttar giù del peso.

Finalmente fu fuori. Si inebbì dell'aria del mattino, di strade deserte e di libertà. Nitri selvaggia-mente e parì al galoppo. Ai 50 metri ebbe una extrastitole. E si fermò. Nel silenzio più assoluto sentiva solo i battiti del suo cuore. «Tum... tum... tum... tum... lujp!», fece il cuore del ragionier Marlocchio.

Ai 150 metri gli si arnebbiò la vista, ma continuò serrando i denti... poi una gran scialbata. Io passò da parte all'altezza dello sterno e cadde a terra come un sacco di stracci. Vedeva confusamente la bandiera olimpica sventolare nella luce del mattino. Ma quel dolore alla schiena era tremendo. Mentre due guardiani notturni lo stavano caricando in un'auto di passaggio, gli scoppiò il mondo in testa.

Domenica scorsa sul lungomare sotto il solcetto tangenziale ci siamo rivisti, tutti con le panche, un po' più gonfi e senza il fuoco sacro negli occhi. Solo allora ho capito che c'era stata la cerimonia di chiusura delle «nostre Olimpiadi private», ma nessuno se n'era accorto.

A Monaco se non succedeva un miracolo il medagliere sarà un disastro, ma intanto una soluzione c'è: rifare gli argini. Che per quelli del Bielese contino più delle medaglie?

Paolo Villaggio

Il guardaroba di miss Mondo

MODA

LA NOTIZIA - A Londra è stata eletta la miss dell'anno: Penelope Plummer, australiana, è «miss Mondo 1968». La vincitrice indossa in ogni circostanza abiti che mettono in risalto il suo tipo sportivo e molto moderno.



Penelope Plummer, miss Mondo, con la madre.

I CONCORSI E LA MODA - Sempre più numerosi, i concorsi di bellezza hanno ormai creato una vera e propria moda. La reginetta di bellezza non corrisponde più al vecchio cliché della ragazza in costume da bagno e tacchi a spillo, ma sa scegliere il modo di vestire più adatto a valorizzare il suo tipo. Vince non soltanto per le misure perfette ma anche perché crea uno stile, indossando certi abiti e non altri, e portandoli nel modo più adatto. Per questo la moda delle miss può interessare ogni donna, anche al di fuori dei concorsi di bellezza. SCEILOGONO COSTI - L'ultima miss Mondo ha dichiarato che la fotografia ufficiale della vittoria è per lei quella che la ritrae con il lord mayor di Londra, piuttosto dell'altra tradizionale dell'incoronazione (costume da bagno e mantello di ermellino bianco: con questa tenuta ottenuto le hanno fatto fare il giro di Londra con conseguente raffreddore). Nella foto col sindaco di Londra Penelope Plummer indossa una minigonna e porta gli stivali.

La moda delle nuove miss è dunque la selezione filtrata di quanto è più femminile nella moda attuale: quasi tutte le miss, non soltanto le più alte e statuarie come la nuova reginetta, hanno adottato lo stile sportivo e morbido, scegliendo i modelli che mettono in maggior risalto la bellezza della figura: tuniche e miniabiti con gonna corta e ampia, cinturone strette in vita, corpi aderenti come pullover, colli alti, decorativi cappucci di pelliccia, giacchine piumose e soffici portate sui pantaloni lunghi. E ancora, stivali e stivaletti di tutti i tipi insieme a scammiciati di

TEATRO  
Il cattivo Bibò

LA NOTIZIA - Lina Wertmüller, soggettista e regista del film *I basiscchi*, ha scritto una commedia. Si intitola *La rognna* e verrà messa in scena da Franco Zeffirelli, protagonisti Giancarlo Giannini, Anna Maria Guarneri e Andreina Pagnani.

LA TRAMA - *La rognna* è la prima commedia di Lina Wertmüller. Parla di due fratelli, uno dei quali divorato dall'invidia: «l'uno ultima propaggine di una generazione e l'altro il primo esemplare di un tempo nuovo», come dice l'autrice. Gianni, venticinque anni, serio, intelligente e attivo, segue l'attività del padre (grande industriale integrato) nella civiltà del benessere, mentre Bibò (Giancarlo Giannini) è un contestatore, completamente fuori del sistema.

L'invidia nasce in Gianni quando s'accorge che i genitori sono affascinati da Bibò, dal suo carattere estroverso, anticonformista. Allora il fratello integrato cercherà di sedurre l'altro e di reinserirlo nel suo mondo. La scenografia della commedia sarà del marito di Lina Wertmüller, Enrico Job.

## Mary McCarthy propone il divorzio obbligatorio al settimo anno

**LA NOTIZIA** - « Nelle società civili il divorzio dovrebbe essere reso obbligatorio dopo sette anni di matrimonio », ha dichiarato a Milano in un'intervista esclusiva all'*Europeo* la scrittrice americana Mary McCarthy.



La scrittrice Mary McCarthy.

**CHI È** - A 56 anni, Mary McCarthy è rimasta nello spirito una ragazza-bene degli anni '30 che critica ferocemente la società americana in cui vive. Il suo romanzo *Il gruppo*, che raccontava la vita di otto ragazze di un ricco college di New York durante lo spandamento e le tensioni dell'era rooseveltiana, si è venduto a centinaia di migliaia di copie in tutto il mondo. In Italia, il pretore di Lodi lo fece sequestrare per oscenità. Poi sono seguiti i libri dell'impegno pacifista. Il primo, intitolato *Vietnam*, è un serrato attacco all'«altra guerra», che mira a convertire i sud-vietnamiti all'americano way of life. Il secondo, che uscirà tra breve, è un reportage da Hanoi.

Irlandese da parte di padre ed ebrea da parte di madre, Mary McCarthy rimase orfana quando bambina. Ochiai di un blu intenso, quasi viola, macchia alla Ursula Andress ante litteram, lunghi capelli grigi. Fuma quaranta « Lucky Strike » al giorno, ha collezionato fino a ora quattro mariti, uno dei quali è stato il celebre critico Edmund Wilson. Vive attualmente a Parigi con l'ultimo, un diplomatico americano. Temeva che lui perdesse il posto dopo i libri sul Vietnam: non è successo.

**L'INTERVISTA** - Perché questo divorzio obbligatorio?

Ogni amore, a maggior ragione quello matrimoniale, ha una vita breve, predefinita. Sette anni sono anch'essi troppi. Comunque il divorzio obbligatorio eviterebbe il continuare di tante convivenze assurde, aiute

rebbe chi non ha il coraggio, o i mezzi, per chiedere da sé la separazione. Ci sono, è vero, coppie che si vogliono ancora bene, ma non è la stessa cosa che l'amore... Allora, l'amore è la cosa più importante della sua vita?

Oggi come oggi forse no, direi che la più importante è la politica.

*Come reagì quando seppe che in Italia il gruppo era stato sequestrato?*

Mi misi a ridere. Il capitolo in cui la ragazza Dotte perde la verginità era stato scritto in America undici anni prima. Io avevo scritto altri libri: il romanzo, incompiuto, era rimasto nel cassetto dell'editore. A quell'epoca forse era imparato anche lui. Ma quando è uscito, nel '57, era roba da editore, almeno nel mio paese.

*Prezzolini, che per primo segnalò il libro in Italia, definì quel capitolo « ginecologico ».*

Sì? Be', io lo scrissi undici volte, cercando di eliminare del tutto ogni elemento eccitante, lubrifico. Può darsi che alla fine fosse anche troppo oggettivo...

*Che ne pensa di Jacqueline?*

L'ho incontrata spesso. È bella come sembra, forse meno intelligente di quel che sembra. Non la condanno per aver fatto questo matrimonio: in amore le scelte appaiono sempre misteriose agli estranei. Però è brutto che abbia sposato il numero uno del regime dei colonnelli. E uno dei suoi precedenti flirt era stato con un nobile spagnolo. Forse è la vita mondana che la porta a conoscere solo dei reazionari... *Jacqueline avrebbe potuto essere un personaggio di un romanzo?*

Sì, direi proprio di sì. Lackey forse: una ragazza ambiziosa e lesbica, amante dell'arte.

*Veramente...*

No, non perché sia lesbica, si capisce. Ma perché è bella e ama molto l'arte.

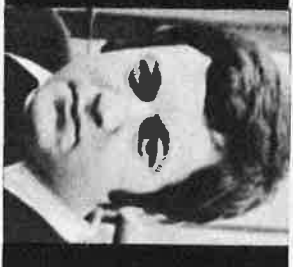
*Che voleva dire essere giovani negli anni '30 in America?*

Era meraviglioso. Vivevamo in un clima di grandi promesse, ci illudevamo di riuscire a costruire una società nuova. Forse anche per questo oggi io critico così a fondo il mio paese. Quando vado nel Vietnam mi sento vittima di un tradimento della storia, se ripenso alla mia giovinezza.

Franco Nencini

## LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



### La sfida calcistica fra quarantenni

C'è sempre in ogni agglomerato umano l'«organizzazione di sfide calcistiche». Mentre godono fama di organizzatori, questi elementi sono in realtà solo dei criminali pericolosi e la loro monomania porta periodicamente dei padri di famiglia sul Torno della tomba.

Nella società in cui Fantozzi presta tragicamente servizio da sempre, l'«organizzazione» è un certo Fracchia, ovviamente dell'ufficio sinistri. Erano due mesi che il cervello malato di quest'ultimo stava perfezionando una scagurata idea: una sfida calcistica.

Aveva cominciato con l'interpellare (o meglio violentare) i colleghi più timidi per metterli in squadra: aveva impiegato lunghe ore di ufficio paravarare le due formazioni, aveva prenotato il campo, insomma aveva con la sua mente organizzativa allestito un quasi genocidio preterintenzionale. Per dare allo scontro un pizzico di interesse aveva lanciato un cartello di sfida: scapoli contro ammogliati.

Agli orologi timbratura c'era già da quindici giorni un cartello «spiritosissimo» con le formazioni, due disegni a pastello e l'avviso: «Scapoli contro ammogliati», ore 6,30 di domenica 24 novembre, al Campanaccio. Molti commentarono che le 6,30 era un'ora un po' tragica per un giorno festivo, ma si sa in Italia i campi da gioco sono pochissimi e la colpa non era certo dell'«organizzazione».

Gli spogliatoi sembravano gelide catacombe e molti, quando si videro nudi alle 6,30 del mattino a battere i denti con una umidità tale che Fracchia si trovò una trota sotto il braccio, cominciarono a maledire gli eventi che li avevano gettati in quell'avventura.

Alle 7, quando l'arbitro signor Mughini decise di dare egualmente inizio allo scontro, mancarono ancora quattordici giocatori. C'era, limitati al rettangolo di gioco, un temporale come dai tempi di Noè non si vedeva.

Parlare di scelta del campo in quel pantano terribificante sarebbe stato ridi-

colo: e si cominciò. Da una parte erano schierati tre ammogliati, dall'altra cinque scapoli. In partite di questo tipo in Svezia si presentano 22 giocatori tutti alti, tutti biondi, tutti belli. Questi erano di taglia mediterranea. C'era un giocatore sui 112 chilogrammi alto 99 cm, altri invece erano alti sull'1,90 troppo abbondavano i calvi, che nelle giornate di pioggia non riescono a colpire la palla di testa perché scivola via. A volte anzi, trattandosi di un vecchio pallone, lo scoteenna ferocemente quando colpiscono dalla parte della stringatura, che l'usura ha affilato come un rasoio.

Viene incaricato del calcio d'inizio simbolico il direttore magistrale superiore. Questi parte con breve rincorsa e colpisce una grossa pietra scambiandola per la palla e va a poz-zanghera ubilando tra lo scorramento generale. Poi il fischio d'inizio. Una frazione di secondo e c'è subito uno scontro a 8, si sente un rumore tremendo di tibie e di ossaglie, qualche lamento, degli scricchiolii, e la partita viene subito interrotta. Arrivano intanto alla spicciolata i giocatori ritardatari.

Arriva in ritardo Fantozzi. Entra in campo a bomba e come la palla sta per toccare terra, e quindi non è ancora in gioco, la colpisce col collo del piede al volo con una violenza straordinaria e come mai gli era capitato. Il pallone centra in pieno naso l'arbitro signor Mughini, suo direttore. L'arbitro lo espelle, ma poi si ravvede e lo va a richiamare negli spogliatoi ormai piangente. Dopo la prima corsetta i giocatori sono tutti a pezzi: annebbiamenti alla vista, miraggi, palpazioni e manie di persecuzione. Fracchia, dopo dodici minuti di gara vide addirittura

ra San Cristostomo che gli sorrideva da sopra la traversa avversaria. Tra gli ammogliati si batteva come un leone, senza toccar palla, un certo Filini. Quarantasei anni, novantanove centimetri di statura, esordiente, completamente calvo. La palla, pesantissima perché intrisa d'acqua, viene respinta da un terzino avversario. Si alza a campanile a 190 metri e ripiomba. Sorprende Filini in una zona sguarnita del campo. Lo sventurato tenta la respinta di testa. Ha immediatamente delle strane visioni: fuori, la casa dove era sfollato durante la guerra, il fratello in un prato verde. Si risveglia all'ospedale Maggiore.

La fatica del contendente è tremenda per due motivi: primo, si passa da zone erbose tipo giungla vicine alle bandierine degli angoli a zone asfaltate in ferro-cemento nelle aree di porta; secondo, il campo è in discesa. Gli ammogliati, che giocano in salita, sono svantaggiati. Vicino o al campo c'è un tremendo vallone, una specie di canyon, e ogni qualvolta la palla rotola in fondo bisogna aspettare mezz'ora perché l'infelice che l'ha toccata per ultimo la vada a recuperare. In quella mezz'ora tutti si sdraiano per terra a recuperare. Molti prendono sonno.

Al 36', calcio di rigore. Si incarica del tiro Fracchia, emozionatissimo. Prende la rincorsa da dietro le colline e viene giù al galoppo. Nel campo si era fatto un grande silenzio. Fracchia entrò dalla porta est. Giunto all'altezza del dischetto gli parò la scarpa dopo aver mancato decisamente il pallone. La scarpa invece centrò in pieno il portiere sgranandogli tutti i denti. Il portiere (che era sceso in campo, su consiglio di alcuni politicanti, in completo grigio, chiavi incrociate agli occhietti, berretto gallonato e guanti bianchi) rimase un attimo ondeggiante e andò a cemento. L'arbitro che vide la scarpa rotolare in porta, fischio la prima rete. Il punteggio, che fino a quel momento era rimasto bloccato sullo zero a zero, degenerò decisamente: 5 a 8, 11 a 20 e poi 38 a 24. Eravamo per il campo dei calciatori miopi, ormai quasi ciechi, avendo perso gli occhiali nelle mischie, che colpivano sempre i compagni di squadra in nuca, credendo di respingere la palla. Scoppiarono quindi delle risse feroci. Bulbern, un mostro dell'ufficio sinistri, staccò netta un'orecchia, con un morso, a Fantozzi. Il capo del personale se la mise in tasca e la portò a casa per fargli trapiantare su un suo collega no che aveva un udito irregolare.

La partita fu sospesa per oscurità al calar della notte.

Paolo Villaggio



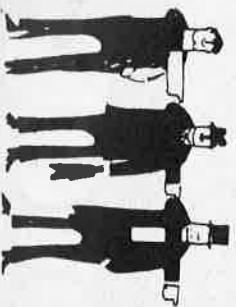
# FATE BUON VISO AITIA VITTA

ESSEPI pubblicità 230/P/12-9-66



Fate buon viso alla vita!  
Dopo la rasatura quotidiana  
un massaggio con FLOÏD:  
è felicità che si vede!  
E il suo discreto profumo:  
un irresistibile richiamo.

H.A.C.I. - MILANO SERIE INTERNAZIONALE



## FLOÏD

IL DOPO-BARBA



## LA DOMENICA

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



### Quando il Fantozzi prese il tram al volo

È da 25 anni che Fantozzi al pomeriggio della domenica va alla partita di calcio.

La colazione della giornata festiva è tradizionalmente più massiccia, ed è per questo che, dopo, il Fantozzi se ne sta a leggiucchiare la pagina dello sport di un quotidiano, sprofondato nella sua poltrona d'ordinanza con la mollezza di un pitone al sole. Poi butta o forse gli cade il giornale per terra, sbadiglia profondamente e il più delle volte si addormenta.

Si tratta di un pisolino di una ventina di minuti. Poi si alza stracchiandosi, chiede un caffè alla signora Pina che gliene porta uno a tremila gradi, lui lo tracanna e gli parte un urlo selvaggio: ogni volta si ustiona ferocemente, ma si sveglia. Si infila le scarpe, che sembrano due pezzi di ghiaccio, il cappotto intramontabile, basco, sciarpone e radiolina per sentire i risultati dagli altri campi. Da un po' di tempo si porta allo stadio anche un cuscinetto pieghevole di gommapiuma, con i colori della sua squadra. Quest'ultima attrezzatura si è rivelata l'unico rimedio contro i fenomeni di « cartonnatura natiche » cui andava soggetto per il passato.

Scende lentamente le scale di casa alle due e ventotto, alle due e trenta è in strada, a piedi percorre i duecento metri che separano il portone di casa sua dalla fermata del tram. Attende pazientemente fino alle due e trentuno e puntualmente arriva il tram numero 23 barato che lo porta allo stadio.

Questo da 25 anni. Domenica scorsa la signora Pina gli ha fatto una lasagnata terrificante e lui se ne mangia una mezza teglia. Quando si svegliò il caffè era già freddo ed era no, soprattutto, le due e trenta: rischiava di perdere l'inizio della partita più importante della stagione. Tracannò un caffè che non lo svegliò affatto e mentre si infilava il basco disse: « Oggi prenderò il tram al volo! ».

La signora Pina lo aveva

sconsigliato: « Ma cosa dici, tram al volo, non sarai mica diventato matto, non sei attrezzato... ». « Perché? », rispose lui « Io fan- no tutti », e fece nel dirlo con la testa buttandola all'indietro con violenza e dando così una cranata pazzesca contro lo stipite di mogano di un armadio nella sala di ingresso. Gli sfuggì una curiosa bestemmia (« Questo armadio maledetto dovrò pur venderlo un giorno! ») e si avventò giù per le scale ululando come un guerriero unno.

La notizia si sparse per incantamento in tutto il palazzo: « Prende un tram al volo... prende un tram al volo... il rag. Fantozzi si rischia un tram al volo!... ». E su su, per ignoti canali di comunicazione, arrivò fino all'ultimo abbaino. Tutti alla finestra, allora, come in un teatro elisabettiano. Fantozzi sbucò in strada alle 14 e 31 e si piazzò davanti al portone attendendo a piè fermo il tram 23.

Alzò gli occhi e vide le tribune complete. Salutò con un ampio e sereno gesto del braccio la moglie, dalle tribune partì un brevissimo applauso di incoraggiamento. Decise di accendersi una sigaretta. Ne tirò fuori una con calma dal pacchetto, prese un fiammifero, lo accese e se lo infilò in bocca gettando lontana la sigaretta. Non urlò per orgoglio, ma dalla tribuna si capì che la situazione era grave. Una voce isolata dagli abbaini lo raggiunse: « Coraggio! », e lui capì che ormai non si poteva più ritirare.

Dal fondo della curva ecco il 23. Occhi fanneggianti, avanzata sferragliando minacciosissima come un tirannosauro. Il manovratore intuì le intenzioni dell'uomo e mise 18, cioè « avanti a tutta forza ». Quando il 23 arrivò sotto casa le tribune erano piombate in un silenzio terribile. Fantozzi che era già in posizione non s'alzò subito, ma partì al galoppo. Fece un 200 metri che il Coni non gli ha poi mai

omologato perché in favore di vento, poi ai 250 tentò il tutto per tutto e spiccò il salto. Mancò la maniglia clamorosamente, andò a battere con il mento sul predellino e rimbaltando planò ad angelo sul carretto di un venditore ambulante di bibite, al quale causò danni valutati in 70 mila lire. Fu portato al pronto soccorso.

Tornò a casa alle 4 del pomeriggio completamente fasciato e prima che sua moglie aprisse bocca le disse: « Chi dice qualcosa gli spacco la faccia! ».

La signora Pina non re- plicò e lo condusse amorevolmente per mano alla sua poltrona d'ordinanza. Gilela indicò col capo come per dirgli « stediti, che sei un po' stanco ». Una vicina in quel preciso istante gilela spostò per sedersi a vedere un nuovo programma televisivo. Il Fantozzi si schiantò a pavimento.

Quando la vicina gli versò in gola un caffè a 6.000 gradi si sentì un rumore curioso come di ferro rovente immerso in acqua. Lui si alzò da terra e cercò di buttare la donna giù dalla finestra. Ma fallì nell'impresa.

Paolo Villaggio

#### SPORT

### Salvato tifoso suicida

**LA NOTIZIA** - Ha lasciato l'ospedale il su-  
perfido palermitano  
che aveva tentato di  
uccidersi perché in fa-  
miglia non lo lasciava-  
no vedere in pace gli  
spettacoli sportivi alla  
televisione.

**I PARTICOLARI** - La  
moglie e gli undici figli  
hanno promesso di osser-  
vare d'ora in poi il più  
rigoroso silenzio finché il  
teleschermo rimarrà ac-  
ceso. Giovanni Gatto, 41  
anni, autista dell'AMAT,  
era stato ricoverato all'o-  
spedale di Villa Sofia in  
preda a gravi sintomi di  
avvelenamento. Dopo es-  
sersi a lungo rifiutato di  
parlare, Giovanni Gatto  
aveva ammesso di avere  
cercato di avvelenarsi in-  
gerendo due tubetti di  
sonnifero: non poteva re-  
sistere, ha detto, al di-  
spiacere di non poter se-  
gnare gli incontri della  
squadra del cuore in Tv  
a causa del frastuono  
provocato dai suoi undi-  
ci figlioli.

## LA DOMENICA

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



### Fantozzi va a teatro con i biglietti omaggio

Domenica scorsa Fantozzi è andato a teatro. Un suo feroce e sagace cugino gli aveva regalato due biglietti omaggio per lo spettacolo « familiare » della domenica pomeriggio.

Fantozzi del mondo dello spettacolo aveva sempre avuto notizie di seconda mano e non aveva ancora ben chiaro il confine tra teatro tradizionale e spettacolo di varietà o rivista all'italiana.

Questo per il passato. Poi era successo un fatto curioso. La radio aveva iniziato un bombardamento a tappeto di musica leggera. La televisione aveva continuato questo orientamento con una nutrita serie di fortunati varietà musicali. Negli spettacoli di musica leggera si cominciarono poi a bersagliare con strali acutissimi gli spettacoli di musica leggera, consolidando così il sistema. « E' quello che la gente vuole », si scusavano i megaprestidenti del mondo dello spettacolo e della stampa televisiva. In realtà Fantozzi voleva solo quello perché pensava che fosse ormai l'unica realtà.

Quando Fantozzi disse alla moglie che domenica l'avrebbe portata a teatro, la signora Pina lo guardò esterrefatta. « A teatro, come? », disse. « A teatro, a vedere uno spettacolo teatrale. Ma non so quale », dichiarò Fantozzi. La sua signora lo guardava come si guarda un marito che dopo 20 anni di sereno ménage matrimoniale dichiara improvvisamente di essersi innamorato di un ar-tificiere del genio.

Il collega Fracchia l'aveva sommarariamente istruito mettendolo in guardia contro grosse sorprese. In tutti quegli anni di telecanzoni, gli aveva detto, il teatro aveva avuto una evoluzione che in alcuni casi (e qui aveva citato il « Living Theatre ») l'aveva reso irricoschibile. Un po' preoccupato, lasciò basco e cappotto al guardaroba, Fantozzi entrò al teatro Tommaso Salvini con i biglietti omaggio, il suo tragico spigato siberiano e la sua signora alle 2 e 30 di domenica pomeriggio: lo spettacolo comin-

c'era il capo dell'ufficio acquisti con i notabili. Quando Fantozzi fu a sei metri il capo sorrise nella sua direzione e si fece avanti a mano tesa. Fantozzi avanzò emozionatissimo e cominciò: « Dottor Mughini se permette le presento mia mo... ». Il capo passò oltre e strinse calorosamente la mano ad un alto magistrato alle spalle di Fantozzi.

Lui si trovò con la mano tesa contro la parete del bar. La signora Pina gli chiese: « Che fai? ». « Mi leggo la mano », tentò Fantozzi, senza convincerla.

All'inizio del secondo tempo gli cominciarono dei tremendi brontolii di pan-cia, o borbottigli. Guardò spaventato gli spettatori vicini e sorrise tragicamente, come per dire che non c'era nulla da fare. I brontolii cominciarono a diventare dei latrati. Arrivarono fino alle prime file, che ora cominciarono a zittire. Su consiglio di un vicino, Fantozzi si dirresse alla toilette.

Stava ormai per esplodere. Si avvettò con una antonomasia di 20 secondi, murgolandolo, verso la porta indicatagli. Entrò, si denudò secondo una vecchia abitudine e si lanciò verso la coppa. Ma prima mise il piede su un pezzo di sapone e con una gran sforbiciata uscì dalla finestra e finì nudo in strada.

Un vigile lo coprì con un guanto bianco e lo riportò in teatro. Tutti pensarono che fosse una trovata del regista e applaudirono, ma la signora Pina cominciò a piangere in silenzio dietro la colonna.

Entrò improvvisamente un gruppo di contestatori con barbe che occuparono il teatro per protesta. Gli spettatori uscirono in ordine ma Fantozzi, nel frattempo rivestitosi, applaudiva decisamente da fondo sala, convinto di essere arrivato alla passerella finale. Un contestatore in barba gli urlò: « Fascisti! » e qui Fantozzi si disorientò completamente perché nel '34 aveva fatto due anni di galera e aveva perso il posto.

Cercò di domandare perché diavolo occupavano il teatro proprio quell'unica volta che lui aveva i biglietti omaggio. Gli rispose un'altra « barba » con sguardo lampeggiante: « Bisogna combattere le strutture del teatro borghese per non lasciarsi schiacciare dal sistema! ». Fantozzi impietosito gli domandò quanto guadagnassero. E' quello: « 10? 50 milioni a film! ».

Fantozzi andò al guardaroba, ma scoprì che i notabili gli avevano portato via il cappotto. Mentre tornava verso casa rabbrivendo di freddo pensò che lui e tutti gli altri cinquantamiliardi li guadagnavano in cinquant'anni di lavoro in un sottoscala.

Paolo Villaggio

MODA

### In primavera gonne a corolla e colori tenui

**LA NOTIZIA** - La settimana delle collezioni di primavera, a Roma, è stata fissata ufficialmente dal 16 al 23 gennaio 1969: più di cinquanta sartorie presenteranno i loro modelli primavera-estate 1969.

**LE NOVITÀ** - È trapelata qualche novità sui modelli e le linee ma soprattutto si parla del programma delle sfilate, dei sarti favoriti, dei contestatori e del grande ritorno: Roberto Capucci, e spartiatò a Parigi per cinque anni, si ripresenta al pubblico romano che lo ha sempre sostenuto.

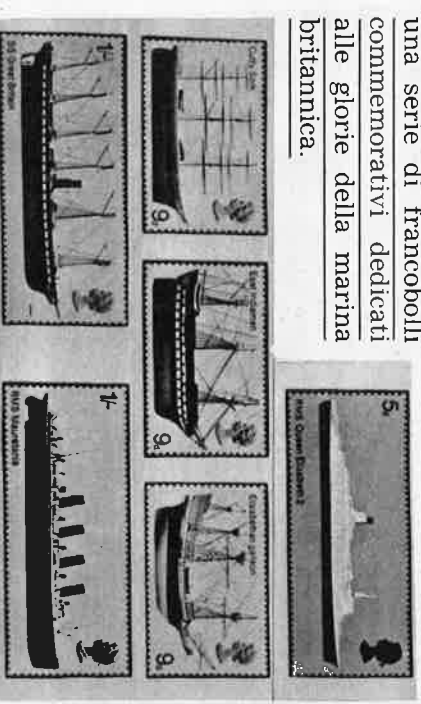
Sono stati fatti dei sondaggi d'opinione tra le donne, i buyers, i grossi creatori di tessuti alta moda: tutti sono stanchi delle folle, degli accostamenti di colori barbari, dei tessuti ruvidamente maschili. Si preferiva dunque una dolce primavera rosa e azzurra in tessuti lisci e secchi come il gabardine, il crepe (doppio, triplo). E si allontanava anche il pericolo della moda asesso, uguale per uomo e per donna, un fenomeno tipicamente invernale.

**ANCORA GONNE A COROLLA** - La percentuale delle donne in pantaloni dovrebbe diminuire in primavera.

FRANCOBOLLI

### Sei navi famose che fanno storia

**LA NOTIZIA** - Le poste inglesi stanno per emettere una serie di francobolli commemorativi dedicati alle glorie della marina britannica.



**I PARTICOLARI** - La serie ritrae sei navi famose nella storia della marina britannica e intende essere un omaggio ai costruttori e ai marinai. Nel francobollo in alto spicca la sagoma della *Queen Elizabeth 2*, il nuovo transatlantico delle Cunard Lines. I tre francobolli della fila di centro ritroducono, da sinistra: il *Cutty Sark*, il leggendario clipper che percorreva le rotte della lana, verso l'Australia; l'*East Indiaman*, che curava il commercio fra la Gran Bretagna e l'impero indiano; un galeone elisabettiano, che trasportava l'oro dalle Americhe. In basso, da sinistra: il *Great Britain*, prima nave a vapore inglese costruita in ferro, e il transatlantico *Mauritania*. Da notare che, nei francobolli inglesi, l'immagine della regina sostituisce il nome del paese.



LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



Fantozzi va a un funerale mondano

Domenica scorsa Fantozzi è stato invitato dal suo capufficio conte Balboni Virelli Bocca a un funerale molto importante.

Era deceduto in un avventato « cimento invernale » il professor Vignardelli Bava di 92 anni, grande ufficiale, gran cordone e soprattutto direttore artificiale della società. Il cimento invernale è una sorta di gara che si effettua in Liguria in pieno inverno: un gruppo di malconsigliati si getta in mare con temperature vicine e alle volte sotto allo zero. Vince il pazzo che esce ultimo dall'acqua.

Il professor Vignardelli Bava aveva bensì vinto la gara, ma era passato a miglior vita. Quando i concorrenti si erano buttati, venerdì 13 dicembre, su un quasi lastrone di ghiaccio, il professore si era staccato dal gruppo con podere se bracciate, sotto lo sguardo ammirato di un folto pubblico di dipendenti ovviamente entusiasti per ragioni gerarchiche. A un duecento metri dalla riva, il Vignardelli Bava cominciò a salutare col braccio. Salutava e da terra tutti rispondevano. A un tratto il professore cominciò a tenere il braccio alto, fuori dall'acqua, ma senza muoverlo. Dopo mezz'ora tutti gli altri concorrenti si erano già ritirati. Il professore era sempre lì, fermo, tra le ovazioni della folla. Dopo un'ora fu riportato a terra in un cubo di ghiaccio.

Domenica hanno avuto luogo i funerali. È stata una cerimonia di grande rilievo mondano. Tutti i notabili della città vi hanno partecipato con cordoglio teatrale.

Fracchia, collega di sottoscala di Fantozzi, era già stato consigliato a intervenire dal conte Balboni Virelli Bocca (veramente questi non era conte nel modo più assoluto, ma ci teneva tanto al titolo e soprattutto era così decisamente capufficio che Fantozzi alle volte lo chiama-

va « sire »). Fantozzi, invece, non aveva ancora ricevuto istruzioni. Finalmente sabato giunse l'invito ufficiale: anche a lui veniva consigliato di presentarsi alla cerimonia al Cimitero Maggiore.

Lo spettacolo cominciò alle 9 del mattino. Fantozzi e Fracchia sbagliarono subito funerale. Se ne accorsero per pura combinazione all'orazione funebre. Parlava un « funerale » professionista truccato da affarista dal dolore. « Tu », diceva l'oratore, « sei scomparso lasciandomi un gran vuoto qui », e si indicò la giacca all'altezza del cuore. Fantozzi domandò a un signore in elegantissimo completo da funerale: « Gli voleva molto bene? ». E quello: « Macché, gli doveva un sacco di soldi! ». L'oratore intanto: « Tu sei scomparso improvvisamente, dopo una vita interamente passata all'ombra della famiglia ». E qui Fracchia, che cominciava a sudorare l'errore, domandò a un congiunto che si stava addormentando: « Mi scusi, ma di che cosa è morto? ». E quello: « Inso-lazione! ».

Fracchia e Fantozzi capirono l'errore e cominciarono a cercare il funerale giusto. Lo trovarono quando già si era arrivati all'orazione funebre. Venne avanti a parlare il professor Zingales, grande amico dello scomparso, titolare di letteratura italiana all'università di Perugia e membro dell'accademia della Crusca: « Vorrei spendere due parole... »; dal gruppo una voce: « Tre! »; allora voce: « Quattro »; e il professor Zingales: « E siamo a quattro, c'è qualcuno che offre di più? »; voci isolate: « Cinque!... Cinque mezzol... »; dal fondo, inaspettatamente: « Dodici! »; era il professor Bellotti Baranis.

Grandi mormorii di stu-

pore nel gruppo per tanta audacia. « Commemorazione assegnata al professor Bellotti Baranis con dodici parole », fece il banditore e gli cedette la parola. Il Bellotti Baranis: « Vorrei spendere undici par... ». Dal fondo: « Non cominciamo a fregare. Lei si è impegnato per dodici ». Riparte il Bellotti Baranis: « Tu che eri noto col curioso nomignolo di uomo del '48 ». Fantozzi domandò a un gruppetto: « Eroe del Risorgimento? ». « No, no », rispose il gruppo decisamente: « Ma frequentava le case ».

Bellotti Baranis: « Tu che raggiungi in cielo il tuo indimenticabile collega professor Mannaroni Turri, scomparso nel labirinto dei giardini di Boboli a Firenze, durante l'annuale gioco "Liberti tutti" che si teneva con i colleghi della facoltà di Pisa... ». Interrompe uno dal fondo: « Scuola normale? ». « Non molto », rispose Bellotti Baranis, « vista la natura dei giocchi ». E riprese: « Se noi ora fuuu... », e qui si bloccò. Si era trovato di fronte alla tragica barriera di un congiuntivo. Dall'angolo della bocca gli usciva solo quel curioso sibilo « fuuu... ». Un collega gli si avvicinò vedendolo in difficoltà e gli chiese: « Professore, cosa le succede? Ha forato? ». E lui: « No, mi trovo in spaventosa difficoltà con un congiuntivo! ». Il collega lucidissimo: « Quale? ». Il Bellotti: « Congiuntivo presente, prima persona plurale... vado per tentativi? ». E il collega: « Vadi! ».

Riparte il Bellotti con rincorsa: « Se noi, fff... frassino... ». E il collega il vicino: « Albero? ». « No, sono nel pallone », fece il professore e ripartì: « Se noi fff... Firenze! ». Voci sparse: « La città? ». « Pafot! », tentò disperato il Bellotti. Voci di protesta: « Ma non comincia neppure per effe! ». E Bellotti, speranzoso: « Sì, ma è così vicina a Firenze ».

« Mi vorrei ritirare », disse a questo punto il Bellotti Baranis. Coro di voci sghignazzanti: « Ah! Ah! Si ritira eh? Non ha più congiuntivi! ». « No », fece il Bellotti, « ne ho ancora uno, ma vorrei tenermelo. Non si sa mai. Un congiuntivo può sempre venir comodo per ogni evenienza ». E si ritirò tra i fischi dei funeralanti.

Fantozzi allibito si voltò verso Fracchia e gli disse: « Sono veramente deluso, questi professori han ben poco da spendere e poi crollano tutti tragicamente sui verbi ». « Ha ragione », ribadì Fracchia, « torniamo a casa. Venghi! ».

Paolo Villaggio

ASTE

52 milioni  
per un disegno  
di Rembrandt

LA NOTIZIA - Trentacinquemila sterline, cioè 52 milioni e mezzo di lire, è il prezzo record pagato per un disegno di Rembrandt a un'asta londinese.



« Il Cristo deriso », venduto da Sotheby.

**I PARTICOLARI** - A quel che risulta, mai al mondo un disegno è stato pagato così caro. La vendita è stata effettuata presso la famosa galleria Sotheby e le trenta cinquemila sterline sono state

pagate da un mercante d'arte tedesco, Boerner. Il disegno, a penna in inchiostro nero e marrone, rappresenta il Cristo deriso ed è uno studio per un quadro. Risale al periodo 1656-'67.

ASTROFISICA

Con il San Marco C  
il sole sotto controllo

LA NOTIZIA - Mettere il sole sotto controllo, indagare sulle variazioni dell'altissima atmosfera, analizzare le cause delle tempeste magnetiche terrestri in relazione alla intensità delle macchie solari: ecco tre fra i molti obiettivi da raggiungere con il lancio del terzo satellite italiano, il San Marco C.

vità del sole e taluni fenomeni meteorologici che ci riguardano da vicino: come per esempio i cicloni, le variazioni della pressione atmosferica o i mutamenti del magnetismo terrestre.



Il professor Luigi Broglio.

**I PARTICOLARI** - L'annuncio del lancio, che avverrà probabilmente a primavera, è stato dato dal professor Luigi Broglio, capo del programma spaziale nazionale. Dopo il San Marco A e il San Marco B, messi in orbita, rispettivamente nel '64 e nel '67, il progetto del terzo satellite artificiale italiano è considerato, sotto il profilo scientifico, fra i più rilevanti in campo mondiale. Gli strumenti di cui sarà dotato il San Marco C permetteranno lo studio approfondito della stretta ma non ancora limpida correlazione fra l'attività

Franco Gilberto

LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



Fantozzi fa gli acquisti di Natale

Appena ricevuta la tredicesima, Fantozzi si è messo in movimento per le compere natalizie.

Aveva inflato nella tasca interna della giacca la busta, s'era messo in testa il suo tragico basco e aveva dato il braccio alla signora Pina: meta, i grandi magazzini.

«Aveva scelto con cura l'ora: erano le 13,30. Fantozzi si mise al volante della sua utilitaria e disse alla moglie: «Vedi che abbiamo scelto l'ora giusta... le strade sono deserte...». Non finì la frase perché fu travolto da una paura senza marcia di utilitarie dirette ai grandi magazzini.

Fu subito un inferno di clacson, lampeggiamenti, ululati. Si erano stabiliti fra gli automobilisti, in quel dolce clima natalizio, dei rapporti di violenza tribale: cedere di un metro era un trauma psicologico e così ci si batteva ferocemente per guadagnare dieci centimetri sul «nemicco», il tutto a piccoli margini balzi, con i motori imbballati, guardandosi negli occhi con odio.

Si sentivano le bestemmie e le qualifiche più orrende sulle professioni delle rispettive madri: di fondo il ruggito dei motori. I senatori non si rispettarono più e al grande incrocio col Corso le utilitarie avevano formato una specie di croce uncinata bloccandosi completamente.

Fantozzi al centro dell'incrocio se ne stava pallido, pervaso da un leggero tremito, con le mani sudate strette al volante. Rimase bloccato quasi due ore: la signora Pina lo guardava turbata. Gli si affiancò minacciosamente, fino quasi a toccarlo, una grossa cilindrata. A Fantozzi cedettero i nervi: balzò a terra, si avventò verso il guidatore dell'altra auto e gli urlò in faccia: «Gran cornuto!». Era il suo direttore generale.

Alla quarta ora di ingorghi gli automobilisti della croce uncinata decisero di abbandonare le vetture. Percorsero incolonnati sotto la neve quasi un chilometro a piedi. Appena Fantozzi entrò nell'atrio acco-

mutande, col basco in testa e reggendo sempre l'albero di Natale storto, rifecce il percorso all'interno del mercato fino al venditore di alberi. Lo seguiva la moglie con i suoi vestiti. Lui domandava con lo sguardo allucinato a tutti: «Ha visto una busta bianca, per favore?». Pochi gli rispondevano, i più lo scambiavano per un pazzo. All'uscita un gruppo di signore impellicciate, che stavano per salire su di una macchina bianca piena di fanali, vedendolo scoppiarono a ridere.

Fantozzi tornò a casa a piedi perché la macchina era ancora bloccata nella croce uncinata. Nevicava molto, ora. Lui era in mutande, col suo albero di Natale fra le braccia.

A casa la signora Pina gli preparò una minestra calda. Lui si sedette a tavola con uno sguardo da pazzo e diede la prima cuochialata. La moglie lo guardò e gli disse: «Buon Natale, amore!». In quel momento l'albero si abbatté sulla tavola con violenza, centrò Fantozzi in piena nuca e lui tutto la faccia nella minestra rovente. Si provocò ustioni di quarto grado. Non gli uscì un lamento: più tardi, nel buio della stanza da letto, pare che abbia pianto in silenzio con grande dignità.

Paolo Villaggio

PERSONAGGI

Pucci: «Sono un medium della civiltà dell'immagine»

LA NOTIZIA - « Non vendo agli americani. E non vado in pensione », ha dichiarato il sarto Emilio Pucci in un'intervista all'*Europeo*, smentendo le voci che erano circolate recentemente al riguardo. E ha aggiunto: « Semmai il mio problema è quello di chi crea dieci, venti, cento idee al giorno in una società che non ha le strutture industriali per realizzarle ».



Emilio Pucci

L'INTERVISTA - Non vende, Pucci, d'accordo. Ma gli americani è vero che volevano comprare?

Guardi, questo lo rivedo per la prima volta. L'unico che mi abbia fatto questa proposta fu un americano che ora non «voglio nominare», dalle eccezionali presentazioni e credenziali. « I want to buy you », voglio comprarti, proprio così disse. Comprarmi?, risposi, ma io non sono in vendita. « Neppure per dodici milioni di dollari? » (che sono poi più di sette miliardi). Nemmeno, risposi. Qui ci sono quattro macchine da cuocere e dodici lavoranti, che non è molto, un palazzo. Dietro c'è una mente, una civiltà, ci sono cento idee al giorno. E questo non è in vendita, nemmeno per sette miliardi.

Lei invece vuol restare libero, è così?

Il più libero di tutti. La mia angoscia è quella di creare ogni giorno idee per il mondo nuovo nel quale ci avviamo a vivere, e di non avere intorno uno staff, una dimensione industriale, una società che le realizzino nel tempo e nella quantità necessaria. L'altro giorno sul Mugnone ho trovato un sasso meraviglioso. Tornato a parlarlo volevo ingranderne la forma novanta volte, chiamare un designer, dirgli di legare questa forma a tre sbarre di acciaio: sarebbe stato un tavolo stupendo. Stamani a colazione guardando un uovo ho pensato che

forma meravigliosa se ne poteva trarre per un letto-alcova: nero di fuori e viola di dentro, oppure blu e arancio, o rosa e turchese, imbotito, con una luce soffusa all'interno. Ma intanto devo occuparmi di mille altre cose, le sfiatte, le clienti, la politica, le questioni sindacali.

Si sente più vicino a Botticelli o a Marshall McLuhan, il teorico della psicologia di massa che lei menziona spesso?

Guardi che non si escludono. Il pubblico è entrato in pieno nell'era audiovisiva. Naturalmente c'è chi lo sa e chi non lo sa. Gli oggetti semplici non servono più: l'era scientifica ormai procede di pari passo con l'era estetica. C'è per la donna un vestito che pesa pochi grammi, e questa è scienza. Ma ci metto i colori più favolosi, ed è Botticelli. Ma penso alla donna che con quel vestito dovrà diventare architettura, messaggio, e questo è McLuhan.

La gente lo sa?

Penso di sì. Guardi queste lettere, saranno cento. Mi chiedono di distinguere, cioè, di vestire », di trasformare da oggetto in messaggio autotombili, jet sportivi, pacchetti di sigarette, barbe, assorbenti per signora, tappeti, mobili. Segno che la civiltà dell'oggetto è superata, tra volta, ormai, dalla civiltà dell'immagine.

Lei è deputato al Parlamento per il Partito liberale. Conservatore in politica, dunque, e progressista in estetica. Ma allora che cosa rimprovera alla società?

Di essere in ritardo, di sprecare le sue energie per falsi obiettivi. Quando penso a una specie di « Emilio Pucci Corporation » penso a un'Europa unita, con un sistema fiscale chiaro, nella quale un creatore estetico potrebbe avere uno staff internazionale e industrie di esecuzione. Allora forse la mia angoscia si placerebbe. In fondo è scomodo arrivare per primi, essere il numero uno.

Franco Nencini

Accattone con mitra

CINEMA

LA NOTIZIA - Franco Citti, l'«accattone» del film di Pasolini, è il protagonista di *La legge dei gangsters*, un film di Siro Marcellini sugli immigrati e sulla trasformazione della nostra società.

I PARTICOLARI - L'accattone del fenomeno dell'urbanesimo (sei milioni di contadini, negli ultimi dieci anni, hanno abbandonato la terra) è una delle cause determinanti dell'aumento della delinquenza in Italia. Nel suo ultimo film Marcellini racconta la storia di due «gruppi»: quelli che hanno lasciato la campagna, e quelli che hanno abbandonato la propria famiglia rinunciando al benessere della civiltà dei consumi. Molti degli appartenenti a questi due gruppi, una volta nella grande città, deviano in modo clamoroso. « Gli uni e gli altri », dice Marcellini, « sono destinati a congiungersi nella stessa mala sorte: quella di invischinarsi nel mondo della delinquenza ».



## LA DOMENICA

CON  
**PAOLO  
VILLAGGIO**



### A Lei e Famiglia gli auguri di Fantozzi

Si è conclusa domenica, anche nell'ufficio di Fantozzi, la « stagione degli auguri ».

Natale e Capodanno, nelle grandi aziende, cominciano intorno ai primi di novembre. Si compilano lunghi elenchi di notabili ai quali mandare le strenne. Si fanno elenchi di serie A per i più importanti, poi di serie B, di serie C eccetera... In serie A ci sono direttori, amministratori, controdirettori e poi via via, nelle serie inferiori, direttori centrali, consulenti, consulenti normali, saccenti, eminenti, segretarie, passacarte, ragionieri che controllano qualche attività modesta ma che può accelerare l'iter di una pratica. Nella scelta dei regali dominano le cassette di bottiglie. Ci sono cassette da ventiquattro, da dodici, da sei, da tre... e si arriva sino al bicchiere di vino rosso (fatto venire dal bar) per il fattorino che ha portato con grande fatica una pesante cassa di documenti.

Poi ciascuno si attrezzava con bigliettini da visita con il proprio nome e cognome preceduto dal titolo di studio: rag., dott., dott. ing., eccetera. I più piccoli hanno il vuoto davanti al nome, ma più sale e più si moltiplicano per germinazione spontanea i titoli: grand uff. dott. ing. Tal Dei Tali direttore centrale della XYZ S.p.A., oppure: dott. ing. cav. grand uff. rag. grand croc. Tale Dei Talaltri direttore siderale della XYZ S.p.A., e ancora: comm. cav. prof. dott. ing. avv. Tal Degli Altri Ancora presidente galattico della XYZ S.p.A. Il titolo più oscuro, che ancora non si è riusciti a decifrare, è quello che abitualmente spetta ai mega presidenti: dott. ing. avv. grand uff. lup. mann.

Quindi si mandano gli auguri in tante bustine piccole bianche dove i titoli tutti sono preceduti dalla formula: illustrissimo signore, a capo, signore cav.

whisky al 1969, Fantozzi era per caso ancora in ufficio a riordinare le sue carte quando si fece silenziosamente sulla porta un piccolissimo, il ragioniere Marlocchio dell'ufficio centrale. Questi assunse la posizione « auguri natalizi » (testa bassa) e cominciò tristemente la formula: « A lei e famiglia i miei più devoti e umili... ».

« Grazie », dice Fantozzi interrompendolo, « ma ce li siamo già fatti gli auguri, no? ». « È vero », risponde quello, « ma vede, dovrei chiederle un favore. Domani, domenica, mi fanno lavorare. Mi creda, non è per la festa, ma è che domani operano mio figlio... Il dottore dice che ormai ci sono poche speranze. Io vorrei andare in ospedale da lui ». « Cioè vuole un permesso per domani? ».

« Sì. Io non oso entrare perché sono tutti su in riunione dal mega presidente, ci vadi lei che ha la parlantina sciolta, lo facci per il mio bambino ».

Fantozzi saliva le scale mentre il ragioniere Marlocchio ripeteva ancora le ultime raccomandazioni: « Ci dica che non ho mai fatto una giornata di malattia in venti anni di servizio, che non ho mai chiesto un permesso e che non vorrei... ».

Si fermarono di fronte alla porta imbottita. Fantozzi bussò sull'imbottitura, ma non faceva alcun rumore. Tentò sulla listarella di legno fra lo stipite e l'imbottitura. Invano; poi, vista l'espressione triste di Marlocchio, afferrò decisamente la maniglia ed entrò. Lo guardarono tutti, si era fatto un silenzio gelido, lui un po' affannato chiese il permesso, rivolgendosi al mega presidente, e rifecce tutta la storia del bimbo. Sapeva che erano tutti uomini illuminati dal grande spirito democratico natalizio. Lo lasciarono finire, poi il direttore rivolto al mega presidente urlacchiò: « Va bene, accordato questo benedetto permesso, ma solo perché è la fine dell'anno. Però questo Marlocchio comincia proprio a rompere... ».

Il ragioniere Marlocchio dell'ufficio cabale andò così all'ospedale col panettone regalatogli dalla società. Domenica suo figlio non se la sentì più di vivere come suo padre. Al ragioniere spettavano tre giorni di ferie per tutto stretto in famiglia ma lunedì mattina 30 dicembre Marlocchio si è presentato al lavoro con gli occhi vuoti e quando c'era lui i colleghi non osavano neppure dirsi: « Buon Anno ».

Paolo Villaggio

## Anche in Italia si consuma musica da rendimento

LAVORO

LA NOTIZIA - Tremila impianti di flodiffusione sono utilizzati, solo a Milano e a Torino, per migliorare il rendimento di chi lavora o perlomeno per alleviare la monotonia negli ambienti in cui si produce, si trattano affari e si vende.

**I PARTICOIARI** - Il dato conferma che anche in Italia la musica sta diventando un complemento necessario se non indispensabile negli ambienti di lavoro. Alla fine del '68 oltre un quarto dei nuovi abbonamenti alla flodiffusione a Milano e a Torino (su un totale di dodicimila) risultava installato presso abbonati delle « categorie affari »: che comprendono appunto studi professionali, artigiani, parrucchieri, esercizi pubblici in genere.

**IL CONSUMO MUSICALE** - Il repertorio della flodiffusione, trasmesso senza soluzione di continuità e privo di ogni interpolazione parlati (annunci commerciali, notiziari, conversazioni), ha modificato notevolmente la nozione di « consumo musicale ». Questo tipo di trasmissione è infatti destinato a isolare chi la riceve in un'atmosfera rarefatta, sognamstrandogli una certa dose di « sensazioni auditive » che tendono a mantenerlo staccato dalla realtà in cui opera o lavora. Proprio per tale motivo, nella scelta dei programmi si prescinde dall'attualità e dalle mode musicali: nei quattro « blocchi » in cui è diviso il programma giornaliero del quinto canale, si nota una prevalenza di esecuzioni melodiche, di caratteri distensivi, scelte in uno spazio che va dal Sinatra degli anni '50 a Leroy Holmes, dai violini di Morton Gould ai « Brass » di Ray Conniff.

Su questo tipo di « consumo musicale » si sono concentrate le attenzioni di molti esperti di psicologia del lavoro e di organizzazione aziendale. Secondo Paul Clauward, direttore della « Scuola parigina di alti studi per il cervello e il sistema nervoso », la sonorizzazione degli ambienti di lavoro è un dato di primaria importanza per chi si occupa del rendimento delle maestranze. Un rumore eccessivo, osserva lo studioso, affatica l'organismo e provoca a lungo andare negli operai un aumento degli incidenti. Le datilografie, per lo stesso motivo, aumentano gli errori. Al contrario, uno sfondo sonoro gradevole è stimolo

lante per l'organismo: un lavoro monotono, infatti, è eseguito meglio con un sottofondo musicale tenue e che piaccia.

**LE APPLICAZIONI** - I grandi magazzini sono i più insaziabili consumatori di musica, o meglio di questo « tappeto » musicale che « copre » la conversazione e conferisce agli ambienti un clima di discrezione e di intimità. Provoca solo sporadicamente qualche lamentela da parte del pubblico: in questo caso si tratta per lo più di clienti anziani.

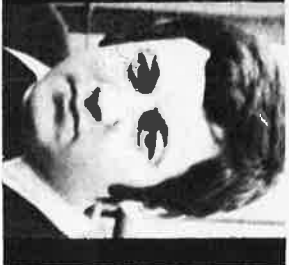
L'ingegner Claudio Cavalli, consulente aziendale, ha condotto interessanti esperienze nel settore della confezione. In un reparto di apprendiste sedicenni, dice l'ingegnere, la musica ha ottenuto effetti sorprendenti migliorando il ritmo di produzione. In fase sperimentale si è visto che il livello di ascolto deve essere il più possibile basso, non però fino al punto di impedire la percezione delle parole. Queste devono essere semplici, di estrema ovvietà (e i parolieri si regolino di conseguenza). *Cuore matto*, cantato da Little Tony, è considerato un motivo molto stimolante per chi lavora di cucito ed è stato trasmesso fino alla sazietà in alcuni stabilimenti del Novarese.

**NON FA PENSARE** - Gli studi sulla utilizzazione della musica nell'industria sono ancora in una fase pionieristica. Molti tabù sono stati eliminati, altri dovranno esserlo in futuro. Si dovrà dimostrare, per esempio, che la musica non distrae il personale, ma al contrario lo aiuta a concentrarsi e soprattutto a non stancarsi: il rischio che la musica diventi uno strumento per violare la personalità e l'individualità di chi lavora esiste d'altronde nelle premesse del nuovo procedimento. Dice ancora l'ingegner Cavalli, in tema di conseguenze sociali: « Ascoltando la musica le operate si distraggono meno. Parlano meno le une con le altre. Pensano meno al fidanzamento ed evitano di disperdere energie psichiche ».

Roberto Serafin

LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



Fantozzi va al veglione

Fantozzi non poteva neppure dire che i veglioni di fine anno li odiava, anche perché non c'era mai stato, lui, ad un vero veglione.

Al massimo, per il passato, aveva brindato con un po' di spumante e il panetone davanti alla TV in casa dei vicini di pianerottolo, ma erano state soluzioni dell'ultimo momento, di ripiego, frutto di una disperata solidarietà umana. Quest'anno invece, invitato dal solito collega di ufficio Fracchia, Fantozzi ha partecipato al «Veglionissimo di san Silvestro con cenone di mezzanotte» - Suona l'orchestra del maestro Mario Fonelli - Canta Pasquale Coppola della radiotelevisione tedesca - Cavalieri (cena compresa) lire 5.000, dame 3.000\*. Il tutto alla Unione velocipedistica.

Fantozzi aveva dormito tutto il pomeriggio del 31. Un sonno inquieto e pieno di incubi. Si era svegliato improvvisamente alle sette di sera, aveva guardato l'orologio: si era vestito a gran velocità e si era scaraventato giù dalle scale diretto in ufficio. In portineria aveva incontrato la signora Pina, sua moglie, che rientrava dal parrucchiere (non ci andava mai, ma quella era una grande occasione). Si guardarono con grande curiosità: lui perché non l'aveva quasi riconosciuta così concitata e lei perché aveva capito che il marito stava per andare in ufficio, per errore, la notte dell'ultimo dell'anno. Non si dissero nulla, ma rientrarono a casa.

Alle 8 di sera Fantozzi era già pronto: vestito scuro, cravatta d'argento e le solite scarpe strette abbinata a quell'abito. Era tutta roba comprata fatta, che gli andava quasi bene, tranne le scarpe: il commesso del negozio non aveva capito che lui aveva il piede equino (cioè uno zoccolo in piena regola) e aveva quindi bisogno, semmai, di un maniscalco e di esser ferrato.

Non che la serata fosse cominciata per il meglio: perché, facendosi la barba prima di vestirsi, Fantozzi aveva mancato le basette (una alta e l'altra

dei vicini di pianerottolo, negli anni passati, a stappare una bottiglia a tempo con l'orologio della televisione: il suo tappo usiva sempre o prima o a notte fonda (e per prima si intendono venti minuti o, altre volte, un'ora). Nell'ansia questa volta alle 12 meno 2 diede uno strappo tremendo, innaffiò la moglie e colpì con una tremenda gomitata al naso Fracchia, che iniziò l'anno a pavimento torcendosi dal dolore.

«Andiamo a sparare i petardi!», urlò la signora Silvani, una donna insignificante che Fantozzi aveva trovato carina. L'aveva conosciuta quella sera, era al loro tavolo, ma gli era riuscito di tenere con lei solo una «conversazione incrociata». Andarono in strada, con i petardi. Fantozzi ne prese uno, disse sorridendo alla signora Silvani: «Attenta a dove lo mando» e rotolò il bracio con tutta la sua forza. Ma il petardo acceso gli si infilò malignamente nella manica della giacca. Fu una ricerca disperata prima che avvenisse l'esplosione: Fantozzi si denudò quasi completamente mentre intorno a lui si era fatto il vuoto. Trovò il petardo sotto la canottiera. «Guarda dove si è andato ad infilare questo maledetto!», disse Fantozzi allegro anche perché era un po' ubriaco. «Ed è spento anche... guardi», aggiunse rivolto a Fracchia, «vede che è spento?...». Fracchia che era un po' miope accostò l'occhio al petardo spento, subito si sentì un'esplosione che ruppe tutti i vetri.

Rientrarono tremanti e anneriti dalla esplosione. Fantozzi aveva come una spada nella schiena per lo «spifferone» gelato, era per metà unto, imbroccato come una triglia impanata e mezzo annerito dall'esplosione. La signora Silvani urlò: «Andiamo a vedere il mare!».

Con la signora Pina si diresse allegro verso la sua utilitaria posteggiata sotto un magnifico palazzo illuminato nel quale c'era una gran festa di ricchi. «Buon anno!», urlò Fantozzi allegro verso le finestre illuminate. Dal terzo piano piombò sulla macchina una vecchia cucina economica da 2 tonnellate: gliela appiattì come la tritata con cipolle che a lui piaceva tanto. Fantozzi rimase un minuto impietritto, poi cominciò ad invertire in direzione delle finestre. Gridò che era d'accordo con gli studenti che contestavano il lusso borghese. «Fanno bene!», urlava. «e farebbero anche meglio a...». Uscì dalla porta del palazzo con suo direttore superiore che gli domandò: «Farebbero bene a far che?...». «A studiare», concluse Fantozzi con un tragico sorriso.

Paolo Villaggio

Diario di un suicidio

LA NOTIZIA - A Genova un uomo si è tolto la vita e, prima di morire, ha descritto su un foglio le sue reazioni di fronte alla morte.

I PARTICOLARI - Giovanni Molteni, 41 anni, era un piccolo industriale che si occupava di metalli. E morì per aver ingerito il contenuto di quattro tubetti di analgesici: questo il referto medico con il quale la polizia ha chiuso gli accertamenti. Un suicidio come molti. Ma questa volta il fascicolo contiene qualche cosa di diverso: c'è scritto tutto il dramma del protagonista, un dramma della solitudine. E c'è il diario dei minuti vissuti da quest'uomo prima che la morte ne chiudesse per sempre l'esistenza. Un diario scritto minuto dopo minuto, un'aggiacante testimonianza.

IL DIARIO - Giovanni Molteni ha ingerito gli analgesici, si è seduto, ha preso una penna, un foglio di carta e ha atteso di morire.

«Ho preso gli intrugli poco prima delle ore 16, ma non ho guardato l'orologio».

Questa è la prima frase. E l'unica preoccupazione sembra quella di non aver notato con esattezza il minuto in cui aveva finito di ingerire le pastiglie. L'annotazione dei minuti si fa quindi minuziosa.

«Ore 16:08: noto i primi sintomi. Pare che il polso acceleri. Pulsazioni 142. La scrittura mi pare pressoché normale».

Sono dunque passati circa otto minuti da quando ha preso l'ultima pastiglia. L'uomo ha contato le pulsazioni del suo cuore. Ha guardato la sua scrittura, ha notato che non era diversa dal solito. I primi sintomi, ha scritto. Poi ha continuato:

«Ore 16:10: la lingua comincia a essere lenta, ma non molto... posso ancora parlare abbastanza bene».

Ore 16:12: qualche tendenza di capogiro. Le gambe mi reggono; sto seduto sul letto, riesco ad alzarmi in piedi. Il movimento delle braccia è normale, almeno mi sembra».

Dodici minuti di agonia. Ma la morte è lenta. Giovanni Molteni si è anche alzato in piedi: ha avvertito unicamente qualche sintomo di capogiro, una specie di nausea. Ha provato a camminare: «Le gambe mi reggono», ha scritto. E ha provato a muovere le braccia: e deve essersi preoccupato perché... Il movimento era normale.

Il dramma deve avere avuto il suo epilogo alle 16,15. Un quarto d'ora dopo l'inizio della descrizione. Ma quanto il suicida ha scritto

in quel momento è confuso, indecifrabile. L'ultimo esatto della perdita dei sensi deve corrispondere a uno scarabocchio che sta in fondo al foglio.

MUSICAL

Le notti di Rita

LA NOTIZIA - Rita Pavone è stata richiesta per portare sulle scene un musical americano ispirato alla *Dodicesima notte* di Shakespeare.



Rita Pavone

I PARTICOLARI - Rita dovrebbe essere Viola in *Your own thing* (La tua cosa), una scoppiettante commedia musicale che si sta replicando da un anno al Greenwich Village. La commedia si ispira, modernizzata, alla famosa opera scespiriana. Nel mondo dei discografici, i due gemelli Sebastiano e Viola, a seguito di una non meglio precisata tempesta, si perdono, trovati dalla pop music, per poi ritrovarsi solo alla fine.

Tutto sembra concludersi per il meglio, quando accade che Sebastiano si innamora di una donna che è decisamente più vecchia di lui: uno dei temi musicali più belli della commedia è proprio *The middle years*. (Gli anni di mezzo), patetica serenata di Oliva a Sebastiano.

In America la protagonista del musical è Leland Palmer, una ragazzina che assomiglia moltissimo alla Pavone e che ha trovato anche un ragazzo, quello che fa la parte di Sebastiano, somigliantissimo a lei. In scena sono assolutamente identici.



LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



Fantozzi si dà  
al tennis

Solo ora, all'inizio di un tragico declino fisico, Fantozzi sta realizzando di non essere mai stato uno sportivo.

In fondo aveva solo giocato al pallone per qualche anno e senza grandi risultati: perché, tranne qualche prestazione straordinaria che a distanza di molti anni ricorda ancora con amore ostinato, aveva sempre corso il rischio di non essere incluso nella squadra della Iv Istituto tecnico che partecipava a una specie di torneo tra le classi della sua scuola. Ma questo vent'anni fa.

Bisognava correre assolutamente ai ripari, e Fracchia lo travolse in una avventura umiliante: cominciò a giocare a tennis. «È l'unico sport che si può praticare alla nostra età», gli disse Fracchia. «È divertente e poco dispendioso... Fisserò il campo per domenica mattina».

Quando Fantozzi lo disse alla signora Pina ne nacque una calma lite tipica di un ménage rassegnato. «Ma lo sai che poi non avrai la costanza per continuare», lo ammonì la moglie, «butterai via inutilmente degli altri soldi!». Quest'ultima frase lo aveva fatto uscire di senno, Fantozzi cominciò a urlare che era tutta una vita che risparmiava e che non si meritava frasi simili. Accusò anche la moglie di avidità e di egoismo, e concluse che allora lei voleva vederlo morto d'infarto prematuramente. Non si parlarono più dopo questa lite, sabato sera. Ma quando la signora Pina lo vide che si alzava alle quattro di domenica mattina per andare a giocare a uno sport per lui misterioso, lui che la domenica era solito poltrire a letto fino alle 11, si sentì tutta intenerire.

Il campo purtroppo era stato fissato per l'unica ora libera: dalle 6 alle 7 del mattino. Tutte le altre ore erano già impegnate da

tempo e più ci si avvicinava alle ore calde e comode intorno al mezzogiorno più aumentava il rango e il grado dei giocatori: tutti grandi avvocati, megadirenti, generali, ereditieri, cardinali o figli di tutti questi potenti.

Di gennaio, a quell'ora del mattino, qui nell'Italia del Nord c'è un clima siberiano (è una realtà che neppure la propaganda fascista era riuscita ad abbattere con lo slogan: «Italia il giardino d'Europa»). Quando Fantozzi uscì si trovò immerso in un nebbione terrificante, come da anni non ne vedeva. Avanzò a braccia tese, barcollando, alla ricerca della sua macchina. I numeri di targa non se li ricordava ormai più (e pensava che un tempo si ricordava i numeri anche di tutte le auto dei suoi amici e quelli del telefono), ma la macchina la riconobbe dall'odore perché la sera prima aveva portato del gorgonzola a casa.

Una fantasma tra la nebbia lo aspettava ai cancelli del «Park tennis»: era Fracchia. Entrare nello spogliatoio era come entrare nel frigo di una grande macelleria. A causa della temperatura polare, tre giocatori entrati la sera prima erano rimasti (uno in piedi nell'atto di infilarsi un golf, un altro seduto su di un panchetto e il terzo mentre faceva le mosse per uscire) in istato di ibernazione. Avevano le facce sorridenti e immobili, ma anche molto assenti.

Fantozzi e Fracchia li salutarono molto imbarazzati, senza ottenere risposta. Si cambiarono per la partita. Per Fantozzi doveva essere la prima ed ultima partita della sua vita.

Uscirono nella nebbia. Fracchia aveva visiera parasole, un gonnellino pantalone bianco, di una sua

zia ricca, maglietta Lacoste pure bianca, scarpe da passeggio di cuoio grasso con calze nere e giarrettiere e una monumentale racchetta da tennis modello 1913. Era questa un cimelio di famiglia che, per la sonorità delle sue corde, veniva scambiata da alcuni parenti per una chitarra e usata come tale.

Fantozzi era in canottiera, mutande aperte sul davanti e chiuse pietosamente con uno spillone da balia, racchetta da ping-pong in tela gommatata e sughero, grande visiera verde con la scritta: «Casinò municipale di St. Vincenti», e piedi nudi.

In campo, per la nebbia, i due giocatori non si vedevano. Alla prima tremenda battuta Fracchia infranse con una «cannonata» la grande vetrata del salone di soggiorno del «Park tennis». Si sentì solo lo schianto lontano, nella nebbia.

Alla seconda battuta, effettuata con estrema violenza, Fracchia andò a terra con un gemito dopo aver mancato clamorosamente la palla. Fantozzi, che sentiva rumori e lamenti, si avanzando sospettosamente, avanzando nel nebbione sempre a braccia tese in avanti. E qui Fracchia «sparò» la terza terrificante cannonata centrando Fantozzi nel bulbo oculare destro mentre il racchettone-chitarra si perdeva lontano. Fantozzi si accacciò senza un grido e sognò di ricevere la coppa Davis dalle mani della regina Elisabetta in una splendida giornata di sole.

Fracchia stabilì che aveva vinto la partita e alla moda del «prof» australiano della troupe di Kramer corse verso l'avversario cercando di saltare la rete a piè pari. Volò a faccia in giù, incranandosi vicino alla racchetta da ping-pong del suo rivale. Rimase semisvenuto fino a quando, diradatasi la nebbia, furono portati negli spogliatoi da alcuni inser-venti.

Cercarono di fare la doccia, ma fu un'impresa disperata. Le docce sono congegni infernali che non si possono regolare. Prima scese dai tubi una granita di acqua ghiacciata; quando tentarono di regolarle furono centrati da un getto di acqua fumante a 300 gradi. Allora ululando saltarono fuori portata con ustioni guaribili in 2 o 3 giorni. Lasciarono la posizione disperati.

Tre giorni dopo arrivò a Fantozzi il conto della vetrata. Ma la signora Pina, pietosamente, non fece commenti.

Paolo Villaggio

IL BRIDGE



CAMILLO  
PABIS  
TICCI

La mia intesa  
con D'Alelio

Far parte della squadra nazionale di bridge è indubbiamente piacevole, ma anche molto impegnativo. E infatti doveroso presentarsi ai campionati mondiali nelle migliori condizioni di forma. D'Alelio gioca in coppia con me dal 1964 e non credo che il notevole affiatamento che ormai abbiamo raggiunto possa ulteriormente migliorare. Non c'è praticamente una situazione corrente che non si sia già affrontata, sviscerata, risolta, e quanto a quelle eccezionali non c'è da farsi delle illusioni: le combinazioni possibili nel bridge sono in così gran numero che la vita di un uomo non basta per incontrarle tutte. Ma per mantenerci al livello attuale dobbiamo stare in con-

tinuo esercizio e questo significa giocare ogni anno almeno cinquecento smazzate di allenamento. Per buona fortuna le occasioni non mancano e la migliore è sicuramente il campionato italiano. Perché, per quanto in Italia il bridge agonistico sia praticato da una sparuta minoranza, l'ottimo livello dei suoi cultori assicura un'opposizione altrettanto qualificata. D'altra parte la molia dell'interesse è così potente da costringerci ad impegnarci seriamente.

Nel 1964 difendemmo i colori di Firenze (con pieno successo perché ci aggiudicammo il titolo) e da quel campionato traggono questa smazzata che giocammo contro una forte squadra milanese.

La licitazione (tutti in prima)

♠	A 10 6 4 3	♠	Q 7 5	♠	K J 9 2
♥	10 8 3	♥	Q 9 6 4	♥	K 7
♦	Q 10	♦	A K	♦	J 6 5 2
♣	7 6 4	♣	J 10 8 3	♣	Q 9 2

N	E	S	O
(Pabis-Ticci)	(Mascheroni)	(D'Alelio)	(Cesati)
2 picche	3 picche	1 fiori	1 picche
4 fiori	passo	passo	passo
passo	passo	4 cuori	passo

Potevate ben constatare che Cesati e Mascheroni seppero ostacolare al massimo la nostra licitazione. La nostra apertura di 1 fiori mostra per convenzione una mano regolare e su 3 picche io mi trovai a mal partito. Restai lungamente incerto fra le dichiarazioni di 4 fiori e di 4 quadri. La seconda era più naturale (per deboli che fossero, le mie quadri erano quinte), ma la prima era più economica. Se, come comunque mostrate e in tal caso la mia dichiarazione non avrebbe fatto differenza, quattro cuori, le avrebbe comunque mostrate e in tal caso la mia dichiarazione non avrebbe fatto differenza. Ma su 4 fiori aveva inoltre la possibilità di mostrare una quarta di quadri e se poi l'unico suo seme quarto fosse stato fiori era possibile che si trattasse in definitiva del migliore atout disponibile. Il con-

tratto implicava delle scelte e richiedeva molta attenzione. D'Alelio manovrò abilmente per trarre il massimo profitto dall'impostazione data dagli avversari alla difesa. Cesati attaccò con l'asso di picche e proseguì nel colore. Dopo matura riflessione D'Alelio eseguì un classico gioco di perdente su pendente scartando dal morto una quadri. Fatta la presa col re, Mascheroni giocò quadri. Presa di D'Alelio e piccola cuori per il fante del morto e il re di Mascheroni che ripeté quadri. D'Alelio giocò asso di cuori, asso e re di fiori, cuori per la dama, dama di picche (scarto dell'ultima fiori del morto), fante di fiori tagliato dal morto. Ritentò infine in mano col taglio a quadri e fece l'ultima presa col dieci di fiori mantenendo il contratto.

Camillo Pabis-Ticci

## LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



## La moglie di Fantozzi prende lezione di guida

Era da tempo che Fantozzi non pensava ad altro: poi, improvvisamente, con incredibile audacia e supremo sprezzo del pericolo, aveva chiesto il foglio rosa per la moglie. In seguito avrebbe affrontato la spesa delle lezioni di teorica e pratica alla scuola guida.

La necessità della patente si era presentata, in questo clima di emancipazione generale, irrimandabile.

«Faremo delle bellissime gite!», diceva allegro alla signora Pina, ma in cuor suo era preoccupato per le lezioni, che tutti gli avevano descritto molto difficili.

Quando però confidò i suoi timori a Fracchia le difficoltà si appianarono. «Non ti preoccupare, lascia fare a me che ne intendo», disse Fracchia. «Ho studiato teoria stradale per sei anni, le lezioni gliele darò io».

«E dopo sei stato promosso?», chiese Fantozzi. «No, ma non importa. Verrò da te domenica pomeriggio».

Domenica Fantozzi mangiò con la moglie alle undici, per essere pronto all'arrivo di Fracchia.

Fracchia invece si presentò alle sei e mezzo del pomeriggio con una dozzina di segnali stradali divelti e una muta di cani urtanti che lo inseguita.

«Ho fatto tardi per cercare il materiale didattico e per svviare le ricerche della stradale», spiegò lasciandola cadere tre quintali di ferraglia. «Dunque», disse Fracchia seduto in poltrona, «l'importante è capire i segnali. Facciamo conto che l'appartamento sia la città: i mobili sono le case, tu e la signora Pina siete le auto. Io prima attacco i cartelli stradali e poi faccio il vigile».

A Fantozzi l'entusiasmo era già calato parecchio, ma davanti all'euforia di Fracchia, che con chiodi e martello stava già picchiando per tutta casa, provocando crolli di tramezzi e scoppi di tubature, non ebbe il coraggio di dire niente. Dopo un quarto d'ora Fracchia aveva finito: si erano sgretolati due muri, il salotto era se-

miaggato, i vetri alle finestre non c'erano più. Peggio del terremoto di Messina, ma i cartelli stradali erano attaccati. Fracchia saltò sul tavolo da pranzo, che doveva rappresentare la pedana, si mise i guanti di riguardo della signora Pina e dette il via al traffico.

«Circolare, circolare, muoversi, scorrere», urlava Fracchia, in piedi sul tavolo, sbraccianosi come un vigile prima che venga sommerso dalla marea degli automobilisti che esco-

no dalla partita. Fantozzi, con la scusa di circolare, si diresse verso il bagno, per soddisfare un'esigenza che rimandava da oltre due ore: ma in corridoio c'era un senso vietato, e allora fu costretto, scavalcando un mucchio di mattoni a deviare in camera da letto. Arrivato vicino al comodino incappò in un pezzo di vetro caduto dalla finestra, fece uno scivolone e atterò con la faccia dentro le goce di cristallo del lampadario. Si sarebbe voluto fermare, ma Fracchia che lo inseguiva da presso gli intimò: «Divieto di sosta! Circolare! Muoversi!».

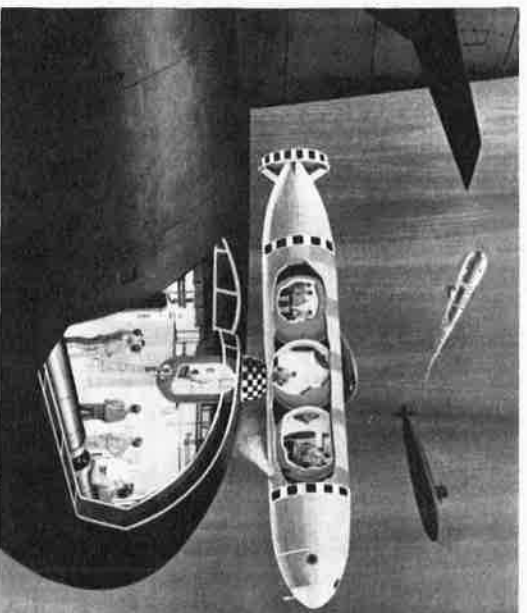
Fantozzi, eccitato, le pantofole sbranate dai vetri, e un'orecchia in tasca, fu costretto a rimettersi in moto. Pensò di andare in cucina, ma il passaggio era sbarrato dalla signora Pina, che tentava con un pacco di giornali di arginare l'ondata d'acqua che usciva da un tubo che Fracchia aveva divelto per appenderci un semaforo. Intanto Fracchia lo tallonava senza pietà: «Lavori in corso, fermarsi!», urlava con tutto il fato che aveva in gola.

Fantozzi si sedette per terra, ad aspettare. Dopo un'ora si era addormentato. Si svegliò verso l'alba, quando Fracchia se n'era andato: la prima lezione di guida era finita.

«Hai imparato almeno qualcosa?», domandò Fantozzi alla moglie, ma la signora Pina teneva gli occhi ostinatamente bassi.

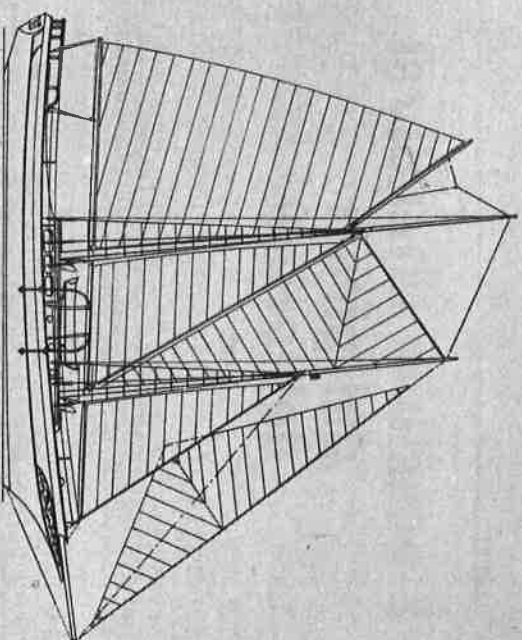
Paolo Villaggio

## Il siluro di salvataggio



LA FOTO - La Marina americana ha rilasciato alcune informazioni circa un progetto di vascello per recuperare subacquei che può raggiungere una profondità di 6.000 metri. Il vascello sarebbe in grado di operare il salvataggio di equipaggi di sommergibili rimasti intrappolati negli abissi marini. Il disegno che riproduciamo è stato rilasciato dal dipartimento della Difesa di Washington e mostra come può essere effettuato il salvataggio: gli uomini passerebbero dal naviglio in avaria a quello di soccorso attraverso una «campana» che collegherebbe i due mezzi. Si spera così di poter evitare in futuro molte di quelle tragedie che finora si sono consumate, senza speranza, nelle profondità del mare.

goletta da ml. 16



Caratteristiche:

lunghezza ml. 16  
lunghezza L.F.L. m. 12,60  
larghezza max. m. 4,36  
dislocamento ton. 20,2  
n. 2 motori DAF Diesel da HP 175 cad.  
posti letto 8+2

CANTIERE NAVALE **MOTOMAR** S.p.A.

LAVAGNA - Via dei Devoto 169/171 - tel. 23636

Sede: MILANO - Via Valtellina 65/67 - tel. 6887441/2/3/4/5

Filiali:

PESCHIERA DEL GARDA - P.za Marina 1 - tel. 640390  
LA SPEZIA - Via Vittorio Veneto 167/169 - tel. 39130

RIZZOLI EDITORE

Giuliano  
Gramigna

# Marcel ritrovato

Una vertiginosa  
avventura  
ambientata  
fra una città  
industriale  
assolutamente  
inedita  
e una Parigi  
straordinaria  
e favolosa



\*LA SCALA\*  
256 pagine lire 2.200



## LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



## La figlia di Fantozzi si sposa

Il primo giorno lavorativo della figlia di Fantozzi cadde di domenica: incominciò subito con lo straordinario.

Lei era molto contenta; era entrata a far parte « della grande famiglia aziendale » ed era convinta che avrebbe fatto strada, dal sottoscala dove batteva a macchina, fino all'ufficio del dirigente, quello con le poltroncine di pelle umana e gli uomini di fatica che nuotano nell'acquario. Lei per la verità l'ufficio non l'aveva mai visto, ma suo padre lo aveva sbirciato un giorno (per farlo aveva dovuto travestirsi da pigliadonna) e in casa quello era stato l'argomento principale di conversazione per molte settimane.

I primi due anni la figlia di Fantozzi lavorò « in scioltezza »; la sera, all'uscita, mentre Fracchia si trascinava carponi giù dalle scale (e doveva stare attento a tenersi vicino al muro perché qualche volta il capoufficio, distratto, lo pigliava per lo stiuoino e ci si puliva i piedi) lei era vispa e allegra, e quasi non sentiva le otto ore di macchina da scrivere. Anzi, non notando lo sguardo appannato di Fracchia, gli diceva spesso: « Fracchia, carissimo, perché domani all'intervallò della colazione non mi accompagna a fare il bagno a San Giuliana? ».

Dopo due anni la figlia di Fantozzi si fidanzò: con uno dell'azienda, del bran- co insomma, se no l'avrebbe guardata male. Il pre- scelto era addetto all'uf- ficio misurazione moque- te; misurando i metri qua- dri di moquette per ufficio si stabilivano i gradi di gerarchia e di conseguenza le indennità che spettava- no a ogni dirigente. Lui si chiamava Filini.

Immediatamente dopo l'annuncio del fidanzamen- to cominciò a circolare per l'azienda il foglio della col- letta per il regalo di nozze e del passaggio di catego- ria della figlia di Fantozzi non si parlò più: tanto si sposava. Si incaricò di ri- scuotere i soldi Fracchia:

sa aziendale e portava la figlia di Fantozzi al risto- rante alle 11 e mezzo, quando stavano ancora la- vando per terra, oppure al- le sei, e allora mangiavano con i camerieri.

La figlia di Fantozzi era un po' delusa. Però non era sicura di aver ragione: era il suo primo viaggio di nozze e non aveva termini di paragone. Tra l'altro le scarpe nuove le avevano gonfiato i piedi e cammina- va sempre sui calcagni, per non pestare le vesci- che. Così si stancava mol- to. Per risparmiare erano scesi in una camera rica- vata in un ponte in disuso, con il soffitto a un metro e trenta da terra; come di- rimpezzato avevano un gondoliere ubriaco che cantava tutta la notte.

La figlia di Fantozzi ave- va raccomandato al marito di andare in farmacia a comperargli « le pillole »; lui, per non fare la figura dell'ignorante, non le chie- se di che pillole si tratta- se e in farmacia scelse le più economiche (erano per la gotta). Le incartò in un bel pacchetto colorato, per far bella figura. Così, la figlia di Fantozzi, appena tornata dalle ferie matri- moniali si fece vedere in ufficio due o tre mesi e ri- parì in congedo mater- nità.

L'equivoco della pillola si ripeté altre due volte, a ritmo serrato, con grande meraviglia della figlia di Fantozzi, che ormai non sapeva più battere a mac- china e che a casa si roto- lava carponi, per la stan- chezza, da un poppatoio al- l'altro. I capelli le erano diventati color topo e ave- va addirittura dimenticato l'indirizzo della società.

Quando Filini ebbe lo scato (lo passarono dal- l'ufficio misurazione mo- quette all'URIMV, ufficio rinvenimento impiecati murati vivi: che si era re- pido spostamenti di muri che si verificavano negli uffici, a volte capitava che un impiegato rimanesse imprigionato nel muro), decise di far licenziare la moglie. Così con la liquida- zione avrebbe potuto ac- quistare una « tolophino » residuato bellico del 1945 a cui mancavano le ruote ma che con qualche modi- fica avrebbe potuto anche camminare.

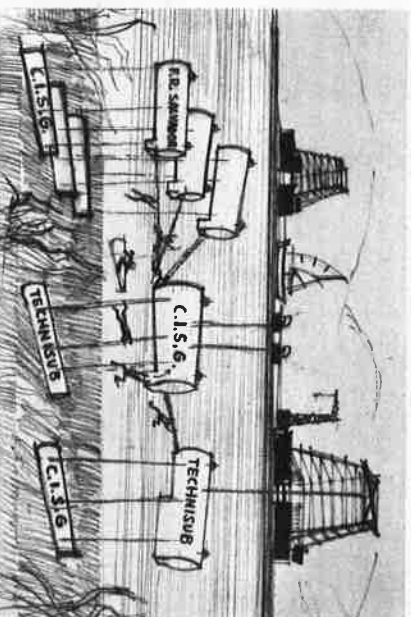
La figlia di Fantozzi tentò di opporsi, ma Filini ormai aveva la logica dalla sua parte: « Sono tre anni che stai a casa dall'ufficio a non far niente, e vuoi contraddire me, che mi lo- goro tutte le mattine al la- voro! ». L'ex-signorina Fantozzi, che ormai non sapeva più parlare, fece sconsolatamente segno di no con la testa; ricordava con disperazione i due an- ni felici, quando lavorava « in scioltezza ».

Paolo Villaggio

SUB

## Venti giorni nella città in fondo al lago

LA NOTIZIA - Un sommozzatore si è immerso nelle acque del porto di Genova, chiuso in un contenitore di plastica per rimanerevi tre giorni. L'esperimento rappresenta il primo atto di un progetto più ambizioso: la creazione d'una cit- tadella subacquea nel lago carsico di Cavazza.



Come sarà la cittadella sul fondo del lago di Cavazzo.

I PARTIGOLARI - Nell'esperimento di Ca- vazzo dodici persone vi- vranno senza riemergere per venti giorni di fila. Il progetto è stato predi- sposto dal Centro italia- no soccorso grotte, un club speleologico che ha sede a Udine e del quale fa parte una sezione spe- rimentale di ricerche sot- tomarine.

Italo Ferraro, il som- mozzatore ora « immer- so » a Genova (l'opera- zione è stata battezzata Robnsub), collabora al- l'impresa friulana: le sue reazioni fisiche e psichi- che all'isolamento sot- taacqua e il sistema di de- compressione che egli sta usando costituiranno una serie di test per la successiva prova collet- tiva.

Nel lago di Cavazzo, la cittadella subacquea sarà formata da cinque grandi contenitori di metallo: tre saranno adibiti a sog- giorno-dormitorio, uno a laboratorio e uno a cen- tro operativo. Ancorati a trenta metri di profon- dità (e a sette dal fondo del lago) i contenitori sa- ranno collegati con la su- perficie soltanto da tubi dell'aria e cavi telefonici: un generatore d'eletri- cità autonomo, invece, troverà posto nel labora- torio subacqueo. È previ- sto un collegamento tele- visivo a circuito chiuso da terra.

L'INTERVISTA - « Nella cittadella subac- quea », dice Luciano Me- carozzi, presidente del Centro soccorso grotte, « vivranno nove uomini e tre donne del nostro so- dalizio. Sono tutti speleo- logi-sommozzatori di no-

tevole esperienza. La preparazione dell'impre- sa e il controllo delle sue fasi fino al giorno in cui i dodici riemergeranno im- pegnerà invece 120 per- sone, tutti soci del Cen- tro, oltre a vari tecnici, compresi dei medici e dei biologi ».

« Si tratta del primo tentativo del genere at- tuato in Italia », dice an- cora il presidente del Centro, « e dal punto di vista scientifico non è certo da sottovalutare: la permanenza sott'acqua dell'uomo, negli anni a venire, sarà sempre più necessaria. Tutta una se- rie di problemi di sfrut- tamento delle ricchezze che i mari racchiudono, dai minerali al petrolio, al metano, potrebbero es- sere risolti con vere e proprie basi subacquee, di gran lunga più econo- miche delle attrezzature in uso attualmente. Non è fantascienza. Come si può ormai prevedere l'ar- rivo sulla Luna, così si può oggi verosimilmente ipotizzare la stabile co- munità dei mondi som- mersi. Tutte le difficoltà d'ordine psicologico ed esecutivo relative a un programma del genere cominceremo ad affron- tarle nel lago di Cavazzo. Non si può scordare che americani, russi e france- si sono già molto avanti in questo campo: i nostri mezzi, purtroppo, non so- no eccezionali. La citta- della subacquea ci co- sterà venti milioni e nes- sun ente pubblico (e nemmeno privato, nono- stante l'importanza dei riflessi industriali di que- ste ricerche) ci ha finora aiutato ».

## GEROVITAL H3

L'AUTENTICO PRODOTTO ORIGINALE FABBRICATO IN ROMANIA  
L'unico medicinale che arresta la vecchiaia e tutti i fenomeni con le malattie connesse. Per informazioni più specifiche scrivere a:  
EGGERMED S.A. - Corso S. Gottardo 54 - Chiasso (Svizzera)

RIZZOLI EDITORE

Pier Carlo  
Masini

# Storia degli anarchici italiani da Bakunin a Malatesta



La prima opera storica  
sul movimento  
anarchico italiano

\*COLLANA STORICA\* 400 pagine lire 4000

La Casa Editrice Rizzoli informa che questo libro per almeno due anni non uscirà in edizione economica.

## NO, NON SONO INCOMPATIBILI



gli sci e la tonaca, come non sono incompatibili i cibi più robusti e le protesti più delicate con

**ORASIV**

FA L'ABITUDINE ALLA DENTIERA

## MOTOSCAFO

Crestiner Delrio, cinque metri, otto posti, due fuoribordo Evinrude Lark 40 HP ciascuno, strumentazione, accessori speciali, due serbatoi incorporati, perfetto ordine marcia. Visibile cantiere Evinrude San Giovanni Portoferraio (Elba). Rivolgarsi Tambari via Guerrazzi 45, Portoferraio. Telefono 0565-93201. Prezzo Lit. 1.500.000 irriducibili.

## COSTUME

### LA DOMENICA

CON

PAOLO  
VILLAGGIO



## Fantozzi e Fracchia al ballo mascherato

Il noto capufficio conte Gavazzeni, prima di estendere a Fantozzi e Fracchia l'invito al gran ballo in maschera della contessa Serbelloni Mazzanti Vien dal Mare, li fece soffrire dolorosamente fino all'ultima ora: poi improvvisamente li invitò entrambi.

Era il conte un uomo maligno, non brutto, però con le mani sempre sudaticce e grande mangiatore di gelati anche in pieno inverno, ma soprattutto bugiardissimo, la qual cosa molto disorientava i suoi subalterni che lo odiavano decisamente.

«E ricordate», disse il Gavazzeni, «che la festa è fissata per sabato alle 21 precise nella villa in collina della contessa». Per Fantozzi l'emozione fu sconvolgente. Per tutto il giorno in cui gli fu comunicato l'invito non riuscì a concentrarsi nel lavoro. «Andrò al ballo della contessa!», pensava, e per tutta la giornata non combinò un accidente. Fracchia di fronte a lui, da tre ore immobile, con lo sguardo vetrizzato forse era già al ballo mascherato perché lo portarono via ritondo le donne delle pulizie. Tutto questo accadde giovedì: la festa sabato. Il tema era «la pittura prefaeolica inglese».

Sull'argomento i due non si consultarono neppure, ma quando la signora Pina domandò a Fantozzi consiglio, lui prima domandò tempo, poi si dichiarò disperato. Telefonarono a Fracchia in casa del quale stavano consultando una vecchia enciclopedia per ragazzi, ma con scarsi risultati. Chiedere direttamente al conte Gavazzeni? Era troppo bugiardo e diffidavano. Fantozzi domandò allora cenni a un rappresentante di vernici col quale aveva avuto degli sporadici incontri al bar, e questi li fece orientare su pittura fosforescente.

«Roba da fantascienza», disse Fantozzi riattaccando la cornetta del telefono. «Ci vestiremo da astronauti, però spalmandoci di vernici speciali».

L'ingresso alla festa delle due coppie fu allucinan-

te. La gente non rideva neppure, perché capiva che non era uno scherzo ma una tragedia dovuta alla mancanza della Treccani in casa di Fracchia. Gli astronauti avanzarono fra due ali di nobildonne e baronetti inglesi vittoriani, il colpo d'occhio era stupendo, sembrava di essere alla Esposizione universale di Londra del 1851 organizzata dal principe Alberto al Crystal Palace. I balli erano d'epoca. Nessuno ovviamente faceva ballare le astronauite, ma Fracchia prese una iniziativa eroica: invitò la moglie di un grande avvocato che indossava uno stupendo e costosissimo costume confezionato per l'occasione. L'orchestra attaccò subito uno sfrenato galoppe. Quando

la dama secondo le regole si fermò di colpo con la musica, per rifare la sala in senso inverso, Fracchia, preso in contropiede, volò in strada dalla finestra aperta, accompagnato dal furlo dell'intera sala. Poi si fece un grande silenzio di quattro minuti esatti, nei quali Fracchia rientrò lentamente dalla finestra principale col morale un po' a terra. Pensò di invitare un'altra dama, ma tutte gli si rifiutarono.

Fantozzi, come sempre, si ubriacò e cominciò a trovare la gente molto simpatica. Sul finire della festa segnalò a Fracchia due dame velate che ammiccavano e occhieggiavano da un po' di tempo. Intrigarono per respingere le astronauite a casa in taxi. Poi, rimasti soli, cominciarono a ballare, con le dame misteriose, del lento. L'orchestra aveva abbandonato i balli d'epoca, e le luci erano state abbassate da una sapiente regina. Ballarono stretti e voluttuosi per una mezz'ora. Alle tre in punto, improvvisamente, le dame velate fuggirono con dei curiosi gridolini nell'oscurità del parco. E i due dietro. Le raggiunsero vicino a degli oleandri, e qui Fantozzi cercò di baciare la sua dama. Le strappò il velo e si trovò faccia a faccia con il ragioniere Fonelli dell'ufficio «Beghe varie» che era noto per certe sue tendenze. Da dietro un cinescopio Fracchia uscì con un velo in mano; era pallidissimo: aveva baciato un giovane artifiere del genio, l'amico notorio del ragioniere Fonelli.

Lunedì in ufficio, ai colleghi che domandavano se avevano fatto conquiste alla festa, i due rispondevano molto evasivamente.

Paolo Villaggio

## Allenamento



LA FOTO - È la fotografia che ha vinto il premio assegnato ogni anno in Belgio alla «migliore immagine di argomento sportivo». La foto è stata scattata da Emile Heylemans, del giornale *Le Soir*, durante un allenamento della squadra dei Charleroi. La giuria del premio, composta da giornalisti sportivi, ha rilevato che la fotografia riesce ad essere, al tempo stesso, «astratta e realistica: rappresenta cioè il calcio come gioco di forme in movimento e come concreta manifestazione agonistica e sportiva».



Giuliano  
Gramigna

# Marcel ritrovato



«Una figura come quella della sua Roberta, appena intravista eppure così viva e vera ... non si dimentica facilmente»

Eugenio Montale (*Corriere della Sera*)

«Pochi altri testi delle ultime annate potrebbero stargli accanto per la sapienza e la misura della composizione»

Carlo Bo (*L'Europeo*)

«La suggestione, l'inquietante bellezza, l'energia lucida e tesa che prende alla gola»

Ferdinando Giannesi (*La Stampa*)

«Opera di notevole qualità, certo fra le migliori che oggi ci offre la nostra produzione narrativa»

Giacinto Spagnoletti (*Il Messaggero*)

«Una analisi godente e spietata delle persone e delle cose ... Il romanzo rappresenta non solo la raggiunta maturità di un autore, ma dicei una meta»

Enzo Fabiani (*Gente*)

«Nel momento della (presunta) crisi del romanzo in genere e di quello "della memoria" in particolare, MARCEL RITROVATO proprio dall'inesauribile miniera dei ricordi estrae le note più acute e dense, in un certo senso anche sentimentali»

Vladimiro Lislani (*La Notte*)

«Lasciare una realtà "inautentica" ... alla ricerca di una autenticità pur che sia. È questa, ci pare, la proposta fondamentale che Gramigna avanza»

Giorgio De Rienzo (*Stampa Sera*)

«Un continuo intrecciarsi di reminiscenze letterarie, di slanci affettivi, di ripiegamenti delusi, di avventure quotidiane, di sorprese folgoranti»

G. A. Cibotto (*Il Giornale d'Italia*)

«LA SCALA», 256 pagine lire 2.200

## LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



### Fantozzi non voleva acquistare libri

Fu il nobiluomo Menegòn, un suo potente amico, a portare indirettamente Fantozzi nel grosso giro economico dei sostenitori dell'*Enciclopedia Britannica*.

Il nobiluomo Menegòn, di origine indubbiamente veneta, era in realtà solo proprietario di una piccola libreria-cartoleria rionale; ma ogni Natale mandava a Fantozzi un biglietto d'augurio con la scritta a rilievo «N. H. Menegòn» e questo lo aveva sempre impressionato. Il Fantozzi non aveva però mai osato domandargli che cosa davvero volesse dire quel «N.H.»; ed essendo d'altronde in un secondo momento arrivato alla conclusione che significasse figlio di N.H., o di ignoti, rinunciò del tutto a toccare l'argomento.

Il nobiluomo Menegòn una sera convocò Fantozzi alla libreria dopo l'orario d'ufficio e a bruciapelo gli domandò: «Vuole arrotondare il bilancio guadagnando un...? diciamo, 100, 120 mila al mese e lavorando al massimo due ore alla settimana?». A Fantozzi si inumidirono gli occhi e rispose: «Sì... ma come?». «Basterà che le affidi un settore di vendita. Lei sarà il mio primo venditore esterno!».

Fantozzi deglutì e andò via che gli tremavano le ginocchia. Era tanto turbato che dimenticò nel negozio un ombrello da tremila lire: il Menegòn subito lo nascose astutamente in un ripostiglio segreto. Fantozzi uscì pallidissimo e contegnosamente, ma svoltato l'angolo lanciò un urlo lacerante e dopo due o tre balzi in altezza, di cui uno di circa tre metri, partì al galoppo tra due ali di massale e un venditore di caldarroste allibiti. «Sarò ricco!... sarò ricco!... sarò ricco!...» urlava.

Arrivò a casa che respirava a fatica. La signora Pina non capì, anzi sulle prime credette che fosse stato accoltellato in un duello rusticano. Poi lui si riprese con la respirazione artificiale e spiegò tutto: nella notte fecero assieme programmi di grandi spese future.

Nella settimana successi-

va Fantozzi comperò un best-seller, *Il venditore meraviglioso*, di un americano, certo Betger, nel quale si davano consigli su l'arte di vendere e convincere la gente. Lo trovò un'opera colossale. Il sabato era la sua prima giornata libera. In mattinata il nobiluomo Menegòn gli aveva fornito alcuni volumi mastodontici: *La storia dei Sumeri*, *Civiltà sepolte di Ceram* e *La semantica nel linguaggio biblico* di J. Barr. Fantozzi si allontanò dalla cartoleria con una borsa a unilante.

A casa scelse con molta cura il primo cliente sul telefono: un tedesco. «I tedeschi sono gente seria, sarà più agevole la trattativa», concluse con la signora Pina. Si trattava di un certo Wilhelm Hermann, abitante in via del Castello 2.

Era una zona della città su in collina, che lui non conosceva e poco illuminata. «Herr Wilhelm Hermann?», c'era scritto su una targhetta all'ottavo piano di una casa senza ascensore. Quando suonò il campanello, per l'emozione e per la tremenda rampa rantolava.

«Si accomodi... signor?», «Fantozzi», rispose lui rendendosi conto per la prima volta di avere un cognome plebeo e insignificante. Herr Hermann lo fece sedere in salotto su di un dondolo a due posti. Si accese un sigaro micidiale, ne offerse uno a Fantozzi e cominciò un tremendo rollo. Per via del sigaro o perché lui soffriva maledegnamente ogni mezzo movimento, comprese il tram. Fantozzi si sbiancò subito. Gli aumentò la salivazione, gli si imperlò di sudore gelido la fronte; a questo punto il signor Hermann gli fece la prima vera domanda: «Di che cosa si occupa lei, signor Fantozzi?». «Mi interessa di libri?», rispose flebilmente.

«Si interessa di libri? Bene, lei è un uomo fortunato: io sono uno dei più tenaci (sono tedesco di Je-

na) venditori dell'*Enciclopedia britannica*. Ora le illustro i pregi della nostra opera».

Fantozzi si alzò traballando e disse: «No... ora non posso». «Verrò a casa sua!», disse pronto Hermann. «Va bene... ma dopo...».

«Quando?», incalzò Hermann. «Oggi stesso? Vuole che l'accompagni? Ora?».

«No», ansimò Fantozzi, liberando con uno stratonone il braccio destro che l'altro gli aveva imprigionato in una morsa dolorosa, «domani... venga domani».

«Verrò domani mattina alle 7. Si ricordi, alle 7».

Andò via che gli girava intorno vorticosamente la rampa delle scale e si sentiva malissimo. Solo presso casa si rese conto di aver dimenticato dal signor Hermann il campionario dei libri. La signora Pina lo attendeva con ansia. «Allora?». «Non fare domande... Abbiamo provviste per quanti giorni? Bisogna barricarsi, ho paura». E cominciò a spostare i mobili.

Mentre formava una gran catasta di armadi, letti e materassi nell'ingresso, la sua signora lo guardava preoccupata. «Non rispondere al telefono! Per nessun motivo!». E si chiuse in un cupo mutismo.

Aveva la fronte imperlata di sudore ed era perplesso da un tremito convulso. Dopo due ore la signora Pina azzardò: «Dimmi la verità, hai fatto qualche sciocchezza... Alle volte, lo so, questi supermarkesono una brutta tentazione!».

«Zitta, non parlare», rispose lui, «siamo in grande pericolo», e le raccontò di Hermann.

Vegliarono tutta la notte seduti per terra in ingresso. Dalle sette in poi di domenica ogni suono di campanello (non risponsero mai) e ogni scricchiolio li faceva sussultare. Verso le 11 si addormentarono. Alle due di notte, dopo un sonno pieno di incubi, li svegliò il campanello. «È il latte, signora», disse una voce amica, «glielo lascio qua fuori?». Poi si sentì il rumore dei passi che si allontanavano. Lui, che voleva un po' di latte caldo, con molta circospezione aprì la porta e fulinone afferrò il cartoccio di cartone a piramide e lo buttò all'interno. Era Hermann, in un riuscito travestimento!

Fantozzi aveva gli occhi sbarrati. Hermann gentilmente, ma con voce duramente, lo fece accomodare in salotto e gli cominciò a preparare le cambiali da firmare. Fantozzi finì col comperare l'*Enciclopedia Britannica* in pelle e con un mobiletto, *La storia dei Sumeri*, *Civiltà sepolte di Ceram* e *La semantica nel linguaggio biblico* di J. Barr. Avrebbe finito di pagare di lì a 20 anni.

Paolo Villaggio

## LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



## Fantozzi invade un campo di calcio

Domenica è successo il « fattaccio »: Fantozzi, da solo, ha fatto un'invasione di campo.

Le cause vanno ricercate nella condizione psicologica miserabile del nostro amico Fantozzi, che è fondamentalmente un frustrato. Frustrato dalla moglie signora Pina, che gli impone una serie di regole da rispettare (non buttare la cenere per terra, non poggiare i piedi sul tavolo, non leggere a tavola e tante altre piccole mostruose limitazioni alla sua libertà personale). Frustrato dalle feroce capoufficio conte Gavazzoni, frustrato dai colleghi di lavoro più combattivi, dagli automobilisti prepotenti e faticamente più potenti coi quali ogni mattina litiga e coi quali deve per prudenza soccombere.

Fantozzi rischiava così il ricovero al manicomio navale di Varrà sul Mar Nero dopo uno di quegli improvvisi casi di follia che i giornali riportano poi con titoli di questo tipo: « Si barriera in casa con la moglie e due cognate tenendole prigioniere sotto la minaccia di un fucile da caccia: poi, circondato dalla polizia, le uccide e si uccide ». Sono notizie che, isolate e a sé stanti, appaiono del tutto assurde; ma nel contesto di una vita rappresentano quasi una logica conseguenza delle mille frustrazioni che molti devono subire.

Fortunatamente Fantozzi aveva una valvola di sicurezza: la partita domenicale. Erano 30 anni che ogni domenica pomeriggio andava alla partita di football. Basco, cappottone color vino, il suo tragico spigato siberiano, ombrello per ogni evenienza, soprascarpe di gomma e cuscino pieghevole di gommapiuma con i colori della sua squadra. L'ombrello non lo portava « in caso di pioggia » ma perché, anche quando lo stadio era inondato da un meraviglioso sole primaverile, il suo angolino nei popolari veniva, sia pur fuggacemente, sempre bersagliato da una leggera e implacabile spruzzata di pioggia.

Fantozzi era un abitudinario e andava sempre nello stesso posto sulle curve, dove si era creato ormai un nucleo di occasionali amici (e spendeva meno). La partita cominciava e lui lentamente subiva una tragica trasformazione: da Jekyll a Hyde. Se ne stava per la prima mezz'ora in silenzio, pervaso da un curioso tremito, poi esplodeva e ogni volta gli amici occasionali dei popolari non capivano cosa stesse succedendo a quel garbato omino col basco.

« Arbitro... non dico chi è tua madre, ma so che professione faceva in realtà... è meglio che lo sappia anche tu, figlio di cane, perché ormai sei maggiorenne... arbitro mi fai schifo... vieni qui che ti spacco la faccia... ». Erano tutte offese rivolte ovviamente al capoufficio, ai colleghi e a tutti quelli che durante la settimana lo umiliavano da sempre.

Alle volte l'arbitro, quando motivava qualche notevole, fischiaava un minuto di silenzio in segno di lutto e tutto lo stadio se ne stava in piedi in un silenzio suggestivo. Ma questo silenzio veniva rotto sempre da una curiosa voce dai popolari in curva, che lanciava all'arbitro le offese più pittoresche e atroci: era Fantozzi: « Vigliacchi, ce l'avete tutti con la mia squadra... ecco la verità... ce lavete tutti con me!... » urlava congestionato dal suo angolo anonimo, brandendo l'ombrello come una spada.

Da un paio di settimane le folle negli stadi sembrano impazzite e si fanno giustiziosi da sé. Ci sono stati precedenti famosi: uno a Bergamo e un altro addirittura a Torino, la città più « inglese » d'Italia.

Domenica scorsa la squadra di Fantozzi ha disputato uno degli incontri chiave del campionato. La sera avanti Fantozzi era andato al suo farmacia di fiducia, al quale aveva fatto credere che il giorno dopo doveva fare un lungo spostamento in macchina. Aveva dunque bisogno di pillole per star sveglio. Il farmacista gli fornì un

tubetto di « Non dormir », e quando, consegnandolo, lo ammonì « Stia attento che sono antifamini nei », gli occhi di Fantozzi ebbero un lampo di soddisfazione. Nella notte trafficò a lungo con le pastiglie, con le quali fece un infernale torrone con lo zucchero filato. L'indomani per l'emozione non mangiò neppure. All'una e 30 si recò all'entrata dei giocatori, a tutti stringeva la mano e consegnava un pezzetto del « torrone ».

Sarà stato per il torrone drogato o per una serie di circostanze straordinarie, ma domenica la squadra, che si batteva sempre per non retrocedere e abitualmente perdeva, fece una partita straordinaria: al 1° minuto della ripresa Bulbhem, il gigantesco centravanti che era l'idolo di Fantozzi, aveva segnato un goal al volo meraviglioso.

Con questo risultato si andò avanti in un entusiasmo incontenibile fino al 40° della ripresa. Fantozzi nel suo angolo sembrava impazzito e abbracciava gli amici occasionali dei popolari. Al 41° l'impevdibile: Caropini, ala sinistra della squadra avversaria, scende in contropiede, entra in area, inciampa sulla palla e va lungo disteso. L'arbitro fischia il rigore, tira lo stesso Caropini: rete!

Nello stadio si era fatto un gran silenzio. Tutti guardavano un omino in basco e cappotto color vino che scendeva in trancia dai popolari.

Aiutandosi con l'ombrello l'omino scavalca la rete di cinta, cade dall'altra parte, rimane impigliato con una falda del pastirano a un palo di ferro. Si sentì in tutto lo stadio un tremito « crac » di stoffa strappata. La gente cominciò a ridere perché l'invasore aveva lasciato mezzo cappotto sulla rete di cinta.

Con la vista annebbiata, incitato scherzosamente da tutto lo stadio, Fantozzi cominciò a correre verso il centro del campo, dopo sei metri inciampò nell'ombrello e andò lungo disteso e qui lo stadio scoppiò in un boato di risate. Lui si rialzò per avanzare ancora mentre i fotografi impazziti lo immortalavano.

Ma qui Bulbhem, il suo idolo, gli andò incontro e gli sparò un cazzotto che lo ridusse una maschera di sangue. Due carabinieri lo portarono negli spogliatoi. L'indomani tutti i giornali riportarono in prima pagina la sua foto con la notizia che la sua squadra era stata dichiarata perdente per 2 a 0 e il campo qualificato per un turno: « per frenare questi atti di teppismo », diceva l'articolista. Quanto poi ai giocatori, essi furono tutti squallificati, perché al controllo « antidoping » erano risultati positivi, per via del famoso torrone caramellato.

Paolo Villaggio

## GRONAGA MUSICALE

EUGENIO  
GARA



## Un duetto modello di Donizetti

Come inquadrare questo Donizetti della *Maria di Rohan*, riemersa ora alla Scala dopo un così lungo abbandono?

Forse si potrebbe dire di lui ciò che Baudelaire diceva di Delacroix, e cioè che anche Donizetti era « appassionatamente innamorato della passione, quindi risoluto a creare i mezzi despirimere la passione nella maniera più evidente ». In altre parole: assimilazione compiuta, nel musicista bergamasco, di tutti gli ingredienti « fatali » del romanticismo, come lo intendeva Hugo. Penultima della serie, op. 70 della sua lunga giornata teatrale, la *Maria di Rohan* andò in scena a Vienna il 5 giugno del 1843. Il soggetto non era nuovo di zecca, tutt'altro. Suggestivo da un dramma del Lockroy, « *Un duel sous le Cardinal* », *Richelieu*, apparso a Parigi nel 1832, subito aveva interessato gli operisti italiani, tra cui prima il massimo Bellini. Il quale, secondo la testimonianza del Florimo, avrebbe addirittura egli stesso ordita la tela e distribuiti i pezzi per lo svolgimento del dramma. Scomparso (così in fretta) Bellini, a raccogliere l'eredità furono due compositori di statura parecchio diversa: Ricci e Lillo. Infine, il Donizetti del quasi-addio.

La trama di questa *Rohan* richiama quella, di gran lunga posteriore, del *Ballo in maschera*. Due gentiluomini, guarda caso baritoni entrambi, scopriranno nelle ultime scene che tra la loro consorte e l'amico ritenuto più fido esiste un legame amoroso. Vero e proprio adulterio, dunque, con l'immanicabile eroe del sì bernolle? No, sia nell'uno che nell'altro caso si tratta di un sentimento così alto, così puro da escludere la pratica violazione della fede coniugale. Due copie, insomma, d'impossibili disperati amanti: crudeli grovigli in cui l'uomo si tuffa in disparte nel modo efferato che tutti gli assidui dell'opera conoscono.

Ma la musica, dunque? La sinfonia, più ampia e impegnativa del solito, è davvero degna d'attenzione. Ma il primo atto, col procedimento allora in uso della presentazione dei personaggi e relative arie di sortita (quasi un anticipo dell'« odierno show »), solo a tratti riesce a svincolarsi dagli artifizii del melodramma tradizionale. Anche perché il concertato che chiude questo prologo non ha certo il volo irrefrenabile di quello della *Lucia*. Sicuro, non sbagliava l'Adam quando diceva che « Donizetti spesso abusò della sua prodigiosa facilità ». Ma i più schietti e tempestosi trasporti dell'anima faranno poi del lungo duetto del secondo atto un autentico modello del genere. Come l'estrema tensione e la sagomatura melodica, rilevata e potente, dell'intero terzo atto ci dimostrano in qual modo Donizetti sapesse far leva sulle più sicure risorse al momento giusto: cioè a quegli appuntamenti di mezzanotte col rintocco inesorabile della morte.

Certo, questi audaci revival hanno bisogno di esecuzioni eccezionali, come i casi precedenti dell'*Anna Bolena* e degli *Ugonotti* dimostrano al loro momento. Viceversa, venuti a mancare due dei tre protagonisti designati, cioè la Scottò e Raimondi, di eccezione stavolta non si può parlare: sebbene la squillante, animatissima Cloni e il delicato tenore Gara-venta si siano validamente prodigati per la riuscita dello spettacolo. Chi vorremmo si prodigasse un po' meno è invece il baritono Guelfi, qui esagitato e tonitruante come non mai. Dal canto suo il maestro Gussella, così ammirato altre volte, è parso, a tratti, sospinto dal demone della concitazione.

Eugenio Gara



iani, tra un gorgheggio e l'altro, « Tu cambi bandiera », « Io ti amo », gnam gnam.

Questa volta, se c'è colpa, non si può darla al povero Tennessee Williams come per *La scogliera dei desideri*. Lì il soggetto era di Williams, ed era, quindi, ovvio difendere Losey, chiamando in causa il soggettista, usurpatore abbastanza abusivo in passato di straordinari successi e ora altrettanto immertatamente sepolto sotto gli insuccessi a catena. La poesia del disfacimento, il lirismo verboso, l'estetismo simboli-

e il meglio è minima nel regista del Wisconsin trapiantato in terra inglese.

Losey è sempre Losey, da quando esordì in teatro come aiuto-regista in *Grand Hotel* di Vicki Baum e nel cinema come regista di *Pete Roleum and His Cousins* per la Petroleum Industries Exhibition. Prima di tutto, un gran mestierante, capace di fare quello che gli viene chiesto. Poi, se gli è consentito anche esprimersi, un decadente addirittura viscerale. I critici maggiormente impegnati, dopo averlo acclamato maestro,



Liz Taylor e Mia Farrow in « Cerimonia segreta ».

sta, l'irrealismo di Williams erano a portata di mano, pronti per essere usati a favore di Losey, andato infatti assolto, con appena un rimprovero per avere incautamente scelto o accettato un soggetto deplorabile. Questa volta Williams non c'entra: convertitosi al cattolicesimo, chissà dove starà alternando whisky, preghiere e scongiuri per dimenticare l'ultimo insuccesso. Il soggetto è di Marco Denevi, ma il risultato non cambia. *Cerimonia segreta*, in fondo, è terribilmente simile tanto a *La scogliera dei desideri* quanto a *Il ser-*

cominciano a vedere in lui un involuto, lo accusano di aver smesso di combattere contro le strutture della barriera. La barriera è l'attuale società, occorre ricordarlo? Ma Losey non ha mai combattuto sul serio contro tali strutture, neppure al tempo in cui destava le ire di McCarthy l'infame. Troppo affascinato e goloso del marcio, dei mostri e del cattivo gusto, lui, le strutture della barriera, ostenta magari di odiarle, ma in pratica le corteggia, vezzeggia e vizia. E più sono barbare, più gli piacciono, irresistibilmente.

Oreste del Buono

## LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



## Fantozzi va dal sarto in Transilvania

Su consiglio del conte Fonelli, suo capufficio, Fantozzi decise di trascorrere i quattro giorni di ferie che gli restavano dall'anno scorso vicino al Passo Nero in Transilvania.

Era questo un paese aspro e inospitale, ricoperto di fitti e scuri boschi di abeti e pini candellabri, in una regione ricca di artigiee cascate che le note di luna illuminavano teatralmente. Una sera Fantozzi decise di lasciare l'albergo « Postarich » (Hotel della Posta) dove alloggiava, per incontrare al di là del Passo Nero un suo vecchio compagno di scuola, certo Folchignoni.

Viaggiò tutta notte e arrivò a Pec, una tipica cittadina valacca, alle 10 del mattino. Folchignoni lo accolse sulla soglia di casa con un caldo abbraccio. « Vieni », disse, « accompagnami fin dal mio sarto, devo fare una prova ». Fantozzi l'accompagnò di buon grado, ma durante il tragitto in carrozza si accorse che l'amico appariva nervoso, spaventato. Il Folchignoni gli spiegò brevemente che il sarto si chiamava Golan ed era potente e crudele: lui purtroppo era costretto ad andarci anche se era pieno di vestiti e mantelli di ogni tipo. Fantozzi inteneramente si fece beffe dei timori dell'amico.

Entrarono con la carrozza nel recinto del castello del sarto. C'era un'aria strana e fredda. Un domestico li portò nella grande sala prove del 3° piano. La sala era piena di tesori e Fantozzi rimase muto ed estatico, mentre Folchignoni teneva gli occhi bassi. Ad un tratto si udì uno squillo di trombe risuonare dai piani inferiori: preceduto da un applauso registrato e da quattro valletti in camicia bianca e calzoni verdi, comparve Golan il sarto. Era un uomo di straordinaria statura e vigoria fisica. Folchignoni si chinò fino a terra e gli baciò l'anello sicuro di onice che quello gli porgeva tenendolo con due dita.

Il vestito in preparazione era un paio di calzoni alla zuava che erano stati imposti al Folchignoni dal Golan. Durante la prova

Fantozzi ammirava le grandi scalfature sulle quali erano infliate migliaia di pezze di stoffa multicolori. Ne stava parlando una quando avvenne alle spalle la mole del Golan. Con voce dolcissima il Golan gli chiese:

« Vuole questo vestito, vero, signor Fantozzi? ». Lui rimase esterrefatto sia per la musicalità della voce che usciva da quella montagna umana sia perché il sarto mostrava di sapere il suo nome benché nessuno li avesse ancora presentati. Dopo un attimo di smarrimento rispose: « No, grazie... Semmai in un altro momento ».

Quando uscirono Folchignoni gli afferrò il braccio e lo implorò: « Ti prego, fatti fare quell'abito, fallo per me! ». Fantozzi rispose un po' stupito che non aveva soldi; e poi, non aveva bisogno di un abito. Vista però la faccia disperata dell'avvocato lo pregò di riportarlo dal sarto. L'amico lo lasciò tutto solo al portale d'ingresso.

Ora l'atmosfera era più ostile e l'aria scura era molto fredda. Fantozzi domandò al maggiordomo che gli aprì la porta: « Il Golan? ». « È su in bagno », rispose. « Aspetto », disse lui. « No, è in bagno che sta bagnando il suo abito, ha deciso di metterlo in prova. Ricordi, la prima prova è venerdì sera, al crepuscolo ».

Fantozzi ritornò in città a piedi. Aveva dei cupi presentimenti.

La sera del giovedì venne un messo dal castello con una lettera perentoria del Golan, che ricordava la prova dell'indomani al crepuscolo. Nella notte Fantozzi dormì poco. La giornata di venerdì la passò a leggere *De consolatione philosophiae* di Boezio e a bere yogurt bulgaro.

A sera, con un calesse a noleggìo, si recò al castello. Attese senza timore, poi uno scoppio di trombe d'argento si propagò per

tutto il castello: ed ecco, preceduto da venti valletti e da un lungo applauso registrato, il Golan. Abbracciò Fantozzi secondo la moda balcanica e lo invitò a sedersi al suo fianco su un divano di broccato. Un valletto portò del rosolio verde smeraldo. Il Golan alzò il bicchiere e disse con voce dolcissima: « Al suo nuovo abito! ». Poi, all'improvviso, urlò: « Si metta in mutande e calze! ».

Fantozzi aveva le calze bucate e arrossi violentemente; i venti valletti in camicia bianca e pantaloni verdi risero sommessamente nel vedere i buchi. Lo portarono alla grande specchiera veneziana a 4 ante orientabili. Il Golan batté le mani e dal fondo della sala avanzarono quattro inservienti che portavano il suo abito solo imbasito.

Ad un tratto il Golan fissò il bavero di quell'abito rosso a foggia strana che gli stavano approntando e si levò una voce carica di minaccia: « Chi ha fatto quella manica? ».

« Il numero sei, sire! », rispose un valletto. Il Golan fece un gesto per dire « chiamatelo qui ». Si sentì una serie di voci che scendeva dalla scala di marmo fino giù, nei profondi sotterranei del castello: « Il sei... il sei... il sei... il sei... il sei... il sei... ».

Arrivò il sei. Era vestito da lavorante, mani guantate e grembiuone di cuoio. Teneva la testa bassa. Il Golan gli chiese con grande dolcezza: « Secondo te questa manica è ben fatta? ». Il sei scosse la testa in segno di diniego. Il Golan fece un gesto, i valletti legarono il sei a una specie di trapezo di avorio e si misero da parte. Fantozzi guardava incuriosito. Il Golan avanzò con una frusta di cuoio rosso e cominciò a percuotere ferocemente il lavorante mentre tutti i valletti ridevano rimbacchettati.

Appena la prova ricominciò il Golan si distrasse e guardò la finestra ancora rossa per il tramonto e bevve liquore verde. Ad un tratto si udì la sua voce: « Chi ha fatto quel colletto? ». E un valletto: « Il sei... ». C'è un Golan. « Il sei... il sei... », e il numero sei fu richiamato dai laboratori sotterranei. Entrò e si legò da solo al trapezo di avorio e il Golan questa volta lo frustò con urla e rincorsa.

Il sei venne riportato nei laboratori a braccia. Il Golan rimase a lungo in silenzio.

I valletti si ritirarono. Il Golan disse: « Signor Fantozzi, la sua prova oggi è finita. Ci vedremo venerdì prossimo al crepuscolo ». Fantozzi ritornò a Pec e andò a ballare in una birreria. La mattina dopo lasciò di nascosto Pec, che odorava di mandorli in fiore.

Paolo Villaggio



## LA DOMENICA

CON

PAOLO  
VILLAGGIO



### Fantozzi va alla festa della contessa

La contessa Serbelloni Mazzanti Vien dal Mare ha inaugurato la sua nuova casa di via Fleming, giovedì sera.

Aveva così evitato la banalità di un party al sabato. Anche così la contessa aveva saputo distinguersi, dando, se era ancora necessario, un'altra prova di essere una delle più degne rappresentanti del jet-set della sua città.

Anche Fantozzi fu invitato alla serata. La contessa aveva una fortissima partecipazione azionaria nella ditta per la quale lui lavorava e con ambiguo spirito democratico invitava sempre molti dipendenti di basso grado per stipiti con il lusso di questi grossi avvenimenti mondani.

Ci saranno stati circa 300 invitati: esponenti del mondo dell'industria, del teatro, del cinema, della televisione, giocatori di calcio e belle donne. Fantozzi si presentò in un tragico tre bottoni blu scuro di lana pesantissimo. Aveva bevuto sconsigliatamente in apertura di serata, tre cocktail, che poi si rivelarono tre porzioni per aumentare la temperatura corporea. Sudava come una bestia e non riusciva a stringere la mano di un invitato senza che questa gli schizzasse via come una trota.

Quando fu pronta la cena in piedi, la casa venne invasa da camerieri avventizi di ogni taglia che servivano un risotto fumante e riempivano bicchieri di vino con viscidii sorrisi. C'era una tavola imbandita in maniera teatrale, che rivelava la megalomania di fondo della contessa: frutti di ananas interi, un pavone e una porchetta arrostito e un grosso dentice bollito, con limone in bocca, che somigliava incredibilmente alla padrona di casa.

Tutti gli invitati mangiucchiarono un po' di risotto distrattamente, non degnarono di un'occhiata la tavola imbandita: ma, divisi in piccoli gruppi, parlavano con aria divertita e distaccata di libri, vacanze e amori. Fantozzi invece non rifiutò mai il vino che gli offrivano i vi-

schiosi avventizi, mangiò due piatti di risotto, un cocciotto di porchetta, una trancia di dentice, insalata e frutta. Aveva una fetta di arrosto sulla camicia ed un'antienna di aragosta tra i capelli: ed era, naturalmente, ubriaco.

Cominciò poi una discussione tra giovani sulla contestazione studentesca e l'intervento americano in Vietnam. Fantozzi credeva di essere nel covo della reazione: ma con suo grande stupore si accorse che più quei gran signori erano bardati con orologi Cartier e brillanti (con uno solo dei quali lui avrebbe vissuto senza patemi il resto dei suoi giorni) più erano su posizioni estremiste. La maggior parte, giudice Fantozzi, era a sinistra del partito comunista cinese.

Si avvicinò al tavolo della porchetta per bere, completamente disorientato, alzò il bicchiere all'indirizzo del severissimo e vecchio maître in giacca nera e gridò: «Viva Mao!».

Il maître lo guardò con tale disprezzo da incenerirlo. «Ma lei come la pensa?», domandò allora Fantozzi che era nel pallone più completo. «Libérale», rispose il servo con fierezza. «Sono in lista nel partito liberale! Perché, se cambiano le cose qui, mi dice lei come faccio a vivere?». Fantozzi uscì un attimo sul poggolo a prendere un po' d'aria. Quando rientrò non c'era più nessuno, erano usciti tutti improvvisamente: andavano a cena in ristoranti costosissimi.

Era uscita anche la padrona di casa e gli avventizi stavano sbramando la porchetta. Fantozzi si preparò due panini con l'arrosto, da portare a casa a sua moglie, bevve un ultimo bicchiere di vino e scese in strada senza salutare nessuno. L'indomani mattina lui «firmava» alle 8: pensando a quei giovani sovrastati che si sarebbero svegliati a mezzogiorno, gli si confondevano le idee.

Paolo Villaggio

CINEMA

### La Girardot gira chiusa nell'auto

LA NOTIZIA - È iniziata a Roma la lavorazione del film di Riccardo Ghione *La donna ubriaca*. La protagonista è Annie Girardot.

I PARTICOLARI - Prima di questo con Ghione, Annie Girardot aveva girato *Dillinger è morto*, recitando la parte di una domestica che vive in uno strano e assurdo mondo di disomane, con la fotografia del cantante preferito sul letto e il giradischi sul comodino: ora la validissima attrice francese affronta un ruolo tutto diverso,



Annie Girardot

quello di una donna debole che cerca di rompere con l'alcol la solitudine in cui vive ma che è, soprattutto, ubriaca di neurosi.

La storia di *La donna ubriaca* racconta la lunga fuga in auto della protagonista attraverso l'Italia: ha abbandonato il marito ed i figli per andare a vivere con un professore ed ora, dopo undici anni, s'accorge che il nuovo compagno le preferisce la propria segretaria. Di qui la crisi che la spinge al lungo viaggio, durante il quale le accadrà di tutto: incontri, litigi, incidenti, nascite, morti, disastri, allegria. Niente però incide su di lei, chiusa com'è in una specie di mondo fatto dalle pareti della sua vettura.

L'interno dell'auto per lei è tutto: e lì dentro la protagonista di *La donna ubriaca* morirà. In un incidente la vettura si schiaccerà su di lei. Ma prima, ad ogni tappa, mentre tutto fa capire che la donna concluderà tragicamente il suo viaggio, c'è una sua disperata telefonata all'uomo amato. Ogni sosta è un'invocazione la ricerca di un aiuto che non verrà.

Annie Girardot ha cominciato a girare con Ghione dopo essere rientrata dalla Colombia, dove si era recata a trovare il marito Renato Salvatori impegnato nelle riprese di *Quemada* a Cartagena. È da Roma che inizia il viaggio della donna ubriaca.

FOTOGRAFIA

### Le immagini della solitudine



LA NOTIZIA - Il fotografo Luciano d'Alessandro ha pubblicato un volume dal titolo *Gli esclusi*: un coraggioso e vibrante documento fotografico sulla drammatica condizione dei malati di mente.

I PARTICOLARI - Il libro, stampato dalle Edizioni Diabramma, è composto di 97 fotografie impaginate molto funzionalmente da Michele Keïoff e presentate dallo psichiatra professor Sergio Piro.

Luciano d'Alessandro si è avvicinato al tema e ai malati con umiltà e rispetto: dei personaggi che ha incontrato racconta la condizione umana con immagini scarse, mai compiaciute, di volti, mani, occhi muti, gesti immobili. Queste immagini costituiscono una testimonianza da non dimenticare della sofferenza e della solitudine senza fine cui questi uomini sono condannati dalla violenza che ne ha fatto degli esclusi dalla nostra società.

IL COMMENTO DELLO PSICHIATRA - Il professor Piro, nella presentazione al volume, pone l'accento appunto su questo tema della violenza: e, confrontando le immagini di D'Alessandro con quelle, di presunta obiettività clinica, che corrono i trattati di psichiatria, giunge alla conclusione che l'unico possibile approccio con i malati di mente è forse quello della fotografia artistica. Le immagini «obiettive» dei trattati infatti sono, al contrario, una mistificazione, perché non ci presentano un malato ma solo un'idea informale della pazzia.

La forza e la funzione insostituibile della fotografia sta nel suo essere documento. Le immagini di D'Alessandro trovano la loro migliore valutazione appunto sul piano della fotografia: documento: sono un documento raccolto con passione dall'altra parte della barriera, dalla parte degli uomini che hanno subito e continuano a subire la violenza che il professor Piro illustra e denuncia.

Ferdinando Scianna



## GRONAGA MUSICALE

EUGENIO  
GARA



### Folla e applausi per i cantanti cechi

Sorprendenti esportazioni. Dalla Cecoslovacchia è giunto qui, ospite della « Gioventù musicale d'Italia », il coro « Voci bianche di Brno » diretto dal maestro Frantisek Lysek.

Sala del Conservatorio milanese stracolma, e giuste accoglienze ad alta temperatura. La musicalità istintiva di questi ragazzi, la loro prontezza nell'adattarsi agli stili più diversi, Palestrina da una parte e dall'altra Mozart, qui Smetana e Brahms, là Janacek o addirittura un insidioso Britten, per tacere infine delle cantilene d'estrazione popolare: tutto ciò, è vero, si spiega almeno in parte con l'eredità, mai dispersa, di una tradizione illustre.

Quel che rappresenta-  
rono nei secoli scorsi non soltanto Praga, ma in genere la Boemia e la Moravia, autentiche centrali di strumentisti insigni, lo sanno tutti. Più importante ancora, però, è constatare come questi adolescenti, singolare incontro di innocenza spirituale e di scaltrezza tecnica, possano raggiungere con tanta facilità rari vertici di ispirazione ed espressione lirica, senza mai compromettere la purezza del suono e l'articolazione concettuale della parola. Sono in totale quarantadue elementi, con netta preponderanza di voci femminili: gradevoli tutti anche nelle impennate più ardue (vedi il pericoloso intervallo del mozartiano *Ave verum corpus*). Chiari segni, per concludere, di un impulso naturale e di una guida illuminante, alquanto diversi da quelli che in genere sorreggono l'odierna « internazionale del bramito ».

A rilevi di altra natura, e tuttavia non privi d'interesse, ci ha indotti un recital di Mario Gangi (virtuoso della chitarra davvero molto vicino alle stregherie di Segovia) e di quel bravo cantante e chitarrista completamente che è Fausto Cigliano. I due, ospiti del Centro San Fedele per iniziativa dell'Ente Fuggi, si sono esibiti in una

### Gambe vere spettatori di plastica

CINEMA

LA NOTIZIA - Rivive a Roma, allo Stadio Olimpico, l'Olimpiade del 1960: su di essa si impernia infatti il film di Michael Winner *The games* (nel titolo italiano, *I solidari*), ora in lavorazione.



Charles Aznavour

**I PARTICOLARI** - Sono state già girate le scene della maratona, cui ha preso parte anche il cantante-attore Charles Aznavour. Sembrava esseretornati indietro di nove anni, con le strade tappezzate di bandiere, con cartelli, atleti di tutti i colori, macchine del se-guito e giudici di gara.

La sequenza dell'apertura dei Giochi, poi, è stata veramente « reale »: il regista ha affittato lo Stadio Olimpico, dove sono state sistemate circa quarantamila comparse di plastica. Si trattava di manichini a grandezza naturale umana, i quali, ripresi da una certa distanza, hanno garantito lo spettacolo del « tutto esaurito » sulle tribune e sul prato con un sensibile risparmio di prezzo: 500 lire a manichino, contro le 5.000 a giornata di una « comparsa ». Ogni tanto, sparse qua e là, sono state infilate tra i manichini alcune comparse in carne ed ossa, col compito di sbracciarsi ed applaudire. I signori di plastica, infatti, presentano l'inconveniente dell'immobilità.

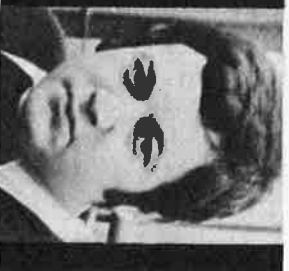
**LA PRESENZA DI AZNAVOUR** - Attori di tutte le nazionalità sono stati scritturati per interpretare la storia del film, e tra essi figurano anche alcuni atleti veri, soprattutto dei maratoneti.

Aznavour sostiene nel film la parte di un personaggio non dissimile dall'anziano e ancora famoso Emile Zatopek. Il quarantaduenne cantante dice che più va avanti e più si sente in forma, al contrario di quello che avviene per i più giovani atleti « veri »: che, costretti dal regista a pause non previste, si sentono venire i crampi per gli stop frequentissimi che fiaccano le gambe. « Sono stato scelto soprattutto per le mie gambe », ha detto Charles, « un dono di natura di cui sono orgogliosissimo... ».

Bruno d'Alessandro

### LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



### Gura dimagrante per Fantozzi

Fantozzi è entrato in clinica per una cura dimagrante.

Statura 1,67, larghezza spalle 18 cm., lunghezza braccia 120, circonferenza pancia 180, peso 84 kg.: queste le preoccupanti misure che, alla soglia della quarantina, hanno travolto Fantozzi nella più allucinante avventura della sua vita, la cura per dimagrire in una clinica alla moda.

Entrò alla clinica « Le Magnolie » alle 7 del pomeriggio di un sabato. Versò subito un anticipo terrificante e lo misero in una cella. La clinica in realtà era una vecchia galleria austriaca e i pazienti venivano chiusi nei loro loculi e per quanto battero sui muri o urlassero non gli veniva portata per 10 giorni della cura né da mangiare né da bere.

Fu svegliato in piena notte da tremendi urli e lamenti: « Assassini, date-mi da bere... pietà... ». Erano gli altri ricoverati. Ad un tratto Fantozzi credette di impazzire quando sentì distintamente un odore micidiale di spaghetti alla carbonara e risotto ai funghi.

Fantozzi sentì poi nel corridoio un cigolio: era un inserviente con una gattaiata ai 4 formaggi. Dagli spioncini tutti i ricoverati tendevano le mani con i soldi. Pagavano e ricevevano in cambio una porzione di spaghetti. Quando l'inserviente guardò dentro il suo spioncino Fantozzi domandò: « Quanto? ». « Ventottomila lire la porzione », rispose. « Non ho contanti », disse Fantozzi e l'inserviente da sotto il carrello gli passò una penna con una cambiale già compilata.

Nelle prime tre notti Fantozzi firmò circa 190 mila lire di cambiali a scadenza 1 mese. Poi perse il conto di tutto: delle cambiali e dei giorni che doveva stare ancora in clinica.

Al mattino del quarto giorno, visto che non calava di peso, il megaprofessore de « Le Magnolie » lo mandò, previo pagamento di 20.000 lire per volta, a fare la sauna.

Fantozzi entrò in sauna senza sapere neppure che cosa fosse: nel suo intimo sperava che fosse un ristorante dal nome esotico. Si trovò completamente nudo in una stanzetta in legno con una temperatura sui 100 gradi. C'erano molti altri clienti, pure nudi e molto imbarazzati. Fantozzi respirava a fatica.

L'altoparlante annunciò: « I signori che vogliono lasciare la sauna e buttarsi nella piscina gelata, a destra, possono uscire ». Fantozzi uscì con la vista annebbiata, mentre cominciava a sentire « le voci » come Giovanna d'Arco. Svoltò (invece che a destra) a sinistra e si gettò nella piscina senz'acqua. Si schiantò sul fondo maltoiccato sotto gli occhi esterrefatti di due suore. Cercò di bluffare nuotando a rana sul fondo, poi gli cedettero i nervi e cominciò a ridere sguaialatamente.

Fu recuperato con una audace manovra da alcuni inservienti e riportato in cella, dove trovò una nota di demente, firmata dal megaprofessore in persona, per il suo « indecoroso comportamento in piscina ». La nota concludeva che, poiché era incensurata, e data la buona condotta, per questa volta la direzione de « Le Magnolie » si limitava a comminargli una forte multa: 80 mila lire. Allegata c'era una cambiale già compilata.

Quella stessa notte Fantozzi firmò una cambiale gigante e comperò la chiave della sua cella. Alle 4 e mezzo fuggì nudo attraverso i mille meandri della ex-galleria. Alle 5 e 15 scavalò un muro di cinta e sfuggì miracolosamente alle fucilate delle guardie. Lo cercarono fino alle 6 con i riflettori e i cani, ma riuscì a seminarli rimanendo immerso per più di due ore in uno stagno ghiacciato.

Alle 11 del mattino lo fermò la stradale mentre attraversava l'autostrada del Sole coprendosi con una foglia di quercia. Ora è al neurodelirio in una camera di forza.

Paolo Villaggio

LA DOMENICA

CON  
PAOLO  
VILLAGGIO



Fantozzi sul treno  
dei ricchi

Fantozzi e Fracchia furono inviati in missione speciale a Roma per conto della loro società.

Portavano all'amministratore delegato un libro giallo che questi aveva dimenticato sulla sua scrivania. Con un tragico accelerato arrivarono a Milano e di qui dovevano raggiungere al più presto Roma. Non trovarono posto sui treni normali, ma solo sul famoso « Settebello », il treno dei Vip. Attesero nella sala d'aspetto della stazione per quasi sei ore. Furono ore drammatiche di dormiveglia allucinante, seduti dignitosamente in mezzo a un accampamento di immigrati dal Sud con famiglie e polli.

Alle 17,45 partiva il treno: loro si prepararono sul marciapiede alle sedici. Si aspettavano il solito selvaggio assalto ai posti, e quando il treno arrivò si avventarono sul primo scompartimento, buttando sulle poltrone valigie, giornali e berretti urlando « occupato! ».

Il conducente li guardò con disprezzo e li fece scendere. Gli spiegò che dovevano aspettare con un gruppo di silenziosi gravi signori che leggevano notizie economiche, lui stesso li avrebbe accompagnati più tardi ai loro posti. Non appena il treno partì, un cameriere in giacca bianca domandò loro a che ora volevano cenare e loro risposero che s'erano portati la cena da casa. Di fronte a loro, alle 8, cominciarono a servir da mangiare a un signore gigantesco che divorava delle cose squisite mugolando. Fantozzi e Fracchia avevano già finito i panini con la frittata e cominciarono a sentirsi male dalla fame. Dopo essersi consultati decisero di ordinare una cena in due.

Uno leggeva dignitosamente il giornale mentre il cameriere serviva, poi quando il cameriere si allontanava, Fantozzi, che fingeva di leggere, spalancava la bocca e Fracchia gli passava una paurosa forchettata di spaghetti. Quando il carne-

riere si avvicinava, Fantozzi fermava di colpo la mastichazione e sprofondava nella lettura della terza pagina e Fracchia non rifiutava mai il bis. Il cameriere si stupiva un po' per quanto riusciva a mangiare un omino così piccolo e alla fine portò il conto per una sola persona, ma avevano mangiato per tre.

A un'ora da Roma, Fantozzi andò in corridoio a fumare. C'erano due bambini molto belli, biondi, figli di ricchi: tutti i figli dei ricchi sono biondi e uguali, i figli dei braccianti calabresi sono scuri, disuguali e sembrano schimmi. Erano dei bambini molto educati e non facevano rumore. Una baby sitter americana bionda li custodiva. Uscirono dallo scompartimento le madri. Erano molto giovani, molto belle, molto ricche, molto profumate, molto eleganti e molto abbronzate: venivano da 2 mesi sulla neve a Gstaad in Svizzera e parlavano della gente che c'era lassù. Fantozzi le guardava con la bocca semiaperta.

Le due donne cominciarono a parlare delle loro prossime vacanze al mare ed erano un po' impensiero perché non sapevano più dove andare: dovunque ormai andasse, dalla Corsica alle isole Vergini, trovavano della gente orribile. Fantozzi si commosse quasi per il dramma di quelle poverette. Il treno entrò alla stazione Termini.

Sulla banchina c'era una tragica lunga fila di terremotati siciliani. Erano seduti sulle loro valigie di cartone (che credo costino ormai di più di quelle di sky, ma loro vogliono solo quelle, e al Sud ci devono essere delle ditte specializzate) e guardavano tutti il vuoto. Una delle due signore disse: « È stato un anno davvero disgraziato: non abbiamo mai avuto a Gstaad una neve così poco farinosa! »

Paolo Villaggio



**FERNET-BRANCA** digestimola

Fernet-Branca forte amaro delle ore piene, digestivo e stimolante, rende attivo e leggero ogni dopotavola. Puro, nel caffè, al ponce, con acqua forte di natura tradizionalmente sano



# CORRIERINO

Corriere dei Piccoli, settimanale di fumetti, racconti, giochi e avventure  
N. 24 - 11 Giugno 1993 - L. 2.200

RCS

SPED. ABB. POST. GR. 11/70

TUTTI I SEGRETI DI  
**Brian Austin Green!**

BEVERLY  
**90210**  
HILLS

NON  
AVER PAURA,  
NOI DEL  
CORRIERINO  
TI  
ADOTTEREMO!



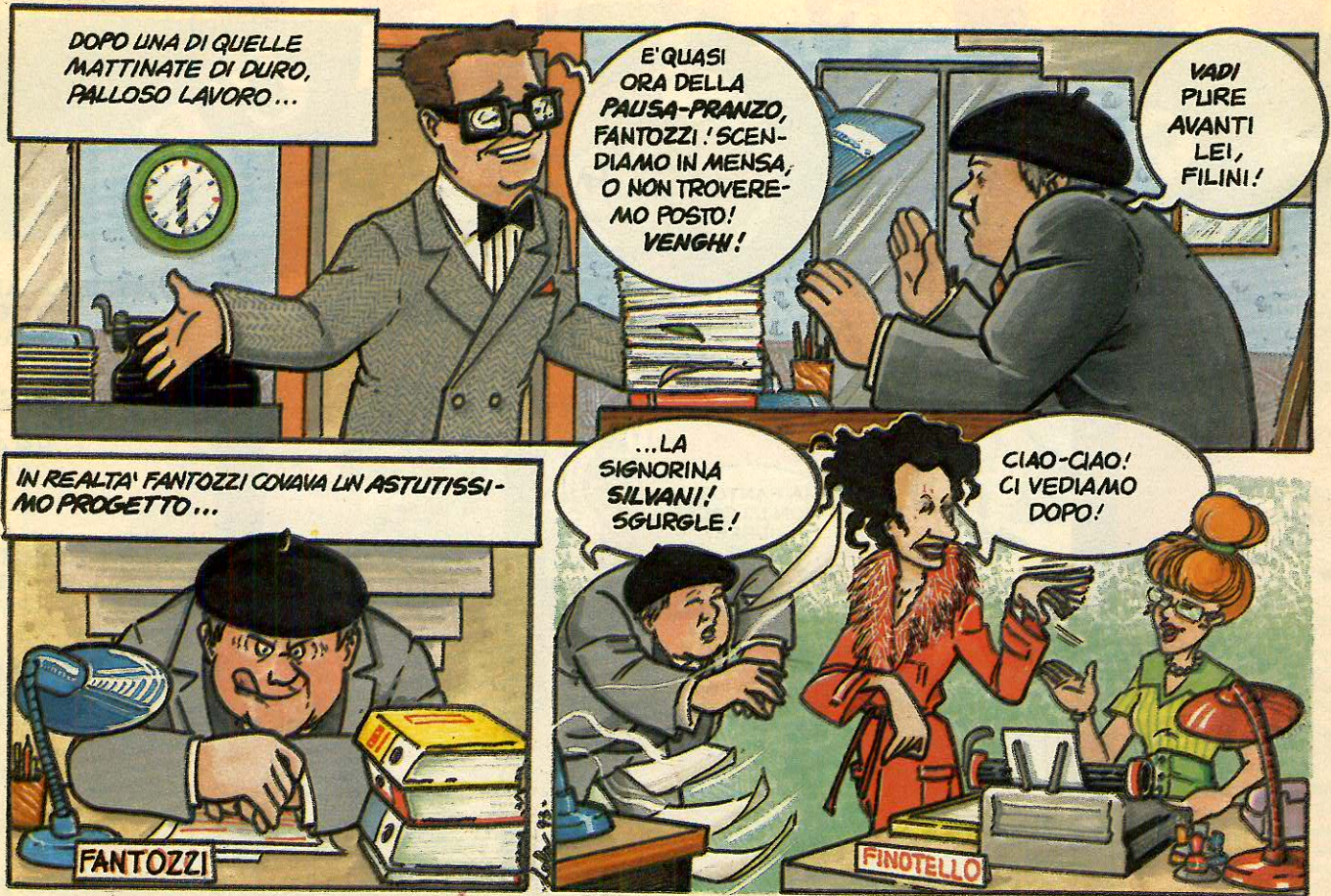
BORG. & CERVIA '93



PALESTRA:  
UNA FATICA  
MOSTRUOSA!







# FANTOZZI

di Paolo Villaggio

## CHE-FISICO-FANTOZZI

3° EPISODIO



Testi di RAY RAGIONETTI Disegni di LOLA AIRAGHI





ECCO, SICCOME E' ORA DI PRANZO... DUNQUE, NO? NOI DUE...



INVECE, IO E CALBONI NE APPROFITTIAMO PER FREQUENTARE LA PALESTRA AZIENDALE!



TENIAMO ALLA FORMA, NOI!



URGH!

PRANZO? MA FANTO CCI, SOLO GLI INGORDI ABBUFFINI SPRECANO LA PAUSA PER MANGIARE!

INSOMMA, QUEL LI COMETE, FANTOZZI.' AH AH!



LA PALESTRAAAA? QUELLA CHE IL PRESIDENTE CONTINENTALE, STRADUCA BRAMBAZZI, HA FATTO COSTRUIRE NEL SEMINTERRATO?

PROPRIO COSI'! IL PRESIDENTE E' UN EX-OLIMPIONICO!



PER CUI, NOI...

ASPETTATEMI! VENGO ANCH'IO!

PARE CHE ASSEGNERA' LE PROSSIME PROMOZIONI IN BASE ALLA PREPARAZIONE ATLETICA!



URP!





IN PALESTRA...

VI SALUTO!  
DEVO UNIRMI AL GRUPPO!

NON SE NE VADI, SIGNORINA!  
PURE IO VOGLIO UNIRMI!

FANTOZZI, MA SEI SCE-MO? NON HAI IL FISICO PER LA DANZA AEROBICA!

PER NOI C'E' IL BODY BUILDING!  
ANDIAMO, SU!



SPLAT



cosi'...

DUNQUE, VEDIAMO...

OOOF!



...LEI MI DICE D'ESSERE STATO PENTATLETA!

ESATTO, SIGNOR ISTRUTTORE!  
IN GIOVENTU'!



MENTRE IL SUO COLLEGA PAPOCCI FA CHIARAMENTE PARTE DELLA CATEGORIA "SENZA SPERANZA"!

EH EH!

SIGH!  
MA SI VEDE TANTO?



VI ASSEGNO TUTTI E DUE AL TRATTAMENTO INTENSIVO "TI-SPEZZO-IN-SEI"! VI FARA' BENISSIMO!

SONO PRONTO!

GLOM!  
COM'E' UMANO, LEI!









E LA GINNASTICA CONTINUA...

PROVA L'ESTENSORE, FANTOZZI! TI FARAI UN TORACE DA RAMBO!

MA NO... E' FANTASTICO!

EYOOWCH!

EH? NON CAPISCO!

NO-NON SARA' PERICOLOSO?

...E ANCORA...



EHI, VOI DUE, VOLETE SMETTERLA DI SCHERZARE E DARVI DA FARE!

CERTO, SIGNOR ISTRUTTORE! ABBIAMO APPENA INIZIATO A SCALDARCI E...

...IO ME LA FILO ALL'INGLESE!

COL CAVOLO, ORA...



BRAVI, MA ANDATE A SCALDARVI ALTROVE! E' PERICOLOSISSIMO STARE PROPRIO SOTTO ALLE...

CRUNCH



...MACCHINE!

URGH! FANTOZZI!

OUCH! E' VENUTO GIU' IL CIEELOO?



DOPO MOLTI ALTRI DOLOROSISSIMI ESERCIZI...

ECCOMI QUA! COM'E' ANDATA?

BENISSIMO! UN PO' DI MOVIMENTO ERA PROPRIO QUEL CHE MI CI VOLEVA, DOPO TANTE ORE ALLA SCRIVANIA!

IO IN-COMINCIAMO SOLO A SCIOLGIERMI ADESSO...





PIU' CHE SCIOLTO, LEI MI SEMBRA FUSO, RAGIONIERE! TORNIAMO IN UFFICIO!

VENGO ...EH?

LEI NO, BAMBOCCI!



LE SUE CONDIZIONI ATLETICHE SONO GRAVISSIME! S'IMPONE UNA SEDUTA DI STRAORDINARIO GINNICO OBBLIGATORIO!

ORK! TROPPO BUONO!

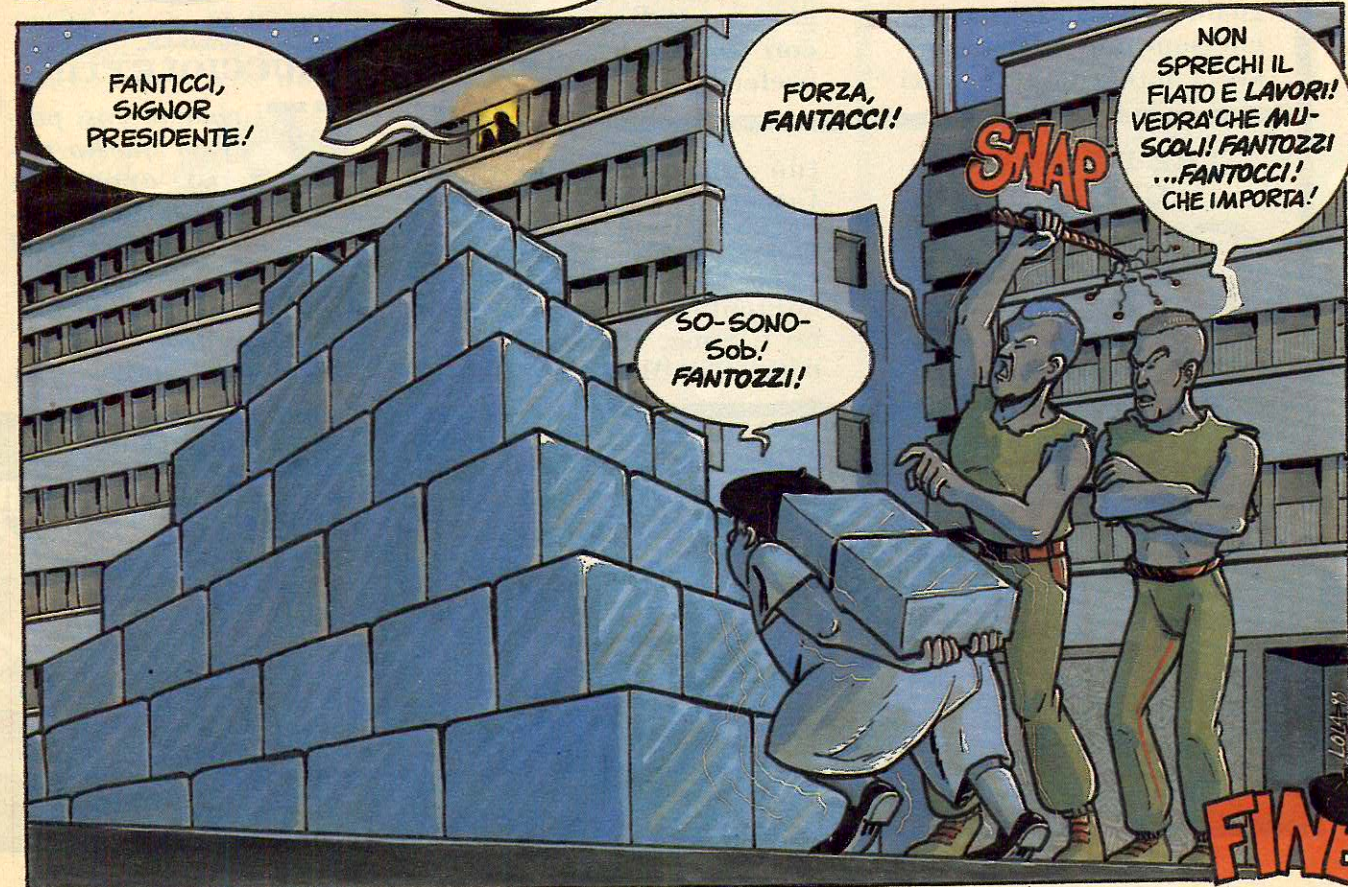


IL PROGRAMMA ATLETICO PER I DIPENDENTI PROCEDE BENISSIMO, SIGNOR PRESIDENTE CONTINENTALE!

GIÀ! LO VEDO, SIGNORINA!



COME SI CHIAMA QUELL'IMPIEGATO CHE STA COSTRUIENDO LA PIRAMIDE IN MIO ONORE?



FANTICCI, SIGNOR PRESIDENTE!

FORZA, FANTACCI!

NON SPRECHI IL FIATO E I LAVORI! VEDRA' CHE MUSCOLI! FANTOZZI! ...FANTOZZI! CHE IMPORTA!

SO-SONO-SOB! FANTOZZI!

SNAP

FINE



# CORRIERINO

Corriere dei Piccoli, settimanale  
di fumetti, racconti, giochi e avventure  
N. 28 - 9 Luglio 1993 - L. 2.200

RCS

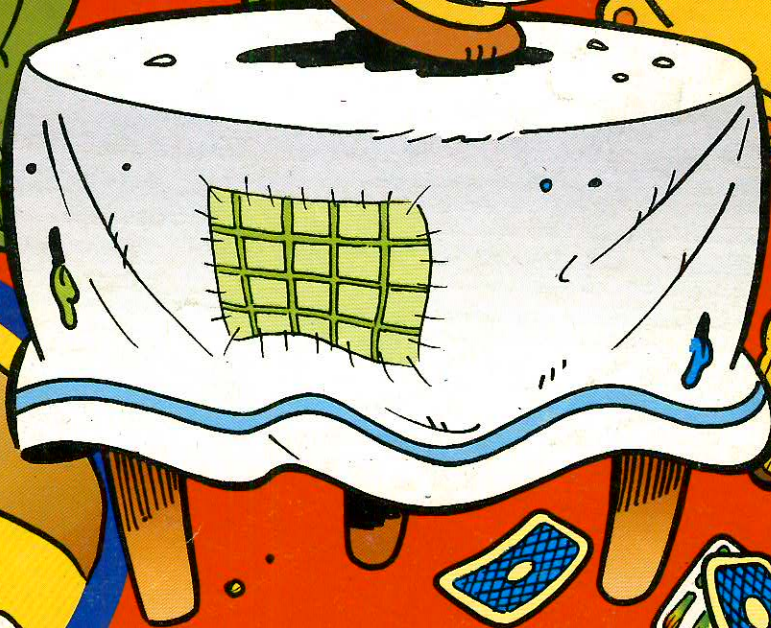
SPED. ABB.  
POST. GR. II/70

EHÌ, MA  
COSA      
VEDI NEL  
FUTURO?

**FANTOZZI!**

Una  
dieta  
mostruosa!

MISSIONE  
COMPIUTA!  
BALENE  
SALVATE!



30028



9 770010 918008



"FINO A QUEL MOMENTO ERA SEMBRATA UNA MALEDETTA ALBA LAVORATIVA COME TANTE ALTRE. IL CAFFELATTE GLI AVEVA LUSTIONATO IL PALATO. L'ACQUA DI COLONIA GLI BRUCIAVA ANCORA SOTTO LE ASCELLE E, COME SEMPRE, ERA IN TERRIFICANTE RITARDO! MA IL PEGGIO ERA IN AGGIUNTO..."



Testi di A.SAVINI ~ Disegni di G.MONTANARI & C.PICCOLI

# FANTOZZI!

di Paolo Villaggio

## ...E COSI' COMINCIO' LA DIETA!





"FU IN DITTA, INCROCIANDO LA SIGNORINA SILVANI, CHE FANTOZZI PRESE LA GRANDE DECISIONE..."

COME VA, PANZOTTONE? SEMPRE IN RITARDO, EH?

SPLOCH

OOOFF

B-BASTA! HO DECISO...

...DA OGGI MI METTO A DIETA!

SIII! AH! AH! QUALCHE GIORNO DI DIGIUNO TOTALE E ADDIO ALLA DANNATA PANCIA!

"IL PROPOSITO DI FANTOZZI INIZIO' A VACILLARE QUALCHE ORA PIU' TARDI, A UN TAVOLO DELLA SALA MENSA..."

N-NO ... IO ... ANF ANF... IO NON HO FAME... SLURP... OGGI ...

CHE FA, RAGIONIERE? NON MANGIA?

NON E' CHE TI SEI MESSO A DIETA, PUCETTO-NE?

"NEGARE SAREBBE STATO INUTILE. IL FILO DI BAVA, CHE GLI COLAVA DAL MENTO, ERA UN SEGNALE INEQUIVOCABILE."

BEH, ECCO... A DIR LA VERITA' VORREI PERDERE QUALCHE CHILETTO...

SLURP  
GNAMM  
GNAMM  
MUNCH  
CIOMP  
CRONC









**RING**

CI DEVE ESSERE UNO SBAGLIO, SIGNORE! IO NON HO ORDINATO NIENTE...

CHI SARA' MAI?



5-SONO IO, PINA...! TOGLITI DAI PIEDI CHE 'STA ROBA P-PESA...



MA, UGO... A QUEST'ORA DEL POMERIGGIO NON DOVRESTI ESSERE IN UFFICIO?

HO PRESO DUE GIORNI DI FERIE! NON VEDEVO L'ORA DI INIZIARE LA CURA!



CURA?

OH NO... NON TI SARAI MICA AMMALATO!? E SI' CHE PORTI LA MAGLIETTA DELLA SALUTE...



MA CHE CAVOLO DICI, DONNA? INTENDO LA CURA DIMAGRANTE! POCHI GIORNI E PERDERO' TUTTA LA PANCIA, VEDRAI!



TUTTA???

CERTO! CON IL VOGATORE TURBO, LE TISANE E QUEI VENTI LITRI D'ACQUA SARA' UN GIOCO DA RAGAZZI!



E ADESSO DOVE VAI?

A PESARMI!



MAH...

UGHINO!

NIENTE!... E' CHE LE BILANCE D'OGGI SONO COSI' DELICATE!

**GASHASH!**



" PER TUTTO IL POMERIGGIO FANTOZZI VOGO' COME UN **DISPERATO**. QUANDO LA PINA LO INTERRUPE, LUI CREDEVA DI ESSERE **CARONTE** E DI TRAGHETTARE ALL'INFERNO LA GRAND. LUP. MANN. VECC. STREGA **CONTESSA SERBELLONI MAZZANTI VIEN DAL MARE**, MOGLIE DI SUA SANTITA' IL **MEGA-PRESIDENTE ONORARIO...**"



CI SIAMO QUASI, ECCELLENZA!

CON CHI STAI PARLANDO, UGO? SEI SICURO DI STARE BENE?



EH? C-COME? CHI E'?



UGHINO... SCUSAMI SE TI DISTURBO, MA E' ORA DI CENA...!



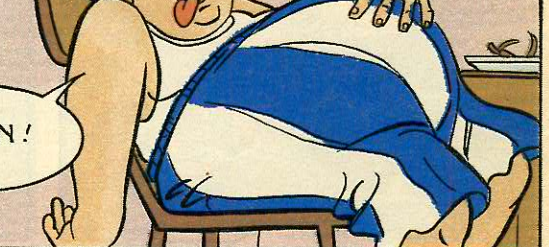
SI MANGIA? **YUHUUUU!** A FORZA DI VOGARE MI E' VENUTA UNA **FAME DA LUPO!**



NON ESAGERARE, CARO! RICORDATI CHE SEI A DIETA...

MA CHI SE NE FREGA, PINA! CON TUTTE LE... **CHOMP CHOMP... MIGLIA MARINE** CHE HO PERCORSO OGGI, COSA VUOI CHE... **GNAM GNAM... MI FACCIA UN PO' DI CIBO!**

" IL RISULTATO FU DISASTROSO: **MENO 7 CHILI** PER LA VOGA, **PIU' 20 CHILI** PER LA SCORPACCIATA. TOTALE: **PIU' 13 CHILI** DI PESO!!! "

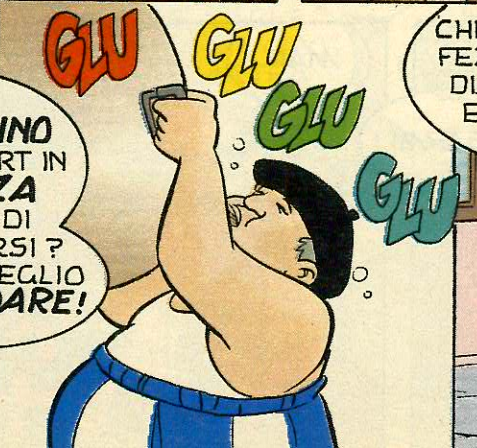


GROAN!

" TENTO' QUINDI CON LA PORTENTOSA TISANA DEL DOTTOR PISTOLAZZI... "



UN **CUCCHIAINO** DA DESSERT IN UNA **TAZZA** PRIMA DI CORICARSI? PUAH, MEGLIO **ABBONDARE!**



CHE STRANO! 'STA SCHIFFEZZA DOVREBBE FAR DIMAGRIRE... GROAN... EPPLURE MI SENTO PIU' APPESANTITO DI PRIMA!



"UMILIATO DAI DUE INSUCCESSI PRECEDENTI, FANTOZZI DECISE DI TENTARE IL METODO "CALBONI" NEL CUORE DELLA NOTTE, LONTANO DALLO SGUARDO DELLA PINA..."

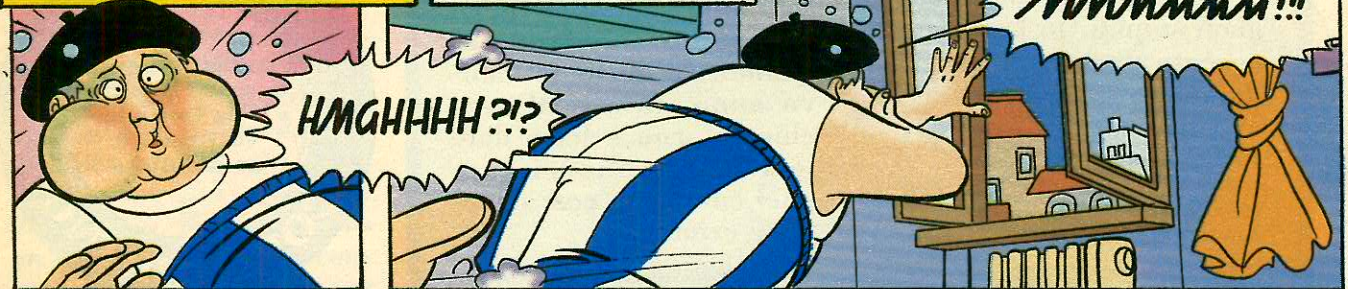


"MA AL DICIANNOVESIMO LITRO DELLA GASATISSIMA MINERALE "SUPERBURP" IL SUO STOMACO PRIMA EMISE UN TERRIFICANTE GEMITO..."



"POI SI RIBELLO' AL MOSTRUOSO TRATTAMENTO SUBITO IN QUELLA GIORNATA DI DIETA..."

"FANTOZZI CAPI' CHE STAVA PER IMITARE LE CASCADE DEL NIAGARA!"



"ALLE PRIME LUCI DELL'ALBA..."



"IL PORTINAIO GLI SORRISSE CON ARIA VISCIDA..."



**FINE** 6



# CORRIERINO

Corriere dei Piccoli, settimanale  
di fumetti, racconti, giochi e avventure  
N. 29 - 16 Luglio 1993 - L. 2.200

LA PREGO  
SIGNOR HENRY,  
MI FACCI  
SCENDERE!

EHI,  
VENITE CON NOI  
SULLA NOSTRA  
ISOLA  
FELICE!

SPED. ABB.  
POST. GR. 1/70  
RCS





"ERA UNA GIORNATA PARTICOLARE: L'UFFICIO SINISTRI AVEVA INFATTI DIFFUSO UN'INCREDIBILE NOTIZIA..."



RAGIONIERE, HA SENTITO LA NOVITA' ?

NO, COSA E' SUCCESSO ?

LEGGI QUI: IL MEGADIRETTORE ARCIMBOLDO DE LEYVA, COLTO DA UN ATTACCO DI **DEMOCRAZIA**, HA ORGANIZZATO UNA LOTTERIA AZIENDALE!



RAGIONIERE, DOV'E' ? CHE FA, GIOCA A NASCONDINO ?

N-NOO...



E' L'EMOZIONE!... UN' OCCASIONE COSI' NON CAPITAVA DA ANNI !

APPUNTO. DOBBIAMO ORGANIZZARCI !

" QUELLA CENA ERA UN'OPPORTUNITA' STORICA PER FARE CARRIERA. "

# FANTOZZI

di Paolo Villaggio

## GLI IMPIEGATI IN CARRIERA!



CAPISCI, PINA? POTREI DIVENTARE LA "MASCOTTE PERSONALE DA ACCOMPAGNAMENTO", E CIOE' AVERE UN UFFICIO CON SEDIA IN PELLE UMANA!

SI', UGHINO. MA BISOGNA VINCERE LA LOTTERIA!



GIA, MA IO E IL RAGIONIER FILINI ABBIAMO UN PIANO !

Testi di: ANTONIO ORECCHIA ~ Disegni di: G. MONTANARI & C. PICCOLI.



" PER PRIMA COSA  
BISOGNAVA TROVARE  
I FONDI NECESSARI  
PER COMPRARE PIU'  
BIGLIETTI POSSIBILE :  
FANTOZZI SI LASCIO'  
LEGGERRISSIMAMENTE  
PRENDERE LA  
MANO... "



HAI **IPOTECATO  
LA CASA?** MA, NON  
TI SEMBRA DI  
ESAGERARE,  
UGO ?

MA NO,  
DONNA! NELLA  
VITA BISOGNA  
SAPERE  
OSARE!

E' VERO!  
IO HO IMPEGNATO  
**LA MONTATURA**  
DEGLI OCCHIALI  
NUOVI!

" POI SCATTO'  
LA SECONDA  
PARTE DEL  
PIANO, CHE  
FILINI AVEVA  
SOPRANNO-  
MINATO "FASE  
PARANORMA-  
LE"...



MAGO  
ARPACE  
MEGAESPERTO IN  
FATTURE  
SORTILEGI  
E AFFINI

...E COSI'  
VOLETE UN  
INCANTESIMO  
PROPIZIATORIO?  
OK, FANNO  
DIECI MILIONI  
E CINQUANTA  
CASSE DI  
CHAMPAGNE!



GASP!  
CIN-CINQUANTA  
CASSE DI CHAMPA-  
GNE E DIECI  
MILIONI?

SI', GLI  
SPIRITI SONO PIU'  
**POSITIVI** SE BEVONO  
CHAMPAGNE... E I  
MILIONI SONO IL  
MIO ONORARIO.

" E, PER FINIRE, FANTOZZI FECE  
ANCHE **VOTO DI DIETA FERREA...** "



NON MANGERO' PIU' NEANCHE  
IL **FOCACCIONE DI CIPOLLE!**

" FINALMENTE ARRIVO' IL **GRANDE GIORNO.**  
GLI IMPIEGATI DEBOLI DI CUORE ARRIVARONO IN  
AZIENDA CON L' AMBULANZA, MENTRE FANTOZZI..."



SA - SALVE,  
FANTOCCI!  
COS' HA LI'?

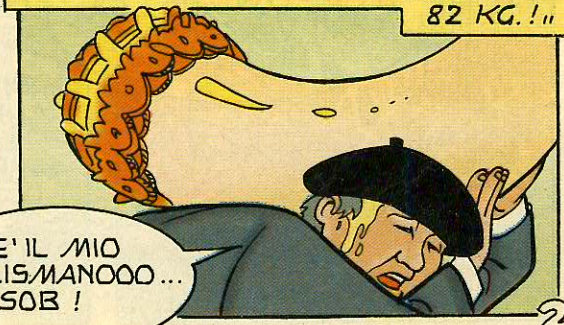
UNA **COSINA** ...  
SBLIF... DA  
NIENTE!



BUO-BLONGIOR-  
NO, SIGNORINA SILVANI...  
MI **FACCI** PASSARE,  
LA PREGO!

FANTOCCI!  
MA COSA  
TRASPORTA?

" FANTOZZI, PER DARE UNA PICCOLIS-  
SIMA SPINTA ALLA FORTUNA SI ERA  
MUNITO DI UN "CORNETTO TIBETANO"  
SCACCIA MALOCCHIO, IN PIETRA, DI  
82 KG.!"



E' IL MIO  
TALISMANOOO...  
SOB!



" FINALMENTE, IN SALA MENSA, IN UN **SILENZIO** **TOMBALE**, IL MEGAPRESIDENTE DIEDE INIZIO ALL'ESTRAZIONE..."

I BIGLIETTI VINCENTI SONO...

... NUMERO 12.456 BIS E 54.834 TRIS!



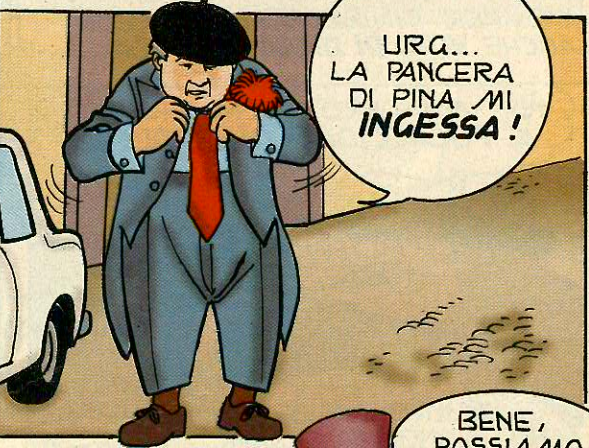
FANTOZZI! A-ABBIAMO VINTO!

C-CREDO MI SIA VENUTO UN **INFARTO!**



" SI! AVEVANO DAVVERO VINTO! LA SERA DELLA CENA, PER NON RISCHIARE DI ARRIVARE IN RITARDO, FANTOZZI E FILINI GIUNSERO AL MEGA VILLONE IMPERIALE STILE COLOSSEO CINQUE ORE PRIMA! "

" FANTOZZI AVEVA OPTATO PER UN ABBIGLIAMENTO "CLASSICO": ORRENDO **SMOKING** DI QUINTA MANO, TRAGICO **CRISANTEMO** DA **FUNERALE** APPUNTATO ALL'OCCHIELLO! "



URG... LA PANCERA DI PINA MI **INGESSA!**



EHM... IO **PARCHEGGEREBBI** UN PO' LONTANO... SA, MI VERGOGNO UN PO'!

" ANCHE FILINI **NON** SFIGURAVA: **SMOKING** ENORME DI UN SUO ZIO RICCO, CON CALOSCE DA PIOGGIA! "

**VADI PIANO, RAGIONIERE... HO DELLE LEGGERIS-SIME DIFFICOLTA' DI MOVIMENTO!**



BENE, POSSIAMO ANDARE!



"AD ATTENDERE GLI INVITATI ERA PREPOSTO IL MAGGIORDOMO OTTO VON ZIMMELER, UN EX NAZI-STA RIFUGIATOSI IN ITALIA..."



BUONASERA ECCELLENZA NOI SIAMO...

ZI, IO ZAPERE CHI FOI EZZERE!

FOI ZGUATTERI !...

SQUATTERI? MA NOI...

ZILENZIO!



FOI EZZERE IN RITARDO! DIECI FRUZTATE A TEZTA!

"FURONO SALVATI PER MIRACOLO DALLO STESSO MEGAPRESIDENTE, ARCIMBOLDO DE LEYVA."

MA... EHM... DUCE... GUARDI CHE... AHIA!

DOVETE SCUSARLO, CARI... BAMBOCCI E PITINI!

EMINENZA... MENO MALE CHE E' ARRIVATO LEI!

SE PERMETTE, SUA SANTITA'... FANTOZZI E FILINI...!

APPUNTO... PAGLIACCI E DITINI! BEH, PER NON CONFONDERVI VI CHIAMERO' SEMPLICEMENTE...

...INFERIORI!

M-MOLTO UMANO... GRAZIE!

E' AZZEC-CATISSIMO, ECCELLENZA!

"IL SALONE DELLA VILLA ERA ADDOB- BATO PER LE GRAN- DI OCCASIONI. DI FRONTE A VICE- RE, BARONI, CON- TESSE, CARDINALI E IMPERATORI, FANTOZZI FU COL- PITO DA UNA DELLE SUE SOLITE AL- LUCINAZIONI A SFONDO STORICO- LETTERARIO..."



SA, CREDO DI AVERLA VISTA SU UNA CARTOLINA! PER CASO SI CHIA- MA RICHELIEU?

MA COSA DICE, FANTOCCI?



"MA LA CRISI VISIONARIA ERA ORMAI INARRESTABILE: SI SENTI' ALL'IMPROVISO NAPOLEONE, DURANTE LA CAMPAGNA DI RUSSIA..."



CAPITANO FILINI, QUANTI GRADI CI SONO?

MENO CENTODICIOTTO, GENERALE! L'IDEALE PER ATTACCARE!

WHOOS

GIUSTO! MA NON SENTO PIU' LE GAMBE...!

"IL RISVEGLIO FU DRAMMATICO: IL CAMERIERE GLI AVEVA INFATTI SBADATAMENTE ROVESCIATO ADDOSSO..."



OH... MI SCUSI!

EH?... AHHH!

ZAC



MI... EHM... LASCI, LA PREGO... LEI NON HA MANGIATO?

"IL CAMERIERE CE L'AVEVA PROPRIO CON LUI: PER LA SCELTA DELLA TERZA PORTATA..."



DO YOU WANT A ROAST BEEF?

EHM... COS'E', BERGAMASCO? SA... IO NON LO PARLO!

"PER USCIRE DA QUELLA IMBARAZZANTE SITUAZIONE CONTRATTACCO!"



MI DII UNA PIZZA MARGHERITA!

"MA ORMAI FANTOZZI E FILINI SI STAVANO GIOCANDO NON SOLO IL POSTO DI MASCOTTE PERSONALE DA ACCOMPAGNAMENTO, MA IL LICENZIAMENTO IN TRONCO..."



MI SCUSI, VOSTRA ENTITA', COME STIAMO ANDANDO?

EHI, UNA PIZZA ANCHE PER ME! BEN COTTA!

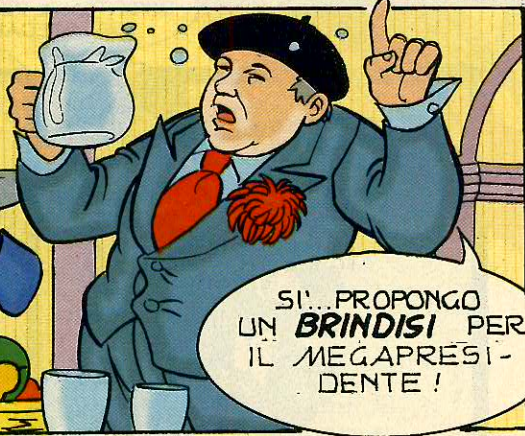
GRRR...



"AVREBBERO POTUTO SPERARE DI RIABILITARSI ALLA FRUTTA QUANDO VENNE SERVITO UN TREMENDO LIQUORE SPAGNOLO, DETTO PURGATORIO DE FUEGO..."

"ERA INODORE E TRASPARENTE COME L'ACQUA, MA IN REALTA' ERA UNA BOMBA ALCOLICA..."

VUOL FAVORIRE ?



SI'... PROONGO UN BRINDISI PER IL MEGAPRESIDENTE !

"FANTOZZI SI TRACANNO AVIDAMENTE LA CARAFFA IN UN SORSO !"

"DOPO CINQUE SECONDI GLI SCOPPIO' LA PANCERA IMPRESTATAGLI DALLA PINA..."

"POI GLI SI USTIONO' LA LINGUA, GLI SCHIZZARONO GLI OCCHI OLTRE IL NASO E I CONATI DI VOMITO DIVENTARONO REGOLARI..."



CIN... CIN... AH! AH! AH! BUONO!

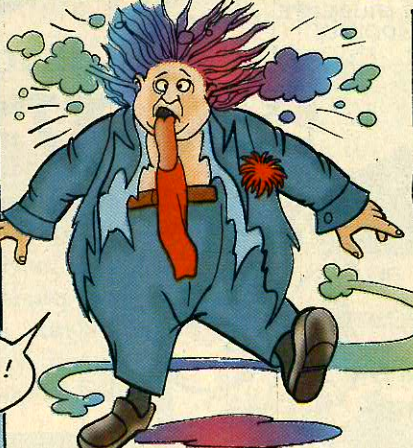


UHHHH!



BURP! ... HIC!

"LA REAZIONE AL LIQUORE FINI' CON UN ARCOBALENO DI COLORI E UN VERO FUOCO D'ARTIFICIO!"



AHHHHH!

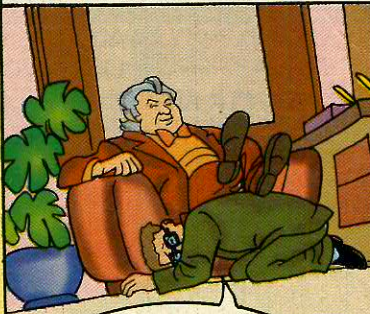
"FANTOZZI, ORMAI DELIRANTE, SI AUTOCONVINSE DI ESSERE UNA LOCOMOTIVA TRANSIBERIANA E, SBUFFANDO, FUGGI' PORTANDOSI APPRESSO FILINI..."



TUUUU-TUUUU!

SIETE LICENZIATI!

"DOPO DUE SETTIMANE, GRAZIE AL PORTAFORTUNA TIBETANO, FANTOZZI E FILINI FURONO RIASSUNTI... UNO COME POGGIAPIEDI DEL MEGAPRESIDENTE, L'ALTRO COME ZERBINO DELL'UFFICIO..."



BEH, NON E' NEANCHE TROPPO FATICOSO...



PERO' E' LEGGERMENTE UMILIANTE! AHHH... S-SCUSI... MI STA LIEVISSIMAMENTE FRANTUMANDO IL POLLICE!

FINE-6



# CORRIERINO

Corriere dei Piccoli, settimanale di fumetti, racconti, giochi e avventure  
N. 30 - 23 Luglio 1993 - L. 2.200

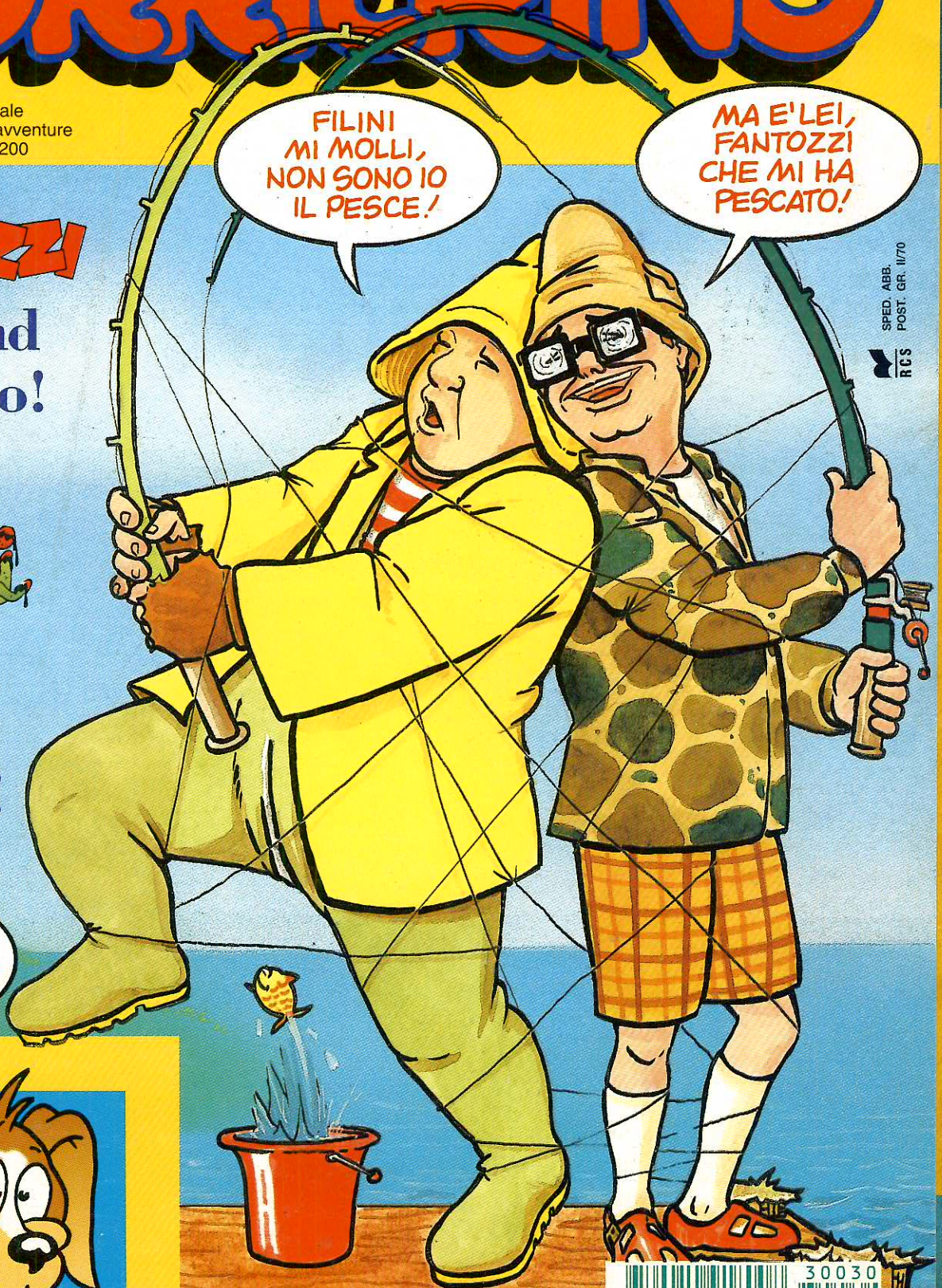
## FANTOZZI

### Week-end ecologico!

### Noi MOSTRI

### Il club delle vacanze!

BRR...  
CHE PAURA  
NELLE GRINFIE DEL  
PROF. TRUCIDUS!



FILINI  
MI MOLLI,  
NON SONO IO  
IL PESCE!

MA E' LEI,  
FANTOZZI  
CHE MI HA  
PESCATO!

SPED. ABB.  
POST. GR. 1170

RCS





"FANTOZZI ERA STATO INCASTRATO DI NUOVO. IL RAG. FILINI, RESPONSABILE DELL'UFFICIO CULTURA E TEMPO LIBERO LO AVEVA INFATTI ISCRITTO ALLA SUA ULTIMA MOSTRUOSA INIZIATIVA..."



IL WEEK-END ECOLOGICO? MA... DOMENICA C'E' LA PARTITA!

MA QUALE PARTITA, RAGIONIERE! UN BEL FINE SETTIMANA IN CAMPEGGIO AL MARE ED UNA DIVERTENTE GARA DI PESCA: ECCO COSA CI VUOLE!



SOLO UOMINI, QUINDI NIENTE BABBUIN... CIOE' LA BERTUCC... ACC... COME SI CHIAMA?

MARIANGELA, MIA FIGLIA!

I PARTECIPANTI  
FILINI - FANTOZZI  
CALBONI



NON SI PREOCCUPI! STA LAVORANDO... COME QUASI CAVIA IN UN LABORATORIO DELL'USL! SIGH!

BENE! ALLORA A DOMANI, SII PUNTUALE!

# FANTOZZI

di Paolo Villaggio

## IL WEEK-END ECOLOGICO

"DOPO AVER ATTENTAMENTE STUDIATO LE PREVISIONI DEL TEMPO, FILINI AVEVA DECISO DI PARTIRE, PER NON RISCHIARE, NELLA GIORNATA PIU' CALDA DELL'ULTIMO VENTENNIO..."



EHI, CALBONI... CREDEVO ODIASSI LA PESCA!

GIA' PUCETTONE! SE BECCO QUELLO CHE MI HA ISCRITTO A MIA INSAPUTA... GRR!



"... MA FILINI NON AVEVA CALCOLATO UN PICCOLISSIMO IMPREVISTO... SEMPRE IN AGGUATO..."

"... SI TRATTAVA DELLA FANTOMATICA NUVOLETTA DELL'IMPIEGATO!"

**RUMMBIE**

CHE SFORTUNATO, RAGIONIERE: INIZIA A PIOVERE!

NON SI PREOCUPI: NON SARANNO DUE GOCCE A FERMARCI!

**RUMMBIE**

SE LO DICE LEI... ACC... NON SI VEDE NIENTE!

"LE DUE GOCCE DI FILINI SI SCATENARONO INVECE IN UN TEMPORALE DI DIMENSIONI COLOSSALI, PARAGONABILE SOLO ALL'URAGANO ANDREW CHE L'ANNO SCORSO HA RASO AL SUOLO MEZZA FLORIDA!"

GNIIC GNEEEEC

SENTITE CHE TUONI!

**SCRASH!**

"FILINI AVEVA ANCHE DIMENTICATO LA MAPPA E COSI'..."

SA DOVE SIAMO, RAGIONIERE?

SI... AL PUNTO DI PARTENZA!

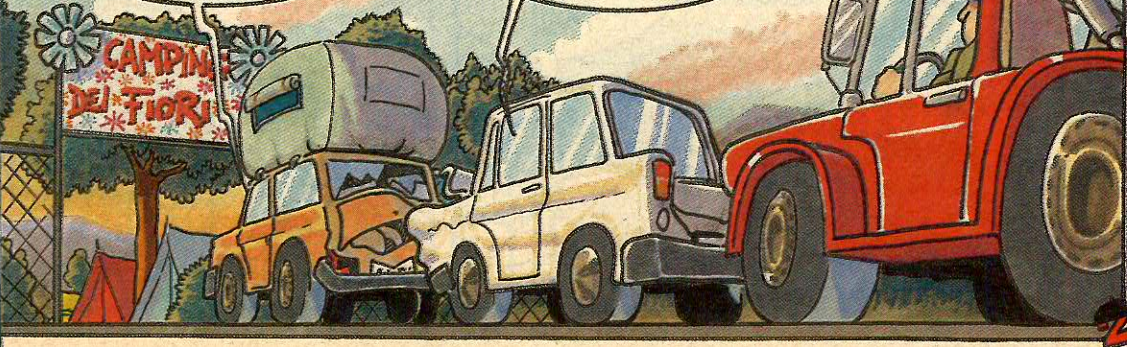
EHM... VERAMENTE GLI SONO VENUTO ADDOSSO, RAGIONIERE. SA, HO DELLE LEGGERISSIME DIFFICOLTA' VISIVE!

"MA ALLA DODICESIMA ORA DI VIAGGIO, DOPO AVER PRATICAMENTE FATTO IL "GIRO D'ITALIA" ED AVER SCONFINATO IN FRANCIA, SVIZZERA ED AUSTRIA... ALLA FINE..."

URRA', IL CAMPEGGIO! HA VISTO? NON CI SIAMO SMARRITI!

GIA', MENO MALE CHE CONOSCEVA UNA SCORCIATOIA!

CAMPING DEI TIORI







"IL SORTEGGIONE DELLE TENDE VIDE FANTOZZI SFAVORITO: DOVEVA DIVIDERE UNA MEZZA CANADESE PER NANI CON IL GEOMETRA CALBONI..."

ECCO, VI HO SISTEMATO QUI!

E QUESTA COS'E' UNA CUCCIA PER CANI?

MA, RAGIONIERE, LEI MI AVEVA ASSICURATO CHE AVREI... EHM... EBBI DORMITO IN UNA TENDA IN STILE REGGIA IMPERIALE DI VERSAILLES!



E POI... VERAMENTE IO SOFFRO DI CLAUSTROFOBIA!

SU, NON FACCI TANTE STORIE. BASTA STRINGERSI UN PO'!

"LA SISTEMAZIONE FU DRAMMATICA..."

ALLORA, PUCETTONE, TI SPOSTI O NO?

MA, GEOMETRA... HO DEI LIEVISSIMI PROBLEMI DI RESPIRAZIONE!



"...IN PIU' CALBONI ERA NOTORIAMENTE AFFETTO DA UNA STRANA MALATTIA, DETTA VENTILATIO TREMENS..."

MA... SNIFF... COSE' QUESTO ODORE DI FOGNA DI PECHINO?

EH?... CHE COSA?

"ALL'UNA DI NOTTE I DISTURBI INTESTINALI DI CALBONI SI SENTIVANO GIA' IN TUTTO IL CAMPEGGIO..."

EHI! NON SI RIESCE A RESPIRARE!

MALEDUCATI! BASTA!



FANTOZZI CHE SCHIFO! DOVRESTI VERGOGNARTI, PUZZETTONI!

COOSA? MA GUARDA CHE SEI TU CHE TI... IO NON MI PERMETTEREI MAI...

RAGAZZI, IL DIRETTORE DEL CAMPING SI E' LAMENTATO!

HA RAGIONE! FANTOZZI, VATTENE!

IO?!



"FANTOZZI VENNE ESPULSO DAL CAMPEGGIO PER INDEGNITA', E COSTRETTO A DORMIRE IN GINOCCHIO SUI CECI, PER PUNIZIONE!"



MI DISPIACE!

AHIA... C'E'UN EQUIVOCO!

"LA NOTTE PROVOCO' ALLE GINOCCHIA DI FANTOZZI ESCORIAZIONI MULTIPLE DI QUARTO GRADO, CON CONSEGUENTE SEMI-PARALISI ALLE GAMBE. COSI'..."



FORZA COLLEGGHI! E' L'ALBA: TUTTI A PESCARE!

ASPETTATEMI! HO DELLE LEGGERISIME DIFFICOLTA' MOTORIE AGLI ARTI INFERIORI!

SI MUOVI, RAGIONIERE!

"FANTOZZI, PER VINCERE LA GARA, S'ERA LETTO TUTTO IL MANUALE DEL PERFETTO PESCATORE..."



"LA SUA CANNA DA PESCA ERA DEL PERIODO PRE-BELLICO: 150 Kg. DI PESO!"



AHHH...!

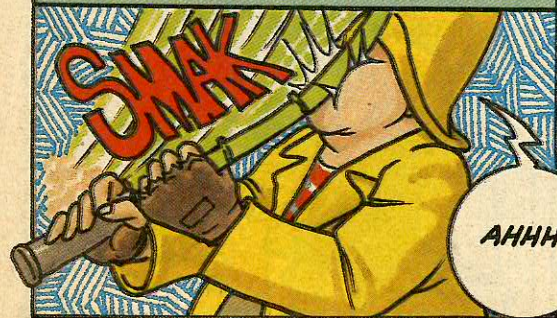
INCOMINCIAMO, RAGIONIERE?

SI... LANCI LEI PER PRIMO!



"PER UN BUON LANCI: PIEGARE LEGGERMENTE IL BUSTO, ROTEARE CON FORZA LE BRACCIA..."

"DOPO ESSERSI ORRENDAMENTE SFIGURATO IL VISO ALTRE 18 VOLTE, FINALMENTE..."



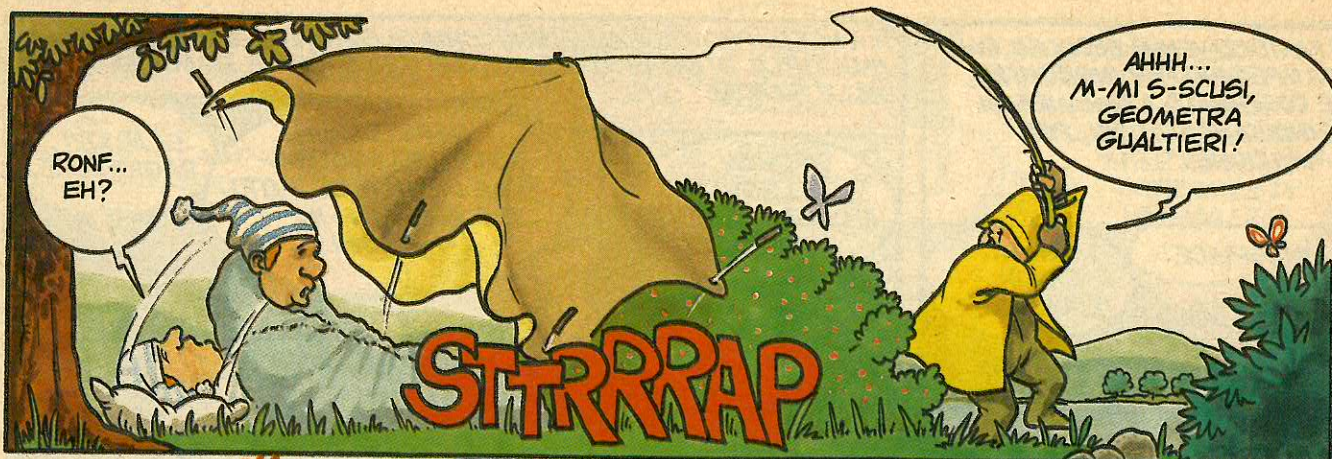
AHHH...!

EHILA', PUCETTONE! PERCHE' NON NOLEGGI ANCHE TU UN CANOTTO?

URK... QUESTO MI E' RIUSCITO!







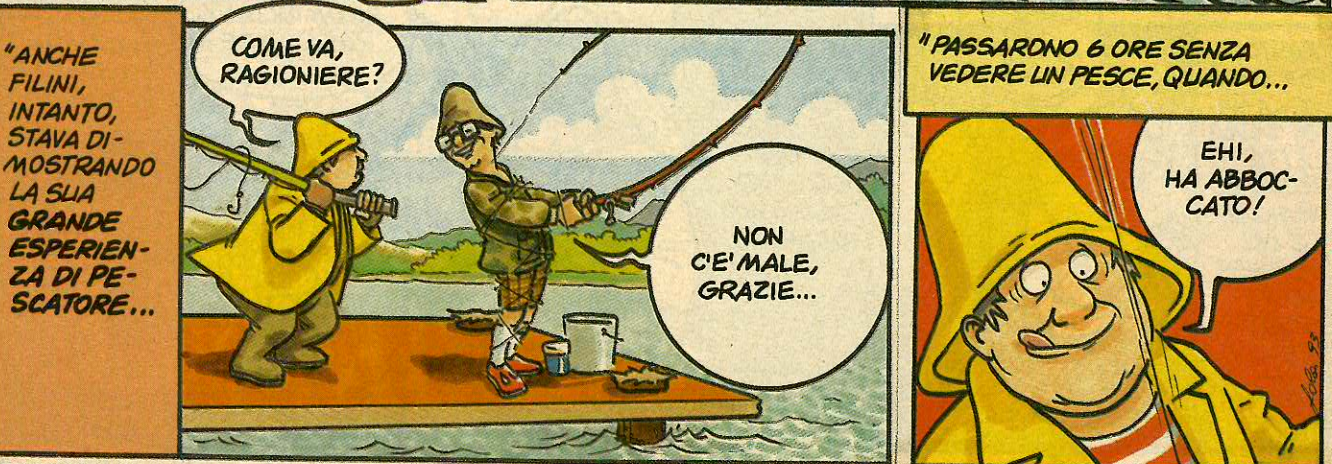
**STRRRAP**



"CHIARITO L'EQUIVOCO CON IL GEOMETRA, CHE LO AVEVA ACCUSATO DI ESSERE UN'IGNOBILE TERRORISTA..."

MA BRAVO, PUCETTONE! QUESTO LO PAGHI TU!

GULP!



"ANCHE FILINI, INTANTO, STAVA DIMOSTRANDO LA SUA GRANDE ESPERIENZA DI PESCATORE..."

COME VA, RAGIONIERE?

NON C'E' MALE, GRAZIE...

"PASSARONO 6 ORE SENZA VEDERE UN PESCE, QUANDO..."



EHI, HA ABBOCCATO!



"ERA UNA RUOTA DI SCORTA PER TRATTORI"

GASP!

"ABBOCCARONO POI VECCHIE SCARPE, UN VERME SEMI AFFOGATO E UNA SCIMMIA DI PELUCHE, CHE PER UN ATTIMO FANTOZZI SCAMBIO' PER LA FIGLIA..."



AHH... MARIANGELA!



"FILINI, INTANTO, SI ERA MOSTRUOSAMENTE AGGROVIGLIATO NEL SUO FILO..."

UMPF...  
RAGIONIERE...  
AIUTO! FACCI  
QUALCOSA!

CI PENSO IO!

DUNQUE...  
SI SPOSTI...  
NO, MI PASSI  
IL FILO...



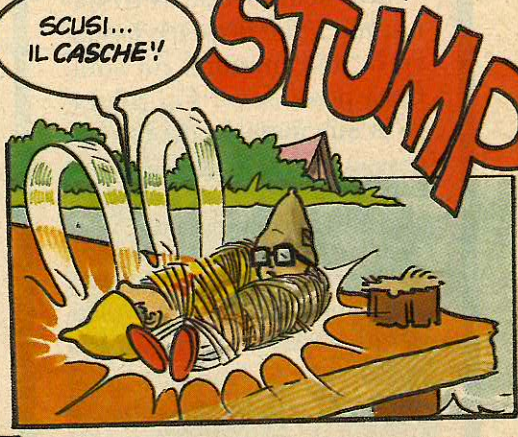
"L'OPERA-  
ZIONE  
DI SLE-  
GAMEN-  
TO FINI'  
IN UN  
CLAMO-  
ROSO  
NODO  
SCORSO-  
IO..."

MA COSA  
MI FA?  
MI VUOLE  
BACIARE?

NO, LEI  
BALLA IL  
"TANGO"?

SCUSI...  
IL CASCHE!

# STUMP

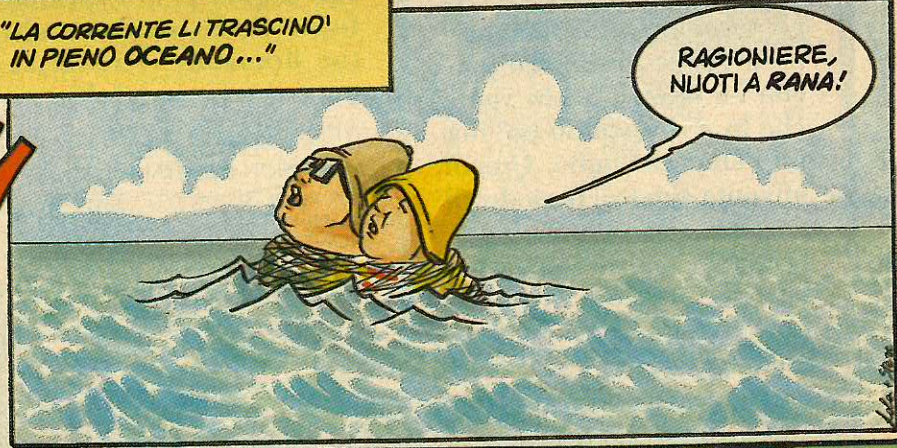


OHH...

# SPLASHH

"LA CORRENTE LI TRASCINO'  
IN PIENO OCEANO..."

RAGIONIERE,  
NUOTI A RANA!



"FANTOZZI E  
FILINI FURONO  
RIPESCATI DA  
UN PESCHERE-  
CIO TUROO  
BATTENTE  
BANDIERA  
PANAMENSE  
E ASSUNTI  
LINO COME  
ANCORA,  
L'ALTRO COME  
ZAVORRA!"

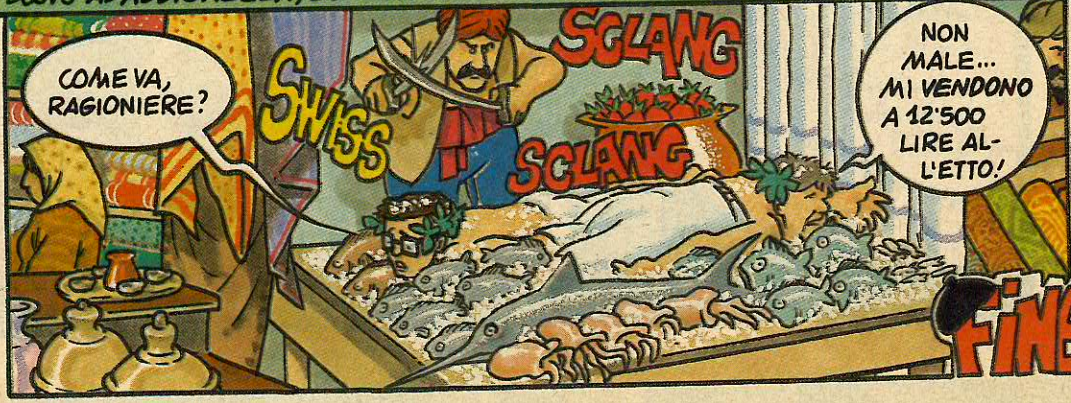
"MA SOLO DOPO MESI L'ASSOCIAZIONE MONDIALE PROFUGHI DELLE CROCIATE LI  
SCOVO' AD ADDIS ABABA, ESPOSTI COME PESCI PREGIATI IN UN MERCATO..."

COME VA,  
RAGIONIERE?

# SWISS

# SGLANG

NON  
MALE...  
MI VENDONO  
A 12'500  
LIRE AL-  
L'ETTO!



# FINE



# CORRIERINO

Corriere dei Piccoli, settimanale  
di fumetti, racconti, giochi e avventure  
N. 32 - 6 Agosto 1993 - L. 2.200

RCS

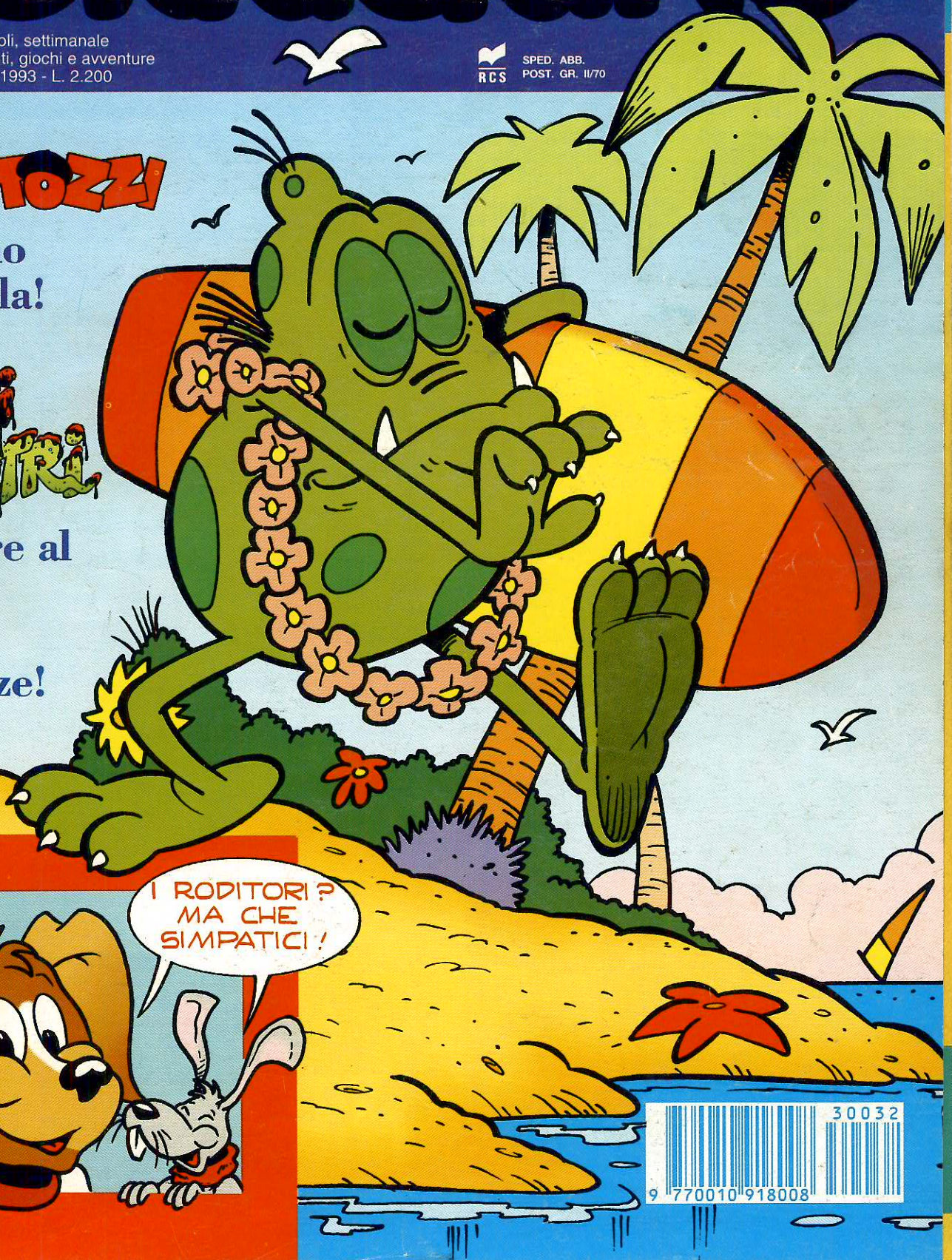
SPED. ABB.  
POST. GR. 11/70

## FANTOZZI!

Ritorno  
a scuola!

## NOI MOSTRI

Sempre al  
Club  
delle  
Vacanze!



I RODITORI?  
MA CHE  
SIMPATICI!





"PUNTUALE FANTOZZI? NOOO... ANCHE QUEL MATTINO ERA IN UN RITARDO CLAMOROSO PER L'UFFICIO ..."



PANF... PANF...

URC! SE MI BECCANO SONO ROVINA... EHI!



**SBOING**

PISTA! MI FACCI PASSARE!



**SRASS!**

AHIAAA!!



FANTOCCI!



COS'HA COMBINATO? LO SA COSA LA ASPETTA, VERO?

S-SI... VOSTRA EMINENZA...!

# FANTOZZI

di Paolo Villaggio

## Ritorno a scuola

"LA PUNIZIONE PER I MISFATTI CONSISTEVA IN VENTI VERGATE SULLA SCHIENA ED UN'ORA DI GOGNA IN CELLA DI ISOLAMENTO..."

TREDICI... QUATTORDICI...



MI SCUSI, SPETTABILISSIMO SIGNORE BOIA, MI POTREBBE FARE UNO SCONTO... CREDO CHE STII PER SVENIRE...



"DOPO AVER PAGATO I DANNI, RINUNCIANDO A TRECENTO STIPENDI, FANTOZZI VENNE RILASCIATO..."

MUOVITI, PUCETTONE. C'E' UN ANNUNCIO DEL MEGADIRETTORE!

DAVVEROO?... ALLORA TIRA BRUTTA ARIA!



"IL DUCA-CONTE BAR-RAMBANI SENIOR, INFATTI, ERA STATO COLTO DA UN IMPROVVISO ATTACCO DI CATTIVERIA TOTALE..."

INFERIORI! I DATI DELL'UFFICIO SPIE E TRADITORI..."



... DIMOSTRANO CHE VOI SIETE DEI FANNULLONI-BUONIANULLA-LAVATIVI!



QUINDI DA STASERA PARTE UN CORSO DI RECUPERO OBBLIGATORIO CON ESAME FINALE...



CHI VERRA' BOCCIATO SARA' LICENZIATO IN TRONCO! CHIARO?



"QUELLA DRAMMATICA NOTIZIA PIACQUE A TUTTI!..."

GULP! SIAMO ROVINATI!

SIGH... SOB...

NOOO!

FUCILATEMI IN SALAMENSA!



SBONG SBONG



"MA IL CORSO EBBE INIZIO. IL PROFESSOR ERA TALE ADOLF VON RIBBENTROP, NOTO VIVISEZIONATORE DI ANIMALI..."



VOI CHIAMARE ME IMPE-  
RATORE, CHIARO? BENE,  
ORA FARE APPELLO!  
FANZOZZI!

FA-FAN-  
FANTOZZI,  
ECCELLENZA!



UND IO COOZA AFERE DETTO,  
EH BAMBOCCI?!

NO...  
ECCO...LEI  
FORSE...UN  
ERRORE...



COOZA? ALLUNGA SUBITO  
TUA UNTA MANO!

EH? MA...



AHIA!

SCRAC



PIACILUTO?

EH? SI'... GRAZIE!  
MI HA SOLO ROVINA-  
TO LA MANO  
SINISTRA!



IO ORA VI MASSACRARE CON MONTAGNA DI  
COMPITI DA FARE A CAZA!

PARRR!



GULP!  
PERNACCHIAN A  
ME? CHI EZZRE  
STATO?

EHM...  
LUI!

IO? MA...  
NOO...









"FINALMENTE ARRIVO' IL GIORNO FATIDICO: FANTOZZI PER SUPERARE L'ESAME SI ERA PREPARATO A COPIARE SPUDORATAMENTE..."

PINA, TI MUOVI?

ARRIVO!



AH AH AH

"... AVEVA ELABORATO LO SPIGATO SIBERIANO CON 118 TASCHE SEGRETE!"



HO L'INTERA ENCICLOPEDIA TRECCANI ADDOSSO!

RICORDATI CHE L'INDICE CE L'HAI NEL CALZINO, UGO!



SÌ... E LA CALCOLATRICE SOLARE NELLA FONDIANA!

"ANCHE FILINI, SEGUENDO I CONSIGLI DEL MANUALE "LA SPIA FAI DATE", SI ERA ORGANIZZATO..."



OH, SALVE RAGIONIERE! SCUSISI!

RAGIONIERE, SONO QUI!



RAGIONIERE, CHE FA? NON CI VEDI PILI'?

NO, GUARDI...



... HO APPLICATO TUTTE LE TABELLINE SUL RETRO DEGLI OCCHIALI!

SÌ, MA... COME FA A LEGGERLE?



OHIBO'! NON CI AVEVO PENSATO!

BEH, GLI SUGGERIRO' IO!



"IN UN SILENZIO TOMBALE ADOLF VON RIBBENTROP DISTRIBUI' IL TESTO DEL PROBLEMA..."



CHI VERRA' SORPRESO A COPIARE FINIRA' DAVANTI AL PLOTONE DI ESECUZIONE, CAPITO?!

"L'ESAME, PREPARATO DAL PREMIO NOBEL PER LA FISICA NUCLEARE, ERA LEGGERMENTE COMPLICATO..."



"ALLA SOLA LETTURA LE LENTI DI FILINI SI CREPARONO!"



"...A CALBONI APPASSIRONO I BAFFI..."



MA, ALLA FINE, USCIRONO I RISULTATI..."



"FANTOZZI E FILINI INCREDBILMENTE ERANO STATI PROMOSI A PIENI VOTI!"

"GRAZIE A QUEL SUCCESSO SCOLASTICO FANTOZZI E FILINI FURONO ASSEGNATI AD UN NUOVO INCARICO..."



SOB... "LECCAFRANCOBOLLI UFFICIALI" DELLA MEGADITTA!

ACQUA PER FAVORE...

SU, SU, FORZA... C'E' UNA VALANGA DI POSTA ARRETRATA!

FINE



# CORRIERINO

Corriere dei Piccoli, settimanale  
di fumetti, racconti, giochi e avventure  
N. 34 - 20 Agosto 1993 - L. 2.200

RCS SPED. ABB.  
POST. GR. 11/70

## Gino

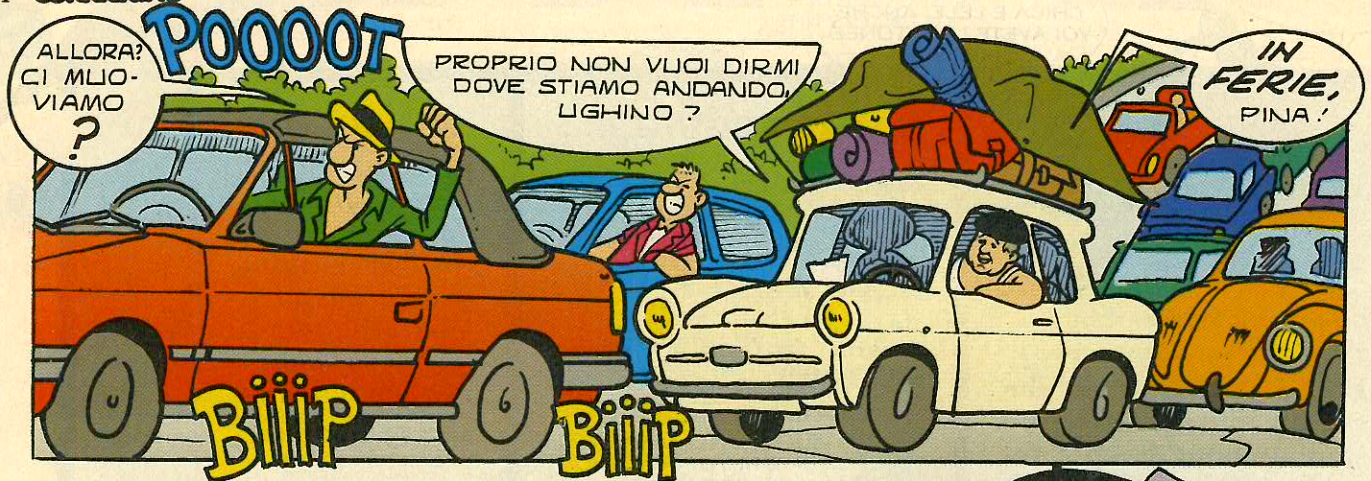
### Portiamo la pappa ai koala!

FINALMENTE  
SI VA IN  
FERIE!

I VOSTRI  
DISEGNI CONTRO  
L'ABBAUONO  
A PAG. 36!



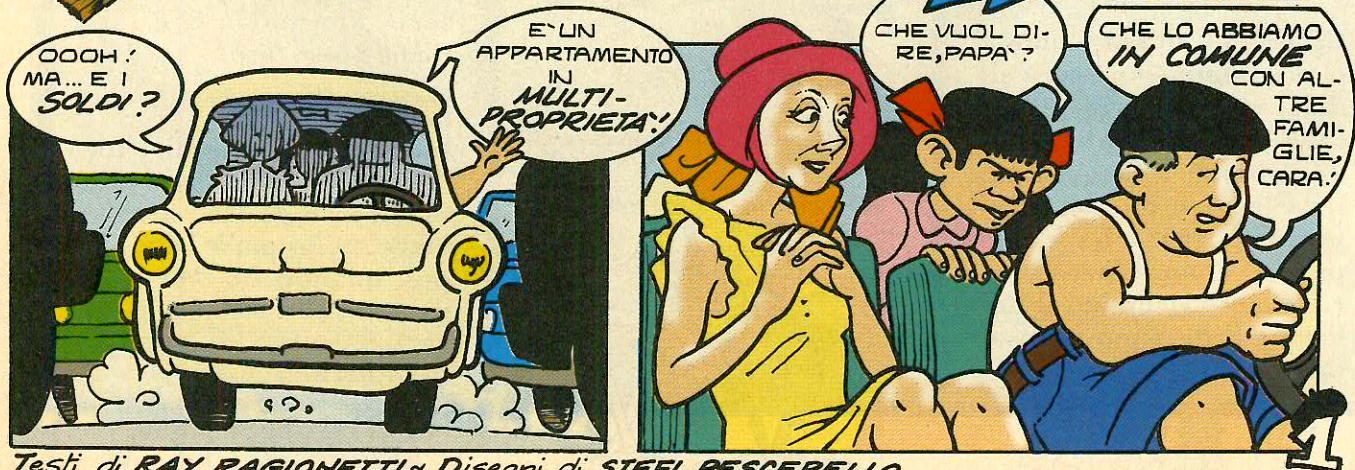




# FANTOZZI

di Paolo Villaggio

# MULTIFANTOZZI

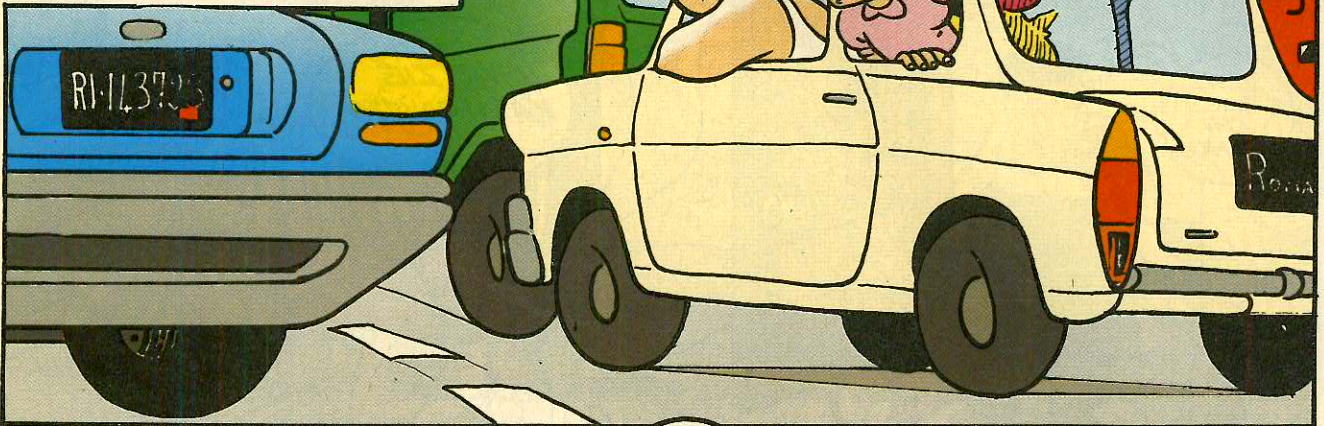






L'HO ACQUISTATO PER  
CORRISPONDENZA! TUT-  
TI I NOSTRI **RISPARMI**. MA  
ORA CE LO GODREMO! RE-  
SIDENCE **EXTRALUSSO**  
**IMPIEGATIZIO SOLEMARE**,  
ASPETTACI! STIAMO  
ARRIVANDO!

**EVIVA!**



**MA...**

SAREBBE  
QUELLO?

MA  
CERTO,  
PINA!  
NON  
VEDI?



RESIDENCE  
**SOLEMARE**

C'E'  
ANCHE IL  
CARTELLO  
INDICATORE!

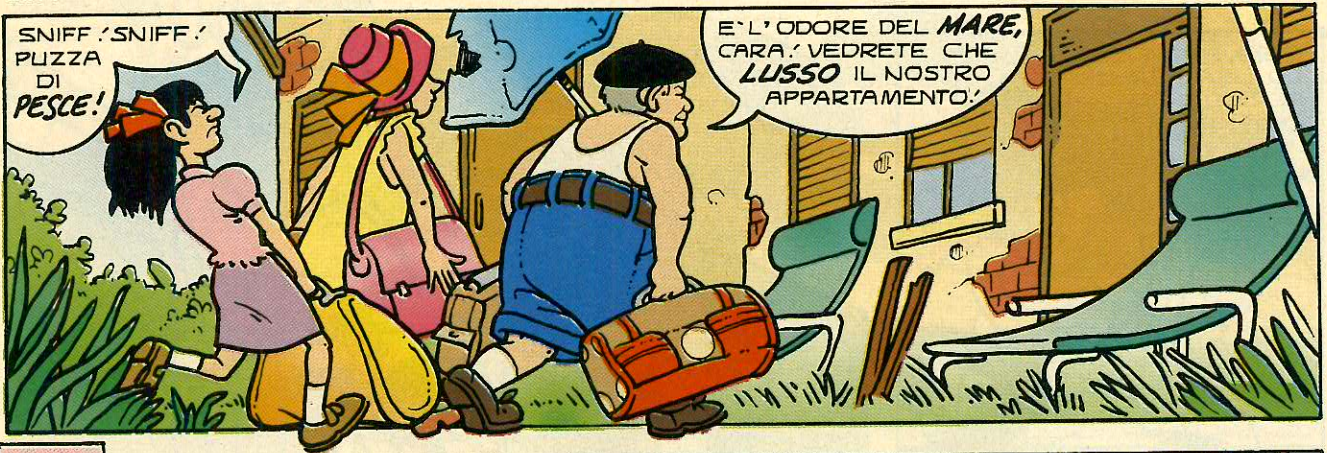
**PAT!**

PREMIATA B  
DI FABBRICA  
DI ACCIUGHE SOTTO  
SALE

**GLOM!**





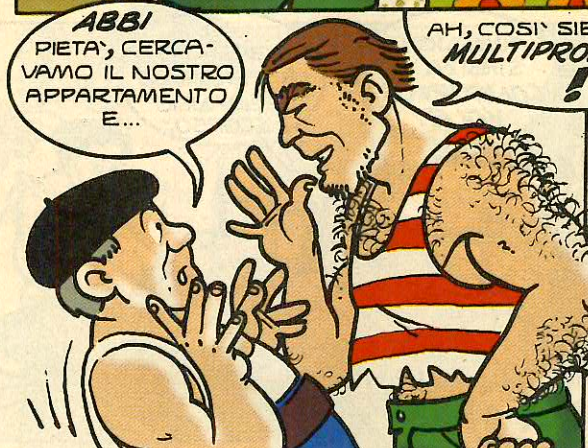






SIAMO IN FERIE, NOI. VOGLIAMO RIPOSARE!

LIRP! MA QUANTI CE NE SONO?



ABBI PIETA', CERCAVAMO IL NOSTRO APPARTAMENTO E...

AH, COSI' SIETE I NUOVI MULTIPROPRIETARI!



SISTEMATEVI IN SALOTTO! NOI CI SIAMO PRESI LA CAMERA DA LETTO E I PROFUGHI L'INGRESSO!

DA, LIGHINJO!

ORF! MA COME...IO...



BAGNO E CUCINA NATURALMENTE SONO IN COMUNE!

PAZIENZA, LIGHINO! E' LA MULTIPROPRIETA'!

... GHFFFF ...



MA QUALE PAZIENZA, PINA! VADO SUBITO IN AMMINISTRAZIONE A PROTESTARE!

BRAVO, PAPA'!

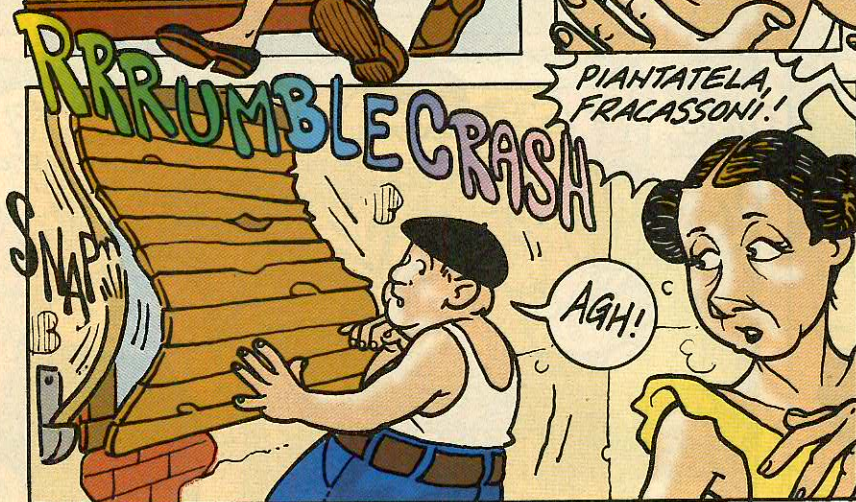
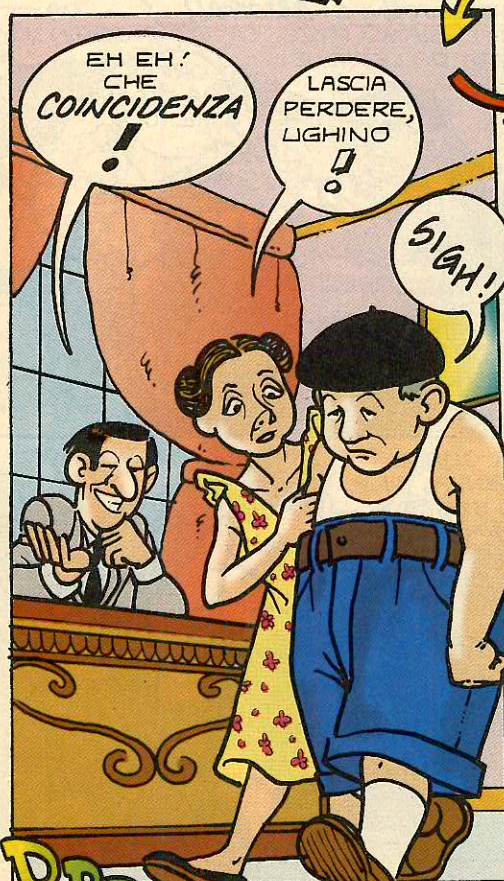


PERO'...

NON PUO' LAMENTARSI, SIGNOR FAHTOCCI...

MA I PROFUGHI... E QUEL BESTIO.. IN CASA MIA...







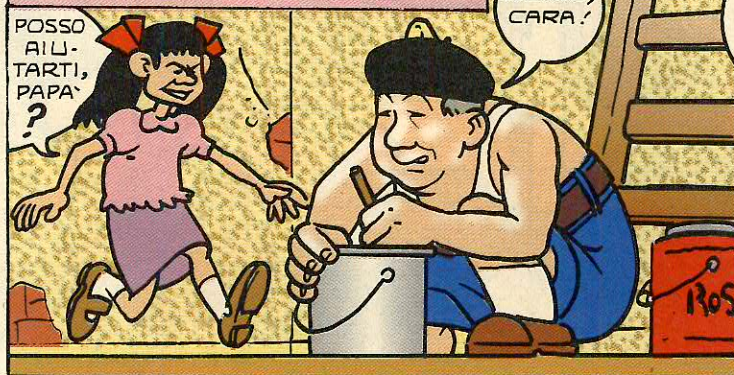
POCO DOPO...

GUARDATE, C'E' UN NEGOZIO... TROVEREMO TUTTO QUELLO CHE CI SERVE PER LE RIPARAZIONCINE DELLA CASA.

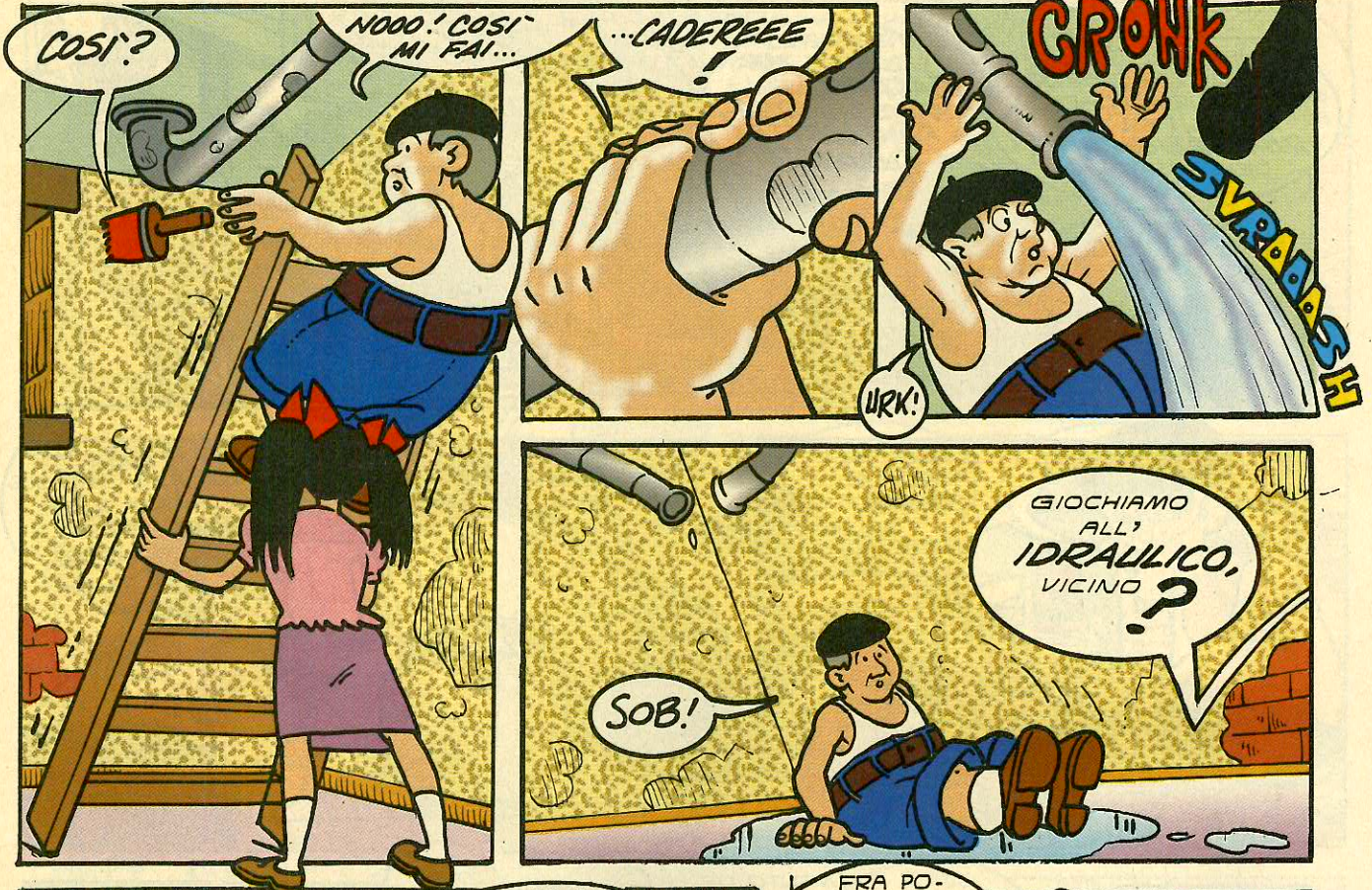
SPERIAMO! E' L'UNICO MAGAZZINO NEL RAGGIO DI QUARANTASETTE CHILOMETRI!



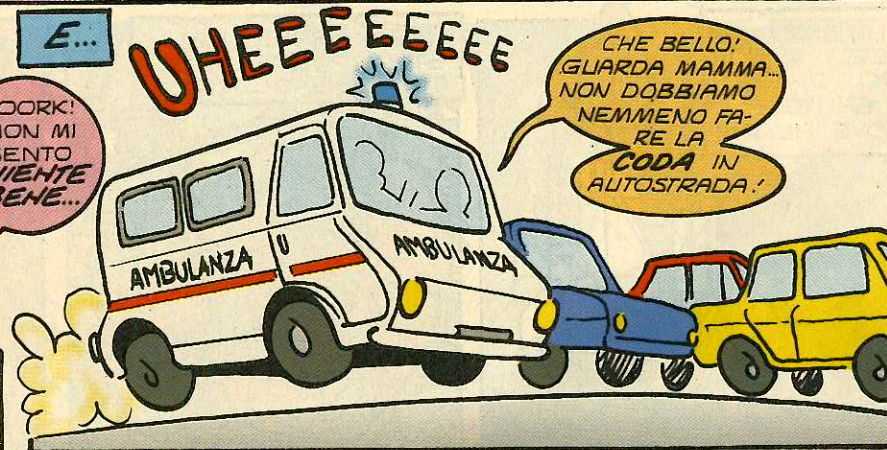
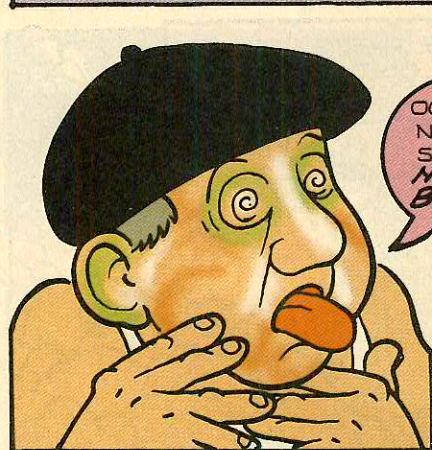
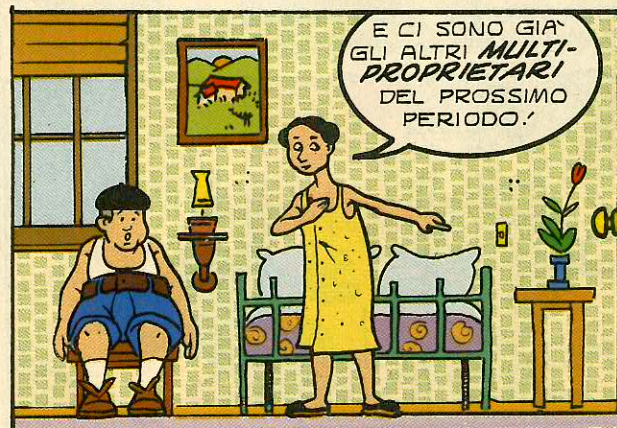
PRESTO INIZIARONO I RESTAURI...











**FINE**