

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E INTERPRETAZIONE

Sede di Forlì

Corso di Laurea magistrale in Traduzione specializzata (classe LM - 94)

TESI DI LAUREA

in Traduzione tra l'Italiano e lo Spagnolo

Webserie e *fansubbing*: la nuova frontiera della traduzione audiovisiva

CANDIDATO:

Lara Frisinghelli

RELATORE:

Raffaella Tonin

CORRELATORE:

Rubén Tortosa Sánchez

Anno Accademico 2015/2016

Secondo Appello

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E INTERPRETAZIONE

Sede di Forlì

Corso di Laurea magistrale in Traduzione specializzata (classe LM - 94)

TESI DI LAUREA

in Traduzione tra l'Italiano e lo Spagnolo

Webserie e fansubbing: la nuova frontiera della traduzione audiovisiva

CANDIDATO:

Lara Frisinghelli

RELATORE:

Raffaella Tonin

CORRELATORE:

Rubén Tortosa Sánchez

Anno Accademico 2015/2016

Secondo Appello

INDICE

INTRODUZIONE	1
Capitolo 1: Il nuovo genere: Le webserie	3
1.1 Convergenza mediatica e cultura partecipativa	4
1.2 Definizione e caratteristiche delle webserie.....	6
1.2.1 Genere e linguaggio narrativo.....	8
1.2.2 Durata e periodicità.....	10
1.2.3 Webserie e serie televisive a confronto.....	11
1.2.4 Promozione e distribuzione.....	14
1.2.5 Finanziamento	15
1.2.6 Il successo delle webserie: dal web alla TV	18
1.3 L'evoluzione delle webserie in Italia e in Spagna	19
1.3.1 I festival delle webserie.....	21
Capitolo 2: Il sottotitolaggio professionale e amatoriale	23
2.1 Il sottotitolaggio professionale.....	24
2.1.1 Origini e storia del sottotitolaggio	26
2.1.2 Le caratteristiche del sottotitolaggio	27
2.1.2.1 Aspetti tecnici	28
2.1.2.2 La punteggiatura e i criteri tipografici	29
2.1.2.3 La riduzione testuale	29
2.1.2.4 I riferimenti culturali	32
2.1.3 Vantaggi e limiti del sottotitolaggio.....	35
2.2 Il fenomeno del <i>fansubbing</i>	38
2.2.1 Nascita e sviluppo del fenomeno	39
2.2.2 Le caratteristiche del <i>fansubbing</i>	41
2.2.3 Il <i>fansubbing</i> in Italia	43
2.2.3.1 Tra legalità e illegalità.....	46
2.2.3.2 Divisione dei compiti e flusso di lavoro	48
2.2.3.3 Convenzioni e regole	50
2.3 Differenze tra sottotitolaggio professionale e amatoriale	52
Capitolo 3: Una webserie di successo: <i>Malvivendo</i>	55
3.1 Struttura e produzione.....	56
3.2 Trama e personaggi.....	59

3.3 Genere	61
3.4 La parodia come caratteristica primaria	63
3.5 I sottotitoli dei <i>fansubber</i> di <i>ItaSA</i>	65
3.5.1 Problemi di traduzione sul piano linguistico.....	68
3.5.2 Le sfide della cultura.....	78
3.5.3 Problemi di traduzione sul piano delle tecniche del sottotitolaggio	83
3.5.4 Le lacune traduttive dei <i>fansubber</i> di <i>ItaSA</i>	90
Capitolo 4: Da video blog a serie TV: <i>Qué vida más triste</i>	93
4.1 Il formato del video blog.....	94
4.2 Struttura e produzione.....	97
4.3 Trama e personaggi	99
4.4 Il salto dal web alla TV	102
4.5 Alle prese con il sottotitolaggio	104
4.5.1 Proposta di sottotitolaggio	106
4.6 Commento alla proposta di sottotitolaggio	130
4.6.1 Un'oralità poco prefabbricata	130
4.6.2 Difficoltà e strategie di risoluzione.....	133
4.6.2.1 Tratti fonetico-fonologici.....	137
4.6.2.2 Tratti lessicali.....	138
4.6.2.3 Tratti morfosintattici	146
4.6.2.4 Tratti sintattici	150
4.6.3 Problemi di traduzione pragmatico-culturali	155
CONCLUSIONI	164
BIBLIOGRAFIA	166
SITOGRAFIA	173
RESUMEN	175
ABSTRACT	176
RINGRAZIAMENTI	177

INTRODUZIONE

*La traduzione non è solo una questione di parole:
il punto è rendere comprensibile un'intera cultura.*

Anthony Burgess

L'obiettivo di questo elaborato è quello di compiere una ricerca sul fenomeno webseriale, che da pochi anni ha preso piede su internet e che con il suo carattere sperimentale e innovativo sta riscuotendo sempre più successo, contribuendo a rivoluzionare il panorama televisivo internazionale. Nonostante l'importanza che possiede il fenomeno, tuttora gli studi al riguardo sono scarsi e spesso limitati a webserie che hanno avuto notorietà e che in certi casi sono riuscite ad arrivare in televisione. Inoltre, le principali ricerche in questo campo sono state effettuate tra il 2010 e il 2013, quando il fenomeno ha conosciuto il suo apice, ma non riflettono del tutto il panorama attuale che continua a svilupparsi e a prendere forma, dimostrando un cambiamento nel consumo di prodotti audiovisivi da parte della popolazione, soprattutto quella giovanile. Numerosi sono invece gli autori che negli ultimi anni si sono occupati di analizzare la convergenza tra il web e la televisione, e le conseguenti ripercussioni sulla produzione di contenuti audiovisivi.

Una parte importante di quest'analisi è dedicata anche al sottotitolaggio amatoriale, il cosiddetto *fansubbing*, così come si realizza in Italia. Infatti, questa realtà spesso contribuisce alla diffusione di contenuti seriali, dandone visibilità tra gli utenti di internet. Nel definire questi due fenomeni, e il modo in cui interagiscono, prenderò due strade diverse. Da una parte, mi proporrò di analizzare una tra le webserie spagnole più famose degli ultimi anni, *Malviviendo*, e i sottotitoli in italiano forniti dalla *community* di *ItaSA*; dall'altra, mi metterò nei panni del sottotitolatore, o meglio del *fansubber*, e presenterò il sottotitolaggio di un episodio del video blog che ha dato il via al fenomeno webseriale in Spagna, *Qué vida más triste*. Ho scelto queste due webserie perché sono la dimostrazione di come un prodotto amatoriale possa offrire una qualità paragonabile a quella di un prodotto pensato per la televisione o per il cinema. Inoltre, testimoniano come il web e la televisione si influenzino e arricchiscano a vicenda, dato che entrambe sono nate su internet ma alla fine hanno trovato spazio sul piccolo schermo.

Il seguente elaborato è strutturato, pertanto, nei quattro capitoli che di seguito presenterò brevemente. Nel primo, introdurrò il genere della webserie, concentrandomi sul panorama italiano e spagnolo, e descriverò le caratteristiche che accomunano questo tipo di produzioni, facendo un paragone con le serie televisive. Nel secondo capitolo metterò a confronto il sottotitolaggio professionale e quello amatoriale: per quel che riguarda il primo, accennerò alla sua storia e analizzerò in modo approfondito le restrizioni a cui deve sottostare, così come le tecniche e le strategie che ne stanno alla base; rispetto al *fansubbing*, dopo averne presentato le origini e le principali caratteristiche, mi concentrerò sul panorama italiano, descrivendo la metodologia di lavoro e l'approccio traduttivo delle due *community* più famose in Italia: *ItaSA* e *Subsfactory*. Il terzo capitolo sarà dedicato alla webserie *Malvivendo*, di cui analizzerò i sottotitoli forniti da *ItaSA* e i problemi di traduzione riscontrati, sia dal punto di vista linguistico-culturale che sul piano delle tecniche del sottotitolaggio. Nel quarto capitolo presenterò infine la webserie *Qué vida más triste*, e introdurrò la mia proposta di sottotitolaggio del primo episodio andato in onda in televisione, descrivendo le strategie e le tecniche adottate per riuscire a preservare i tratti dell'oralità che lo contraddistinguono, e al tempo stesso i rimandi extralinguistici e intertestuali che lo radicano fortemente nella cultura spagnola, pur tuttavia rendendolo comprensibile al pubblico italiano.

Capitolo 1

Il nuovo genere: le webserie

Il mutamento nel sistema dei mezzi di comunicazione di massa e la rivoluzione resa possibile grazie alla digitalizzazione dell'informazione e all'arrivo di internet sono ormai sotto gli occhi di tutti (Grasso e Scaglioni, 2010: 11). Come confermano i dati dello studio *Digital in 2016*¹, infatti, rispetto al 2015 il numero di persone al mondo che accede a internet è in crescita e si aggira attorno a 3,4 miliardi circa, con una penetrazione sul totale della popolazione del 46%. Allo stesso modo, il numero di utenti attivi sui canali social ha subito un incremento del 10% e le persone che utilizzano un dispositivo mobile per accedere ai social media sono aumentate del 17%. Oggigiorno, grazie ai dispositivi mobili, siano essi smartphone o tablet, si fanno cose un tempo impensate: da qualsiasi posto in cui ci troviamo, possiamo guardare programmi TV o film, scaricare video da YouTube, chattare con gli amici e aggiornare il nostro profilo sui social network. La convergenza dei media è diventata ormai la realtà con cui ci confrontiamo ogni giorno: «quelli che prima chiamavamo "mezzi di comunicazione di massa" ora si sovrappongono, si mescolano, si combinano, si piegano con maggiore flessibilità agli usi che decidiamo di farne, ai nostri tempi, ai nostri spazi» (*ibid.*).

D'altro canto, si assiste sempre di più allo sviluppo di nuove tecnologie per distribuire prodotti e contenuti diversificati, che molto spesso nascono direttamente dagli utenti, e anche la televisione, che in un primo momento aveva perso la sua rinomata egemonia nelle case, è stata investita dalla trasformazione e ha cambiato le proprie strategie di marketing per evitare di essere sbaragliata dalla concorrenza del web. Basta pensare che al suo tradizionale consumo domestico si sono aggiunte nuove opportunità offerte dal digitale, come ad esempio la tv *on demand*². Allo stesso modo, anche la produzione di contenuti audiovisivi ha sperimentato una serie di cambiamenti dovuti a fattori tecnologici, sociali, culturali ed economici. In questo contesto, sono sorte le prime serie create appositamente per il web, le cosiddette webserie, l'oggetto studio del presente lavoro di tesi.

Per analizzare in maniera approfondita questo fenomeno, è necessario partire dalla rivoluzione digitale e dalla successiva convergenza dei media, che hanno provocato un cambiamento totale sia nell'acquisizione di nuove pratiche mediatiche che negli interessi della popolazione, soprattutto quella giovanile.

¹ Cfr. <http://wearesocial.com/it/blog/2016/01/report-digital-social-mobile-in-2016>

² In Italia la TV *on demand* è offerta dalle piattaforme Sky, TVdiFASTWEB, Alice Home TV, Tiscali TV e Mediaset Premium, oppure via internet su abbonamento a piattaforme streaming, come Netflix e Infinity TV.

1.1 Convergenza mediatica e cultura partecipativa

L'irruzione di internet alla fine degli anni Novanta, e con esso la gratuità dell'accesso ai contenuti e della loro distribuzione, ha provocato un cambiamento profondo nei modelli di produzione audiovisiva, influenzando soprattutto il panorama televisivo mondiale. Secondo alcuni autori, tra cui Morales Morante e Hernández (2012: 140), in risposta a questo fenomeno, il panorama televisivo ha attraversato tre fasi decisive. Nella prima fase, le emittenti televisive si sono chiuse ermeticamente alla diffusione dei propri contenuti in rete, in un tentativo di mantenere la propria supremazia nelle case e di riconfermarsi quale mezzo principale di intrattenimento familiare. Tuttavia, al contrario delle loro aspettative, questa decisione ha provocato l'effetto inverso nella fascia della popolazione più giovane, che per le nuove opportunità interattive e i vantaggi offerti dal libero accesso ai contenuti, ha preferito migrare dalla televisione al web. Nella seconda fase, per recuperare l'audience persa, le emittenti televisive hanno deciso di aprirsi al mondo di internet e di condividere i propri contenuti in rete. Da una parte, quindi, hanno creato pagine web ufficiali dove mettere a disposizione degli utenti, in modo del tutto gratuito, i contenuti televisivi; dall'altra, hanno attivato numerosi servizi a pagamento per permettere la visione allo spettatore prima della trasmissione sul piccolo schermo. Infine, nella terza fase si è assistito al rafforzamento dell'interazione tra i due media, in una dinamica sempre più affermata che Henry Jenkins nel libro *Cultura convergente* (2007) definisce "convergenza mediale". L'idea che sta alla base di questo concetto è che i mezzi di comunicazione facciano parte di un sistema articolato di scambi che fa sì che non restino intrappolati nei loro confini ma che al contrario intervengano in altre forme comunicative e si influenzino a vicenda. Come affermano, infatti, Barra, Penati e Scaglioni:

[1]a convergenza dei mezzi di comunicazione è la realtà con cui confrontarsi ogni giorno, dal momento che i media si sovrappongono fra loro, si ibridano, trovano alleanza, sono consumati e "ri-forgiati" l'uno attraverso l'altro, per soddisfare esigenze di intrattenimento e di informazione sempre più articolate, attive, dislocate, frammentate. (2010: 21)

Questa convergenza non riguarda solo i mezzi di comunicazione di massa ma anche la comunità di utenti che partecipa attivamente, integrando le proprie conoscenze e competenze nella fruizione di un determinato prodotto. Non abbiamo più a che fare con un soggetto passivo e inerte che consuma contenuti senza possibilità di reagire, bensì con un utente critico e attento che seleziona accuratamente ciò che vuole vedere e partecipa condividendo esperienze, stati d'animo e opinioni con una facilità e velocità impensabili fino a qualche tempo fa. Per usare la definizione

coniata da Alvin Toffler (1980) l'utente è un "prosumer", allo stesso tempo consumatore e produttore³. È interessante quanto nota a questo proposito Casarini:

[v]iewers 2.0 are [...] a new generation of film and television audience characterized by both higher analytical skills and a pro-active approach, which they use to improve and amplify their viewing experience through technological devices that transcend the television medium itself. Viewers 2.0 also display a far stronger awareness of their own collective strength: their increased proficiency and their Internet-enabled global connectivity endow them with a decisional power which would not have been conceivable in previous eras and which can effectively withstand many unwanted impositions from above. (2014)

Soprattutto per i fan, la fruizione di un prodotto non si limita alla sua visione ma continua ad alimentarsi con altre forme e trova spazio specialmente nelle *community* di internet, dove il suddetto prodotto viene discusso e messo al centro dell'analisi. Ciò stimola un'attività di passaparola tra gli utenti, che permette di aumentare gli ascolti e di diffondere l'interesse per un certo prodotto audiovisivo, e al tempo stesso favorisce un atteggiamento di ascolto da parte degli autori, che accettano i suggerimenti e gli spunti forniti dai fan, integrandoli nelle scene (Jenkins in Innocenti e Pescatore, 2008: 41). Pertanto, in quest'era di cultura partecipativa, fan e consumatori non assimilano più i contenuti in modo passivo, ma devono essere considerati come "empowered consumers", che organizzano da sé i propri interessi e con il loro comportamento sono in grado di influenzare il mercato audiovisivo (Bold, 2011: 1).

In questo senso, internet rappresenta il terreno ideale per l'introduzione di nuove forme narrative che lasciano spazio alle produzioni degli stessi consumatori e uniscono la dimensione della creatività individuale a quella della pluralità dei soggetti. Come osservano Rodríguez Ferrándiz e Peñamarín:

[...] el relato se abre a nuevas formas de contar y de participar en su creación, al tiempo que se revelan nuevas cualidades y potencialidades de la narración misma o nuevas formas de pensar la narración como experiencia en sus dimensiones estéticas, cognitivas, afectivas, valorativas. (2014: 9)

Le forme narrative che nascono sul web sfuggono a ogni controllo e si muovono all'interno di un processo dai confini non ben definiti, acquistando un significato rilevante solo nel momento in

³ Dalla fusione dei termini inglesi "producer" (produttore) e "consumer" (consumatore).

cui coinvolgono e ridefiniscono l'intera rete (Peverini, 2010: 22-23). Inoltre, come sottolineano Diego-González e Herrero-Subías (2010: 330), internet, come canale di distribuzione, offre numerosi vantaggi, che si possono sintetizzare principalmente nella versatilità di cui dispone, che si ripercuote nei costi, e nella stessa struttura della rete, che non essendo vincolata a un territorio geografico determinato, la rende universale e accessibile da qualsiasi punto. Ciò ha fatto sì che apparissero nuovi modelli di produzione a basso costo, la cui diffusione e il cui consumo si realizzano principalmente attraverso il web. In alcuni casi, questi prodotti vengono apprezzati talmente tanto dalla comunità di utenti da innescare un fenomeno a catena: è il caso delle webserie, produzioni amatoriali che in poco tempo hanno invaso la rete guadagnando l'attenzione di tutti grazie al loro carattere innovativo e sperimentale, e soprattutto alla veridicità legata ai contenuti trasmessi.

1.2 Definizione e caratteristiche delle webserie

Le prime webserie risalgono agli anni Novanta, quando ancora non esistevano la banda larga, i social network e YouTube. La prima webserie a essere lanciata fu *The Spot* (1995) che, ideata a partire da un sogno, riscosse subito molto successo, grazie anche alla possibilità data ai fan di interagire con i creatori della serie e di diventare parte stessa della trama. Dopo *The Spot*, cominciarono ad apparire sulla rete altre webserie, tra cui *Eon-4* (1996), *The Pyramid* (1996), *Homicide: Second Shift* (1997), *Whirlgirl* (1997) ed *Happy Tree Friends* (2000).

Tuttavia, il fenomeno vero e proprio delle webserie è recente, perché ha preso il via all'incirca nel 2005, in concomitanza con la nascita di YouTube, il portale che ha aperto la strada al *video sharing* di massa e alla nascita dei contenuti generati dagli utenti. Sebbene YouTube non sia l'unico portale a essere stato lanciato in quegli anni, è quello che ha sempre goduto di una fama maggiore, essendo nato come "il portale del broadcast yourself" (Bressa: 2015: 45), che dava a tutti la possibilità di mettersi in gioco e di farsi conoscere al pubblico in generale. È proprio grazie a YouTube che il fenomeno delle webserie si è diffuso a macchia d'olio, conquistando la rete e anche l'attenzione di numerose case di produzione ed emittenti televisive.

Ma cosa sono le webserie? Dare una definizione di questo termine non è affatto facile. Nonostante, infatti, negli ultimi anni ci sia stata un'esplosione di questi contenuti, tuttora gli studi al riguardo sono molto pochi e limitati a casi singoli. Inoltre, trattandosi di un fenomeno recente, è soggetto a un continuo sviluppo, che ne rende i confini labili e che ha fatto sì che negli ultimi anni si raggruppessero sotto l'insegna delle webserie tutti i contenuti "web-nativi" e serializzati presenti

in rete (*ibid.*: 7). Tuttavia, è importante sottolineare che non tutti questi contenuti possono essere descritti come webserie; le webserie possiedono, infatti, delle caratteristiche peculiari, che come vedremo le fanno assomigliare in un certo modo alle serie televisive, e che cercherò di raggruppare fornendo alcune definizioni. Tra gli autori che si sono interessati al fenomeno citiamo Lloret Romero e Canet Centellas che scrivono:

[b]ajo este epígrafe hemos clasificado lo que vendría a ser el homónimo de las series televisivas en el terreno digital de la red. Es decir, producciones de ficción hechas y pensadas para la red que presentan una estructura serial, multiplicidad de núcleos narrativos y un despliegue de recursos retóricos específicos que permiten articular los avatares de la ficción con el fin de capturar y mantener la atención del receptor capítulo a capítulo. (2008)

D'altro canto, Hernández García (2011: 95) usa il termine "webserie" per riferirsi a tutti i contenuti seriali creati per essere trasmessi su internet, che presentano un'unità argomentativa e una continuità tematica, e contengono più di tre episodi. A sua volta, la IAWTV (International Academy of Web Television), un'organizzazione che si dedica alle produzioni web TV, nei criteri che le webserie devono seguire per partecipare al festival che organizza, precisa:

[a] "web series" is defined as a series of two (2) or more episodes held together by the same title, trade name or mark, or identifying personality common to all the episodes that initially aired and was distributed anywhere in the world via the Internet using website technology [...] or is intended to distribute in such a way as the primary form of distribution. Exclusions from this are works such as previews, trailers, sizzle reels, commercials, any sequences from feature-length films for theatrical distribution or homevideo release, aired and unaired episodes of established TV series delivered on free network broadcast television, pay television and all forms of cable television, and any unsold traditional TV series pilots. If your series has been re-packaged as a digital feature, it may be eligible, however your entry must contain material only from the original web series format. Any entry containing content deemed to be from something other than a web series (with the exception of material provided in the Best Transmedia Experience Category), shall be subject to disqualification.⁴

⁴ Cfr. <http://www.iawtv.org/rules-and-cost-to-enter-the-2015-iawtv-awards/>

Tutte queste definizioni sono sotto certi punti di vista fuorvianti; tuttavia, evidenziano dei concetti base delle webserie quali la web-natività, la serialità e la fiction. Mettendo assieme questi concetti arriviamo a una definizione completa ed esaustiva, fornita da Chiara Bressa, una studiosa del fenomeno webseriale:

[...] una webserie è un prodotto di fiction web-nativo, pensato per essere veicolato e fruito in tutto il mondo via web e serializzato in episodi solitamente di breve durata, nel gergo webisodi, tenuti insieme da una narrazione orizzontale che racconta le vicende di personaggi fissi e da un unico titolo. L'elemento chiave, dunque, oltre al concetto di "web-nativo" è dato dalla narrazione finzionale, dalla componente della "fiction". (2015: 7)

Nonostante sia difficile stabilire degli standard di produzione comuni a tutte le webserie, nei prossimi capitoli proveremo a definire le caratteristiche principali di questi contenuti web, paragonandoli anche alle serie televisive.

1.2.1 Genere e linguaggio narrativo

Come già detto, trattandosi di un fenomeno tuttora in fase di sperimentazione e sviluppo, è difficile identificare un format webseriale vero e proprio. Infatti, come afferma Bressa (2015: 13) le webserie sono contenuti indipendenti, che non possiedono un formato definitivo e che liberamente decidono in che modo adottare la serialità delle fiction televisive. Inoltre, non devono sottostare ai canoni imposti dalla televisione e all'autocensura che ne deriva, in quanto nascono proprio dall'esigenza di trovare uno spazio nel quale mostrare ciò che la televisione non rappresenta perché considerato un tabù. Come scrive Pujadas (in Hernández García, 2011: 102), «las webseries emergen como una disciplina ideal para testear, afinar y lanzar los formatos ganadores de la televisión del futuro».

Secondo Hernández (in Morales Morante e Hernández, 2012: 142) esistono tre tipi di webserie: quelle tradizionali, che hanno ereditato il formato della fiction televisiva e presentano tematiche, personaggi e scenari tipici di quest'ultima; i video blog, ossia produzioni che utilizzano un'unica telecamera statica, verso la quale il protagonista si rivolge per narrare la storia, e che solitamente sono realizzate da un gruppo ridotto di persone; e, infine, le webserie interattive, il cui punto di forza risiede nella partecipazione dell'utente alla costruzione della trama.

All'interno di queste, si struttura un'ampia varietà di generi, dal thriller alla commedia, dalla fantascienza all'horror, senza dimenticare le webserie che presentano tematiche omosessuali, o

legate alle droghe e ai problemi adolescenziali. In questo senso, un aspetto chiave che va a coincidere con il genere è quello del pubblico a cui sono rivolte le webserie, un pubblico diverso da quello abituato alla televisione o al cinema e che solitamente coincide con quello giovanile. Come affermano Galán Fajardo e del Pino Romero (2010: 3), infatti, «las generaciones más jóvenes se conforman como uno de los targets más atractivos [...] por su posición como potenciales consumidores y su gran afición a las tecnologías» e per questo motivo le webserie tendono a riflettere i loro interessi e le loro esigenze. Hernández García a questo proposito afferma:

[...] la voluntad de dirigirse a este público es latente tanto en los personajes que aparecen, como en las problemáticas que tratan y en el lenguaje utilizado. A estas temáticas atractivas para los jóvenes, se le añade la libertad de tratamiento de sus contenidos, sin censura, por la falta de un marco regulador de contenidos en Internet. (2011: 102)

Esempi di webserie dalle tematiche giovanili in Italia sono *Senza contratto*, dedicato al precariato giovanile, *Esami - la serie*, i cui episodi si svolgono all'interno di un'aula universitaria, *Kubrik, una storia porno*, che tratta di alcuni ragazzi che, rimasti senza lavoro, decidono di girare un film porno, e *Coinquilini*, una storia di universitari. In Spagna alcuni esempi sono *Diario de un ego*, il cui protagonista è Vincent Finch, *La vida.es*, la cui storia viene raccontata attraverso i social network, *Inquilinos* e *Vida universitaria*, che per tematiche assomigliano molto all'omonima italiana, e ancora *Pendiente de título*, *Becarios*, *Evas y Kolegas* (queste ultime prodotte dal canale Antena 3 e caricate sulla piattaforma "El Sótano") e la famosissima e pioniera *Qué vida más triste*, di cui parlerò nel quarto capitolo.

Come già accennato, numerose sono anche le webserie che trattano tematiche omosessuali, cosa che è invece molto rara in ambiente televisivo, dove si tende sempre a mostrare degli ideali di famiglia tradizionali. Alcuni esempi in Italia sono *Super G*, i cui protagonisti sono due supereroi omosessuali, *G&T*, che racconta la storia di due amici d'infanzia, di cui uno è innamorato dell'altro, e *LSB The series*, di tematica lesbica. In Spagna abbiamo *Chica busca chica*, emessa sul canale Terra TV, *Lo que surja*, realizzata dalla Singermorning, *Con pelos en la lengua*, prodotta da Antena 3, e ancora *Apples*, *Los Ángeles de Carla*, *Gayxample* e molte altre.

Allo stesso modo in cui il tema del sesso viene affrontato in modo così naturale e frequente, nelle webserie spesso emergono anche comportamenti legati al consumo di droghe e stupefacenti. Ne è un esempio in Spagna la webserie *Malviviendo*, di cui parlerò nel terzo capitolo, i cui protagonisti consumano abitualmente cannabis.

1.2.2 Durata e periodicità

La questione della durata di una webserie è una faccenda molto discussa tra i produttori e vede opinioni anche molto discordanti tra loro. In linea generale, una webserie ha una durata che oscilla tra i due e i dieci/dodici minuti, a differenza delle serie televisive, che possono arrivare anche a un'ora di trasmissione. Alla base di questa scelta, vi sono due fattori principali.

In primo luogo, i prodotti pensati per il web non dispongono di un cospicuo budget economico, visto che spesso nascono dal nulla e vengono portati avanti solo dalla forza di volontà e dalla voglia di mettersi in gioco dei creatori stessi. Di conseguenza, produrre un video della durata di cinque minuti costa sicuramente meno che produrne uno più lungo. Tuttavia, se la mancanza di una disponibilità economica si traduce spesso nella scelta di *location* interne e poco decorate, in un uso predominante di inquadrature da vicino, e nell'impegno di autori e registi nel ruolo di attori (Hernández García, 2011: 101-102), ciò non costituisce di certo un limite alla qualità e al successo delle webserie.

La seconda e più valida motivazione risiede nell'identità del pubblico a cui sono rivolte le webserie. Gli utenti di internet hanno infatti un'attenzione limitata, dovuta anche alla possibilità che viene loro offerta di aprire più finestre contemporaneamente per fare altre cose. Di conseguenza, se sono facilmente annoiabili e incostanti, come gli *zapper* della tv, è necessario offrire loro contenuti che sappiano attirare ma soprattutto mantenere attiva la loro attenzione. Come scrive Surbezy (2013: 129), questo aspetto «influye tanto técnica como narrativamente en las características de las *webseries* que son diferentes a las de la ficción creada para emitirse en cualquier otro medio, particularmente en la televisión».

Tuttavia, secondo Chiara Bressa (2015: 16), questo ragionamento si poteva ritenere valido fino a qualche anno fa, quando gli spettatori ancora non erano abituati né allo *streaming* né alla fruizione di contenuti su cellulari e tablet, ed è perciò destinato a scomparire. Infatti, con il passare del tempo, sono sempre di più le webserie che si spingono oltre i quindici minuti, rompendo la regola della breve durata. Alla base di questa scelta, risiede forse l'idea che il concetto di intrattenimento rapido per la rete sia superato e che l'utente della *net-generation* sia sempre più abituato a fruire di lunghi contenuti in *streaming*. D'altro canto, in questo modo le webserie assomiglierebbero sempre più alle serie TV, a dimostrazione del fatto che una convergenza tra web e televisione è inevitabile, e a lungo andare il concetto di webserie potrebbe andare in disuso e si potrebbe finire per parlare solo di serie, siano esse online o televisive (*ibid.*). Come afferma Coronado Ruiz (2011: 8), il fatto che la durata sia variabile «demuestra la libertad a la hora de crear

formatos en Internet: no se piensa en rellenar parrilla y en el número de anuncios que se pueden insertar, sino en crear un producto que atraiga al espectador independientemente de su duración».

Sulla questione della durata delle webserie si sono quindi create due scuole di pensiero. Da una parte, i favorevoli alle webserie brevi, massimo cinque o sette minuti, vista la modalità di fruizione da piccoli schermi e a causa del basso livello di attenzione che si presta ai contenuti online; dall'altra, chi invece sostiene che la durata deve essere maggiore, dato che lo *streaming* è ormai una realtà radicata e l'utente ne è abituato (Bressa, 2015: 91).

Un elemento che sicuramente va preso in considerazione nel momento in cui si decide la durata di una webserie e per cui tutti si trovano d'accordo riguarda la storia che si vuole raccontare e di conseguenza il genere che si sceglie. Fondamentale, a mio parere, quello che scrive a questo proposito Francesco d'Alessio, uno dei protagonisti della webserie *G&T*, emessa nel 2013:

[s]ta un po' in cosa racconti [...] Se racconto che il gatto mi è saltato in faccia e poi l'ho lanciato ed è finito sulla testa di mia nonna che l'ha rilanciato facendolo finire sull'albero di Natale ed è caduto, in venticinque secondi ho fatto ridere tutti quanto e ho raccontato qualcosa. Se voglio raccontare una storia più drammatica, magari mi serve un pochino più di tempo per far conoscere i personaggi. Dipende dal plot che vuoi raccontare. [...] L'importante è raccontare qualcosa che colpisca il pubblico fin dall'inizio, nel bene o nel male. [...] [N]on importa la durata, ma importa come racconti e prendi il tuo pubblico nei primi dieci minuti. È lì la forza. La forza è nei primi minuti, poi a quel punto non importa più quanto duri la storia, e questo vale sia per le serie televisive che per le serie web [...]. (in Bressa, 2015: 92)

Per quel che riguarda la periodicità di emissione dei relativi episodi, in generale questi vengono trasmessi settimanalmente, ma in alcuni casi la mancanza di risorse economiche può comportare una certa irregolarità nella messa in onda e, nei casi peggiori, può addirittura mettere a rischio il termine della stagione (Ayuso, 2011: 11).

1.2.3 Webserie e serie televisive a confronto

Abbiamo già osservato come i media non siano in realtà degli strumenti indipendenti e contrapposti, bensì strettamente connessi e interrelati, con confini labili, che sfociano in altre forme comunicative. Come scrive Jay David Bolter (in Bressa, 2015: 10), «internet rimodella la televisione e, allo stesso tempo, la televisione rimodella Internet» e per questo motivo, se da una parte i contenuti che si creano sul web risentono di questa interazione, sia nei contenuti che nella

forma, dall'altra ne escono arricchiti dalle capacità e dalle potenzialità del nuovo medium. Anche secondo Colombo e Eugeni (in Innocenti e Pescatore, 2008: 183), i prodotti culturali dei giorni nostri non possiedono più «quel carattere di unicità cui poteva aspirare una grande opera del passato [ma] al contrario, ogni prodotto dipende da una rete fitta e insistente di rinvii ad altri prodotti».

Così come la televisione nel passato ha preso spunto dal cinema per svilupparsi e catturare l'attenzione degli spettatori, ora è la volta del web che per avere successo copia alcune caratteristiche della televisione, adattandole ai propri scopi e acquistando anche aspetti innovativi, tipici di questo tipo di fruizione. È normale, quindi, che il fenomeno webseriale, essendo ancora privo di un'identità precisa, si trovi a riproporre in rete alcuni aspetti riscontrabili in televisione ma ciò non significa che le webserie siano semplicemente delle serie TV diffuse attraverso la rete, come azzarda a dire qualcuno.

Se analizziamo le serie televisive, notiamo come queste siano tra i format televisivi più coinvolgenti per gli spettatori e per i fan. Grazie, infatti, alla ricorsività delle storie e dei personaggi e alla suspense legata alla sospensione della narrativa tra un episodio e l'altro riescono a fidelizzare il pubblico e a instaurare con lui un rapporto di vicinanza, che fa sì che continuino a essere seguite. Questo aspetto della serialità è sempre stato legato ai mass media e l'industria televisiva lo ha adottato come modello dominante fin dai suoi inizi. Come scrive Prattichizzo:

[...] il *cult* seriale non è solo una caratteristica trans-mediale, una prerogativa dell'età della convergenza, ma riguarda egualmente prodotti televisivi del passato, italiani e stranieri, in grado di coinvolgere un pubblico "appassionato" in un universo immaginario. (2013: 9)

Ora questo modello, svincolato però dai tempi televisivi e adattato alle esigenze del nuovo canale, viene ripreso dalle webserie con l'obiettivo di ottenere la stessa risposta da parte del pubblico.

Tra i vari formati della fiction televisiva, le webserie assomigliano di più al formato delle serie (*series*). Sono strutturate, infatti, in episodi della stessa durata, generalmente autoconclusivi e caratterizzati dalla presenza di un titolo che fa riferimento al tema trattato (Innocenti e Pescatore, 2008: 9). Inoltre, prevedono una formula narrativa data da elementi che si ripetono, quali per esempio personaggi e ambientazioni (la cosiddetta narrazione orizzontale), e da altri che possono variare, visto che ogni episodio si sviluppa attorno a una situazione sempre diversa (narrazione verticale) (Grignaffini, 2004: 60). Mentre la narrazione verticale è comune a tutte le serie televisive, quella orizzontale è un fenomeno abbastanza recente e, come affermano Grasso e Scaglioni, è solo con il telefilm *Hill Street Blues* (1981-1987) che si osserva

la nascita della serie serializzata o a incastro, nella quale ogni episodio mantiene una sua autonomia con una storia autoconclusiva [...], ma contemporaneamente presenta una continuità narrativa interepisodica e un'evoluzione cronologica attraverso alcune vicende [...], che si prolungano per più episodi [...]. (in La Forgia e Tonin, 2011: 153)

Per alcuni aspetti potremmo dire che le webserie ricalcano anche il formato della sitcom (*situation comedy*), considerato come un sottotipo delle *series* e caratterizzato da episodi corti, stessi personaggi, ambientazione standard, camera fissa e poche inquadrature (Grignaffini, 2004: 66). Secondo Bressa (2015: 13), questo formato è quello che va per la maggiore perché come prima cosa richiede pochi mezzi per essere finanziato e realizzato e in secondo luogo perché gli utenti sul web cercano un intrattenimento piacevole e poco impegnativo. Tuttavia, non è possibile restringere le webserie in un'unica categoria; ognuna, infatti, costituisce un mondo a parte, un ibrido di formati, e in base ai contenuti che vuole veicolare decide se e in che misura adottare le caratteristiche della fiction televisiva.

Un aspetto in cui forse le webserie rispecchiano perfettamente le serie televisive è dato dai generi. Infatti, anche in televisione assistiamo a una mescolanza e a una malleabilità di generi, dalla commedia al thriller, dall'horror al poliziesco, e dalla fantascienza al western. Come affermano Innocenti e Pescatore (2008: 14), «[l]e formule narrative non sono schemi rigidi e intoccabili, esse si fondono, si sovrappongono, danno vita a uno scenario produttivo complesso, all'interno del quale si fanno avanti tipologie di prodotti più difficilmente classificabili, ma di grande interesse [...]». Inoltre, le webserie, come le serie TV, tendono a parlare della realtà che ci circonda, sottolineandone aspetti positivi e negativi, dal punto di vista dei personaggi, che affrontano situazioni diverse, si imbattono in problemi e delle volte subiscono sconfitte (Grignaffini, 2004: 79).

Per ultimo, un'altra eredità ricevuta dalle serie televisive sembra essere la scelta del pubblico a cui rivolgersi, quello giovanile. Sia le serie televisive che le webserie, infatti, sono incentrate sui rapporti tra gli adolescenti e la famiglia, e tra gli adolescenti e le istituzioni (Innocenti e Pescatore, 2008: 16). Quello che cambia è la varietà delle tematiche giovanili che vengono affrontate; sul web vi è molta più libertà, visto che non si deve sottostare a dei canoni rigidi come quelli televisivi. Come affermano, infatti, Morales Morante e Hernández:

[f]inalmente, otro componente exclusivo de la webserie, es la libertad de tratamiento de sus contenidos. Una ausencia casi total de censura, por falta de un marco regulador en el entorno de Internet significa una ventaja para expandirse y consolidarse en el medio digital. (2012: 146)

Un aspetto che invece differenzia le webserie dalle serie televisive e che è importante sottolineare riguarda la reazione dell'utente a questo tipo di contenuto. In internet lo spettatore risulta coinvolto in maniera più profonda e intensa nella fruizione e quindi la sua risposta è più immediata. Ciò permette ai creatori di webserie di sapere subito se un prodotto viene gradito e in caso di insuccesso di cambiarlo e ridefinirlo. È per questo motivo che le webserie tuttora non possiedono delle caratteristiche e degli standard ben definiti; il panorama in internet è troppo vasto e vario, gli utenti sono infiniti e diversi tra loro e le webserie non fanno altro che prenderne atto e comportarsi di conseguenza.

In conclusione, possiamo dire che «webserie e serie tv sono sorelle con madri diversi: le prime figlie della rete e le seconde figlie della televisione» (Bressa, 2015: 8). Per molti aspetti si assomigliano, ma per altri si discostano, come è normale che sia. Quello che si è certo è che queste produzioni sperimentali rappresentano, come afferma Brancato (2013: 129), «gli unici tentativi di spingere il sistema italiano della fiction al di fuori della palude di conformismo e impotenza progettuale in cui s'è attualmente arenato».

1.2.4 Promozione e distribuzione

La promozione di una webserie inizia fin da subito, sfruttando l'aspetto "multiplatforma" del web. Prima di tutto, bisogna creare una pagina web o un blog ufficiale, dove riunire tutte le informazioni sia sulla webserie che sulla casa di produzione, e aprire un account su una piattaforma di *video sharing* dove divulgare il contenuto; inoltre, è importante sapersi destreggiare con i social network, soprattutto con Facebook e Twitter, per riuscire a catturare l'attenzione della popolazione giovanile, e indirizzare il contenuto direttamente a soggetti specifici, come festival, *influencer* o canali televisivi. Questi strumenti, che permettono la diffusione e la promozione di contenuti, oltre che un contatto diretto con gli utenti, vengono chiamati "owned media" (Bressa, 2015: 101) e devono essere necessariamente collegati tra loro, in modo da facilitare la fruizione dello spettatore. Nella fase successiva, si possono progettare locandine o pubblicare post e tweet per attirare l'attenzione degli utenti sui personaggi o sulla trama. Tuttavia, il metodo migliore è quello di creare un'aspettativa negli utenti, diffondendo foto che stuzzichino la loro curiosità e inserendo il logo della webserie in video o blog degli stessi autori (*ibid.*: 102). L'obiettivo comune di queste strategie risiede nel creare una *community*, in cui attirare l'interesse del pubblico al progetto.

La piattaforma di distribuzione che va per la maggiore è YouTube, che permette di usufruire di un servizio gratuito e di qualità, e che potrebbe essere considerata come il vero trampolino di lancio per la maggior parte delle webserie. Già nel 2011, Juan Pablo Artero (2011: 205) scriveva:

«Youtube es actualmente el líder mundial en vídeo en línea y permite a los usuarios subir y compartir vídeo a través de Internet con websites, dispositivos móviles, blogs o correo electrónico». Se pensiamo che sono passati ormai cinque anni, capiamo da soli come questa piattaforma possa aver incrementato ancor più il proprio potenziale. Altre piattaforme di distribuzione di webserie sono Vimeo, che nonostante sia nata prima di YouTube non è mai riuscita a eguagliarla, e Dailymotion.

1.2.5 Finanziamento

Rispetto alle serie televisive, le webserie dispongono di budget ridotti per poter essere realizzate. In generale sono i propri creatori coloro che devono fornire le risorse finanziarie e i materiali di cui avranno bisogno per girare gli episodi. Come scrive Poyatos Moreno, infatti:

[...] estas productoras independientes suelen estar formadas en muchas ocasiones por jóvenes que acaban de finalizar su carrera y no encuentran un trabajo [...] o por muchos otros que [...] deciden emprender su propia producción con el fin de conseguir poco a poco llegar a la gente, seguir adelante y dedicarse a lo que quieren. (2014: 13)

Per girare la webserie *Malviviendo*, per esempio, il budget iniziale era di 40 euro e i creatori avevano a disposizione solo una videocamera, un computer e un microfono⁵.

Visto che solitamente le webserie nascono "dal basso", il metodo dell'autofinanziamento è una delle forme più usate, nonostante sia forse il più limitativo e rischioso in quanto non consente l'utilizzo di strumenti professionali e non permette di avere dei ruoli definiti all'interno della squadra. Molto spesso il regista si improvvisa ufficio marketing, ufficio stampa, e promotore della webserie. Tuttavia, esistono numerose alternative per incrementare le risorse finanziarie e allo stesso tempo migliorare la qualità di una produzione web. Come riassume Ayuso:

[d]esde la entrada de capital privado y externo a los creadores, hasta las aportaciones de los propios individuos que disfrutan de los productos. La evolución del audiovisual ha multiplicado el número de creadores y dinamiza la relación con el usuario, que puede convertirse asimismo no solamente en receptor/espectador, sino también en un benefactor o incluso en un productor asociado a los productos que demanda y consume en Internet, a través de diversos modos de financiación. Internet

⁵ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=IC5Uz5vGXRm>

en este sentido no solo es plataforma de lanzamiento, sino también punto de encuentro con inversores. (2011: 6)

Innanzitutto, visto che il modo migliore di cui dispone una webserie per diffondersi e assicurarsi il successo è attraverso i social network, i blog e siti web conosciuti, i produttori possono approfittare di tutto il potenziale fornito dal web per cercare di farsi conoscere. Inizialmente, la maggior parte di coloro che realizza una webserie cerca una possibile fonte di finanziamento nei propri fan che, desiderosi di continuare a vedere la serie, potrebbero essere d'aiuto. Per questo motivo, opta per il *crowdfunding*⁶, un metodo di finanziamento collettivo grazie al quale un gruppo di persone mette assieme il proprio denaro per portare avanti un progetto, facendo sì che tutti coloro che offrono il loro contributo possano diventare "produttori" e in alcuni casi vengano inseriti nei titoli di coda (Ayuso, 2011: 7). In questo modo, «internet hace posible que realizadores de todo el mundo puedan llegar a muchísimas personas sin intermediarios, en tiempo real y a muy bajo coste» (Ruiz Gutiérrez, 2010: 43), e l'utente smette di essere un semplice spettatore passivo per diventare un elemento chiave nella creazione di un prodotto multimediale. Negli ultimi anni questo metodo di finanziamento è divenuto sempre più importante e ha fatto sì che venissero portati avanti numerosi progetti che al contrario non avrebbero preso il via se avessero dovuto contare su fonti di finanziamento tradizionali. Solitamente, le iniziative di *crowdfunding* vengono attuate appoggiandosi a piattaforme specializzate in questo servizio, attraverso le quali coloro che sono interessati a realizzare un prodotto multimediale entrano in contatto con gli utenti disposti a offrire del denaro (Bressa, 2015: 32). Gli utenti possono scegliere in che modo contribuire al progetto e quanti soldi donare, ottenendo in cambio dei benefici, che possono variare dal ricevere gadget, locandine, DVD o t-shirt, fino all'essere inclusi nei titoli di coda, o addirittura presenziare alle fasi di rodaggio e diventare loro stessi protagonisti della serie.

Tra le piattaforme italiane più famose abbiamo Kapipal, fondata nel 2009, ed Eppela, avviata nel 2011, mentre alcune delle piattaforme spagnole più utilizzate sono Lánzanos, Kifund, Comunitae e Fandyu.

Tra le webserie italiane che si sono affidate al *crowdfunding* per raccogliere fondi troviamo: *G&T*, che per produrre la terza stagione ha lanciato una campagna su Kickstarter; *STARWARP*, la cui raccolta fondi ha chiuso il 28 maggio di quest'anno; *Selfers*, una serie horror comedy; *Lettere italiane*, i cui contributi vengono raccolti da Eppela, e molte altre ancora. Tra quelle spagnole citiamo invece: *Libres*, finanziata grazie alla piattaforma Goteo e prodotta grazie a più di duecento collaborazioni; *Sin vida propia*, che ha anche ricevuto numerosi premi e menzioni nei principali

⁶ Dalla fusione dei termini inglesi "crowd" (massa) e "funding" (finanziamento).

festival internazionali dedicati alle webserie; e infine *Cálico Electrónico*, che per la produzione della quinta stagione si è affidata alla piattaforma Verkami.

Un'altra possibile entrata finanziaria per la realizzazione di una webserie è la ricerca di sponsor, collaborazioni, contributi e aiuti dagli enti pubblici. Lo sponsor può rivelarsi utile sia dal punto di vista economico, con investimenti in denaro, sia dal punto di vista tecnico, fornendo materiali, strumenti e *location* per girare gli episodi. In cambio, i creatori pubblicizzeranno i servizi e i prodotti offerti dal suddetto sponsor all'interno della webserie. Per esempio, in Spagna El Corte Inglés nel 2010 ha sponsorizzato la webserie *Private*, e la marca Canna é stata una delle sponsor di *Malviviendo*. Negli ultimi anni anche le istituzioni hanno cominciato a interessarsi a questi fenomeni che nascono sul web, ampliando il loro sistema di aiuti. Così, per esempio, nel 2010, in Spagna, all'*Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales* (ICAA) si è inaugurato il primo concorso per la concessione di aiuti nella realizzazione di contenuti audiovisivi che utilizzano le nuove tecnologie (Ayuso, 2011: 6). A questo concorso ha partecipato la già citata *Malviviendo*, che è riuscita a raccogliere 58 690 euro. Per quel che riguarda il panorama italiano, numerosi sono i bandi e i concorsi emessi da *film commission*, festival e associazioni, che non puntano solo a promuovere e a far conoscere questi prodotti audiovisivi ma «sono anche occasione di incontro tra il nuovo linguaggio webseriale e i vecchi linguaggi della narrazione, e inoltre offrono delle possibilità di crescita artistica ai partecipanti» (Bressa, 2015: 140).

È importante sottolineare che ci sono anche webserie che vengono realizzate direttamente da case di produzione e distribuzione, emittenti televisive e aziende private, e che vengono emesse online. Questa scelta si è rivelata necessaria, visto che ormai sono sempre di più i contenuti gratis disponibili sulla rete, e il settore commerciale, se in un primo momento aveva optato per non lasciarsi influenzare dal cambiamento provocato da internet e aveva proibito la circolazione di propri contenuti in rete, alla fine ha dovuto adattarsi, per non rischiare di rimanere indietro. Come scrive Bressa:

[i] network televisivi [...] sono ben consapevoli del cambiamento che sta interessando la fruizione del video online e il settore televisivo, come dimostrato dall'esistenza di Netflix. Consci del fatto che una grande fetta dell'audience è online e ha abitudini che la allontanano dal piccolo schermo, si cimentano in produzioni webseriali di qualità, cercando di guadagnare la fedeltà anche di quell'audience così esigente e poco tradizionale. (2015: 35)

In Italia, alcuni esempi di queste webserie sono *Amici@Letto*, prodotta da Comedy Central, *Una Mamma Imperfetta*, prodotta da RCS, Indigo Dilm, Rai Fiction e 21, *Kubrick, una storia*

porno, ideata dalla società di produzione Magnola Fiction, *Lib*, una *branded* serie commissionata da PosteMobile alla società Publispei e concepita esclusivamente per il web, la *branded* webserie *CasaCoop*, lanciata dalla società Coop, e molte altre. Nel panorama spagnolo, invece, alcuni esempi sono *Becarios*, una webserie nata inizialmente per essere emessa nel canale internet dell'emittente Telecinco e che poi è passata alla televisione, *Sexo en Chueca*, prodotta anch'essa da Telecinco, e *Hipsteria*, la prima webserie di MTV España. Tra le aziende private interessate a creare webserie per promuoversi troviamo riviste online quali *Eljueves.es*, *NegroClarito.com* e *Rockzone*, la linea di autobus ASA, l'azienda Telepizza, ecc.

Da evidenziare è anche il ricorso a piattaforme per offrire agli utenti un servizio di *streaming on demand* di film e serie tv, con l'obiettivo di andare incontro alle esigenze del nuovo pubblico. Infatti, come afferma Simelio:

[L]a generación "Youtube" se ha convertido en una audiencia más crítica y menos manipulable que demanda un cambio de formato y no sigue los métodos de transmisión convencionales. [...] [L]a necesidad de fidelizar al espectador juvenil ha hecho que paulatinamente todas las televisiones hayan creado páginas webs específicas de las series donde se pueden ver los capítulos emitidos y se permite interactuar en mayor o menor medida a los televidentes. (2010: 3)

In Italia, da ottobre 2015 è presente la piattaforma a pagamento di Netflix, mentre in Spagna la maggior parte delle emittenti ha creato dei propri spazi dedicati esclusivamente ai contenuti e ai prodotti online e all'emissione delle webserie di maggior successo. Tra queste, Antena 3 è il canale che più ha puntato sulle nuove tecnologie e sui contenuti web, lanciando nel 2011 la piattaforma "El Sótano" per dare spazio a nuovi talenti creativi.

Qualunque sia il tipo di finanziamento di cui dispongono i creatori di una webserie non è mai facile svilupparle e portarle a termine e, come afferma López Mera (2010: 3), «se requiere de imaginación en los negocios para hacer [las webseries] rentables, si se desea lograr su sostenibilidad y permanencia en el ciberespacio».

1.2.6 Il successo delle webserie: dal web alla TV

Fino a poco tempo fa nessuno avrebbe pensato che le webserie avrebbero raggiunto una visibilità e un pubblico alla pari di produzioni cinematografiche o televisive. Tuttavia, molte delle webserie nate sul web hanno raggiunto un successo tale negli ultimi anni da attirare su di sé l'attenzione e l'interesse delle emittenti televisive, che hanno deciso di comprarne i diritti e di trasmetterle sui

propri canali. Per molti ciò dimostra come internet si stia convertendo in un spazio che premia nuovi talenti e originalità, «en un semillero de historias que van adquiriendo unas características técnicas y narrativas que son explotadas cada vez más por los productores de televisión» (Morales Morante e Hernández, 2012: 144). Quindi, se da una parte, per contrastare la concorrenza del web, le emittenti televisive decidono di cimentarsi nella creazione di proprie webserie, dall'altra si viene a creare una corrente inversa e i contenuti creati in un primo momento per essere fruiti online arrivano in televisione e si adattano alle esigenze di quest'ultima. Conviene precisare che una webserie, nel momento in cui arriva in televisione, rimane comunque una webserie, a patto che mantenga le proprie caratteristiche originali e che la rete si riconfermi come il suo principale canale di diffusione (Bressa, 2015: 7).

In Italia, lo straordinario successo della webserie *Freaks* l'ha fatta traghettare da YouTube a DeeJay TV nel 2012, dalla piattaforma Video nel luglio del 2013 è arrivata *Forse sono io* su MTV Italia, e gli sketch comici webseriali del gruppo The Pills che hanno conquistato i webspettatori sono finiti prima su DeeJay TV e poi nel 2012 su Italia Uno e Mediaset Italia Due. Nel panorama spagnolo, numerosi sono gli esempi di webserie che dal web sono finite in televisione. Tra quelle prodotte direttamente da canali televisivi ed emesse inizialmente nella rispettive pagine web abbiamo la già citata *Becarios*, che nata nel marzo del 2008 dopo appena un mese è stata trasmessa sul canale FDF di Telecinco, e *Sexo en Chueca*, che nel 2009 è stata acquistata dal canale LaSiete di Telecinco. D'altra parte, tra quelle ideate da gruppi indipendenti, vorrei evidenziarne due che tratterò in maniera approfondita nei capitoli a seguire della mia tesi. La prima, *Malvivendo*, è una webserie che ha fatto la sua comparsa in rete nel 2008 e che, dopo due stagioni e tanto successo tra gli utenti, è arrivata sul canale TNT. L'altra, *Qué vida más triste*, è un video blog nato tra amici nel 2005 che, con il suo boom di visualizzazioni, ha attirato l'attenzione del canale La Sexta che ne ha comprato i diritti e lo ha trasmesso per la prima volta il 19 ottobre del 2008.

1.3 L'evoluzione delle webserie in Italia e in Spagna

Sia in Italia che in Spagna si sta assistendo ormai a una vera e propria corsa alle webserie, incentivata anche dalla nascita di numerosi festival a loro dedicati. Come afferma Bressa:

[le webserie] sono viste come una palestra economica dove poter sperimentare ciò che non può essere sperimentato altrove, ove giovani con la passione per il cinema e la serialità possono provare a raccontare le loro storie, a mettere in scena le loro creazioni. E proprio l'aspetto sperimentale delle serie web, ha via via attirato l'attenzione di registi, produttori e

sceneggiatori di professionale, che si sono voluti misurare nell'utilizzo di questa nuova forma di storytelling audiovisivo. (2015: 65)

Nel panorama italiano, la prima webserie di cui si ha notizie certe è nata nel 2008. Si tratta di *Il corso di cazzotti del Dr. Johnson*, tratta da uno sketch comico ideato dall'associazione "Licaoni". Tuttavia, è soprattutto a partire dal 2011, con l'arrivo degli youtuber, che la produzione di questi contenuti ha subito un'accelerata, facendo sì che il fenomeno conquistasse la rete. Tra le più importanti del 2011 ricordiamo *Saint Seiya Rebirth*, che ha riscosso talmente tanto successo da essere sottotitolata in quattro lingue, *Leaving The Web Series*, ideata da un sedicenne e interamente prodotta da un gruppo di ragazzi tra i 16 e i 18 anni, la già citata *Freaks* e infine *Lost in Google*, realizzata nel giugno del 2011 dal gruppo The Jackal. Tra il 2012 e il 2013 si è assistito a una vera e propria proliferazione di webserie, alcune delle quali sono state premiate a festival nazionali (*Aglien* ha vinto cinque titoli all'edizione del 2013 del LAWEBFEST), mentre altre sono diventate dei veri e propri film (da pièce teatrale, *#ByMySide* è passata a webserie e poi a film, mentre il successo di *Mamma imperfetta* ha portato alla produzione di *Il Natale della mamma imperfetta*). La lista è lunga e in continua crescita, e ciò dimostra come il fenomeno webseriale sia molto attivo e per questo sia riuscito a colpire tutti gli utenti del web. Le webserie italiane spaziano tutti i generi, dalla commedia al thriller, dall'horror al fantascientifico, per non dimenticare temi visti sempre come un tabù, quali il sesso e l'omosessualità. Anche la loro natura è varia: possono essere prodotti indipendenti di nicchia, di gruppi ristretti di persone o youtuber, o prodotti professionali, come quelli di brand, canali televisivi, società indipendenti o case di produzione. Inoltre, il fatto che molte di queste finiscano per essere trasmesse sul piccolo schermo ci fa capire come il fenomeno sia riuscito a interessare anche gli spettatori abitudinari della televisione e come questi due strumenti, quello della televisione e quello del web, possano confluire l'uno nell'altro.

In Spagna, il fenomeno delle webserie ha cominciato ad apparire già dalla fine degli anni novanta con le webserie *Javy y Lucy* e *La cuadrilla espacial*, ma è solo a partire dal 2006 che ha preso sempre più piede. Rispetto all'Italia, la Spagna si è mostrata subito più aperta nel ricevere questi contenuti innovativi e nell'offrirli anche al pubblico della televisione, dimostrando di essere un paese all'avanguardia per quel che riguarda l'espressione della creatività. Secondo Paula Hernández, un'esperta del mondo delle webserie e autrice del blog *EnaWebSerjada*, la Spagna è una leader nel mondo delle webserie, alla pari degli Stati Uniti⁷; molti la definiscono anche "la Hollywood delle webserie"⁸. A differenza di altri stati, in Spagna la maggior parte di queste

⁷ Cfr. http://www.eldiario.es/cultura/series/webseries-few-festival_webseries-ficcion-internet_0_270172982.html

⁸ Cfr. <http://www.libertaddigital.com/cultura/series/2014-06-16/webseries-somos-campeones-y-no-nos-enteramos-1276521419/>

webserie sono prodotte da persone comuni che usano internet quotidianamente, tra cui studenti di tecniche audiovisive, sceneggiatori e direttori amatoriali. Per questo motivo, l'offerta è tra le più varie (Coronado Ruiz, 2011: 7). Nel 2004 è nata a Barcellona quella che si potrebbe definire come la prima vera webserie spagnola, *Cálico Electrónico*, creata dalla Nikodemo Animation. Questa webserie ha riscosso talmente tanto successo a livello nazionale che è stata tradotta in inglese e in francese. L'anno seguente è comparsa la webserie più famosa, la pioniera in questo campo, e che per questo motivo tratterò in maniera più approfondita nel quarto capitolo: *Qué vida más triste*. Durante le prime tre stagioni, la webserie ha ricevuto più di due milioni di visualizzazioni su internet, cosa che non è passata inosservata al canale La Sexta, che nel 2008 ha proposto ai suoi produttori di adattare il formato per poterla trasmettere in televisione. *Cálico Electrónico* e *Qué vida más triste* hanno marcato un punto chiave nella storia delle webserie. A partire dal 2006, infatti, il fenomeno in Spagna ha conosciuto il suo apice e alcuni gruppi hanno cominciato a fondare delle case di produzione indipendenti finanziando i propri lavori e distribuendoli attraverso portali quali Youtube, Vimeo e Dailymotion, con la speranza di acquisire visibilità. È stato il caso di Producciones La Hormiga con la webserie *Dos primos muy primos*, Singermorning con *Lo que surja*, la prima webserie dalla tematica omosessuale che è stata sponsorizzata dalla rete sociale gay-Parship.es, e la casa di produzione Different fondata dagli ideatori di *Malviviendo*. Tra le webserie degli ultimi anni che hanno avuto più successo, senza escludere quelle già nominate nei capitoli precedenti, troviamo *Eva y Kolegas*, *Con pelos en la lengua*, entrambe prodotte da Antena 3, *La vida.es*, che nel 2015 ha vinto il primo premio nel "Festival Internacional de Webseries de l'Alfàs del Pi", e *Sin vida propia*, che all'edizione del 2014 del "Los Angeles Web Series Festival" si è aggiudicata più di un riconoscimento.

Oggi giorno risulta quasi impossibile tenere il conto di tutte le webserie che popolano il web; questo fenomeno è ormai esploso e non si sa quanto ancora potrà evolversi e stupire il pubblico.

1.3.1 I festival delle webserie

Nel corso di questi ultimi anni, grazie al successo delle webserie, sono numerosi i festival nazionali e internazionali che sono nati con lo scopo sia di premiare questi nuovi prodotti audiovisivi che di promuoverli e darne visibilità, offrendo agli autori un'occasione per confrontarsi gli uni con gli altri e crescere dal punto di vista artistico.

Internazionalmente, troviamo il "Los Angeles Web Series Festival" (LAWEBFEST) che nel 2010 si è affermato come il primo festival al mondo dedicato esclusivamente alle webserie e ha visto la partecipazione di duemilacinquecento gruppi con la proiezione di circa cinquanta webserie,

il "Marseille Webfest", fondato nel 2011 come primo festival europeo dedicato a questo fenomeno, l'"HollyWeb", inaugurato nel 2012 sempre a Los Angeles e il "Web Series World Cup", un festival nato nel 2015 che riunisce sette tra i principali festival dedicati ai contenuti web e premia il "World Champion Web Series". A queste manifestazioni create *ad hoc* per le webserie si affiancano numerosi eventi organizzati in tutto il mondo, soprattutto negli Stati Uniti, che servono come trampolino di lancio per queste produzioni e mirano ad aumentarne la visibilità. Alcuni esempi sono il "Melbourne Web Fest", in Australia, il "London Web Fest", fondato nel 2013, l'"Austin Web Fest", in Texas, e il "Chicago Comedy Film Festival", che nel 2013 ha creato una categoria per le webserie. Tra i premi e i riconoscimenti nati per premiare le eccellenze nel campo della Web TV o dell'intrattenimento digitale, segnaliamo invece i "Webby Awards", gli "International Academy of Web Television Awards", i "Telly Awards", il "BANFF World Media Festival" e il "Raindance Film Festival".

Nel panorama italiano, il primo festival dedicato interamente alle webserie, il "Roma Web Fest", è nato solo nel 2013, ma al giorno d'oggi sono numerose le realtà che danno spazio al fenomeno. Per citarne alcune, "La Bottega delle Webserie", un concorso in collaborazione con il Premio Solinas che vuole selezionare nuovi formati di racconto seriale che verranno poi realizzati da Rai Fiction, il "Festival Internazionale delle webserie", il "Mauro Bolognini Film Festival" di Pistoia, e il "Festival di Cortinametraggio", che dal 2014 dedica uno spazio del suo concorso alle webserie italiane. Nel 2014, "Milano Film Festival", grazie al sostegno di Banca Prossima, ha lanciato anche il progetto "Are You Series?", che ha permesso alla webserie vincitrice, *Status*, di produrre un'intera stagione di dieci episodi. Infine, nel 2015 è stato istituito il "Sicily Web Fest", che si propone di promuovere l'arte cinematografica attraverso il web.

In Spagna al giorno d'oggi esistono il "Festival Español de Webseries", fondato nel 2014 da Julio Garma, il creatore della webserie *Freaklances*, il "Festival de webseries Carballo Interplay", nato anch'esso nel 2014, il "Festival Internacional de Webseries de l'Alfàs del Pi", la cui prima edizione è stata nel 2015 e il "Bilbao Web Fest", anch'esso nato nel 2015. Naturalmente, le webserie possono partecipare come categoria a sé stante anche in altri festival e concorsi, quali il "Girona Film Festival", che è stato uno dei primi a includerle, il "Festival de Series de Sabadell" e il "Concurso Series Online Antena 3", nel quale si dà visibilità a episodi pilota e chi vince si aggiudica la produzione dell'intera webserie.

Capitolo 2

Il sottotitolaggio professionale e amatoriale

Quando guardiamo un film sottotitolato in televisione o un DVD in lingua straniera e abbiamo bisogno di sottotitoli, in entrambi i casi entriamo in contatto con sottotitoli professionali, elaborati cioè da professionisti nell'ambito della traduzione audiovisiva.

La tecnica del sottotitolaggio, considerata come una delle numerose forme di traduzione di prodotti audiovisivi (Perego, 2005: 37), si è diffusa inizialmente nei paesi del nord Europa, in contrapposizione alla tecnica del doppiaggio, sviluppatasi invece, per motivi storici e culturali, in paesi quali Italia, Spagna, Francia e Germania. Questa tendenza ad avere paesi che preferiscono il doppiaggio al sottotitolaggio e viceversa ormai non è più così netta e oggigiorno sempre più paesi cercano di aprire i loro orizzonti al sottotitolaggio, ritenuto meno invasivo e più rispettoso verso la cultura di origine del prodotto, per rispondere alle esigenze di un pubblico sempre più desideroso di fruire di un prodotto nella sua lingua originale.

Da alcuni anni, a fianco del sottotitolaggio professionale, è emerso un nuovo fenomeno, che vede come protagonisti i fan di serie televisive o di serie nate sul web cimentarsi nel sottotitolaggio amatoriale e diventare dei veri e propri traduttori. Questo fenomeno, denominato *fansubbing*, dall'unione delle parole *fan* e *sub*, è esploso circa negli anni Ottanta, e inizialmente aveva l'obiettivo di diffondere e far conoscere gli *anime* giapponesi, che in quel momento erano stati censurati. In seguito, con il miglioramento delle tecniche informatiche e lo sviluppo di strumenti all'avanguardia per la creazione e la sincronizzazione dei sottotitoli, il *fansubbing* ha acquisito sempre più importanza, diventando un fenomeno inarrestabile. Come affermano Díaz Cintas e Muñoz Sánchez (2006: 37), «[i]t would be no exaggeration to state that fansubs are nowadays the most important of fan translation, having turned into a mass social phenomenon on Internet, as proved by the vast virtual community surrounding them such as websites, chat rooms, and forums».

Nato per ovviare alle lunghe attese a cui dovevano sottostare i fan per poter vedere le loro serie preferite tradotte e anche come alternativa al doppiaggio, percepito come stereotipato e inadatto, oggigiorno il *fansubbing* ha tutte le potenzialità per portare a una ridefinizione degli standard di sottotitolaggio da parte di professionisti e accademici. Infatti, come afferma Bogucky (in Massidda, 2015: 4), «[...] if amateur subtitling were to reach near-professional standards, the resulting fansubs could be subjected to a translation quality assessment and thus contrasted with professional subtitling». Sfruttando un approccio definito "straniante", che si pone in forte contrasto

con i principi che regolano il sottotitolaggio professionale, che tendono invece all'"addomesticamento"¹, il *fansubbing* è molto apprezzato dagli utenti del web, che puntano sempre di più a questo tipo di fruizione.

Nei capitoli a seguire prenderemo in esame sia il sottotitolaggio professionale che il fenomeno del *fansubbing*, e analizzeremo l'impatto che questo fenomeno ha avuto sulle metodologie di traduzione audiovisiva e le differenze che emergono tra i due diversi metodi.

2.1 Il sottotitolaggio professionale

In base a criteri di carattere linguistico, possiamo distinguere due tipologie di sottotitolaggio: quello intralinguistico, che corrisponde alla trascrizione totale o parziale dei dialoghi nella stessa lingua dell'originale ed è indicato per le persone sorde e per coloro che vogliono imparare una lingua straniera, e quello interlinguistico, per il quale vengono emessi sottotitoli in una lingua diversa da quella del prodotto originale, coinvolgendo quindi due lingue e culture diverse (Perego, 2005: 69).

Quest'ultimo tipo di sottotitolaggio, che è quello su cui mi soffermerò nei capitoli a seguire, è definito "diagonale" (Gottlieb, 1992: 163), poiché non si limita a trasformare un testo orale in un testo scritto ma comporta anche il passaggio da un testo orale in una data lingua a un testo scritto in una lingua differente.

Nel corso degli anni, sono stati numerosi gli autori che si sono occupati di sottotitolaggio, cercando di fornirne una definizione. Tra questi, citiamo Frederich Chaume (2004: 33), secondo il quale il sottotitolaggio consiste nell'incorporare un testo scritto (sottotitoli) nella lingua d'arrivo allo schermo nel quale viene presentato un film nella versione originale, in modo che i sottotitoli coincidano perfettamente con gli interventi degli attori. Secondo una più ampia definizione fornita da Díaz Cintas e Remael (2007: 8-9), il sottotitolaggio, oltre a presentare un testo scritto che riporta nella lingua d'arrivo i dialoghi dei parlanti, deve considerare anche tutti quegli elementi discorsivi che appaiono nell'immagine, come lettere, inserti, e cartelloni, e quelli che sono contenuti nell'audio originale, come canzoni e voci fuori campo. Anche in questo caso, requisito fondamentale è che i sottotitoli siano sincronizzati con i dialoghi e le immagini, per permetterne al pubblico la lettura. Secondo i due autori, in tutti i programmi sottotitolati interagiscono tre elementi: il parlato, l'immagine e i sottotitoli. Questi, uniti alla grandezza dello schermo e alla capacità dell'utente di guardare le immagini e al tempo stesso leggere i sottotitoli a una certa velocità, determinano le

¹ Secondo le definizioni fornite da Myskja (2013: 3), una traduzione addomesticante è quella in cui lo stile usato è il più identico possibile a quello di un testo originariamente scritto nella lingua d'arrivo. Inoltre, la priorità è data alla fluidità, alla scorrevolezza e alla naturalezza del testo. Una traduzione straniante è invece quella in cui il traduttore intenzionalmente distrugge le aspettative linguistiche e di genere della lingua di arrivo, al fine di evidenziare la diversità del testo tradotto.

caratteristiche basilari di questa pratica, e per questo motivo il traduttore deve cercare di raggiungere un buon equilibrio tra questi elementi, in modo che non entrino in conflitto tra loro. Essendo un tipo di traduzione intersemiotica, il traduttore, oltre a dover trasferire le intenzioni comunicative veicolate dal codice orale della lingua di partenza al codice scritto della lingua d'arrivo, deve stare attento a far coincidere quest'ultimo con tutte le realtà paralinguistiche presenti nel prodotto audiovisivo, come le distanze e i movimenti o i gesti degli attori, al fine di ottenere sottotitoli coerenti sia rispetto all'immagine che rispetto ai dialoghi. A conferma di ciò, Candace Whitman-Linsen afferma:

[I]a traduzione va scolpita e cesellata affinché aderisca in modo convincente all'immagine visuale e stimoli al contempo l'impressione di autenticità. Pertanto, richiede acrobazie complesse sul contenuto semantico [...], e deve costantemente arrendersi a banali costrizioni imposte dal mezzo stesso. (in Perego, 2005: 40)

Nonostante il sottotitolaggio sia sempre stato considerato solamente come una forma di traduzione di prodotti audiovisivi, in realtà la dimensione traduttiva rappresenta solo uno dei tanti aspetti che lo caratterizzano. Infatti, come afferma Perego nella sua analisi (*ibid.*: 73), oltre al vero e proprio processo traduttivo, che implica il passaggio da una lingua all'altra, nel sottotitolaggio bisogna considerare anche la necessità di effettuare una riduzione testuale, per rendere il testo più breve per motivi di spazio, e un passaggio diamesico, che consiste nel passaggio dal codice orale a quello scritto. Queste due operazioni sono da considerare complementari e di uguale importanza.

La semplificazione e la riduzione testuale, in particolar modo, sono gli aspetti ritenuti più caratterizzanti e specifici del sottotitolaggio, su cui molti autori si soffermano. Essendo infatti la velocità del parlato inferiore a quella di lettura, diviene inevitabile una certa compressione o riduzione del testo originale. Uno degli studiosi che si concentra in questo aspetto è Ian Mason (in Perego, 2005: 37), il quale considera i sottotitoli come una riduzione del testo originale, che ha l'obiettivo di adattare la lingua alle circostanze in cui il testo è stato prodotto e di permetterle di trasmettere le intenzioni dell'autore.

Altri autori vedono il sottotitolaggio come un *transfer* (Lomheim in Perego, 2005: 38), mettendo in risalto il processo attraverso il quale da un testo orale si ottiene un testo scritto, e per altri ancora si tratta di un "adattamento" (Delabastita, 1989: 214) che fa sì che un prodotto possa essere fruito allo stesso modo dal pubblico d'arrivo.

Considerando questi aspetti, è evidente come il sottotitolaggio possieda caratteristiche e scopi comunicativi peculiari e come chi lo esegue debba attuare strategie traduttive specifiche, che in un

certo modo cambiano i contenuti del prodotto originale (Perego, 2005: 38) e che vedremo in modo più approfondito nei capitoli a seguire. Come sottolinea Pavesi:

[...] cambiano le intenzioni alla base del testo tradotto, che non nasce, come il testo originale, con lo scopo di accompagnare in un doppio canale le immagini mostrate sullo schermo, ma con lo scopo di assistere lo spettatore della comunità di arrivo nella comprensione integrale del film. La traduzione, non sostituendo il testo originale, ma aggiungendosi a esso, ne perde così le intenzioni, le motivazioni originali. (in Perego, 2005: 38-39)

2.1.1 Origini e storia del sottotitolaggio

Con il passaggio dal cinema muto a quello sonoro, avvenuto all'incirca tra il 1919 e il 1930, cominciarono a nascere i primi prodotti audiovisivi; questi erano accompagnati da "intertitoli" o "didascalie", ossia brevi sequenze che venivano proiettate su sfondo bianco tra una scena e l'altra e che avevano il compito di riportare i dialoghi dei personaggi, agevolando la comprensione del pubblico rispetto a ciò che stava guardando (Perego, 2005: 34). I primi intertitoli erano tuttavia già apparsi in Europa nel 1903 e negli Stati Uniti nel 1908, e nonostante fossero ritenuti antiestetici perché interrompevano il ritmo del film erano molto utilizzati. Gli intertitoli sono considerati i precursori dei sottotitoli, anche perché a partire dal 1917, dopo pochi anni dalla loro prima comparsa, si iniziò a sovrapporli alle immagini, e non più a interporli. In seguito, dal 1927, l'utilizzo degli intertitoli sparì definitivamente per lasciare spazio ai sottotitoli.

Da un punto di vista traduttivo, il processo di creazione degli intertitoli non era complicato; bisognava solo tradurli in un'altra lingua e sostituirli a quelli originali. Tuttavia, l'avvento del sonoro fece emergere la necessità di una tecnica traduttiva migliore, che inizialmente si tradusse con la pratica delle edizioni multiple: uno stesso film veniva girato in lingue diverse, con attori e registi diversi. Con il passare del tempo, però, ci si rese conto che questa pratica era costosa e impegnativa e si decise di sostituirla con due tecniche molto più rapide e versatili, che mano a mano si sono poi evolute e migliorate: il doppiaggio e il sottotitolaggio (*ibid.*: 34-35). In seguito, con la diffusione della televisione, si cercò di trasportare i sottotitoli ideati per il cinema anche sul piccolo schermo ma la tecnica si rivelò poco efficace, sia dal punto di vista tecnico, che dal punto di vista della ricezione del pubblico (*ibid.*: 36). I sottotitoli sul grande schermo, infatti, richiedono un tempo di lettura inferiore a quello della televisione, e ciò dimostra come non esista un sottotitolo adatto a tutti i contesti ma come questo dipenda strettamente dal media per cui è stato progettato.

Da un punto di vista tecnico, il processo di sottotitolaggio ha subito molte trasformazioni rispetto ai suoi inizi e grazie allo sviluppo di nuove tecniche per la sua realizzazione e all'introduzione di tecnologie all'avanguardia si è evoluto e migliorato. In passato, si è fatto ricorso a numerose tecniche d'impressione o di proiezione di sottotitoli (Chaume, 2004: 51); da una sottotitolazione ottica, che consisteva nel fotografare i sottotitoli nella lingua d'arrivo ed emetterli assieme ai dialoghi della versione originale, si è passati poi a una sottotitolazione meccanica, inventata da Leif Eriksen, e presto a una sottotitolazione termica, per la quale bisognava riscaldare le placche delle lettere per far sì che bruciassero delicatamente la pellicola e incidessero i caratteri. In seguito, si è optato per la sottotitolazione chimica, per quella a laser, che è stata introdotta negli anni Ottanta e consisteva nel bruciare l'emulsione sul positivo della pellicola tramite un raggio laser, e infine per quella elettronica, che è quella usata ai giorni nostri ed è realizzata con software specifici che sincronizzano i sottotitoli automaticamente al video e alla colonna sonora.

Il primo film sottotitolato in un'altra lingua, con i sottotitoli così come li intendiamo oggi, sembra essere *The Jazz Singer*, nel 1929, seguito da *The Singing Fool*, della Warner Bros.

2.1.2 Le caratteristiche del sottotitolaggio

Nel mondo del sottotitolaggio professionale non esiste un manuale di stile unico e degli standard internazionali da rispettare e applicare durante la creazione di sottotitoli, e ciò ci porta a osservare numerose discrepanze e poca coerenza tra sottotitoli. Ogni azienda adotta delle proprie convenzioni interne, che possono variare anche di poco ma che rendono impossibile una classificazione generale delle norme utilizzate. Tuttavia, pur non esistendo delle direttive ufficiali in materia di sottotitolaggio, come ogni modalità traduttiva che si rispetti anche questa presenta dei tratti caratteristici e i sottotitolatori adottano convenzioni che sono ormai entrate nell'uso comune. Nel tentativo di fornire delle linee guida generali che aiutassero a preservare e al tempo stesso migliorare la qualità del sottotitolaggio, autori come Ivarsson e Carroll (in Díaz Cintas e Remael, 2007: 80) hanno redatto un *Code of Good Subtitling Practice*, che si rivolge non solo ai traduttori ma anche a tutti i professionisti coinvolti nel processo del sottotitolaggio.

In questo capitolo cercheremo di riassumere gli aspetti più importanti che vengono presi in considerazione nel sottotitolaggio professionale di un prodotto audiovisivo e quelli che consideriamo fondamentali per permettere un confronto con il sottotitolaggio amatoriale, il *fansubbing*. Nel fare ciò prenderemo come base l'approfondito lavoro di ricerca svolto dagli autori Díaz Cintas e Remael nel libro *Audiovisual Translation: Subtitling* (2007) e da Elisa Perego in *Traduzione multimediale* (2005).

2.1.2.1 Aspetti tecnici

Gli aspetti tecnici che stanno alla base del sottotitolaggio determinano le scelte traduttive del sottotitolatore e di conseguenza la resa finale del prodotto. Queste restrizioni tecniche a cui deve sottostare il traduttore riguardano principalmente la disposizione dei sottotitoli sullo schermo, lo spazio che occupano e il tempo di esposizione.

Solitamente i sottotitoli si situano nella parte inferiore dello schermo e sono centrati o allineati a sinistra, in modo da non coprire troppo le immagini e i particolari visivi più significativi. Lo spazio occupato dal sottotitolo non può superare le due righe di lunghezza, ognuna delle quali ammette un massimo di 28-40 caratteri², a seconda del mezzo su cui si fruisce il prodotto audiovisivo e anche in base alle preferenze delle case di produzione o dei canali TV. Secondo Díaz Cintas e Remael (2007: 84), il numero massimo di caratteri accettato nei sottotitoli per la televisione è di 37; tuttavia, alcuni preferiscono sottotitoli di 33-35 caratteri per riga, e altri invece consentono un massimo di 39-41 caratteri, sempre in base alle loro linee guida e ai software che utilizzano. Per il cinema e i DVD, invece, la norma solitamente è di 40 caratteri al massimo per riga. Se le due righe hanno lunghezza diversa, conviene che quella superiore sia più corta, così da formare una struttura a piramide, che non distolga troppo l'attenzione dello spettatore dalla scena e allo stesso tempo agevoli il processo di lettura.

Per quanto riguarda il tempo di esposizione sullo schermo, di solito è compreso tra un minimo di un secondo e mezzo e un massimo di sei secondi. Si è dimostrato che sottotitoli con una durata inferiore risultano troppo veloci per essere letti e, al contrario, sottotitoli più lunghi provocano una rilettura non necessaria da parte dello spettatore. Inoltre, la maggior parte dei professionisti segue la "six-second rule", secondo la quale uno spettatore medio è in grado di leggere in sei secondi il testo scritto in due sottotitoli pieni, di 37 caratteri ognuno. Ciò significherebbe che l'occhio umano in media riesce a decifrare 12 caratteri al secondo³. Tuttavia, come afferma Perego (2005: 54), queste norme in circostanze particolari possono essere adattate, visto che la permanenza dei sottotitoli sullo schermo non può essere decisa a priori, ma dipende da molti fattori, tra cui la velocità dei dialoghi e la durata delle scene. Tra un sottotitolo e l'altro bisogna mantenere inoltre una leggera pausa, che in genere corrisponde a due o tre fotogrammi, per permettere all'occhio umano di cogliere il cambio di informazione. Per facilitare quest'obiettivo, molti programmi di sottotitolaggio, tra i quali Subtitle Workshop, presentano una funzione che inserisce automaticamente una pausa ogni volta che si crea un nuovo sottotitolo.

² Per carattere si intende qualunque segno o spazio.

³ Questo dato aumenta nel caso di un pubblico infantile.

2.1.2.2 La punteggiatura e i criteri tipografici

Come nel caso dei criteri tecnici, anche per quel che riguarda le norme tipografiche non esiste un manuale di stile che sia condiviso internazionalmente; al contrario, all'interno degli stessi paesi le norme da seguire possono variare a seconda delle preferenze del committente. Tuttavia, l'assenza di manuali di stile non comporta la totale assenza di convenzioni. Infatti, i sottotitoli seguono delle regole tipografiche che non sono affatto nuove, ma che si rifanno alle norme stilistiche della lingua d'arrivo, conosciuta quindi dagli spettatori. Come afferma Ceron (in Díaz Cintas e Remael, 2007: 103), «whenever movie and 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». Di conseguenza, per far sì che i sottotitoli siano leggibili e comprensibili al pubblico, il traduttore deve sottostare ad alcune convenzioni formali, che diventano indispensabili per poter rappresentare graficamente il linguaggio parlato e per veicolare alcuni elementi tipici di questa modalità orale, quali l'intonazione, l'enfasi, le esitazioni, ecc. È importante rispettare le regole grammaticali e le convenzioni grafiche e paragrafematiche della lingua in cui si sottotitola, tenendo però in conto che per la sua natura frammentata ogni sottotitolo è un'unità informativa isolata, sconnessa dai sottotitoli precedenti o successivi, e perciò la sua lettura differisce molto da quella di un testo su una pagina.

Non potendo analizzare uno a uno i segnali interpuntivi comunemente usati nel sottotitolaggio italiano, ci limitiamo a elencare quelli che svolgono una funzione fondamentale, che comprendono il punto, la virgola, il punto e virgola, i due punti, i puntini di sospensione, il punto interrogativo ed esclamativo, le virgolette e infine le lineette, che vengono anteposte al discorso diretto. Inoltre, il traduttore può ricorrere anche ad altri accorgimenti grafici quali l'uso dello stampatello maiuscolo, per indicare il titolo del film, le sigle, i cartelli e ogni tipo di indicazione scritta che appare nell'immagine (Díaz Cintas e Remael, 2007: 118), e del corsivo, indicatore di voci in lontananza o fuori campo.

2.1.2.3 La riduzione testuale

Come già abbiamo potuto capire, i sottotitoli non possono essere una traduzione letterale del testo di partenza, e non devono nemmeno esserlo, visto che convivono e interagiscono sia con il canale visivo che con il canale uditivo di questo. Inoltre, è provato che la velocità del parlato è maggiore rispetto alla velocità di lettura di una persona e per questo motivo il sottotitolo deve risultare più conciso del testo originale, in modo da permettere agli spettatori di recepire le informazioni e

collegarle a ciò che vedono e sentono. Infine, se consideriamo nuovamente i fattori tecnici, abbiamo visto come i sottotitoli devono rispettare delle ulteriori restrizioni legate al numero dei caratteri e al tempo di esposizione, che sottopongono il sottotitolatore a continue sfide nel tentativo di riprodurre in forma scritta, nel miglior modo e nel minor tempo possibile, ciò che viene detto.

Tutti questi aspetti rendono indispensabile un'attività di riduzione del testo di partenza, che può variare in base alle decisioni prese dal sottotitolatore, ma che comporta in ogni caso alcune modifiche del testo di partenza, considerate da alcuni come ingiustificate o penalizzanti al fine della comprensione del testo, e da altri, invece, come necessarie e dunque accettabili. Tra gli autori a favore della riduzione testuale vi sono Hatim e Mason, che considerano i sottotitoli un testo guida che accompagna lo spettatore nella visione di un film in un'altra lingua, e Pavesi, secondo la quale lo spettatore è in grado di recuperare le informazioni che non vengono fornite dai sottotitoli grazie alle immagini che appaiono sullo schermo (in Perego, 2005: 74). In ogni caso, nonostante le diverse opinioni riguardo le tecniche di riduzione testuale adottate, è importante sottolineare che:

[...] la riduzione testuale è un tratto definitorio della sottotitolazione e va intesa come tale, non come strategia repressiva che limita la validità di questa forma di traduzione audiovisiva. Al contrario: accettare la riduzione senza considerarla un fattore inibente significa riconoscere le differenze funzionali e culturali tra codici diversi – quello parlato e quello scritto – e tra percezioni diverse, [...]. (Perego, 2005: 78)

Secondo Díaz Cintas e Remael (2007: 146), esistono due tipologie di riduzione, che nella fase di creazione dei sottotitoli vengono spesso alternate: la riduzione totale e quella parziale. La riduzione totale prevede l'eliminazione od omissione di componenti lessicali, siano essi parole singole o intere frasi. In primo luogo, vengono eliminate tutte quelle informazioni deducibili dal contesto e dal canale visivo; in secondo luogo, si tende a tralasciare i tratti tipici del linguaggio orale, quali esitazioni, riempitivi, ripetizioni, riformulazioni, appellativi, ecc., le informazioni storico-geografiche precedentemente menzionate, i complementi circostanziali o modali, le componenti di pragmatica interpersonale, e i tratti peculiari di un determinato personaggio, che è possibile tradurre solo la prima volta in cui compaiono (Perego, 2005: 81). D'altro canto, la riduzione parziale prevede la condensazione delle informazioni riportate nel testo di partenza, che non vengono perciò eliminate ma solo sintetizzate e riformulate a livello linguistico. La riduzione parziale agisce principalmente sul lessico e sulla sintassi, attraverso compattamenti e condensazioni.

Come afferma Perego (*ibid.*: 87), alcune volte la riduzione può convivere con procedimenti di espansione testuale e contenutistica, che possono rivelarsi efficaci per creare sottotitoli non necessariamente ridotti ma esaurenti e compiuti, che facilitano allo spettatore la comprensione del messaggio ed evitano l'insorgere di eventuali problemi interpretativi.

È importante che il traduttore sia in grado di capire quali sono gli elementi più rilevanti, sui quali non è possibile intervenire per evitare di compromettere il grado d'informatività del testo di partenza, e quali invece sono gli elementi che possono essere omessi. Come affermano Díaz Cintas e Remael:

Before deciding to omit, subtitlers must ask themselves: will the viewer still be able to understand the message or scene without too much of an effort, and will they not misunderstand it? Subtitlers must become experts in distinguishing what is essential from what is ancillary. (2007: 162)

Anche Kovačič (1996: 297) ritiene che le restrizioni a livello spaziale e il trasferimento da testo orale a testo scritto implicano delle strategie di adattamento e di riduzione nel sottotitolaggio e infatti osserva: «[i]t is [...] important for subtitlers to understand the relative weight of different elements both of written and spoken discourse in order to make appropriate decisions in condensing the original dialogue».

Nonostante la necessità di riduzione del testo originale, è doveroso fare in modo che il sottotitolo mantenga sempre l'informatività presente nel testo originale (o meglio, che faccia credere allo spettatore che non siano state tralasciate delle informazioni) e che di questo ne conservi la coerenza, la coesione e la dinamicità comunicativa, poiché lo spettatore, non conoscendo (o conoscendo poco) la lingua di partenza, lo utilizzerà come un ausilio alla comprensione del prodotto. Come affermano La Forgia e Tonin:

[...] il sottotitolaggio coesiste [...] con le tracce originali e spesso si pone come loro traduzione eterofunzionale, avendo come palese obiettivo quello di guidare il pubblico nella comprensione del parlato originale, e non quello di sostituirsi ad esso in modo mimetico. Con esso deve, tuttavia, coabitare in sintonia, non creando conflitti decodificativi [...] (2009)

Nel capitolo dedicato all'analisi del sottotitolaggio amatoriale della webserie *Malvivendo* e in quello relativo al commento della mia proposta di sottotitolaggio di un episodio di *Qué vida más*

triste ci soffermeremo in maniera più approfondita sulle diverse strategie di riduzione, condensazione e riformulazione, offrendo degli esempi pratici.

2.1.2.4 I riferimenti culturali

Nel tradurre un prodotto audiovisivo, è molto comune trovarsi faccia a faccia con elementi che rimandano alla cultura d'origine di tale prodotto e che possono quindi presentare un problema di traduzione, determinando le varie strategie e scelte del sottotitolatore. Infatti, come afferma Ramière:

[...] language and culture are deeply intertwined, and translators obviously do not translate individual words deprived of context, but whole texts which are culturally embedded and based on a community of references predictably shared by most members of the source culture - thus creating 'moments of resistance' for translation. Since it brings cultures into contact with one another, translation for the cinema in particular, and the audiovisual world in general, raises considerable cross-cultural issues. (2006: 152-153)

È evidente che se i due sistemi culturali sono vicini tra loro la traduzione dei riferimenti culturali, intesi come quegli elementi che nei film e nei prodotti audiovisivi sono specifici al contesto socioculturale di origine e possono non essere noti alla cultura di arrivo, sarà più semplice dal caso in cui un determinato elemento non esista nella cultura d'arrivo oppure sia totalmente sconosciuto dalla maggior parte del pubblico. In questi casi, i traduttori devono trovare un'alternativa che permetta al pubblico della cultura d'arrivo di colmare il divario culturale nel modo migliore possibile. Nel farlo, però, devono anche sottostare ai limiti imposti dall'immagine e dall'audio originali, che potrebbero far capire all'utente che il concetto originale e la sua resa nella lingua d'arrivo non corrispondono, causando confusione e portandolo a dubitare dell'affidabilità e della qualità del sottotitolaggio. La scelta del sottotitolatore si colloca quindi tra il rischio di ottenere un'incomprensione del pubblico (se viene mantenuto lo stesso riferimento e il pubblico non lo conosce) e il rischio di non essere credibile (se è evidente che il prodotto appartiene a un'altra cultura e viene adattato interamente alla cultura d'arrivo). D'altra parte, se fino a oggi era pratica comune adattare gli elementi della cultura d'origine alla cultura d'arrivo, adesso sta diventando sempre più frequente l'abitudine di mantenere intatti i riferimenti culturali nei sottotitoli. Questa tendenza ha avuto origine soprattutto a partire dal fenomeno del *fansubbing*, che analizzeremo nel capitolo 2.2, e grazie allo sviluppo dei mass media contemporanei che hanno aumentato notevolmente la nostra conoscenza delle culture e delle società. Con ogni probabilità, quindi, il

telespettatore medio avrà familiarità con i riferimenti culturali di una determinata cultura e non ci sarà bisogno di cambiarli (Kovačič, 1996: 300).

Da tutto ciò emerge che nel sottotitolaggio non esiste un criterio uniforme per quel che riguarda la traduzione di riferimenti culturali. Secondo Kovačič (*ibid.*), quello che bisogna sempre tenere a mente è la diversità dei generi e del pubblico a cui un determinato prodotto si rivolge, perché se i sottotitoli non vengono apprezzati appieno dal pubblico, non importa se di per sé siano fatti bene, in ogni caso non hanno svolto la loro funzione. Da parte sua, Ramière (2006: 157), nella sua analisi condotta su un corpus di tre film sottotitolati e doppiati in inglese, giunge alla conclusione che non esiste una tassonomia di strategia traduttive che rifletta in modo adeguato la realtà del mondo multimediale. I risultati presentati dall'autrice mettono in discussione tutti quei modelli basati su una presunta coerenza nelle procedure usate per la traduzione di riferimenti culturali e sottolineano come i sottotitolari decidano di volta in volta la migliore strategia da adottare.

Nonostante queste premesse, ai fini della nostra ricerca ci sembra doveroso fornire un elenco generale di strategie utilizzate, che ci servirà anche in seguito come base per l'analisi dei sottotitoli di *Malvivendo* e di *Qué vida más triste*. La classificazione che proponiamo è quella di Jan Pedersen nel suo articolo *How is Culture Rendered in Subtitles?* (2005). Pedersen distingue in linea generale sette grandi strategie, che spaziano da quella che più si avvicina alla cultura d'origine a quella che più se ne allontana:

- 1) equivalente ufficiale (*official equivalent*): è la traduzione ufficiale nella lingua di arrivo di un elemento appartenente a un'altra cultura. Più che di un procedimento a livello linguistico, si tratta di un procedimento a livello burocratico.
- 2) traduzione letterale (*retention*): è la strategia che più si avvicina alla cultura di partenza, in quanto fa sì che un elemento di un'altra cultura entri nella cultura del testo di arrivo. Ciò significa che la traduzione in questo caso corrisponde fedelmente alla versione originale.
- 3) specificazione (*specification*): questa strategia prevede che il riferimento culturale venga lasciato nella lingua di partenza ma che si aggiungano delle informazioni che non sono presenti nel testo d'origine, per aiutare il pubblico d'arrivo a comprendere il significato del riferimento. La specificazione avviene in due modi, o attraverso l'esplicitazione (*explicitation*), che consiste in un'espansione del testo al fine di rendere esplicito ciò che nel testo di partenza viene dato per scontato, o attraverso l'aggiunta (*addition*), che consiste nell'aggiungere elementi non presenti nel testo originale ma che aiutano a conservarne la carica comunicativa, in quei casi in cui i riferimenti

culturali potrebbero causare problemi di incomprensione ma al tempo stesso sono necessari per comprendere fino in fondo ciò che viene detto.

4) traduzione diretta (*direct translation*): questa strategia, usata principalmente per rendere i nomi di compagnie, istituzioni ufficiali, dispositivi tecnici, ecc., si differenzia dalle strategie fin'ora analizzate in quanto la carica semantica del testo di partenza è invariata (non viene aggiunto né tolto nulla) e non si fa nessuno sforzo per cercare di trasferire le connotazioni originali o per aiutare in qualche modo il pubblico del testo di arrivo. Questa strategia si divide in due sottocategorie: il calco (*calque*), che è una traduzione parola per parola nella quale il riferimento culturale rimane lo stesso ma viene solo tradotto, e la cosiddetta *shifted direct translation*, che sta a indicare quei casi in cui la traduzione è più o meno parola per parola ma alcuni elementi della cultura d'origine sono sostituiti da elementi che sono più comuni nella cultura di arrivo. In questo modo, quest'ultima strategia può essere considerata una via di mezzo tra una strategia straniante e una addomesticante.

5) generalizzazione (*generalization*): in questo caso, il termine culturale viene sostituito con un termine più generale di più facile comprensione per il pubblico di arrivo. Molto spesso si utilizza un iperonimo del termine in questione.

6) sostituzione (*substitution*): la sostituzione consiste nel togliere il riferimento culturale d'origine e rimpiazzarlo con qualcos'altro, o con un riferimento culturale diverso o utilizzando una parafrasi, che non necessariamente include un riferimento culturale. Anche questa strategia si divide in due sottocategorie: la sostituzione culturale (*cultural substitution*), quando il riferimento originale viene sostituito da un altro riferimento della cultura d'origine, che si è certi il pubblico di arrivo conosce, e la parafrasi (*paraphrase*). A sua volta quest'ultima si suddivide in parafrasi con trasferimento del significato (*paraphrase with sense transfer*), che consiste nel mantenere attraverso una parafrasi il significato e le connotazioni del testo originale, e parafrasi situazionale (*situational paraphrase*), che si ha quando ogni parte del riferimento culturale viene rimossa e sostituita da un qualcosa che si adatta alla situazione e al contesto, indipendentemente dal significato originale del riferimento.

7) omissione (*omission*): in questo caso, l'elemento culturale non viene tradotto nella lingua d'arrivo, per motivi di spazio o di tempo, o per l'assenza nella lingua di arrivo del termine corrispondente.

Anche Díaz Cintas e Santamaria Guinot (in Díaz Cintas e Remael, 2007: 201) hanno proposto una tassonomia delle strategie di traduzione dei riferimenti culturali, molto simile a quella di Pedersen, ma che in più prevede la trasposizione (*transposition*), che consiste nel togliere il riferimento della cultura d'origine e sostituirlo con un riferimento della cultura di arrivo, tecnica che però può causare un problema nel momento in cui l'immagine o l'audio rende evidente il riferimento

originale, e la compensazione (*compensation*), il cui obiettivo è quello di compensare la perdita di un determinato riferimento in un altro punto del testo.

Come afferma Pedersen (2005: 9) e come emerge dai risultati della ricerca di Ramière (2006: 157), è bene ricordare che nel sottotitolaggio queste strategie vengono spesso combinate, anche a insaputa del traduttore stesso, e risulta quindi difficile identificarle con precisione. In ogni caso, sia qual sia la strategia adottata, è inevitabile che questa influenzi il modo in cui la cultura di partenza viene percepita dalla cultura di arrivo (Olk in Ramière, 2006: 157), rafforzando stereotipi (positivi o negativi), indebolendo o mettendo in evidenza differenze culturali, o addirittura creando incomprensioni a livello culturale (Ramière, 2006: 156).

2.1.3 Vantaggi e limiti del sottotitolaggio

Molto spesso il sottotitolaggio viene messo a confronto con il doppiaggio, altra tecnica molto diffusa nell'ambito della traduzione audiovisiva, nel tentativo di illustrare quali sono i vantaggi e i limiti che possiede questa tecnica traduttiva.

Senza accennare ai costi economici, che situano il sottotitolaggio tra le tecniche audiovisive più economiche, nel mondo accademico si preferisce questa tecnica per varie ragioni. In primo luogo, i sottotitoli permettono allo spettatore di entrare in contatto con la lingua straniera, sentire le voci originali, le interpretazioni degli attori e le loro intonazioni, apprezzando appieno il prodotto. Poter ascoltare l'audio e le voci originali suscita in molte persone un sentimento di appagamento che con la tecnica del doppiaggio sarebbe meno immediato, dato che quest'ultimo punta all'immediatezza dell'informazione e alla facilità della comprensione, cancellando però ogni elemento della lingua originale. A questo proposito, gli studiosi Leboeiro e Poza (in Chaume, 2004: 56) ritengono che il sottotitolaggio sia l'unica tecnica che rispetta e conserva intatti i dialoghi e l'audio originale di un determinato prodotto, e Hart afferma:

[a]l igual que en el texto escrito donde las palabras sólo se pueden interpretar dentro del contexto, el diálogo, la palabra pronunciada sólo se puede interpretar correctamente dentro de su contexto, es decir, sobre su telón de fondo de sonidos, tonos, cambios de volumen, silencios, gestos corporales, faciales, etc. Si [...] doblamos el sonido en vez de dejar las señales originales de la comunicación oral acompañada por la traducción escrita de lo que se dijo, terminaremos perdiendo a nuestro público. (in Chaume, 2004: 55)

Un altro vantaggio del sottotitolaggio è costituito dal fatto che ormai questo viene utilizzato per un'infinità di prodotti audiovisivi, trasmessi sia in televisione che in internet, mentre la tecnica

del doppiaggio si limita principalmente ai film e ai telefilm che vediamo in televisione. Una prova di ciò sono i sempre più numerosi canali che già da anni dispongono di un'opzione che permette all'utente di fruire di un prodotto in lingua originale e di utilizzare come supporto dei sottotitoli creati da sistemi di traduzione automatica.

Per ultimo, non va trascurato l'utilizzo dei sottotitoli nell'apprendimento di una lingua straniera, in quanto:

[...] favorisc[o]no lo sviluppo di specifiche strategie cognitive, sia perché l'input audiovisivo (immagine, audio e testo) permette di recuperare e processare l'informazione attraverso tre canali diversi, sia perché mentre si guarda un film sottotitolato, si percepiscono le differenze linguistiche tra ciò che si sente (audio) e ciò che si legge (sottotitoli) e si prova a compensare le informazioni e a ricostruire gli elementi che non vengono esplicitati. (Paivio e Gorovitz in Romero, 2015: 278)

Se prendiamo in considerazione i limiti di questa tecnica audiovisiva, molti studiosi considerano i sottotitoli come un elemento troppo invasivo, che disturba lo spettatore, distoglie la sua attenzione dagli sviluppi della trama e gli impedisce di avere una visione intera dello schermo, così come di coinvolgerlo appieno nella visione del prodotto. Inoltre, molti sostengono che il sottotitolaggio ostacola la comprensione del prodotto, in quanto spesso deve ricorrere alla riduzione o alla semplificazione del testo per le restrizioni tecniche di spazio e tempo a cui deve sottostare. I limiti temporali dipendono a loro volta dalla velocità con cui si susseguono le immagini e anche dalla velocità di lettura con cui lo spettatore è in grado di leggere. A questo proposito, molti autori sostengono che il sottotitolaggio non tiene conto che il tempo di lettura varia in base al tipo di pubblico a cui si rivolge il prodotto audiovisivo, e che soprattutto nel caso di un pubblico infantile i sottotitoli sono troppo veloci. Lo studioso Martín, difensore del doppiaggio, afferma:

[l]a subtitulación nos obliga a mantener la atención en unas líneas de palabras que han sido colocadas con posterioridad a la creación artística del film. Este texto añadido ya mancha y desvirtúa [...] tanto el trabajo artístico del director de fotografía como el trabajo narrativo del director o realizador, ya que se superponen de una forma descuidada a las imágenes originales. Este deterioro es incrementado aún más por la obligatoriedad del espectador de mantener la atención en el texto si quiere seguir verazmente el sentido del diálogo de los actores en la pantalla. (in Chaume, 2004: 56)

Uno dei limiti maggiori del sottotitolaggio è rappresentato dalla sua vulnerabilità, per la compresenza della lingua originale nell'audio e della lingua di arrivo nei sottotitoli. Come già

abbiamo accennato, ciò permette al telespettatore di poter confrontare le due versioni e gli dà modo di poter criticare la traduzione, senza magari conoscere le restrizioni che impone il sottotitolaggio, nel caso in cui si accorga di un piccolo cambiamento nella versione tradotta. Per aggirare questo problema, molto spesso i sottotitolatori, soprattutto nel caso di lingue affini, traducono in modo letterale parole che i telespettatori potrebbero afferrare dal dialogo originale, in modo da permettere loro di riconoscerle e di convincersi della qualità e dell'affidabilità della traduzione.

Nonostante le critiche al sottotitolaggio trovino un forte riscontro in Italia, dove da sempre si preferisce la tecnica del doppiaggio, negli ultimi anni si è osservato un crescente interesse verso questa metodologia di traduzione, soprattutto da parte dei più giovani, abituati a viaggiare in tutto il mondo e a entrare in contatto con lingue e culture diverse. In questo senso, già nel 1994 O'Connell aveva previsto un cambiamento nella percezione del sottotitolaggio. Egli affermava che in breve tempo il sottotitolaggio avrebbe predominato e che paesi quali Italia, Spagna, Francia e Germania, considerati "dubbing countries"⁴, avrebbero introdotto sempre più programmi sottotitolati (in Chaume, 2004: 58). Nonostante la sua supposizione si basasse su ragioni puramente economiche, non possiamo negare l'importanza che al giorno d'oggi riveste il sottotitolaggio, come ci conferma Chaume:

[i]n European dubbing countries [...] the practice of subtitling certain films is growing in popularity. With the introduction of DVD and Blue-Ray as the standard for watching films and television series at home, subtitling has become an established professional practice in traditionally dubbing countries. (2013: 115)

Negli ultimi due decenni gli sviluppi nel mercato audiovisivo hanno portato a una duplice espansione del sottotitolaggio: da una parte, sta diventando sempre più comune nella localizzazione di testi telematici più pragmatici e funzionali, come videogiochi o annunci promozionali, mettendo in evidenza l'atteggiamento sempre più partecipativo dei fan nel processo di sottotitolaggio; dall'altra parte si sta convertendo in uno strumento di coesione e integrazione sociale, che fa sì che gruppi specifici di popolazione, quali per esempio i non udenti, possano fruire di un prodotto alla pari dei loro coetanei più fortunati, sentendosi finalmente parte di una *community* (Pérez-González, 2007: 67).

⁴ I cosiddetti "dubbing countries" sono i paesi che si avvalgono principalmente della tecnica del doppiaggio.

2.2 Il fenomeno del *fansubbing*

Fin dall'avvento del DVD, che ha dato a tutti la possibilità di seguire un film in lingua originale con i sottotitoli nella propria lingua madre, l'esperienza di fruizione di un prodotto sottotitolato è stata per lungo tempo riservata a prodotti rivolti a un pubblico di nicchia, e pertanto la sottotitolazione è stata sempre percepita come una modalità di fruizione che non si addiceva a prodotti commerciali e di massa (Innocenti e Maestri, 2010). Tuttavia, lo sviluppo del Web 2.0 ha permesso a miliardi di persone di usufruire di un accesso illimitato e immediato a ogni tipo di informazione, e allo stesso tempo ha impresso un nuovo impulso alla circolazione dei prodotti audiovisivi, consentendo di raggiungere un pubblico più vasto e inaugurando nuove modalità di fruizione (Bruti e Zanotti, 2013: 123). Di conseguenza, sono emersi «modelli produttivi decentralizzati alternativi al mercato, ovvero forme di *commons-based peer production* auto-organizzate, basate sulla partecipazione volontaria e sulla condivisione delle risorse» (Yochai Benkler in Vellar, 2010: 145), tra cui il lavoro delle comunità di fan, che è sempre stato molto attivo ma sconosciuto alla maggior parte degli spettatori. Come già abbiamo spiegato nel primo capitolo, gli utenti di oggi, e così anche i fan, adottano un approccio attivo nei confronti dei testi mass-mediatici, dimostrando di non limitarsi a consumare un prodotto, ma di farsi coinvolgere anche in attività di vario tipo relative a quel determinato prodotto. Come scrive Massidda:

[...] fans participate in discussions and reflections on their experience, and are involved in a varied range of interactive activities: writing letters to producers, conversing with other fans on forums and attending fan events, for example. As a consequence, [...] being a fan implies the possession of a social and cultural identity not shared by the ordinary viewer. (2015: 37)

E ancora:

[...] si diventa 'fan' non seguendo regolarmente un particolare programma, ma traducendone la visione in un qualche tipo di attività culturale, condividendo con gli amici sentimenti e riflessioni sul contenuto, entrando in una comunità di altri fan con interessi comuni. Per gli appassionati, il consumo dà naturalmente origine alla produzione: leggere spinge a scrivere, fino al punto che i vari termini appaiono inseparabili a livello logico. (Jenkins, 2008: 38)

Negli ultimi anni, il ruolo dei fan è stato rivalutato e ha acquisito maggiore importanza, contribuendo così a rimodellare i paradigmi del mondo audiovisivo. Inoltre, il passaparola del web ha diffuso il loro lavoro, stimolando l'interesse degli spettatori per un determinato prodotto e

fornendo nuovi spunti agli autori (Innocenti e Maestri, 2010). In questo modo, il panorama audiovisivo è influenzato dalla presenza dei fan e dalla loro capacità di aumentare la visibilità e la circolazione di un determinato prodotto. Per questo motivo, al giorno d'oggi il successo di un programma non si misura più in termini di indici di ascolto, bensì nella sua capacità di scatenare delle reazioni da parte degli utenti e di stimolare la loro rielaborazione critica (*ibid.*).

In questo contesto sono nati un'infinità di prodotti creati dai fan e per i fan, e tra questi trova spazio il fenomeno del *fansubbing*, ossia la sottotitolazione amatoriale di un prodotto audiovisivo.

Per tutti coloro che non vogliono aspettare la messa in onda ufficiale di un prodotto estero nel proprio paese e lo vogliono fruire in lingua originale, i fan che hanno più dimestichezza con la lingua straniera si riuniscono in vere e proprie *community* che si impegnano a sottotitolare, a poche ore dall'emissione del prodotto in lingua originale e in forma gratuita, quel determinato prodotto e successivamente a distribuirlo in rete. In questo modo, chiunque può usufruire di un prodotto che altrimenti avrebbe ignorato, o perché non presente nel palinsesto televisivo o riservato a canali a pagamento, o per la difficoltà derivata dalla lingua (*ibid.*). Come scrive Di Persio (in Bruti e Zanotti, 2013: 121), questo tipo di traduzione si configura quindi come "cultura partecipativa", cioè come un fenomeno di «partecipazione creativa dell'utente appassionato ai media di riferimento».

Il numero sempre maggiore di persone che si unisce a queste *community* e discute delle strategie di traduzione audiovisiva su forum e social network segnala uno sviluppo sostanziale nelle preferenze degli spettatori e al tempo stesso determina una rivoluzione nel modo in cui vengono percepiti i sottotitoli (Casarini, 2014). Già nel 2009, Caffrey (in O'Hagan, 2009: 101) scriveva che nonostante la comunità di traduttori professionisti non approvasse il metodo di lavoro dei fan, definito anticonformista, questo sembrava stesse prendendo piede nelle produzioni commerciali di *anime*. Oggigiorno, sembra che la situazione sia leggermente cambiata; sempre più traduttori professionisti hanno abbandonato, infatti, quell'atteggiamento sospettoso e critico dei primi tempi per cominciare a riflettere sul *fansubbing* in un'ottica di crescita e miglioramento (Tonin, 2013).

2.2.1 Nascita e sviluppo del fenomeno

Il *fansubbing* è una pratica traduttiva nata sul web, che può essere considerata come una vera e propria catena di produzione. Infatti, per prima cosa i sottotitolatori traducono i dialoghi, poi sincronizzano i sottotitoli al video e all'audio del prodotto di riferimento e infine rendono il tutto disponibile in rete alla comunità di utenti (Bruti e Zanotti, 2013: 120). Nel caso in cui vengano condivisi solo i sottotitoli si parla di *softsubs*, mentre se i sottotitoli vengono integrati al video si parla di *hardsubs*.

Il fenomeno del *fansubbing* nacque alla fine degli anni Ottanta negli Stati Uniti, America Latina e Russia e via via si diffuse in tutto il mondo, in un tentativo di rimediare alla scarsità di prodotti multimediali asiatici o statunitensi presenti sui mercati nazionali. In un primo momento, si sottotitolavano principalmente prodotti audiovisivi giapponesi (soprattutto *manga* e *anime*), e i primi contenuti commercializzati negli Stati Uniti furono *Astro Boy* nel 1963, seguito da *Gigantor* (1965), *Kimba the White Lion* (1965), and *Speed Racer* (1967) (Fornari, 2010: 9). A causa del contenuto ritenuto inadatto per un pubblico giovanile, questi primi prodotti subirono pesanti adattamenti nella traduzione in lingua inglese e furono depurati di ogni riferimento sessuale o violento. In tale contesto, nel 1982, il Giappone decise di ritirarsi definitivamente dal mercato statunitense, cosa che però scatenò la reazione dei fan, che nelle università si riunirono in *anime club* e per aggirare il problema della mancanza dei loro prodotti preferiti decisero di dedicarsi personalmente alla traduzione e proiezione degli *anime*. In questo modo, si cercava di sanare una falla del mercato della distribuzione ricorrendo a una traduzione non autorizzata ma che di fatto era l'unica possibilità per rendere fruibile il contenuto (Bruti e Zanotti, 2013: 121). Rendendo accessibili i contenuti giapponesi agli spettatori, i fan hanno dunque contribuito all'emergere di un mercato di *anime* in Occidente (Vellar, 2010: 149).

Con il passare del tempo, il fenomeno si estese anche ad altri prodotti audiovisivi, quali film, telefilm, webserie, e prodotti di vario genere (che avevano avuto vita breve nel palinsesto televisivo o la cui traduzione aveva lasciato insoddisfatto il pubblico), trovando il suo punto forte nelle serie TV americane. Inoltre, se nei suoi esordi il *fansubbing* era una pratica lunga e macchinosa, che richiedeva un sostanziale investimento sia in termini di denaro per l'acquisto dell'*hardware* necessario, sia in termini di tempo per la traduzione del testo (*ibid.*: 150), oggi il panorama del sottotitolaggio amatoriale ha subito un forte potenziamento, grazie soprattutto alla diffusione di tecnologie informatiche, che ne hanno velocizzato il processo e lo hanno reso più accessibile. I *fansubber*⁵ contemporanei rendono disponibili in rete i sottotitoli di un'infinità di prodotti audiovisivi, con il solo ausilio di un personal computer e di una connessione internet veloce (Fornari, 2010: 10-11).

⁵ Termine che indica la persona che crea i sottotitoli amatoriali.

2.2.2 Le caratteristiche del *fansubbing*

I *fansubber* sono persone di tutte le età, che hanno in comune una grande passione per certi tipi di prodotti audiovisivi e sono particolarmente interessati agli aspetti culturali da questi veicolati. Per questo motivo, dedicano una grande cura e attenzione a questi elementi, cercando sempre di preservarli, inserendo, soprattutto nel caso in cui si tratti di prodotti asiatici, note esplicative che chiariscono termini difficili, usanze, tradizioni e festività legate alla cultura d'origine. Come scrivono Díaz Cintas e Muñoz Sánchez a proposito del *fansubbing* di *anime*:

[...] certain cultural referents such as the names of places, traditions and other celebrations are explained by using translator's notes and glosses. These notes, which are usually placed at the top of the screen, appear and disappear together with the subtitles that they accompany, making their reading rather challenging. (2006: 46)

Queste note rappresentano un antidoto all'addomesticamento, strategia traduttiva odiata ed evitata da questi gruppi perché consiste nel tradurre in un modo scorrevole, idiomatico e trasparente che tende a cancellare l'aspetto "straniante" del testo di partenza per conformarlo ai bisogni e ai valori della cultura d'arrivo (Ramière, 2006: 152). I *fansubber*, al contrario, puntano a rimanere sempre vicini al testo di partenza, fornendo agli utenti uno spunto per interessarsi e al tempo stesso avvicinarsi alla cultura del prodotto audiovisivo. Come afferma Taylor (2000: 153), «the audience for a foreign film needs [...] to appreciate the whole semiotic experience in the same way the original audience did».

I gruppi di *fansubbing* che si occupano principalmente di serie televisive statunitensi utilizzano le note esplicative solo in casi limite, ma cercano anch'essi di non perdere nessuna informazione nel tradurre in un'altra lingua e di rimanere il più possibile fedeli al prodotto originale, per non rovinare la sua essenza. Secondo Vellar:

[i]nanzitutto i sottotitolatori sono motivati dalla volontà di realizzare un prodotto che risponda a bisogni personali, prima di tutto la possibilità di visionare in anteprima e in lingua originale un contenuto non ancora distribuito nei circuiti commerciali. In secondo luogo sono motivati dalla possibilità di coniugare «l'utile al dilettevole», ovvero dal desiderio di esercitare la lingua [...] attraverso la fruizione e la rielaborazione di contenuti di intrattenimento. (2010: 155)

Tuttavia, alla base di questo fenomeno, oltre alla volontà di contrastare i lunghi periodi di attesa che implica il doppiaggio di prodotti audiovisivi, vi è un'altra ragione fondamentale. Le

comunità di *fansubbing* ritengono che la traduzione di contenuti audiovisivi sia di bassa qualità e criticano il doppiaggio e il sottotitolaggio professionale. Nel suo studio sul *fansubbing*, Pérez-González (2007: 70) afferma: «[f]ansubs are subtitled versions [...] that fans (amateur subtitlers) produce primarily to express their disagreement with commercial subtitling practices and to impose linguistic and cultural mediation strategies of their own». Anche Massidda è giunta alla stessa conclusione:

[t]he niche audience of TV show fans has, in fact, permitted us to perceive mainstream conventions as outmoded, inadequate and above all excessively "target-oriented". [...] "[T]arget-oriented" translation norms are blamed for altering relevant aspects of significations, idioms, register and style, and also for impoverishing the sense of otherness inherent in the foreign dialogue in the name of fluency, readability and the questionable notion of transparency. (2015: 11)

Per quel che riguarda il doppiaggio, i *fansubber* lo considerano una modalità di traduzione inaffidabile e inadatta, che cade nello stereotipo e che altera e appiattisce il prodotto originale, privandolo di ogni riferimento alla cultura d'origine. Come afferma Ascheid (in Massidda, 2015: 38), «[f]ansubbers and their followers perceive dubbing as an interference depriving viewers of the sense of "otherness" and leaving them with a "transnational decultured product"». Anche Innocenti e Maestri (2010) sono della stessa opinione:

[il doppiaggio è] una sofisticazione del prodotto di culto che toglie parte del fascino all'oggetto al centro della propria passione sia per quel che riguarda la scelta delle voci che inevitabilmente va a inficiare le capacità recitative degli attori originali, sia per le traduzioni che raramente riescono a trasmettere in italiano quell'humour prettamente americano e la genialità dell'autore originale o che addirittura eliminano quei rimandi inter- e intra-testuali [...] che, rivolgendosi espressamente allo spettatore più appassionato, sono una componente fondamentale della "cult-testualità televisiva".

È per questo motivo che i *fansubber* preferiscono adottare un approccio che li avvicina alla cultura del testo di partenza, in modo da permettere agli utenti di apprezzare le voci, le colonne sonore e l'atmosfera presenti nell'originale. L'idea è quella di allontanarsi da una traduzione fluente, addomesticata e neutra per arrivare a una traduzione quasi "aperta", che preserva il sapore della lingua e della cultura dell'originale (Massidda, 2015: 12-13). Secondo La Forgia e Tonin (2011:

155), il *fansub*⁶ si configura come un "genere ibrido", che spesso non tiene conto dei limiti e degli standard imposti dal sottotitolaggio professionale, ma il cui scopo è quello di concentrarsi sulla componente enciclopedico-culturale, spesso trascurata a favore della componente più prettamente linguistica. Questa modalità di traduzione viene definita da Nornes (2007) come "abusiva" perché indirizza il pubblico verso il testo d'origine sfidando alcune regole e limiti che solitamente sono imposti al sottotitolaggio professionale (Nornes in O'Hagan, 2009: 100).

Negli ultimi anni, questo approccio è stato talmente apprezzato che alcune emittenti italiane, tra cui Ski Italia, hanno iniziato a rispondere alle esigenze del nuovo pubblico, offrendo ai loro spettatori versioni sottotitolate di episodi di serie TV americane e promuovendo così un'accelerazione senza precedenti del processo di doppiaggio (Casarini, 2014).

Molto conosciuto è anche il caso della serie TV *The Big Bang Theory*, il cui doppiaggio italiano della prima stagione aveva appiattito il linguaggio e la caratterizzazione dei personaggi, creando un prodotto neutro e quasi irriconoscibile, che non trasmetteva al pubblico le stesse sensazioni dell'originale e che soprattutto non si rivolgeva allo stesso target (*ibid.*). In questa occasione, i fan protestarono a tal punto che il team di doppiaggio venne subito sostituito e la serie venne ritradotta, mantenendo questa volta la massima fedeltà all'originale. Come afferma Casarini (*ibid.*):

[t]his unprecedented event in the history of Italian AVT is a manifest sign that users have learned how to appreciate the codes and strategies of media production, translation, and distribution and that producers cannot afford to ignore their newly acquired skills, but should rather focus on harnessing them to respond to the new demands of viewers 2.0.

2.2.3 Il *fansubbing* in Italia

Anche in Italia, così come nel resto del mondo, i primo gruppi di *fansubbing* nacquero per dedicarsi al sottotitolaggio di prodotti audiovisivi asiatici. In questo ambito sono attivi gruppi quali *AnimeClick*⁷ e *Asian World*⁸, specializzati, rispettivamente, in *anime* e lungometraggi orientali che non sono distribuiti in Italia (Vellar, 2010: 151). In seguito, con il passare del tempo, la richiesta di prodotti sottotitolati crebbe e ciò costrinse i gruppi di *fansubber* ad ampliare il proprio bacino d'utenza, per riuscire a soddisfare le esigenze dei fan.

⁶ Termine che indica il sottotitolo amatoriale.

⁷ Cfr. <http://www.animeclick.it/>

⁸ Cfr. <http://www.asianworld.it/>

È nel 2005 quando questo fenomeno iniziò a prendere visibilità, in occasione della messa in onda della serie televisiva statunitense *Lost*. Dopo il finale della prima stagione, i fan non vedevano l'ora di scoprire cosa fosse successo ai loro protagonisti ma erano recidivi all'idea di dover aspettare un anno intero per poter vedere gli episodi doppiati (Massidda, s.a.). Nacque così *ItaSA*⁹, la principale *community* italiana che si dedica alla traduzione amatoriale di serie televisive a poche ore dalla messa in scena negli Stati Uniti, che oggi giorno contiene un archivio di sottotitoli di 991 serie televisive¹⁰ e conta più di 484 358 utenti iscritti¹¹. *ItaSA* è diventata un pilastro portante all'interno del *fandom* italiano ed è riuscita a instaurare vere e proprie collaborazioni transnazionali con team di *fansubber* e *crew* di *ripper* al fine di condividere risorse e riunire competenze (Vellar, 2010: 152). Tuttavia, non fu l'unica *community* in Italia a sentire il bisogno di intervenire per cambiare le regole del panorama audiovisivo. Intorno alla fine degli anni Novanta, infatti, un'altra *community* fece la sua comparsa, traducendo serie legate all'universo di *Star Trek*. Stiamo parlando di *Subsfactory*¹², una *community* nata dall'unione di gruppi autonomi preesistenti, meno famosa di *ItaSA*, ma che negli ultimi anni è riuscita a ottenere un successo sempre crescente, grazie anche alla promozione attraverso social network quali Facebook e Twitter.

Benché entrambe siano fondate sul lavoro volontario e non retribuito dei fan e siano mosse da un obiettivo comune, cioè quello di rendere accessibile un prodotto all'audience italiana mantenendone le peculiarità e il legame con la cultura di partenza, queste due *community* stanno agli antipodi, sia nel modo in cui concepiscono la traduzione che sull'obiettivo che vogliono raggiungere. *Subsfactory* sostiene di essere molto più fedele al testo di partenza, dimostrando una propensione ad adottare forme espressive non correnti in italiano (Bruti e Zanotti, 2013: 138), mentre *ItaSA* ammette di lasciare più spazio alla creatività dei traduttori (Barra e Guarnaccia in Massidda, 2015: 40). Inoltre, *Subsfactory* vanta una filosofia basata sull'accuratezza, l'etica e la professionalità, come ci confermano gli stessi *fansubber* del gruppo:

[...] la traduzione occupa necessariamente tempo, compresa la sincronizzazione. Ci sono gli idiom che richiedono più tempo, i riferimenti che necessitano di ricerche approfondite, le citazioni che vanno rese fedelmente. C'è un registro, un lessico da tenere, per non appiattare tutto su un unico livello e per dare spessore e carattere ai personaggi. Ci sono sinonimi da cercare, perché più adatti della prima soluzione che ti viene in mente o che ti offre il dizionario. C'è da pensare ai giochi di parole, alle assonanze, alle rime. C'è da rendere il tutto in un italiano corretto e fluido, non legnoso, piacevole da leggere e da sentire. C'è da

⁹ Cfr. <http://www.italiansubs.net/>

¹⁰ Dati riferiti al giugno 2016.

¹¹ Dati riferiti al novembre 2016.

¹² Cfr. <http://www.subsfactory.it/>

limare, sistemare, rigirare frasi e cambiare la punteggiatura. C'è anche da restare in un numero massimo di caratteri, per linea e al secondo, per garantire la leggibilità di ogni sottotitolo.¹³

Al contrario, *ItaSA* punta alla velocità, cercando di essere la prima a rendere disponibili i sottotitoli dopo la messa in onda negli Stati Uniti (*ibid.*).

Il fenomeno del *fansubbing* in Italia non si limita però a queste due *community* e riflette un panorama sempre attivo e in continuo mutamento. In linea generale, esistono due macro gruppi di *fansubber*, in base alla tipologia del prodotto che sottotitolano: quelli che tuttora si rivolgono ad appassionati di prodotti asiatici, come gli *anime*, e quelli che si occupano invece di prodotti d'origine anglosassone e sottotitolano principalmente serie televisive (Fornari, 2010: 12).

Per quel che riguarda quest'ultimo gruppo, di recente si è assistito all'emergere di piccoli "sottofenomeni derivati" (Massidda, 2015: 40) accomunati dal desiderio frenetico di pubblicare il prima possibile i sottotitoli. Alcuni esempi sono: *Angels and Demons*¹⁴, *Myitsubs*¹⁵, *Nowaysubs*¹⁶, *Subsfamily*¹⁷ e *Subspedia*¹⁸. Questi gruppi sono disposti a fare di tutto per raggiungere il loro obiettivo, compromettendo anche la qualità della traduzione, che non solo mostra una scarsa capacità d'interpretazione del testo originale, ma anche una pessima capacità di scrittura in italiano, con la presenza di gravi lacune dal punto di vista lessico, morfologico e grammaticale (*ibid.*: 41). Nonostante ciò, i fan sembrano non accorgersi degli errori presenti in queste versioni e si accontentano di un prodotto dalla qualità scadente, recando un danno non poco significativo ai gruppi di *fansubbing* veterani, i cui sottotitoli verranno scaricati in numero minore, e rischiando di diffondere un'idea sbagliata sulla loro etica e metodologia di lavoro. Gli stessi *fansubber* di *Subsfactory* nella pagina dedicata alla loro filosofia di traduzione avvertono gli utenti riguardo questi gruppi inesperti affermando:

[i]n rete trovate sicuramente dei sottotitoli fatti in due ore, non sincronizzati a dovere, "passati" su Google Translate e poi riadattati in italiota, senza tenere conto dell'interpretazione, degli idiomi, dello slang, fatti solo per "uscire prima" a scapito di qualità e comprensione. Verrebbe da chiedersi quale fantomatico premio viene attribuito a tale "uscita precoce", ma preferiamo soprassedere. Voi, in quanto utenti, dovete sapere cosa volete. Vi interessa avere un sottotitolo fatto velocemente e "alla buona", che vi serva solo

¹³ Cfr. <http://www.subsfactory.it/la-nostra-filosofia/>

¹⁴ Cfr. www.italiansubtitles.blogspot.it

¹⁵ Cfr. <http://myitsubtitles.weebly.com>

¹⁶ Cfr. <http://nowaysubs.blogfree.net>

¹⁷ Cfr. <http://subsfamily-subs.weebly.com>

¹⁸ Cfr. <http://subspedia.weebly.com>

per capire (più o meno) quello che dicono nel telefilm, senza volere andare oltre? Sarebbe come leggere un fumetto, guardando solo le figure.¹⁹

Anche su YouTube sono emersi canali dedicati al *fansubbing* ad opera di piccoli gruppi di fan, come il canale TraductionProduction²⁰, che pubblica i sottotitoli dei video prodotti dalla comunità di fan *Machinima*²¹ (Vellar, 2010: 152). Fino a qualche anno fa era presente anche il canale Jeff Dunham ITA, che traduceva gli spettacoli dell'americano Jeff Dunham, che però è stato chiuso a causa di reclami di terze parti relativi a violazioni del copyright.

2.2.3.1 Tra legalità e illegalità

Ad oggi in Italia l'unica normativa vigente in materia di copyright è il Decreto-Legge "Urbani", che, convertito in L 128/2004, prevede "interventi per contrastare la diffusione telematica abusiva di materiale audiovisivo"²² e dunque sanzioni penali e pecuniari in caso di violazione. Tuttavia, non esiste una legge mirata a regolare l'attività dei *fansubber*, il cui confine tra legalità e illegalità è incerto, e di fatto non si è mai assistito ad alcuna azione legale nei confronti di questi gruppi.

In ogni caso, per tutelare la propria attività, la maggior parte dei gruppi di *fansub* mette a disposizione dei propri utenti unicamente i sottotitoli e lo *spotting* (il file .srt), senza associarvi nessun file video (protetto da copyright), dichiarando che i sottotitoli amatoriali sono libere interpretazioni di un prodotto audiovisivo, create per essere condivise gratuitamente tra fan, e sostenendo che il modo in cui poi i fan riescano a recuperare il video originale non è di loro responsabilità (Massidda, 2015: 22). Inoltre, al fine di non incorrere in questioni legali, solitamente i gruppi di *fansub* pubblicano sui loro siti un *disclaimer*, nel quale dichiarano la propria politica di gestione. Nella pagina dedicata alla registrazione come membro, *ItaSA* chiarisce che:

[i] contenuti offerti [...] sono interamente gratuiti, redatti con la massima cura e diligenza, e sottoposti a controllo da parte di coloro che collaborano al portale. [...] Il sito contiene, tra l'altro, traduzioni che, a norma delle vigenti leggi, sono interpretazioni dei traduttori e pertanto tutelate dal diritto vigente. Il sito NON contiene filmati o link a file audiovideo coperti da copyright. Testi, foto, grafica, e qualunque altro materiale, inseriti da ITA-SA nel proprio portale, non potranno essere pubblicati, riscritti, commercializzati, distribuiti, in

¹⁹ Cfr. <http://www.subsfactory.it/la-nostra-filosofia/>

²⁰ Cfr. <https://www.youtube.com/user/TraductionProduction>

²¹ Cfr. <http://www.machinima.com/>

²² Cfr. <http://www.parlamento.it/parlam/leggi/04128l.htm>

internet o radio o videotrasmessi, da parte degli utenti e dei terzi in genere, in alcun modo e sotto qualsiasi forma, se non con il consenso dei relativi autori/proprietari.²³

Nella sua homepage, anche *Subsfactory* dichiara:

Subsfactory è una community che fornisce gratuitamente sottotitoli per opere audiovisive non in lingua italiana. Tale attività viene svolta senza alcun fine di lucro, diretto o indiretto, e solo grazie all'attività volontaria e non retribuita di tantissimi appassionati. [...] Il sito non contiene alcun materiale audiovisivo (o link ad esso) coperto da copyright. Il sito offre contenuti gratuiti liberamente scaricabili (sottotitoli) [...] Tali sottotitoli sono libere interpretazioni dei traduttori. I sottotitoli forniti sono pubblicati nel loro stato di fatto e così come essi sono resi disponibili, senza che vi sia alcuna garanzia in merito, implicita o esplicita. Il sito ed i suoi amministratori declinano ogni responsabilità, diretta o indiretta, derivante da un uso improprio o illecito dei sottotitoli, da parte degli utenti o di terzi. Il materiale contenuto nel sito (immagini, testi) è da considerarsi sotto copyright dei rispettivi autori e come tale non può essere divulgato, commercializzato o distribuito se non con il consenso dei legittimi proprietari.²⁴

La metodologia di lavoro dei gruppi *fansub* che si occupano di sottotitolare prodotti anglosassoni non è la stessa di quelli che trattano prodotti asiatici che, creando *hardsubs*, devono dichiarare di utilizzare solo prodotti che non sono distribuiti in Italia e di cessare subito la loro diffusione nel momento in cui ne viene acquisita la licenza per la distribuzione nazionale (Díaz Cintas e Muñoz Sánchez, 2006: 44). Ipotizzando che i *fansubber* avevano già cominciato a sottotitolare un prodotto che è stato poi comprato, la netiquette impone loro di interrompere il sottotitolaggio degli episodi futuri, di non renderli più scaricabili dagli utenti e di invitarli a cancellare gli episodi già scaricati (Fornari, 2010: 14). È forse grazie a questa norma autoimposta che inizialmente l'attività dei *fansubber* di *anime* veniva considerata dalle case di produzione e distribuzione asiatiche come un mezzo di promozione dei propri prodotti, un vero e proprio trampolino di lancio per aumentare la visibilità e la circolazione di un prodotto (Díaz Cintas e Muñoz Sánchez, 2006: 44). Oggigiorno, però, la situazione si è ribaltata e la tendenza delle compagnie giapponesi è quella di percepire il *fansubbing* come un elemento che danneggia il mercato, visto che ormai gli *anime* sono conosciuti e apprezzati da tutti e non hanno più bisogno dei *fansub* per promuoversi (*ibid.*: 45). Inoltre, il fatto che alcune volte i *fansub* vengano messi in vendita in rete può mettere a dura prova il mercato degli *anime*, diminuendo le vendite.

²³ Cfr. <http://www.italiansubs.net/forum/index.php?action=register>

²⁴ Cfr. <http://www.subsfactory.it/disclaimer/>

Un ultimo fattore da tenere a mente è l'influenza che esercita il sottotitolaggio amatoriale sul mercato internazionale, tale da indurre i traduttori professionali a prendere in considerazione le scelte fatte dai *fansubber* per non contrariare o tradire i fan (Fornari, 2010: 14).

In conclusione, se da una parte l'attività dei *fansubber* si colloca al confine tra l'illegale e il legale e in un certo senso contribuisce a promuovere un prodotto, dall'altra lo Stato non fa nulla per impedire che questa continui e tuttora non ha emanato leggi che la vietino o la regolamentino.

2.2.3.2 Divisione dei compiti e flusso di lavoro

I gruppi di *fansubbing* sono delle vere e proprie organizzazioni, con una struttura gerarchica complessa che prevede una gestione accurata del flusso di traduzione e una divisione precisa dei compiti all'interno del gruppo. Díaz Cintas e Muñoz Sánchez (2006: 38), hanno illustrato in maniera dettagliata il modello di organizzazione delle *community* di *fansubbing* di *anime*, definendo quali sono le figure principali che ruotano attorno al processo di sottotitolaggio di questi prodotti audiovisivi. Tuttavia, proprio perché questo schema riflette le figure che appaiono in una categoria specifica di *fansubber*, non è detto che rispecchi il modello attuato da tutte le *community*. Inoltre, non sempre un incarico viene affidato a una sola persona o, al contrario, alcune volte una persona deve ricoprire più ruoli, sia per la mancanza di un numero sufficiente di membri, che per la mole di lavoro eccessiva o per colmare le lacune derivanti da una scarsa competenza in ambito multimediale (Santucci, 2013: 13).

Solitamente, i membri di questi gruppi lavorano come:

- *raw provider*, colui che si occupa di ricercare il materiale da utilizzare per la traduzione, ossia il video originale non tradotto (il cosiddetto *raw*).
- traduttore, colui che ha l'incarico di tradurre il prodotto nella lingua d'arrivo e che quindi deve conoscere bene la lingua di partenza, che nella maggior parte dei casi è l'inglese. Di frequente, la traduzione viene realizzata da un team di più traduttori, che si dividono l'episodio per velocizzare il processo. Inoltre, spesso i *fansubber* non sono professionisti del settore e ciò causa numerose critiche da parte di chi invece lavora o studia le tecniche di sottotitolazione (Santucci, 2013: 11).
- *timer*, colui che sincronizza i sottotitoli a ciascuna scena in cui devono comparire, decidendo il momento di entrata e di uscita del sottotitolo in modo che questo coincida il più possibile con l'audio originale.

- *typesetter*, colui che si occupa di definire il tipo di carattere da utilizzare, le convenzioni da seguire e il tipo di formattazione dei sottotitoli.
- revisore, colui che deve rivedere la traduzione per renderla fluida e scorrevole nella lingua di arrivo. In *community* come *ItaSA* e *Subsfactory* il revisore svolge anche le funzioni di un *project manager* e assegna a ogni membro del team una parte da sottotitolare (Fornari, 2010: 28).
- *encoder*, colui che ha il compito di unire il video ai sottotitoli, ottenendo così un video con audio originale nel quale i sottotitoli sono stati sovrapposti all'immagine²⁵. Bisogna sottolineare però che non tutti i gruppi di *fansubbing* lavorano in questo modo e nella maggior parte dei casi, per ragioni di copyright, viene fornito solo un file con i sottotitoli²⁶.

In molti casi, sono presenti anche un amministratore del sito internet, che si occupa di gestire il sito e di dirigere lo staff di traduzione, decidendo di volta in volta a chi affidare i vari compiti, un moderatore del forum, che invece gestisce il forum e ne controlla gli interventi (Santucci, 2013: 13), e un *quality checker*, che svolge un controllo qualitativo globale sul prodotto finito (Fornari, 2010: 28).

Per quel che riguarda il modo in cui viene gestito il flusso di lavoro in una *community* di *fansubbing* non ha nulla da invidiare a quello di un'agenzia di traduzione, dalla quale si differenzia solo per lo spirito volontaristico che sottostà al lavoro dei fan. Infatti, prima che la serie da sottotitolare venga resa disponibile negli Stati Uniti, il revisore ha già composto un team di cinque o sei persone che si divideranno l'episodio e collaboreranno attivamente alla creazione del prodotto sottotitolato. Una volta confermato il lavoro, si cerca il materiale audiovisivo originale. In genere, per tradurre i *fansubber* si basano su file contenenti i sottotitoli in lingua inglese con la rispettiva sincronizzazione, che provengono solitamente da fonti cinesi (Massidda, 2015: 42). Nel caso di indisponibilità delle risorse, si utilizzano dei software di riconoscimento vocale o dei programmi di decodifica mediante OCR; difficilmente un membro del team si occupa personalmente di trascrivere i dialoghi dal sonoro (*ibid.*). In seguito, dopo aver suddiviso le parti da tradurre tra i membri del team, aver fissato una scadenza per la consegna e aver sincronizzato i sottotitoli al video, si comincia il vero processo di traduzione. Questo si basa su una logica collaborativa, dato che tutti i membri si sostengono l'un l'altro e si aiutano in caso di necessità. Quando la traduzione è pronta, passa nelle mani del revisore, che provvede a unire le varie parti per creare un testo fluido e

²⁵ In linguaggio tecnico, viene definito "hardsub".

²⁶ In linguaggio tecnico, viene definito "softsub".

coerente rispetto agli episodi precedenti. In seguito, il *timer* si occupa della sincronizzazione e il *quality checker* effettua un controllo globale, concentrandosi su più aspetti. Infine, il file di sottotitoli viene caricato in rete, in genere nel portale del gruppo, per renderlo disponibile a tutti gli utenti interessati. Vellar ha riassunto molto bene le fasi in cui si divide l'attività del *fansubbing*, spiegando come questa abbatta di fatto barriere temporali, linguistiche e della distribuzione:

[i] *ripper*²⁷ [...] abbattono la barriera temporale della distribuzione televisiva. Alla loro attività si aggiunge quella dei *fansubber*, che contribuiscono ad abbattere la barriera linguistica traducendo e adattando il contenuto originale, e degli *hardfansubber*, che invece imprinono il file testuale (*fansub*) sul video, per poi re-distribuire il video "hardsubbato", nelle reti di *file sharing* o nei portali di *video streaming*. (2010: 151)

2.2.3.3 Convenzioni e regole

In questo capitolo ci dedicheremo a definire i parametri e i principi guida che devono essere seguiti dai traduttori durante il processo di *fansubbing* e ci baseremo soprattutto sui dati raccolti da Serenella Massidda nel suo libro *Audiovisual Translation in the Digital Age: The Italian Fansubbing Phenomenon* (2015) riguardo le due principali *community* italiane di fansubbing, *ItaSA* e *Subsfactory*.

Per quel che riguarda *ItaSA*, la più grande tra le due *community*, le linee guida per i traduttori riguardano i seguenti punti:

1. Programmi da utilizzare: Jubler, Miyu, Subtitle Editor, Subtitle Workshop, Visual Sub Sync [ItaSA Mod.].
2. Norme di traduzione:
 - ogni riga deve contenere al massimo 45 caratteri per riga, per un massimo di due righe (90 caratteri);
 - la durata di un sottotitolo oscilla tra 1 e 5 secondi (un secondo per monosillabi o per due parole molto corte);
 - non superare mai i cinque secondi;
 - utilizzare il corsivo per flashback e canzoni (aggiungendo il simbolo #)
 - utilizzare gli apostrofi anziché i segni diacritici (per problemi con il software impiegato): à, è, ì, ò, ù diventano a', e', i', o', u';

²⁷ Nel linguaggio tecnico, i "ripper" sono coloro che, utilizzando sistemi di videoregistrazione digitale, acquisiscono il flusso audiovisivo dal televisore per poi convertirlo in file digitali e caricarlo in rete (Vellar, 2010: 151).

- utilizzare gli asterischi per dubbi riguardanti la traduzione e la resa;
- nominare il file nel seguente modo: titolo + episodio + nickname + parte;

Al contrario di *ItaSA*, *Subsfactory* possiede una vera e propria "Guida del Traduttore", molto lunga e dettagliata, che contiene le regole principali da seguire, alcuni consigli e trucchi:

1. Programmi da utilizzare: Jubler, Media Subtitler, Subtitle Workshop, Visual Sub Sync.

2. Norme di traduzione:

- ogni riga deve contenere al massimo 45 caratteri per riga, per un massimo di due righe (90 caratteri);
- uniformare al massimo le righe, dividere il testo in frasi complete, come nell'esempio:
I ain't saying he shouldn't.
I wasn't told to invite him.
- utilizzare gli apostrofi anziché i segni diacritici (per problemi con il software impiegato): à, è, ì, ò, ù diventano a', e', i', o', u';

3. Timing:

- la durata di un sottotitolo oscilla tra 1 e 6 secondi;
- fare attenzione alle battute e ai sottotitoli che esprimono sorpresa e suspense; non anticipare mai un'informazione;
- ricordarsi di segnalare lettere, cartelli, giornali, ecc.

4. Consigli:

- guardare l'episodio intero;
- fare lo *spotting* della parte assegnata prima di tradurre, rivedere i sottotitoli e infine tradurre;
- evitare i calchi; la struttura della frase italiana è diversa da quella inglese.
- dopo aver caricato la parte assegnata, controllare la traduzione e leggere il feedback del revisore, per imparare dagli errori commessi.

Analizzando queste convenzioni, emerge che la caratteristica principale del *fansubbing* è quella di permettere un maggior numero di caratteri per riga rispetto ai sottotitoli professionali, che si aggira tra i 27 e 40 caratteri in base al mezzo utilizzato. Il motivo di questa scelta risiede nel desiderio dei *fansubber* di esprimere nel testo di arrivo tutte le sfumature presenti nei dialoghi del testo di partenza, cosa che invece spesso non viene veicolata dai sottotitoli professionali.

Visto che ormai conosciamo sia le principali linee guida di *ItaSA* e *Subsfactory*, le due *community* più conosciute in Italia, sia il metodo di lavoro dei sottotitolatori professionali, nel prossimo capitolo ci dedicheremo a definire le differenze che emergono tra le due diverse pratiche traduttive.

2.3 Differenze tra sottotitolaggio professionale e amatoriale

Le nuove regole imposte dalla nascita del Web 2.0 e dallo sviluppo del *fansubbing* stanno obbligando la traduzione professionale a mettersi in discussione e a rivalutare i propri principi. Se da una parte il confine tra sottotitolaggio professionale e amatoriale si sta sempre più affievolendo, dall'altra è necessario adattare le strategie di sottotitolaggio ai bisogni e alle preferenze del nuovo pubblico. In questo senso, il *fansubbing* «appare [come] un fenomeno in espansione che risponde a[i] mutati bisogni culturali della nostra società» e che marca un cambiamento nella concezione della traduzione, basandosi su una prospettiva «fondamentalmente *inclusiva*, di contro a un'idea di traduzione *selettiva* che è invece alla base della sottotitolazione professionale» (Bruti e Zanotti, 2013: 127, 141).

La differenza più evidente che emerge tra le due tipologie riguarda la tendenza del *fansubbing* a non rispettare le regole e i principi su cui si basa la traduzione audiovisiva, né dal punto di vista formale né dal punto di vista delle strategie adottate. Oltre a riconoscere una differenza sostanziale per quel che riguarda le restrizioni tecniche e il numero di caratteri ammessi per riga (fino a 45), elemento che permette ai *fansubber* di riprodurre le sfumature del testo originale, la maggior parte degli autori concorda sulla natura sperimentale del *fansubbing* e vede il suo punto forte nella creatività e nell'accuratezza di resa di certi aspetti linguistici e stilistici, così come culturali (Díaz Cintas e Muñoz Sánchez, 2006; O'Hagan, 2009; Bruti e Zanotti, 2013, 2015; Massidda, 2015). Il *fansubbing* mostra un approccio alla traduzione meno addomesticante, in quanto chi lo realizza è innanzitutto fan prima di traduttore e, in virtù dell'amore e dedizione che prova verso il prodotto su cui lavora, non accetta che vi siano perdite di sfumature o adattamenti. Come scrive Pérez-González (2007: 78) parlando del sottotitolaggio di *anime*, «[f]ansubbers prioritize the satisfaction of their audience's needs and expectations as consumers of Japanese anime». Al contrario, la tendenza dei sottotitolatori professionali è quella di adattare il prodotto alla cultura di arrivo e di renderlo più appetibile sul mercato, in modo da farlo sembrare un prodotto originale e non una traduzione. La maggior parte dei manuali di sottotitolaggio, infatti, suggerisce che i migliori sottotitoli sono quelli che passano inosservati, e che accompagnano lo spettatore nella fruizione del prodotto senza

disturbare troppo. Come sottolineano numerosi autori, le pratiche del sottotitolaggio professionale sembrano promuovere una standardizzazione culturale e linguistica (*ibid.*: 70), che non fa trasparire gli aspetti salienti di una determinata cultura. A discapito dei traduttori professionisti bisogna però dire che ciò è dovuto in primo luogo dalle restrizioni di spazio e tempo che influenzano il risultato finale e che, nel caso di riferimenti culturali, non permettono molto spazio di manovra, e in secondo luogo dalle scadenze ravvicinate che vengono loro imposte, così come dalla mancanza di una visione d'insieme del prodotto. Per questo motivo, sempre più numerosi sono i traduttori professionisti di serie televisive che ricorrono a forum di fan per poter ottenere informazioni preziose sui protagonisti o sugli episodi precedenti (Innocenti e Maestri, 2010). La conoscenza che possiedono i *fansubber* del prodotto che sottotitolano è per molti autori un valore aggiunto, che può in molti casi compensare la loro mancanza di esperienza e formazione a livello traduttivo (O'Hagan, 2009: 102).

Dall'analisi condotta da Silvia Bruti e Serenella Zanotti sulla serie televisiva *Lost* (2013 e 2015), andata in onda negli Stati Uniti tra il 2004 e il 2010, emerge una differenza sostanziale tra i sottotitoli italiani della versione distribuita in DVD e quelli diffusi da *ItaSA* e *Subsfactory*. Le due studiose hanno osservato che i tratti conversazionali, quali le interiezioni, i marcatori del discorso e i vocativi, subiscono una drastica riduzione nel sottotitolaggio professionale, sia in termini di repertorio, sia in termini quantitativi, in favore di una maggiore leggibilità. Al contrario, i sottotitoli delle due *community* sembrano più propensi ad accogliere nella lingua di arrivo i tratti tipici della lingua di partenza, ampliando il repertorio e cercando il più possibile di non introdurre grosse variazioni di significato rispetto al testo di partenza o di ricorrere a procedimenti di riduzione testuale. L'obiettivo dei *fansubber* è quello di rifiutare le pratiche tradizionali di addomesticamento e l'eccessiva sinteticità dei sottotitoli professionali, per trasmettere al testo di arrivo tutto ciò che appartiene ai dialoghi originali (Massidda, 2015: 59). Secondo Bruti e Zanotti (2013, 2015), mentre le strategie adottate dai sottotitolatori professionali rispondono principalmente a criteri di economicità (la riduzione testuale è uno dei principi base), corrispondenza (la traduzione deve rispettare le norme della lingua di arrivo) e rilevanza (i tratti conversazionali vanno tradotti solo se sono fondamentali per la comprensione), il lavoro dei *fansubber* si basa su un criterio di esaustività, che li porta a optare per una trasposizione semi-letterale del testo di partenza (soprattutto nel caso di *Subsfactory*) e a preferire scelte traduttive orientate a questo. Anche Innocenti e Maestri (2010) nel loro studio sulla serie *The Big Bang Theory* sottolineano come l'obiettivo dei *fansubber* sia quello di fornire agli utenti e ai fan una resa integrale e fedele dei dialoghi originali, perché più adatta a una fruizione da parte di un appassionato. «In generale, le traduzioni [...] sono molto curate, coerenti e

strettamente fedeli al testo originale, attente a non perdere ogni minima sfumatura abilmente costruita dagli sceneggiatori della serie: le battute, gli *inside-jokes*, le citazioni, i giochi di parole ecc.» (*ibid.*), perché i *fansubber* non vogliono deludere le aspettative di traduzione dei loro fan.

Aspetti sui quali, invece, sottotitolaggio professionale e *fansubbing* si trovano d'accordo²⁸ riguardano la posizione e l'allineamento sullo schermo (in basso e al centro), la velocità di lettura (*ItaSA*: 1-5 secondi, *Subsfactory*: 1-6 secondi²⁹) e la segmentazione semantica delle frasi nei sottotitoli, in quanto anche i *fansubber* puntano a scrivere frasi autonome, che contengano un nucleo informativo principale e che possano essere lette con facilità dallo spettatore. Per quel che riguarda l'uso della punteggiatura e delle convenzioni grafiche, le *community* di *ItaSA* e *Subsfactory* ci tengono a fornire delle linee guida per i traduttori, che oltre a spiegare regole grammaticali di base quali l'uso corretto della punteggiatura, degli apostrofi e dei segni diacritici in italiano, contengono anche una lista di falsi amici e di errori comuni che vengono commessi nel tradurre (Massidda, 2015: 55). Tuttavia, non si può dire la stessa cosa di altre *community* meno conosciute, che spesso non hanno consapevolezza dei propri processi decisionali e delle volte abusano della punteggiatura cercando di riflettere nei sottotitoli le dinamiche dei dialoghi originali (Fornari, 2010: 63).

In conclusione, a parte per la libertà che deriva dal numero di caratteri ammessi per riga e dagli aspetti più tecnici, che possono variare da gruppo a gruppo, ma che nel caso di *ItaSA* e *Subsfactory* assomigliano molto a quelli del sottotitolaggio professionale, la caratteristica del sottotitolaggio amatoriale che più lo distingue da quello tradizionale è, come già detto, il suo approccio orientato al testo di partenza. Come afferma Fornari (*ibid*: 68), «[i]l target del *fansub* è una persona interessata all'orizzonte culturale nel quale il prodotto che segue è nato, e dunque alle usanze, tradizioni ed alla sua lingua». Tra gli studiosi a favore dell'approccio straniante adottato dai *fansubber* troviamo lo stesso Lawrence Venuti (in Myskja, 2013: 7), che considera la non-trasparenza come un approccio più onesto e, nonostante il gioco di parole, più trasparente, che non cerca di nascondere il proprio carattere peculiare nei confronti dell'originale, e che quindi lascia all'utente la possibilità di metterlo in discussione.

²⁸ In questo confronto prendiamo in considerazione i principi adottati dalle *community* di *ItaSA* e *Subsfactory*.

²⁹ Talvolta quest'ultimo parametro contrasta con il numero di caratteri ammessi per riga (45); i sottotitoli sono molto lunghi e avrebbero bisogno di una maggiore esposizione sullo schermo per poter essere letti facilmente dallo spettatore.

Capitolo 3

Una webserie di successo: *Malvivendo*

Malvivendo è una webserie spagnola creata e diretta da David Sainz, uno dei protagonisti¹, e prodotta dalla casa di produzione Different. Trasmessa per la prima volta il 24 novembre del 2008, in contemporanea su Youtube, Vimeo e sul blog ufficiale, dopo un po' di alti e bassi nella messa in onda degli episodi a causa della mancanza di finanziamenti e sponsorizzazioni, la webserie si è conclusa il 7 luglio del 2014, dopo tre stagioni ricche di sacrifici e soddisfazioni e un totale di 30 episodi. Lo scarso budget economico non ha impedito ai fan di appassionarsi alla webserie, il cui successo negli anni è cresciuto in modo esponenziale, permettendole di raggiungere fino a 50 milioni di visualizzazioni su internet, quasi 200 000 iscritti su Facebook e più di 375 000 sul canale Youtube², senza contare i numerosi premi ricevuti in festival di tutto il mondo e l'interesse suscitato fin da subito in diverse emittenti televisive, radio, giornali e riviste specializzate. Il primo reportage sulla webserie è stato realizzato nel 2008 dal programma "Tras las dos", a cui è seguita un'intervista nel programma "Colga2 con Manu" del Canal Sur. Nel 2009 gli autori della webserie hanno fatto la loro comparsa anche negli studi di Cadena Ser e, dopo una campagna lanciata dai fan su Twitter, David Sainz e Antonio Velázquez³ sono stati intervistati sul canale La Sexta dal famoso presentatore Andreu Buenafuente. Il successo è stato tale da innescare anche un fenomeno di *transmedia storytelling*⁴ che ha portato all'uscita di un cofanetto di DVD (contenente le tre stagioni, i contenuti extra e un documentario con interviste ai protagonisti) e alla pubblicazione del fumetto *Malvivendo, el tebeo*, di cui finora sono usciti cinque numeri⁵, e del libro *Malvivendo: la historia de Forme* (2015).

Malvivendo è nata dalle idee di quattro amici, David Sainz, Antonio Velázquez, Tomás Moreno e Carlos Medrano, i quali, non trovando lavoro dopo gli studi, hanno deciso di cimentarsi nel mondo dell'audiovisivo e di cominciare a raccontare la loro vita e quella dei loro quartieri, segnati da problemi di droga, violenza e delinquenza. Secondo molti, è stato proprio questo elemento della rappresentazione della realtà, naturalmente un po' esagerato e portato alla parodia, a catturare così tanti spettatori e a far sì che nell'aprile del 2012, quando si pensava che la serie non

¹ Nella webserie interpreta il personaggio El Negro.

² Dati riferiti all'agosto 2016.

³ Nella webserie interpreta il personaggio El Zurdo.

⁴ In inglese *transmedia storytelling*; termine coniato da Henry Jenkins nel libro *Cultura convergente* (2007). Si tratta di una forma narrativa che si sviluppa in diversi mezzi di comunicazione e permette una continua fruizione da parte dell'utente.

⁵ Dati riferiti all'agosto 2016.

avrebbe proseguito, il canale televisivo TNT decidesse di comprarne i diritti di emissione e di trasmettere le due stagioni fino a quel momento prodotte. Riporta David Sainz in un'intervista:

Malviviendo nació el verano de 2008. Habíamos terminado los estudios audiovisuales y empapelado la ciudad de Sevilla con nuestros cortos currículums. Pasamos mucho tiempo esperando una llamada de alguna productora o canal local de televisión mientras trabajábamos descargando camiones por la noche y jugando a la “Play” por las tardes. Teníamos un equipo mínimo pero completo, así que decidimos llevar a cabo una idea sencilla: un falso piloto que pudiésemos añadir a nuestros ridículos currículums... era una idea que podíamos grabar entre los que estábamos y debajo de casa, la historia de unos chavales de barrio que estaban sólo un poco peor que nosotros en la vida real. El equipo de rodaje oscilaba entre las tres y las cinco personas, finalmente con los postproductores, terminamos ocho.⁶

La determinazione e la forza di volontà dei suoi creatori, così come l'indice di ascolto della webserie, la sua qualità paragonabile a quella di una serie TV e il suo grande successo, che le ha permesso di fare il salto alla televisione e di venire trasmessa in versione originale con sottotitoli in Francia (Canal +) e in Italia (La3) e di trionfare in tutto il Sud America, fanno di *Malviviendo* un vero fenomeno mediatico mondiale, che marca una nuova frontiera nel rapporto tra televisione e web e che merita di essere analizzato.

3.1 Struttura e produzione

Il progetto di *Malviviendo* è nato nel novembre del 2008 come reazione alla situazione economica del momento e all'impossibilità di trovare lavoro. In totale sono state trasmesse tre stagioni: la prima, che contiene 10 episodi, è stata girata tra il 2008 e il 2010 ed è quella che più ha sofferto ritardi nella sua realizzazione e successiva messa in onda, a causa della scarsità di risorse economiche e alla complessità del prodotto da realizzare; la seconda stagione, che fino all'ultimo momento si pensava sarebbe stata anche l'ultima, è stata lanciata nel 2011 e si è conclusa nel marzo del 2012, con l'inaspettato annuncio, solo un mese dopo, dell'acquisto dei diritti d'emissione della webserie da parte del canale TNT; la terza e ultima stagione è stata trasmessa tra il 2013 e il 2014 ed è stata caratterizzata da una regolarità nella messa in onda degli episodi, grazie a numerosi

⁶ Intervista realizzata dalla rivista *Indiscretos*, disponibile all'indirizzo <<https://revistaindiscretos.wordpress.com/2013/12/04/malviviendo-es-nuestro-producto-estrella-como-nuestro-hijo-pequeno//>>.

sponsor, tra i quali il più importante il marchio Canna, seguito da Hero Seeds, Khalada Comics e dalla rivista *Cáñamo*.

Se in un in primo momento il progetto era nato con la speranza dei produttori e protagonisti di poter catturare l'attenzione di qualche emittente televisiva o casa cinematografica e di venire assunti separatamente per ricoprire ruoli come il regista o lo sceneggiatore, a pochi mesi dalla messa in onda del primo episodio, dopo un successo inaspettato, i quattro amici decisero di fondare nel giugno del 2009 una propria casa di produzione, la Different Entertainment SL, con l'obiettivo di continuare la webserie. Afferma David Sainz a questo proposito:

[a]l principio esperábamos tan poco que ni siquiera la pensábamos como una serie real. Decidimos hacer algo para mostrar lo que podíamos hacer a las empresas donde mandábamos currículos. Lo subimos a internet por ahorrarnos CD's vírgenes. La verdad es que todo lo maravilloso que pasó después fue una sorpresa. Sólo teníamos cuarenta euros, pero también una cámara y mucho tiempo entre trabajo y trabajo temporal. Una vez vimos el éxito de ese falso piloto, decidimos tirar por este camino alternativo y seguir con la serie.⁷

Inizialmente, la messa in onda di ogni episodio era fissata per l'ultimo lunedì del mese. Tuttavia, questa regola venne rispettata solo per i primi due episodi e ben presto i produttori, dato il budget ridotto e la complessità della trama e degli effetti di postproduzione, si resero conto che non potevano sostenere un ritmo così incalzante e cominciarono a trasmettere gli episodi con irregolarità, dichiarando che da quel momento in poi non avrebbero più fissato una data precisa per la messa in onda. Il finanziamento della prima stagione fu molto difficile e obbligò addirittura il gruppo ad aprire una piattaforma per ricevere donazioni di denaro⁸, così come a girare videoclip, a produrre mini serie⁹, a fare annunci pubblicitari per marchi come Mapfre o Saimaza¹⁰ e anche alcuni lavori per la televisione¹¹, al fine di guadagnare qualche soldo per poter andare avanti, con la speranza magari di trovare uno sponsor o un canale televisivo pronto ad aiutarli. Questa continua ricerca di un finanziamento caratterizzò anche la seconda stagione di *Malviviendo*, la quale, sebbene in un primo momento sembrava aver iniziato bene grazie agli aiuti ricevuti dal Ministero Spagnolo dell'Educazione, della Cultura e dello Sport e dallo sponsor di Canna, che coprivano

⁷ Intervista realizzata dalla rivista *Erebus*, disponibile all'indirizzo <<http://www.revistaerebus.com/entrevista-a-david-sainz/>>.

⁸ La piattaforma "Adopta a Mateo".

⁹ Tra le varie mini serie che hanno dovuto girare nel corso degli anni citiamo *Mortal Topic* (2010), *Mortal Topic 2: Salvar al soldado Pardo* (2010), entrambe sponsorizzate dal marchio Canna, e *Power Wonders* (2011) per El Terrat.

¹⁰ *A rebufo* (2010) per Mapfre Moto10 ne è un esempio.

¹¹ Tra i vari lavori a cui hanno partecipato nel corso degli anni citiamo *El viaje de Peter McDowell* (2009) e *Flaman* (2013) entrambe trasmesse su Canal Sur.

economicamente i primi sei episodi, finì per rimanere bloccata a metà e costrinse i produttori a lanciare un'altra piattaforma per ricevere finanziamenti¹². Alla fine, il marchio Canna salvò *Malviviendo* dal rischio della sospensione e decise di sponsorizzare anche tutta la terza stagione, visto che il canale TNT, nonostante avesse comprato i diritti d'emissione per le prime due stagioni, non aveva commissionato nuovi episodi. Lo stesso David Sainz afferma a proposito della messa in onda degli episodi:

[t]ardamos en grabar el primer episodio mucho más que el resto. Lo hicimos con los escasos recursos de los que disponíamos pero fuimos libres al cien por cien, hablando de lo que queríamos y como queríamos. [...] Con la tercera temporada la diferencia fue el orden y el presupuesto. Ya habían empresas que confiaban en nuestro producto como CANNA que nos ayudó mucho a financiar segunda y tercera temporada. La libertad seguía igual y lo divertido de trabajar con amigos fue constante.¹³

Da un punto di vista professionale, *Malviviendo* è un prodotto complesso che richiederebbe un budget elevato, una troupe numerosa e un ricco cast di attori. La durata degli episodi, la complessità della trama, il gran numero di personaggi che intervengono, così come l'alto numero di *location* utilizzate, sono fattori che aumentano di gran lunga il costo di un prodotto audiovisivo. Definire quindi la webserie *Malviviendo* un prodotto low-cost non è del tutto opportuno; il finanziamento della prima stagione, infatti, è stato possibile solo grazie all'intervento di attori non professionisti che lavoravano gratuitamente per il puro piacere di partecipare in prima persona al progetto e di vederlo realizzato. Proprio nel blog di *Malviviendo* i produttori pubblicavano con regolarità annunci nei quali cercavano nuovi attori da incorporare al cast. D'altra parte, questo sistema di coinvolgere il fruitore e fan della webserie nella sua produzione è un elemento che accomuna questi tipi di contenuti, che altrimenti non potrebbero autofinanziarsi. Dal primo episodio fino all'ultimo, il gruppo di *Malviviendo* ha potuto beneficiare della collaborazione di un'infinità di persone che condividevano il desiderio di veder proseguire la webserie. Stiamo parlando di volti anonimi e attori alle prime armi, ma anche di personaggi famosi della televisione o di internet, come Antonio Dechent, Dani Martín ("El canto del loco"), il presentatore di Canal Sur Juan José Bautista Martín, conosciuto come Juan y Medio, César e Jorge Cadaval ("Los Morancos"), Borja Pérez (*Qué*

¹² La piattaforma "Lánzanos".

¹³ Intervista realizzata da *Underground Cannabis* il 5 gennaio del 2015, disponibile all'indirizzo <<https://undergroundcannabis.com/2015/01/05/david-sainz-malviviendo-sativa-brainstorming/>>.

vida más triste), Zatu ("SFDK") o Josh Radnor, tutti disposti ad appoggiare i giovani della *Different* nel loro progetto e a contribuire alla diffusione della webserie¹⁴.

Se da una parte il cast di attori è aumentato sempre di più episodio dopo episodio, anche lo stesso gruppo *Different* ha visto l'entrata di nuovi membri fin dai suoi esordi. A partire dal settimo episodio della prima stagione, per esempio, entrò a far parte del gruppo Teresa Segura, esperta del mondo audiovisivo, che prese in mano le redini della casa di produzione e stabilì una metodologia di produzione più professionale, fattore che permise a *Malviviendo* di proseguire sempre al meglio. Da quel momento, la casa di produzione non si è mai fermata ed ha partecipato a progetti pubblicitari, videoclip e numerose altre serie televisive. Di recente, in occasione della terza edizione del "Festival Nuevo Cine Andaluz", che si è svolta a Casares dal 3 all'8 ottobre del 2016, David Sainz e la direttrice di produzione Teresa Segura hanno addirittura impartito un corso per insegnare a realizzare webserie.

3.2 Trama e personaggi

Malviviendo è ambientata nel quartiere immaginario de "Los Banderilleros"¹⁵ di Siviglia e racconta la vita di quattro ragazzi alle prese con il proprio futuro, segnato da una totale mancanza di prospettive e progetti, e dalla perenne difficoltà di trovare un lavoro. Ogni episodio racconta piccoli stralci di vita quotidiana di questi ragazzi, che consumano abitualmente cannabis e che si scontrano con problemi di vario tipo, che quasi sempre finiscono per coinvolgere tutto il gruppo. Aldilà delle varie trame che si sviluppano a partire da quella principale e che vanno a formare una fitta rete di richiami e flashback, ciò che più emerge dagli episodi di *Malviviendo* è l'amicizia che lega questi quattro personaggi, sempre disposti ad aiutarsi e sostenersi, e l'ottimismo con cui affrontano le disavventure e gli ostacoli che si presentano sul loro cammino. Nonostante l'evoluzione che subiscono alla fine della terza stagione e la prospettiva di un futuro migliore rispetto al presente, *Malviviendo* con i suoi toni umoristici muove un'aspra critica alla società, biasimandola di abbandonare i quartieri marginali delle grandi città e di non assicurare un futuro ai giovani, così come di aver causato una crisi che ha ridotto al lastrico le fasce più basse della popolazione.

Come abbiamo già accennato, i protagonisti in assoluto della webserie sono i quattro ragazzi che vivono nel quartiere: El Negro, El Kaki, El Zurdo e El Postilla. Tutti e quattro i personaggi

¹⁴ Cfr. <http://www.guionnews.com/2014/05/malviviendo-se-despedira.html>

¹⁵ Secondo la definizione fornita dal Dizionario Hoepli: "Torero che durante la corrida conficca le banderille nel collo del toro". Disponibile all'indirizzo <<http://dizionari.repubblica.it/Italiano/B/banderillero.php>>.

presentano caratteristiche peculiari, molto caricate e a volte stereotipate, che permettono allo spettatore di ricordarli con facilità.

El Negro è un ragazzo canario che si è trasferito a Siviglia con l'intenzione di proseguire gli studi ma che dopo cinque anni è ancora bloccato al primo anno di corso. Grande intenditore di marijuana, nella prima stagione vive in una roulette e lavora come parcheggiatore abusivo, professione insegnatagli dal migliore in questo ambito, Mateo. Dopo essere tornato alle Canarie per un breve periodo di tempo, nella seconda stagione è di nuovo a Siviglia e decide di cercare un vero lavoro. Decide quindi di aprire un *grow shop*¹⁶ e va a vivere in un appartamento con il cugino del Zurdo, Antonio Manuel. El Negro è anche la principale voce narrante di *Malviviendo* e descrive la quotidianità del quartiere in cui vive dal suo peculiare punto di vista, senza però mai dimenticare di raccontare le avventure dei compagni e di tenere in considerazione la loro opinione. Dato il suo ruolo da narratore, in un primo momento si può percepire questo personaggio come il più importante della webserie, quello che tiene unito tutto il gruppo; in realtà, alla fine della prima stagione, si scopre che è l'ultimo ad essere entrato nel gruppo di amici.

El Kaki è un ex militare un po' scorbutico, che in passato era finito in prigione per aver ucciso una recluta in un combattimento di box clandestino. Mentre era in carcere ebbe un incidente che lo costrinse sulla sedia a rotelle. La leggenda narra che sia stato colpito da un detenuto con una sbarra di ferro in una rissa avvenuta all'interno del cortile, ma altre voci sostengono che sia stato uno scivolone in bagno. È un personaggio particolare, che indossa sempre la tenuta militare e che odia essere aiutato dagli altri per la condizione in cui si trova. Inoltre, è attratto sessualmente dai vegetali, motivo per cui in ogni episodio della webserie compare sempre un melone.

El Zurdo è famoso per essere il miglior spacciatore del quartiere e grazie al suo carattere carismatico riesce a fare affari con chiunque, nonostante alcune volte i suoi comportamenti un po' maldestri lo portino a combinare dei guai. Indossa sempre magliette da calcio, prova un'attrazione particolare per le ragazze brutte e ripete sempre la frase "ni uno, ni dos, ni tres, sino tres". A metà della seconda stagione, per evitare di andare in prigione è costretto a nascondersi nel suo paesino d'origine, ma alla fine il cognato riesce a risolvere la situazione facendogli fare dei lavori socialmente utili. Nella terza stagione, apre un *grow shop* assieme al Negro, si sposa, e ha addirittura una bambina.

El Postilla, l'ultimo dei quattro amici, è affetto da due malattie: la cleptomania e la narcolessia. Purtroppo per lui, gli attacchi lo sorprendono sempre nel momento e nel luogo meno indicati, rendendolo un ladro maldestro e che si caccia costantemente nei guai. Da tempo vive fuori

¹⁶ Il "grow shop" è un negozio che si dedica alla vendita di prodotti e attrezzature per la coltivazione della cannabis.

casa nel quartiere de "Los Banderillos" perché non sopporta lo stile di vita della madre, multimilionaria. Tuttavia, quando lei lo ritrova, è costretto a tornare a vivere con lei.

Nonostante possiamo definire i quattro amici come i protagonisti della webserie, non sempre hanno tutti un ruolo principale; alcune volte può succedere che la storia si incentri sulla vita di uno di loro oppure che non tutti facciano la loro comparsa nell'episodio. I protagonisti di *Malvivendo* acquistano perciò più o meno protagonismo in base alle vicende narrate e allo sviluppo della trama.

D'altro canto, *Malvivendo* si avvale di un'infinità di personaggi secondari che aumentano episodio dopo episodio e che possono arrivare anche a ricoprire ruoli fondamentali per lo svolgersi della narrazione. Alcuni di loro compaiono solo in alcuni episodi e sono importanti in determinati momenti in base alla trama che si vuole portare avanti mentre altri hanno ruoli più definiti e precisi e fanno da sfondo all'intera webserie. Tra questi, citiamo: El Rata, che entra in scena a partire dalla seconda stagione ma si scopre formava parte del gruppo di amici già da prima; il poliziotto Gonzalo, che ha una relazione con la sorella del Zurdo e molto spesso chiude quindi un occhio di fronte alle piccole infrazioni che commettono i protagonisti; María, la sorella del Zurdo fuggita di casa a quindici anni; e infine Mateo, il parcheggiatore abusivo tossicodipendente.

3.3 Genere

L'obiettivo principale di *Malvivendo* è quello di far ridere e far divertire lo spettatore, grazie a uno stile diretto, ricco di humour e al limite della censura, una trama avvincente e una sceneggiatura curata fin nei dettagli. Lo spettatore, che corrisponde a un pubblico giovanile, si identifica facilmente nei personaggi, nelle loro avventure ed esperienze, ma anche nella difficile situazione economica in cui si trovano, e condivide le loro inquietudini e preoccupazioni riguardo il futuro. In *Malvivendo* non esistono temi tabù: la prostituzione, la delinquenza, il narcotraffico e l'abuso di minori, qualsiasi argomento viene affrontato con un umorismo cinico e da una prospettiva comica, che però allo stesso tempo sottintende una critica sociale.

Tra i vari formati della fiction televisiva, *Malvivendo* assomiglia di più al formato delle serie (*series*) e al sottoformato della sitcom (*situation comedy*), anche se possiamo definirla un genere "ibrido", in quanto presenta caratteristiche trasversali, che sfociano in altri generi. Come il formato delle *series* ogni episodio presenta un titolo che fa riferimento al tema trattato e la narrazione si sviluppa sia in modo orizzontale, presentando elementi che si ripetono, quali personaggi e ambientazioni, sia in modo verticale, offrendo situazioni sempre diverse, con un progressivo evolversi della trama e dei rapporti tra i personaggi. Mentre la narrazione orizzontale è data dalla

continuità che lega tra loro gli episodi e si basa su una storia che fa da sfondo all'intera serie, la narrazione verticale inizia e finisce all'interno dello stesso episodio. Dal genere della sitcom potremmo dire che copia la caratterizzazione marcata dei personaggi, in quanto tutti e quattro i ragazzi del gruppo presentano dei tratti caratteriali e comportamentali che li rendono unici: El Kaki con la sua ossessione per i vegetali, El Zurdo che in ogni episodio indossa magliette da calcio e ripete la frase "ni uno, ni dos, ni tres, sino tres", El Postilla che soffre di narcolessia, e infine El Negro con la sua passione per la cannabis.

Nonostante la costruzione dei personaggi assomigli a quella delle sitcom, la trama e il tipo di contenuto è totalmente diverso. Mentre nelle sitcom il focus è centrato sulle vicende personali dei personaggi e sulle situazioni di conflitto che emergono tra questi, in *Malviviendo* ciò che conta non sono le relazioni tra i personaggi bensì la storia che si sviluppa e il modo in cui i protagonisti affrontano di volta in volta situazioni diverse della loro vita quotidiana. Essendo una serie ibrida, all'interno di *Malviviendo* troviamo sia momenti di comicità, che fanno divertire lo spettatore, sia momenti più seri che corrispondono alla dimensione drammatica. Se da una parte, infatti, vediamo i protagonisti alle prese con la loro vita quotidiana, dall'altra vengono affrontati temi molto attuali, che riflettono la realtà della società odierna. Questo intreccio tra *drama* e *comedy*, definito come *dramedy*, fa ormai da sfondo a numerose serie, sia spagnole che italiane, perché da modo di affrontare sia questioni di poca importanza, che non risultano troppo impegnative per lo spettatore, sia temi di importanza sociale.

Per quel che riguarda la trama e la storia che si snoda attraverso i vari episodi, non possiamo affermare che *Malviviendo* presenti una struttura narrativa di tipo classico. Anche in questo caso, abbiamo a che fare con una struttura ibrida e variabile, composta da una trama principale alla quale si affianca un intreccio di trame secondarie che non sempre sono autoconclusive, ma che spesso sfociano in altri episodi e acquistano sempre più importanza mano a mano che la webserie avanza. Ciò permette agli autori di ricorrere a espedienti che servono per caratterizzare o contestualizzare un personaggio o una situazione, come per esempio il flashback.

Un'altro elemento che differenzia *Malviviendo* dalla sitcom è il fatto che non viene utilizzata una singola ambientazione per l'interpretazione dei personaggi, ma al contrario all'interno della scena sono presenti più *location*, nella maggior parte dei casi esterne, e sembra che non esista un luogo di riferimento nel quale si riuniscono sempre i quattro amici, se non nella strada stessa. Le *location* scelte sono reali nella maggior parte dei casi, e ciò significa che non sono state costruite appositamente per la realizzazione della webserie; dalla roulotte del Negro alla macchina del Zurdo, il budget iniziale di *Malviviendo* non permetteva ai produttori il lusso di spendere soldi per

realizzare nuove ambientazioni e perciò questi ultimi si limitavano a utilizzare ambienti esistenti nella realtà, chiedendo il permesso di girare in certi posti e cercando di adattarli il più possibile alle loro esigenze.

Per quel che riguarda infine la durata, *Malviviendo* non rispecchia le caratteristiche né di un genere né dell'altro, in quanto ogni episodio ha una durata variabile e spesso supera la mezz'ora tipica della sitcom. Infatti, se analizziamo la webserie, notiamo che nella prima e seconda stagione gli episodi hanno una durata che oscilla tra i quindici e i quarantadue minuti circa, mentre nella terza stagione la durata media raggiunge quasi i cinquanta minuti, con l'ultimo episodio che arriva a sfiorare le due ore. Questa libertà nello stabilire la durata degli episodi è dovuta probabilmente al fatto che i prodotti audiovisivi che si fruiscono attraverso internet, non costituendo un'industria, non devono sottostare a dei limiti o a dei criteri precisi, come invece succede nel caso della televisione, e possono quindi dare libero sfogo alla fantasia dei loro produttori.

3.4 La parodia come caratteristica primaria

Tutti gli episodi di *Malviviendo* si costruiscono sulla base di riferimenti intertestuali e parodie di serie, programmi televisivi, film e video pubblicati in internet. Dalla sigla di testa alle storie narrate, dai personaggi descritti allo stile utilizzato, senza tralasciare le colonne sonore e i titoli dei singoli episodi, in *Malviviendo* la parodia assume una rilevanza decisiva, tanto da poterla considerare come il marchio per eccellenza di questa webserie. Come affermano La Forgia e Tonin, questo tipo di pratica, comune a gran parte delle serie televisive statunitensi

viene usata per creare un doppio livello di lettura [...] uno, per l'appunto, più superficiale, legato alla semplice decodifica 'letterale' di questi rimandi e quindi accessibile a tutti; un altro più profondo, comprensibile solo da chi è in grado di riconoscere le fonti di quei rimandi, e che di conseguenza seleziona un pubblico di appassionati. (2009)

Le parodie più importanti di *Malviviendo*, nella maggior parte dei casi riguardanti una serie americana, sono quelle legate alla sigla iniziale degli episodi ed hanno quasi sempre una certa relazione con la trama o l'argomento trattato, intersecandosi alla narrazione in modo profondo.

Se in generale la parodia, oltre ad avere come obiettivo quello di suscitare ilarità, sottintende una leggera critica verso ciò che viene rappresentato o imitato, in *Malviviendo* rappresenta un vero e proprio omaggio alle serie preferite dagli autori, come afferma Teresa Segura, una delle produttrici: «[I]as cabeceras que homenajeamos son, normalmente series que nos gustan y respetamos,

americanas en su mayoría» (in Quintanilla Montenegro, 2011: 57). Analizzando l'intera webserie, notiamo, però, che le parodie non si limitano alle serie americane di fama internazionale, come nel caso di *Lost*, *Sex and the City*, *How I Met Your Mother*, *Breaking Bad*, *The Big Bang Theory*, *A Game of Thrones*, ecc. Troviamo parodie anche di film, come *Memento*, *28 settimane dopo*, *Last Night* e *Taxi Driver*, e di programmi televisivi, come *Callejeros*, del canale spagnolo Cuatro, *21 días*, presentato da Meritxell Martorell ed emesso sullo stesso canale, e *COPS*, un documentario statunitense che riprende agenti di polizia o sceriffi durante la loro normale attività di pattuglia del territorio.

Concentrandoci nella prima stagione, che è quella che più ci interessa ai fini di questo elaborato perché sarà quella su cui mi soffermerò per l'analisi dei sottotitoli in italiano, notiamo che le parodie che vengono realizzate sono numerose, e addirittura all'interno dello stesso episodio è possibile intuire più di un riferimento a livello intertestuale. Se nella maggior parte dei casi questi hanno a che fare con la trama argomentativa dell'episodio o si basano sul modo di interpretare di un personaggio, altre volte sono talmente implicite da rischiare di passare inosservati agli occhi di uno spettatore medio e solo pochi veri intenditori ed esperti di prodotti audiovisivi riescono a coglierli. Il primo episodio, "Me dicen Negro", inizia con la parodia della serie *Dexter*, per poi continuare con un monologo del narratore/protagonista El Negro, che rispecchia in tutto per tutto quello del protagonista Earl della serie *My Name is Earl*. Addirittura anche il titolo stesso della puntata sembra copiare quello della famosa serie americana. Il secondo episodio, "La cosecha", sembra riprendere alcuni aspetti della serie *I Soprano*, soprattutto per quel che riguarda il tema del traffico della droga. Il terzo episodio, "El próximo antes de ayer", oltre a essere ricco di piccoli riferimenti a vari contenuti audiovisivi, come il travestimento di Kill Bill e la maschera di Darth Vader, si sviluppa in base a due parodie principali: quella del film *Memento*, da cui copia la struttura narrativa, e quella della serie statunitense *Lost*, su cui si basa la sigla di testa. Il titolo del quarto episodio, "Chair Driver", è un chiaro riferimento al film *Taxi Driver* che vede come interprete Robert de Niro, mentre a livello tematico riprende aspetti di film quali *Karate Kid* e *Million Dollar Baby*, entrambi incentrati sulla relazione tra maestro e discepolo e sulla preparazione fisica di quest'ultimo ai fini di un combattimento. Per quel che riguarda la sigla di testa, è una parodia della serie americana *ALF*, ma non ha nessuna relazione con la trama. Il quinto episodio, "Callejeros", è una parodia strutturale e narrativa del programma spagnolo emesso sul canale Cuatro, *Callejeros*, e cerca di copiare in tutto e per tutto lo svolgimento del vero programma. Nel sesto episodio, "Cuentos y leyendas", oltre a osservare piccoli riferimenti a film (*28 settimane dopo*) e serie televisive (*I segreti di Twin Peaks*), le parodie più rappresentative sono quella del film *Cast away*, che vede El Kaki nei panni di Tom

Hanks, alle prese con il suo amato melone, e quella della serie *The X-Files*, per quel che riguarda la sigla di testa. Cambiando completamente la tematica e spostandoci al mondo delle carceri, il settimo episodio, intitolato "Módulo Tres", è una chiara parodia della serie *Prison Break*, tant'è vero che il titolo di questa viene addirittura menzionato da uno dei personaggi. Il titolo dell'ottavo episodio, "No girls", ci suggerisce la tematica di cui tratta, che riguarda la vita amorosa dei protagonisti della serie. L'episodio in questo caso si basa interamente sui temi trattati nel film *Sex and the City*, con alcuni accenni ad altri film, come *La febbre del sabato sera*. Il nono episodio, "Cicatrices", oltre a iniziare con una parodia della sigla di testa della serie *La famiglia Brady*, presenta altri due importanti riferimenti: da una parte, si possono intuire delle somiglianze con il film *Trainspotting*, mentre dall'altra vengono ripresi alcuni aspetti del film *Pulp Fiction*, in entrambi i casi dal punto di vista dell'interpretazione dei personaggi. L'ultimo episodio della stagione, "Se vende", inizia con la parodia della serie *South Park* e si conclude con un riferimento a una scena del film *Snatch - Lo strappo*, nella quale dei mafiosi incendiano la roulotte del personaggio principale.

La tecnica di parodiare le sigle iniziali di serie o film per utilizzarle come sequenza iniziale degli episodi di *Malvivendo* è davvero innovativa e originale, e gioca a favore dei produttori della webserie perché si afferma come suo marchio per eccellenza; nonostante sia difficile riportare e classificare tutte le parodie e i riferimenti intertestuali presenti in *Malvivendo*, da questa piccola analisi capiamo come questi siano il motore che dà vita alla creatività e fantasia degli autori, e come lo spettatore, guardando la webserie, provi la sensazione continua di vivere un déjà-vu e sia costretto spesso a "rileggere" ciò che ha appena visto.

3.5 I sottotitoli dei fansubber di ItaSA

Malvivendo è stata sottotitolata per la prima volta in italiano dalla *community* di ItaSA, che dopo aver scoperto in internet la webserie e aver assistito al suo crescente successo, ha pubblicato sul proprio portale i sottotitoli dei primi quattro episodi della prima stagione, a poco meno di un anno dalla messa in onda in internet di "Me llaman Negro". I sottotitoli in italiano di questo episodio sono stati resi disponibili agli utenti il 17 agosto del 2009 e fino ad ora sono stati scaricati 1369 volte¹⁷. Per quel che riguarda il secondo episodio, "La cosecha", andato in onda in originale il 29 dicembre del 2008, ItaSA ha fornito i sottotitoli il 13 settembre 2009, mentre per il terzo e quarto episodio i fan hanno dovuto aspettare rispettivamente fino ad aprile e a ottobre del 2010. I sottotitoli di questi ultimi tre episodi sono stati scaricati in numero inferiore rispetto al primo, esattamente

¹⁷ Cfr. Dati riferiti al settembre 2016.

585, 369 e 306 volte¹⁸, fatto che probabilmente ha portato alla scelta di *ItaSA* di interrompere l'attività iniziata. Tuttavia, la serie è stata comunque sottotitolata da un fan della casa di produzione Different, Giorgio Frascaroli, che nella sua pagina di YouTube¹⁹ ha riunito i sottotitoli di molti dei lavori realizzati dal gruppo, tra cui *El viaje de Peter McDowell*, il primo progetto televisivo, e le mini serie *Kazakievo*, *Puto destino puto*, *Mortal Topic* e *Mortal Topic 2*, e ha creato addirittura una pagina Facebook interamente dedicata a *Malviviendo* sottotitolato in italiano²⁰. Tra il 2 e il 5 ottobre del 2011 Giorgio Frascaroli ha pubblicato sul suo canale YouTube i primi quattro episodi di *Malviviendo* sottotitolati da *ItaSA* ed i successivi sei episodi da lui sottotitolati, fornendo in questo modo degli *hardsubs*, ossia dei sottotitoli integrati a video. In seguito, con una periodicità irregolare, ha continuato a pubblicare i sottotitoli dei restanti episodi delle altre due stagioni. In questo modo, i fan italiani della webserie hanno potuto seguire le avventure dei quattro giovani de "Los Banderilleros", raggiungendo una media di 32 282 visualizzazioni totali²¹.

Il successo dei sottotitoli da lui forniti non è però direttamente proporzionale alla loro qualità. Già ad una prima occhiata, infatti, possiamo notare diverse lacune dal punto di vista lessicale, morfologico e grammaticale, e una scarsa conoscenza dei parametri e delle restrizioni che stanno alla base del sottotitolaggio. In primo luogo, i sottotitoli non sono sincronizzati con l'audio originale e fanno la loro comparsa quando gli attori hanno già cominciato a parlare, rimanendo sullo schermo solo pochi secondi e scomparendo prima ancora che lo spettatore abbia finito di leggerli. Per quel che riguarda la lunghezza, i sottotitoli occupano quasi sempre tre righe intere, tra i 45 e 50 caratteri l'una, come possiamo vedere da alcuni esempi tratti dall'episodio "Callejosos" (2.26-2.34; 4.53-5.00; 5.11-5.29)²².

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
El Negro: Me busco la vida en verdad. Vine de mi isla hace unos años y la verdad es que aquí me siento como en casa. Yo nunca... espérate un momento. [...]	N: a dir la verità vivo alla giornata, sono venuto / dalla mia isola da qualche anno e qua mi sento / come in casa. Io mai... aspetta un momento! [...]
El Zurdo: Por lo menos era simpática, sabes, porque	Z: perlomeno era simpatica.. perché con quella

¹⁸ Cfr. Dati riferiti al settembre 2016.

¹⁹ Cfr. <https://www.youtube.com/user/anymore79/featured>

²⁰ Cfr. <https://www.facebook.com/groups/242010405845638/>

²¹ Cfr. Dati riferiti all'ottobre 2016. La media è stata calcolata a partire dalle visualizzazioni di ogni episodio.

²² D'ora in avanti, gli episodi sono citati tramite il titolo dell'episodio e il minutaggio della scena. Il segno "/" indica la divisione tra la riga superiore e quella inferiore, qualora ce ne siano due, mentre il segno "/" segna il passaggio da un sottotitolo al successivo. Nella prima colonna si riporta il nome per intero del personaggio a cui si attribuisce la porzione di dialogo, mentre nella seconda colonna, per questioni di spazio, si utilizza solo l'iniziale.

<p>con esa cara, más le vale serlo, aunque dicen que las feas son mejores... ya sabes. A mi me lo han dicho, yo no sé, vamos.</p> <p>[...]</p> <p>El Zurdo: Pero vamos, que yo no lo sé, a mi me lo han dicho. Que puede que haya... que sean súper flexibles, que hagan unas posturas súper originales, vamos... Que yo no lo sé, que a lo mejor hacen cosas que le darían asco a cualquiera o yo que sé, que otras no se atravesarían a hacer, pero vamos, que yo no lo sé, eh, que a mi es por lo que me han dicho, yo no lo sé. ¿Esto cuando sale?</p>	<p>faccia, / insomma dicono che quelle brutte sono migliori nel / fare Sai no?? A me me lo han detto eh, io non lo so</p> <p>[...]</p> <p>Z: però io non lo so, a me me lo han detto .. è / che è possibile che sian super flessibili , che / facciamo posizioni originali, ma io non lo so.. // o forse fanno cose che alle altre farebbe schifo fare, / però...io non lo so.. a me me lo han detto È che / io .. non lo so .. questo quando andrà in onda?</p>
--	--

Il vero problema di questi sottotitoli, tuttavia, non riguarda solo la scarsa conoscenza del sottotitolatore dei parametri tecnici del sottotitolaggio, così come dei suoi limiti e delle sue restrizioni, quanto la pessima padronanza della lingua italiana, delle regole grammaticali e delle convenzioni grafiche e paragrafematiche in uso. Questi esempi, come molti altri, ne sono la dimostrazione. Nonostante ciò, sembra che i fan, non conoscendo a loro volta le regole del sottotitolaggio e non disponendo di alternative migliori per poter seguire la webserie in lingua italiana, non abbiano dato importanza ai gravi errori commessi nella traduzione, finendo per accontentarsi di un prodotto di dubbia qualità.

Per questo motivo, ai fini del mio elaborato, mi è sembrato opportuno dal punto di vista traduttivo concentrarmi solo sull'analisi dei problemi di traduzione²³ presenti nei primi quattro episodi della webserie, i cui sottotitoli sono stati forniti dalla *community* veterana di *ItaSA*. Per affrontare l'analisi, che si struttura su due livelli, quello linguistico-culturale²⁴ e quello relativo alle tecniche del sottotitolaggio, ho scaricato i sottotitoli forniti da *ItaSA* dal loro portale²⁵, dopo essermi registrata, e aiutandomi con software quali Subtitle Workshop e Aegisub ho potuto lavorare allo stesso tempo su audio e video originali e sul testo tradotto, soffermandomi man mano sugli aspetti che ritenevo importanti.

²³ Con l'espressione "problema di traduzione" intendiamo un «problema objetivo que todo traductor (independientemente de su nivel de competencia y de las condiciones técnicas de su trabajo) debe resolver en el transcurso de una tarea de traducción determinada». Si distingue quindi dalla "difficoltà di traduzione" che è invece «subjektiv[a] y tien[e] que ver con el propio traductor y sus condiciones de trabajo particulares» (Nord in Hurtado Albir, 2001: 282).

²⁴ Secondo Nord (in Hurtado Albir, 2001: 283), i problemi linguistici nascono dalle differenze strutturali tra lingua di partenza e lingua di arrivo, mentre i problemi culturali sono dovuti a una differenza per quel che riguarda le norme e le convenzioni usate nelle due lingue. D'altro canto, Hurtado Albir (2001: 288) ritiene che i problemi linguistici raggruppino discrepanze tra le due lingue sul piano lessicale, morfosintattico, stilistico e testuale, mentre include la categoria dei problemi culturali nella macrocategoria dei problemi extralinguistici, assieme a questioni di tipo tematico ed enciclopedico.

²⁵ Cfr. http://www.italiansubs.net/index.php?option=com_remository&Itemid=6&func=select&id=1406

3.5.1 Problemi di traduzione sul piano linguistico

Prima di analizzare il linguaggio di *Malviviendo*, è necessario sottolineare che le lingue si differenziano in base a diverse dimensioni di variazione, che si classificano prendendo in esame quattro parametri fondamentali: «il territorio in cui la variazione viene impiegata (diatopia), le caratteristiche sociali dei parlanti (diastratia), la situazione comunicativa (diafasia) e il mezzo tramite cui la lingua viene utilizzata (diamesia)» (Garajová, 2014: 37)²⁶. Escludendo la varietà diamesica, le altre tre dimensioni della variazione non agiscono in modo isolato, ma al contrario interagiscono e interferiscono tra loro in vario modo. Infatti, come afferma Berruto (1995: 149), una produzione linguistica di un qualsiasi parlante si colloca sempre simultaneamente lungo i tre assi, quello diatopico, diastratico e diafasico.

Da un punto di vista fonetico, il linguaggio utilizzato dai personaggi di *Malviviendo* risente sia della varietà diafasica della lingua, cioè della "differenziazione correlata alla situazione comunicativa, alla relazione di ruolo o all'argomento di conversazione"²⁷, sia della provenienza sociale e geografica dei parlanti.

Per prima cosa, tutti i personaggi hanno la tendenza a eliminare le consonanti finali (la sillaba <ra> in 'para') e la /d/ intervocalica degli aggettivi e dei participi passati che terminano in <ado>, così come ad aspirare la consonante implosiva /s/ e a non pronunciare la marca del plurale in /s/; questi tratti fonetici sono tipici del linguaggio colloquiale, come segnala Briz nei suoi studi (1998: 49). Una particolare attenzione va riservata alle due varianti diatopiche che emergono nel linguaggio: da una parte la variante andalusa, utilizzata dalla maggior parte dei personaggi, visto che la webserie è ambientata a Siviglia, e dall'altra la variante canaria, utilizzata dal Negro. Entrambe si sviluppano soprattutto sul piano fonetico, e perciò sulla particolare intonazione e realizzazione dei suoni. Nel primo caso, assistiamo a fenomeni come l'aspirazione della /s/ implosiva, della /f/ iniziale di parola latina e della *jota*, l'indistinzione tra i fonemi /r/ e /l/, la distensione articolatoria, la produzione rilassata dei suoni consonantici e il dileguo delle consonanti intervocaliche. Come scrive Zanrè:

[i]mprontata su un generale rilassamento dell'articolazione dei suoni rispetto allo standard spagnolo, la pronuncia andalusa risulta caratteristicamente più armonica rispetto allo standard, grazie all'indebolimento dei suoni consonantici che spesso vengono aspirati o non pronunciati e alla particolare intonazione che questi fenomeni conferiscono alla parlata. (2011: 43)

²⁶ Si potrebbe aggiungere anche la varietà diacronica, ossia quella relativa al tempo, ma non è rilevante ai fini della nostra analisi.

²⁷ Cfr. <http://www.orioles.it/materiali/LeDimensioni.pdf>

Tra i vari tratti distintivi della variante canaria, evidenziamo l'aspirazione del fonema /x/ e della consonante implosiva /s/, l'aspirazione e l'elisione della /s/ finale e la neutralizzazione delle consonanti /l/ e /r/ (Díaz Alayón, 1990: 32).

Tuttavia, ciò che più risalta nel linguaggio è il fenomeno per cui suoni diversi vengono pronunciati nello stesso modo. Se da una parte, infatti, la maggior parte dei personaggi utilizza il *ceceo*, che prevede la riduzione dei fonemi /θ/ (grafia c, z) e /s/ ad uno solo, realizzato come /θ/, dall'altra parte, El Negro, conservando i tratti tipici della varietà canaria, propende per il *seseo*, ossia la sostituzione del fonema /θ/ per il fonema /s/²⁸.

In tutti questi casi i sottotitoli non possono riprodurre i tratti fonetici e le varianti regionali che emergono, finendo quindi per neutralizzare il linguaggio. Per alcuni personaggi secondari, il cui accento è specialmente forte e marcato, si sono resi necessari addirittura dei sottotitoli intralinguistici. È il caso per esempio dell'eroinomane Mateo, introdotto nel primo episodio dal Negro ("Me llaman Negro", 05.55-06.35), o del coltivatore di marijuana del secondo episodio, soprannominato "El Gordo" ("La cosecha", 13.52-16.52).

Accanto alla varietà regionale utilizzata nella webserie, osserviamo anche espressioni e termini tipici di un solo personaggio che costituiscono il suo idioletto, cioè "la particolare varietà d'uso del sistema linguistico di una comunità che è propria di ogni singolo parlante"²⁹, variante che deve essere preservata e riportata in modo adeguato nei sottotitoli. Un esempio di questi usi, che fanno parte della dimensione diastratica della lingua, cioè quella relativa alla caratterizzazione sociale dei parlanti, sono le cosiddette *muletillas*, ossia «quelle sequenze (di varia natura, costituite come sono da parole o espressioni) che il parlante inserisce qua e là nel discorso, come personali forme di routine e in modo per lo più irriflesso, per punteggiare espressivamente il discorso stesso» (Canobbio, 2010). In questo caso, El Zurdo è quello che più possiede questa caratteristica, visto che ripete in ogni episodio la frase "ni uno, ni dos, ni tres, sino tres", riferita a situazioni diverse. Osserviamo come viene tradotto questo intercalare nei quattro primi episodi della prima stagione (11.21-11.25; 16.23-16.26; 05.44-05.48; 08.27-08.32).

²⁸ È importante sottolineare che questi fenomeni, oltre a non essere esclusivi di una sola area geografica, possono coesistere nella stessa regione. Il *ceceo* è diffuso in modo limitato anche in alcune zone delle Isole Canarie e dell'America Latina, mentre il *seseo*, oltre a essere originario dell'Andalusia e a essersi diffuso in seguito nelle Isole Canarie e in tutta l'America Latina, è presente nella Comunità Valenciana, in Galizia e in Catalogna. Mentre l'enorme diffusione del *seseo* ha fatto sì che venisse riconosciuto e accettato dalla Real Academia Spagnola, il *ceceo* è da sempre considerato come un fenomeno dialettale caratteristico delle classi sociali incolte e volgari (Zanrè, 2011: 45).

²⁹ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/idiolotto/>

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Zurdo: Pero escucha, que no eché ni uno, ni dos, ni tres, sino tres.	Z: Pero', ascolta. Le botte non sono / state ne' una, ne' due, ne' tre. // Bensi' tre.
El Zurdo: ¿Cuántos años hace que vengo a comprarte a ti? Ni uno, ni dos, ni tres, sino tres.	Z: Quanti anni sono che / vengo qui a comprare? // Non uno, ne' 2, ne' 3, // bensi' 3.
El Zurdo: Que este año no te vas a comer un mojón. Ni uno, ni dos, ni tres, sino tres.	Z: Quest'anno non ti arriverà un cazzo. // Ne' uno, ne' due, ne' tre. Bensi' tre.
El Zurdo: Y se gana bastante pasta, eh. Yo he ganado ni uno, ni dos, ni tres, sino trescientos pavos en una semana.	Z: E si guadagna da paura eh. Io ho / tirato su non una, ne' due, ne' tre, // bensi' 300 carte in una settimana.

Questo intercalare dovrebbe essere preservato correttamente e tradotto nei sottotitoli sempre allo stesso modo perché fa parte dello stile del personaggio e lo spettatore deve essere in grado di percepirlo e decodificarlo come tale. Come afferma Canobbio (2010), infatti, gli intercalari non svolgono una funzione specifica nella strutturazione del discorso, né contribuiscono all'apporto informativo; tuttavia, ciascun parlante tende a preferire alcuni intercalari, o uno in particolare (che può apparire nell'enunciato come un vero e proprio tic), che diventa un suo tratto caratteristico e definitorio. I *fansubber* italiani non hanno mantenuto un'espressione esattamente uguale in tutti e quattro gli esempi, ma ciò a mio parere non è dovuto a una scarsa attenzione rivolta al testo originale quanto a un problema di organizzazione, in quanto la traduzione viene fatta spesso da un team diverso di persone.

Per quel che riguarda la variazione diafasica della lingua, in *Malvivendo* viene utilizzato sempre un linguaggio informale e giovanile, ricco di segnali discorsivi, giochi di parole e turpiloquio, che tende a utilizzare suffissi (per i sostantivi <ata>, <ota>; per gli aggettivi <azo>, <izo>, soprattutto³⁰) e che si caratterizza per una preferenza per la paratassi, un'abbondanza di frasi incomplete, di autocorrezioni e di rielaborazioni. Come afferma Briz, infatti:

[L]a ausencia de planificación, o más exactamente, la obligada planificación rápida, y, así pues, el escaso control de la producción del mensaje, el tono informal, determinan una sintaxis no convencional y una estructura gramatical específica, [...] Léxicamente, cabe destacar la reducción y selección que en la conversación coloquial sufre el léxico común, así como el empleo de unidades polisémicas, proformas, *verba omnibus*, poco limitadas semánticamente, que son capaces de ocupar el lugar de muchas otras. Se trata además de un

³⁰ Secondo Hernández Alonso (1991: 18), nel linguaggio giovanile uno dei fenomeni che risalta maggiormente dal punto di vista morfologico è la proliferazione dei suffissi <ata>, <ota>, <eta> e <uta>.

léxico abierto capaz de albergar y dar entrada a voces de léxicos especiales, argóticos [...]
(1998: 34, 43-44)

Nonostante non sempre sia facile trovare dei corrispondenti italiani che funzionino, nei sottotitoli i *fasubber* hanno cercato di riprodurre la ricchezza, l'espressività e la varietà della lingua parlata e nella maggior parte dei casi ci sono riusciti, adottando anche dei cambiamenti a livello sintattico e semantico-lessicale.

L'italiano è una lingua molto ricca e varia dal punto di vista lessicale, contrassegnata da una sintassi molto spesso elaborata e sinuosa, ma che allo stesso tempo ci dà grande libertà di spostare gli elementi all'interno della frase, e ciò rappresenta una grande risorsa. Tuttavia, se ci concentriamo sull'italiano parlato, quello che Calvino definisce "popolare", notiamo che quando dobbiamo tradurre un testo in italiano più ci immergiamo nell'italiano parlato più questo «fa cilecca, perché al livello popolare sconfinava subito nel localismo e nel dialetto» e la traduzione diventa problematica (Calvino, 1965: 117). È vero, infatti, che la lingua italiana parlata riflette le culture e le tradizioni locali e sfocia, dunque, in espressioni dialettali, percepite come più naturali e spontanee nella comunicazione; ciò lo si nota soprattutto nel linguaggio giovanile, che non è omogeneo in tutta Italia e di frequente cambia da regione a regione o addirittura da città a città. Rispetto ad altre lingue europee, accanto al linguaggio giovanile nazionale italiano, molto spesso stereotipato nel cinema, esiste anche un linguaggio radicato nelle piccole realtà, in contrasto con la lingua comune, che i giovani usano per escludere dalla comprensione immediata gli adulti. Si potrebbe parlare di una varietà diafasica del linguaggio giovanile. Pertanto, al contrario dello spagnolo, che può attingere a un registro della lingua che ha confini molto più ampi di quelli regionali, in italiano per mantenere la vivacità e la freschezza del linguaggio colloquiale spesso si ricorre all'uso di regionalismi. Tuttavia, in una traduzione bisogna cercare sempre di mantenere un linguaggio standard, perché se da una parte l'impiego di regionalismi accentuerebbe l'effetto comico di alcuni tratti colloquiali, dall'altra «creerebbe un'incongruenza rispetto al contesto originale di emissione, snaturando il prodotto audiovisivo che [...] è invece fortemente radicato nella cultura di partenza» (Tonin, 2014: 217). Lo studioso Stephen Smith afferma a questo proposito:

[s]poken language may be highly colloquial and will often be influenced to a greater or lesser extent by local dialect. But attempting to reflect the words of a Berliner, say, in an orthographic approximation to cockney hardly facilitates understanding. In practice it is usually the best bet to subtitle even the strongest of dialects in a standard form of the target language. (1998: 145)

Purtroppo, non sempre i *fansubber* di *ItaSA* sono riusciti a evitare di utilizzare espressioni dialettali o regionali, finendo per creare una leggera incongruenza rispetto al contesto d'emissione originale. Vediamo alcuni esempi ("Me llaman Negro", 09.44-09.47; "El próximo antes de ayer", 01.51-01.52; "Chair Driver", 05.41-05.43, 11.16-11.21, 12.54-12.58).

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Zurdo: Illo, ¿sabes qué? Que me cago en tus muertos.	Z: Bello, sai che ti dico? // Fanculo tu e li mortacci tua.
Ispettore Gonzalo: ¡Joder!	G: Minchia!
El Kaki: ¡Tus muertos, hijo de puta! [...] El Negro (offscreen): <i>El Almeja es el típico bocaza vacilón y enclenque al que todo el barrio desea darle una paliza.</i> [...] El Zurdo: Vuela como una cucaracha, y pica, pica como una ladilla.	K: Mortacci tua, figlio di puttana. [...] N (offscreen): <i>Il Vongola è il tipico sborone del cazzo che / tutto il quartiere vorrebbe prendere a pizze.</i> [...] Z: Vola come un bacherozzo, e se ti punge, / punge come una piattola.

Nei primo e nel terzo esempio notiamo che i *fansubber* hanno tradotto l'interiezione 'me cago en tus muertos' con "mortacci tua", espressione tipicamente meridionale di contenuto offensivo³¹. La stessa cosa vale per la parolaccia "minchia", nel secondo esempio, che è un intercalare usato principalmente nel sud Italia³². Negli ultimi due esempi, invece, vengono usati i termini di origine toscana "bacherozzo"³³ e "piattola"³⁴ e l'espressione regionale "prendere a pizze" come sinonimo di "prendere a schiaffi"³⁵.

Il linguaggio di *Malvivendo*, oltre a caratterizzarsi per un colloquialismo diffuso nella scelta lessicale ('polvo', 'follar', 'ligar', 'pringado', 'subnormal', 'gorrilla', ecc.) e a riservare un ruolo

³¹ Sotto la voce "morto", il Dizionario dei modi di dire della Garzanti riporta: "Nella chiave del *de mortuis nil nisi bene* appariva tanto più violento l'imprecare contro i morti di una famiglia. Era la diffusa imprecazione meridionale (poi banalizzatosi ad intercalare) di *a li mortacci tui*. Per il mondo romanesco cfr. la testimonianza di [...] che ricorda pure l'aferesi eufemistica in *'tacci tui* e la cristallizzazione cinematografica e televisiva del motto in una sorta di stereotipo nazionale del registro comico".

³² Dalla definizione del Dizionario Devoto Oli della Lingua Italiana: "s.f. merid., pop. 1. Pene; frequente anche come interiezione o epiteto ingiurioso [...]."

³³ Sotto la voce "bacherozzo", il Dizionario dei sinonimi e contrari della Treccani riporta: "(anche bacherozzo, bacarozzo, bagherozzolo, bagarozzo) s.m. [spreg. di *baco*]. -1. (pop.) [insetto dal corpo appiattito, nero o bruno] ≈ ⊕ (*zool.*) blatta, (*tosc.*) piattola, ⊕ (*zool.*) scarafaggio [...]."

³⁴ Dalla definizione del Dizionario dei sinonimi e contrari della Treccani: "1. a. Altro nome comune, spec. in Toscana, della *blatta* o *scarafaggio* [...]."

³⁵ Sotto la voce "schiaffo", il Dizionario dei sinonimi e contrari della Treccani riporta: "s. m. [prob. voce onomatopeica]. - 1. [colpo dato sulla guancia con la mano aperta: *ricevere uno s.*] ≈ (*ant.*) ceffata, ceffone, (*region.*) cinquina, (*ant.*) gotata, (*non com.*) mostaccione, (*region.*) pacchero, (*gerg.*) pappina, (*region.*) pizza, (*region.*) sberla, (*region.*) schiaffettone, sganascione, (*region.*) sleppa [...]."

importante al gergo della malavita e della droga ('jonkies', 'caballo', 'camello', 'grifa', 'meterse', ecc.), è ricco di disfemismi e volgarismi ('mierda', 'joder', 'cojones', 'gilipollas', 'cabrón', 'me cago en la leche', 'me cago en la puta', 'me cago en diez', ecc.), che contribuiscono a caratterizzare i personaggi e a renderli credibili di fronte allo spettatore³⁶. Come afferma Hernández Alonso, infatti:

[u]n fenómeno muy característico de [la] lengua juvenil es el disfemismo. La lengua estándar utiliza habitualmente el eufemismo, utilización de términos semánticamente neutros o positivos para designar hechos, acciones o actitudes vistas socialmente como negativas o escatológicas [...] Pues bien, el lenguaje juvenil, como reacción contractual, realiza con frecuencia el fenómeno contrario, el disfemismo, o sea, aplicar términos burdos o escatológicos a realidades normales del entorno vital, con lo que se ha llenado de vulgarismos. *Tener morro, mierda* [...] algo está *de puta madre* o es *acojonante*, etc., tienen una connotación negativa que [...] marca a quien las usa. (1991: 17-18)

Vediamo la proposta di traduzione di una scena tratta dal secondo episodio ("La cosecha", 06.43-06.58), nella quale uno dei personaggi, El Kaki, comincia a insultare un ragazzo, solo perché ha cercato di aiutarlo.

Trascrizione originale	Sottotitoli ItaSA
El Kaki: Amigo de que, no soy tu amigo, ni na[da] de na[da], maricón. ¡Hippy de mierda! Tú qué te crees, ¿que yo no puedo cruzar una puta calle? [...] ¡Hippy de mierda!	K: Amico? Da quando? / Mai stato amico tuo, frocio. // Hippy di merda. // Cazzo credi? Che non posso / attraversare una cazzo di strada? // [...] Hippy di merda!

Questa scena mette in risalto l'uso del turpiloquio da parte del Kaki, che spicca per il suo carattere scorbutico e poco socievole. I volgarismi presenti nell'originale dovrebbero essere riprodotti nei sottotitoli, soprattutto in casi come questo, in cui sono necessari per la caratterizzazione del personaggio, e svolgono quindi una funzione cruciale nel garantire una fruizione ottimale del prodotto audiovisivo da parte di un fan. I *fansubber*, non contemplando la censura di contenuti volgari e opponendosi allo stile politicamente corretto imposto dalle reti televisive, hanno addirittura aggiunto una parolaccia, "cazzo", che non appare nell'audio originale. Nonostante il sottotitolaggio non contempli meccanismi di ipertraduzione, visti i limiti a cui deve

³⁶ Spesso le interiezioni costituite da parole oscene e volgari, delle volte marcate regionalmente, vengono utilizzate dai parlanti come intercalari (Canobbio, 2010).

sottostare, in questo caso l'aggiunta del volgarismo è coerente con la caratterizzazione del personaggio e risulta quasi necessaria.

Riportiamo un'altra scena tratta sempre dal secondo episodio ("La cosecha", 07.23-07.38).

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Negro: Me parece increíble que los cabrones esos se jueguen el mundo para demostrar esas gilipollices. El puto Stephen Hawkins debería inventarse un sistema de aire comprimido pa[ra] levantarse la polla en vez de estar apoyando las pruebas esas.	N: A me sembra incredibile / che questi stronzi // si giochino il mondo per / dimostrare delle cazzate. // Quello Stephen Hawkins del cazzo dovrebbe / inventare un sistema ad aria compressa... // per farsi rizzare il cazzo, / invece di sostenere quegli esperimenti. //
El Kaki: ¿Pero cómo se llama?	K: Come hai detto che si chiama? //
El Negro: Stephen Hawkins, cabrón, tu tocallo de silla. El que tiene la cabeza que parece que bebe agua del grifo.	N: Stephen Hawkins, coglione, / un tuo compare di sedia a rotelle. // Quello che sembra che stia / sempre a bere dal rubinetto. //
El Kaki: No, cómo se llama lo otro.	K: No, come si chiama quell'altra cosa. //
El Negro: Ah, la materia original, ¿no? Lo que quieren hallar con la prueba esa. De dónde salió la Galaxia, el Big Bang y su puta madre. ¿A quién coño le importa eso?	N: Ah, la materia originale, dici. // Cio' che vogliono trovare / con questo esperimento. // Da dove proviene la galassia, / il big bang, 'ste cazzate. // Pero' chi cazzo se ne frega?

Anche in questo caso tutti i riferimenti volgari vengono riportati nella traduzione, seppure a volte con uno spostamento semantico, così come i segnali discorsivi, senza nessun tentativo di risparmiare caratteri. Nonostante questi ultimi non contribuiscano in modo determinante all'apporto informativo e quindi si potrebbe evitare di preservarli nella traduzione, molti autori sono d'accordo nell'affermare che eliminandoli si modificherebbe il valore complessivo dell'enunciato, dato il loro ruolo fondamentale dal punto di vista pragmatico (Bazzanella, 2011). Inoltre, va sottolineato il tentativo di riprodurre il linguaggio marcato e disarticolato dei personaggi utilizzando delle forme tipiche dell'italiano colloquiale giovanile, come l'uso dell'apostrofo con la successiva aferesi³⁷ del dimostrativo "questo" (D'Achille, 2010).

In *Malviviendo* non mancano le blasfemie, che hanno una funzione espressiva e riflettono la natura spontanea e meno organizzata del parlato. Ecco un esempio tratto dal quarto episodio ("Chair

³⁷ L'aferesi consiste nella caduta di uno o più foni a inizio di parola. In questo caso, per aferesi della prima sillaba, "queste" diventa "ste".

Driver", 15.06-15.12), nel quale notiamo come i *fansubber* non abbiano titubato di fronte alla possibilità di omettere e censurare la bestemmia.

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Kaki: Anda e vete a entrenar en serio, que te voy a dar así con el litro, ¡me cago en Dios!	K: Comincia ad allenarti / seriamente, che senno' // ti lancio la birra addosso, porco Dio!

Nell'analisi dei personaggi della webserie abbiamo visto che i quattro protagonisti si attribuiscono dei soprannomi che rispecchiano le loro caratteristiche fisiche o caratteriali: El Negro, El Zurdo, El Kaki, El Postilla. Dato che ognuno di essi contribuisce alla caratterizzazione del personaggio, la tecnica impiegata in questo caso dai *fansubber* è stata improntata all'insegna dell'avvicinamento alla cultura di partenza, traducendo letteralmente i nomignoli, pur senza snaturare il prodotto audiovisivo. "El Zurdo" diventa "Il Manco", "El Postilla" viene rinominato "Il Crosta", mentre "El Kaki" e "El Negro", per somiglianza tra lo spagnolo e l'italiano, non subiscono nessun cambiamento, a parte per l'articolo. Vediamo una scena del secondo episodio ("La cosecha", 04.32-04.58), in cui vengono nominati tre dei personaggi principali.

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Zurdo: Illo, ¿el Postilla no tenía que venir?	Z: Ma, non doveva venire anche il Crosta? //
El Negro: Lo estoy llamando, tío, pero no me lo coge.	N: Lo sto chiamando, / però non risponde. //
El Zurdo: Se habrá quedado dormido.	Z: Si sarà addormentato. //
El Negro (offscreen): <i>El Zurdo va a hacer negocios, yo voy para probar el material y por si hay algún problema nos llevamos al Kaki.</i>	Z (offscreen): <i>Il Manco va a concludere gli affari. / Io vado per assaggiare il materiale. // E nel caso ci fossero problemi... // ci portiamo dietro il Kaki.</i>

Tuttavia, queste rese sembrano non considerare la carica semantica del testo di partenza e l'impressione che si ha è che i *fansubber* alcune volte abbiano tradotto i soprannomi considerando solo la loro forma linguistica, e perdendone il significato figurato. Ciò è evidente se analizziamo come sono stati tradotti i soprannomi di altri personaggi secondari che fanno la loro comparsa nei primi quattro episodi: "El Gordo", un amico dei protagonisti a cui è attribuito questo soprannome per il suo aspetto fisico, viene tradotto con una sfumatura dispregiativa non presente nell'originale, "Il Ciccione"; "El Mulo", nominato così per il suo carattere rozzo e maleducato, perde del tutto la sua connotazione originale nella traduzione all'italiano "Il Mulo", che fa pensare ad alcuna

somiglianza fisica con l'animale; infine, una ragazza del quartiere soprannominata "La Trapo" per il suo brutto aspetto diventa "La Cencio", alludendo così a precarie condizioni di salute o a una carnagione pallida³⁸. Una resa che invece ha dimostrato lo sforzo dei *fansubber* per cercare di trasferire le connotazioni originali al testo di arrivo è quella del personaggio "El Puto", il prostituto del quartiere, che viene rinominato come "Marchetta", termine gergale che per metonimia indica la persona che si dedica alla prostituzione³⁹.

Un tratto tipico dell'oralità faccia a faccia è anche l'utilizzo di forme allocutive che, a seconda della posizione che occupano all'interno dell'enunciato, possono servire per rivolgersi a un altro interlocutore e richiamare la sua attenzione in situazioni di dialogo diretto (Lorenzetti, 2010), per mantenere o rafforzare la relazione tra gli interlocutori, oppure per fornire informazioni riguardo il tipo di rapporto che intercorre tra parlante e ascoltatore (Zwicky in Bruti e Zanotti, 2013: 131). In *Malvivendo*, i personaggi utilizzano sia appellativi diffusi su tutto il territorio spagnolo, come 'tío/a' e 'chaval', sia altri che risentono della variante diatopica (a volte diastratica) del parlante, come 'quillo' o 'illo', vocativi provenienti dalla contrazione della parola 'chiquillo', 'picha', e 'niño/a'. Analizzando i quattro episodi tradotti dai *fansubber* abbiamo notato che questi appellativi vengono tradotti in modo diverso in base al contesto, ma alcune volte la traduzione appare forzata e non riflette un uso spontaneo della lingua. In italiano, infatti, l'uso degli appellativi non è così frequente e abituale come in spagnolo e il loro utilizzo provoca un appesantimento nella lettura del sottotitolo. Vediamo alcuni esempi tratti dal quarto episodio ("Chair Driver", 03.14-03.17; 10.02-10.05; 11.12-11-16; 14.44-14.47), nei quali si utilizza sempre l'appellativo "bello".

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Negro: Qué biruji, eh.	N: - Cacchio, si gela. /
El Puto: La verdad que sí, tío.	P: - Infatti, bello!
[...]	[...]
El Puto: ¿Qué pasa, Kaki?	P: - Che si dice, Kaki? /
El Kaki: Buenos días, picha.	K: - Buongiorno, bello.
[...]	[...]
El Almeja: ¡Hombre, Zurdo! ¿Qué pasa, picha?	A: Ehi Manco! Che si dice, bello?
[...]	[...]

³⁸ Sotto la voce "cencio" il Dizionario Treccani riporta: "Sinon. di straccio in quasi tutti i suoi sign., di uso soprattutto tosc. ma largamente noto anche altrove. [...] di persona: la malattia l'ha ridotto un c., in cattive condizioni; di chi sviene: è andato giù (è cascato) come un c.; bianco come un c. lavato (o di bucato), assai pallido;" Disponibile all'indirizzo <<http://www.treccani.it/vocabolario/cencio/>>.

³⁹ Sotto la voce "marchetta" il Dizionario Devoto Oli della Lingua Italiana riporta: "s.f. 1. La marca assicurativa e previdenziale per i libretti di lavoro. 2. Il gettone che le ragazze di una casa di tolleranza ricevevano dalla tenutaria per ogni prestazione, agli effetti del conteggio. ◇ Prostituta (anche omosessuale che si prostituisce)."

El Negro: Me debes cincuenta pavos, tío. ¿Qué te crees, que se me ha olvidado?	N: Mi devi cinquanta carte, bello, / che ti credi, che me lo scordo?
[...]	[...]
El Zurdo: Illo, aquí te he traído un Sparring.	Z: Bello, ti ho portato uno Sparring.

Alcune volte, i *fansubber* hanno tradotto in modo scorretto alcuni appellativi, come succede nel caso di 'niño' nel terzo episodio che viene tradotto con "bamboccio". In questo caso, la parola italiana offre una sfumatura di significato non presente nell'originale e assume un tono dispregiativo. Vediamo l'esempio ("El próximo antes de ayer", 00.52-1.00; 02.12-2.15).

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
Delinquente: Niño, ahora que vamos a pasar mucho tiempo juntos he pensado que deberíamos ir conociéndonos, ¿no?	D: Bamboccio, // visto che passeremo / parecchio tempo insieme // ho pensato che sarebbe meglio / cominciare a conoscerci, no?
[...]	[...]
Delinquente: Tranquilo, niño, que yo estoy aquí a tu lado.	D: Tranquillo, bamboccio, / ci sono qui io al tuo fianco.

Infine, una strategia da non adottare e che invece i *fansubber* hanno impiegato è quella di inserire un errore nel sottotitolo nel tentativo di riprodurre un accento marcato dal punto di vista diatopico. Stephen Smith scrive a questo proposito:

[...] I would caution against reflecting mistaken formulations in the original with errors in the subtitles. [...] Deliberate mistakes in the subtitles may not be perceived as such. They may well be attributed to an error on the subtitler's part or, worse still, they may mean the audience will not grasp what is going on. And if the audience do realize the mistakes are deliberate, this can leave the subtitler open to a charge of arrogance vis-a-vis the person speaking on the film. (1998: 146)

Vediamo un esempio tratto dal primo episodio, nel quale El Negro sta cercando di imitare diversi accenti per scegliere quello migliore da utilizzare durante il suo lavoro da parcheggiatore abusivo, decidendosi alla fine per un accento straniero ("Me llaman Negro", 07.40-07.47).

Trascrizione originale	Sottotitoli ItaSA
El Negro (offscreen): <i>Finalmente me quedé con un extraño acento extranjero entre rumano y marroquí.</i> (onscreen) ¿Me da un euro por favor?	N (offscreen): <i>Alla fine mi decisi per uno strano acento / straniero, tra il rumeno e il marocchino. //</i> (onscreen) Mi da' un euro per faborre?

Nella traduzione i *fansubber* hanno ricreato foneticamente l'accento straniero, raddoppiando la /r/ e cambiando la /v/ con la /b/, una resa azzardata ma che non compromette la credibilità del traduttore, grazie al supporto dell'audio originale che trasmette allo spettatore la comicità del momento. In ogni caso, è bene ricordare che l'accento di un parlante non nativo andrebbe riprodotto nei sottotitoli agendo sul lessico e sulla sintassi, non sul piano fonologico.

3.5.2 Le sfide della cultura

Nel secondo capitolo abbiamo analizzato in maniera approfondita le strategie che un traduttore può mettere in atto quando deve tradurre i riferimenti culturali di un prodotto audiovisivo (§ 2.1.2.4). In sintesi, in base al grado di approssimazione che si vuole mantenere verso l'una o l'altra cultura, queste strategie possono essere orientate al testo di arrivo (*target oriented*) e ciò significa che cercano di rendere il testo più familiare alla cultura di arrivo, oppure orientate al testo di partenza (*source oriented*), adottando una prospettiva che mantiene inalterato il testo originale per preservarne l'essenza e la natura. Qualunque sia la strategia utilizzata, è importante raggiungere «un equilibrio che eviti nel possibile fenomeni di ambiguità e di coesistenza di strategie traslative in palese conflitto tra di loro» (Tonin, 2013).

In linea generale, *Malvivendo* non è fortemente radicato nella realtà del paese e della cultura di origine, se non per la caratterizzazione dei personaggi, e non presenta pertanto numerosi rimandi alla società, alla storia, alla cultura popolare e all'attualità spagnola, facilitando in questo modo il lavoro dei traduttori. Nella maggior parte dei casi, i riferimenti culturali presenti nella webserie sono conosciuti e condivisi anche dalla cultura italiana, e per poterli tradurre in modo adeguato è sufficiente documentarsi.

Un primo esempio, che presenta anche una componente umoristica, coinvolge il famoso regista e sceneggiatore Steven Spielberg, ben conosciuto sia dal pubblico spagnolo che da quello italiano. L'effetto comico nasce dall'ignoranza del Kaki riguardo l'identità del personaggio, che si trasforma in "Stephen Sigan". In questo caso, i *fansubber* hanno potuto mantenere intatto il riferimento, preservando anche la sua funzione comica, proprio perché noto anche al pubblico italiano e quindi facilmente recuperabile. L'unico piccolo errore commesso è stato quello di tradurre

in due modi diversi il modo in cui El Kaki ha pronunciato il nome del regista, prima con "Stefan Sigan" e poi con "Steven Seagal". Vediamo la proposta ("La cosecha", 08.44-08.53; 21.40-21.51).

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Kaki: Solo te limitas a llevar la película al videoclub y cuando estás allí dices que te has equivocado de título o lo que sea, dices que estás buscando una de "Stephen Sigan".	K: L'unica cosa che fai e' / riportare il film in videoteca. // E quando sei li' dici di aver / sbagliato film, o una cosa del genere. // Dici che ne stai cercando / uno di "Stefan Sigan".
[...]	[...]
El Kaki (offscreen): <i>Saben ese tío con mal humor al que no le gusta que le toquen los cojones, que está entrenado para matar con una mano, fitofilico, fan de Stephen Sigan, que se hace el interesante...</i>	K (offscreen): <i>Avete presente quel tipo sempre di malumore, / che non vuole che gli rompiate le palle, // addestrato ad uccidere con una mano, // fitofilico, // fan di Steven Seagal, // che fa il sostenuto...</i>

Un altro esempio di questo tipo lo troviamo con il pugile statunitense Muhammad Ali ("Chair Driver", 04.51-04.55), il cui riferimento viene mantenuto intatto, data la sua fama a livello internazionale.

Come abbiamo visto i *fansubber* preferiscono sempre adottare una strategia di tipo straniante, anche se ciò può comportare una non trasparenza totale del testo di partenza. Nel secondo e quarto episodio, per esempio, si nominano Michel Salgado e Martín Vázquez, entrambi ex calciatori spagnoli conosciuti solo a livello nazionale. I *fansubber* avrebbero potuto optare per la sostituzione del referente originale con un referente equivalente della cultura d'arrivo o con uno diverso proveniente sempre dalla stessa cultura ma più noto al pubblico di quella di arrivo, e più facile quindi da recuperare. Se da una parte la prima soluzione avrebbe potuto provocare un effetto estraniante sul destinatario e la traduzione avrebbe perso credibilità, visto il contesto culturale chiaramente diverso, dall'altra adottando la seconda strategia forse sarebbero riusciti a mantenere la funzione del riferimento culturale (La Forgia e Tonin, 2011: 157). Tuttavia, i *fansubber* hanno deciso di mantenere intatti i riferimenti, rischiando di compromettere la comprensione dello spettatore italiano e commettendo anche un errore nella scrittura del cognome di Vázquez. Presentiamo di seguito i due esempi in concreto ("Me llaman Negro", 11.15-11.18; "Chair Driver", 03.42-03.46).

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Zurdo: Tenía toda la puta cara de Michel Salgado.	Z: Aveva la faccia di / Michel Salgado, cazzo.
El Puto: Veía jugar a Martín Vázquez y quería ser como él en verdad.	P: Guardavo Martin Vasquez giocare / e volevo essere come lui.

Un altro esempio di questo tipo lo troviamo nel primo episodio, quando il parcheggiatore abusivo Mateo, amante del ballo, viene paragonato al famoso ballerino russo Baryšnikov e viene quindi soprannominato il "Baryšnikov de la Palmera", dove "Palmera" è uno dei quartieri di Siviglia⁴⁰. I *fansubber* hanno mantenuto uguale il riferimento, o per una mancata decodifica a causa di una scarsa documentazione o per rimanere coerenti con il loro approccio traduttivo, creando una resa non del tutto trasparente per un pubblico italiano. In questo caso, la soluzione avrebbe potuto essere una traduzione funzionale, come una generalizzazione del referente geografico, che avrebbe facilitato il recupero del referente e della sua funzione allo spettatore.

Considerando gli usi e i costumi della cultura spagnola, un altro esempio di strategia straniante per cui il riferimento è stato tradotto con il corrispondente lessicale, perdendo tuttavia la componente culturale e pragmatica, ha a che fare con la tradizione diffusa in tutta l'Andalusia di mangiare 'jamón' e 'gambas', tra le altre cose, durante la cena della Vigilia di Natale. In questo caso, l'uso di un corrispondente culturale italiano sarebbe risultato inopportuno, visto che ogni regione italiana presenta consuetudini e tradizioni culinarie diverse per festeggiare il Natale. I *fansubber* hanno optato perciò per mantenere intatto il riferimento, considerando anche che la fama dei prosciutti spagnoli è famosa in tutto il mondo e uno spettatore italiano può recuperare con facilità il riferimento anche in un secondo momento. Osserviamo l'esempio tratto dal terzo episodio ("El próximo antes de ayer", 00.38-00.43).

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
Ispettore Gonzalo: Venga no me jodas, eh, que hoy es Noche Buena y tu mujer y la mía están en casa comiendo jamón y gambas.	G: Senti, non rompere, / e' la Vigilia di Natale, // e tua moglie e la mia sono a casa / che mangiano prosciutto e gamberi.

Finora abbiamo visto che il mondo della televisione è spesso presente nelle battute della webserie, soprattutto tramite la menzione di personaggi famosi statunitensi. In questi casi, i riferimenti culturali vengono mantenuti intatti nei sottotitoli, e non vengono attuati processi di neutralizzazione o generalizzazione del referente. Analizzando in maniera approfondita i primi

⁴⁰ Il nome completo del quartiere è "Bellavista-La Palmera".

quattro episodi, abbiamo però notato alcuni casi in cui il referente culturale in questione è stato esplicitato, espandendo il testo al fine di rendere chiaro ciò che nel testo di partenza veniva dato per scontato e in modo tale da aiutare il pubblico d'arrivo a comprendere il significato del riferimento. Vediamo un esempio tratto dal primo episodio ("Me llaman Negro", 07.47-07.55).

Trascrizione originale	Sottotitoli ItaSA
El Negro (offscreen): <i>Y terminé de perfeccionar mi estilo con un gesto facial que impone el respeto suficiente para hacer más facil mi trabajo: el ojo muy Taker.</i>	N (offscreen): <i>E perfezionai il mio stile // con un'espressione del viso che / impone il rispetto sufficiente // per rendere piu' semplice il mio lavoro: // l'occhio alla Forrest Whitaker.</i>

In questo caso, i *fansubber* hanno esplicitato la funzione del referente per mantenerne l'effetto comico, nonostante abbiano sbagliato a scrivere il nome dell'attore statunitense, per distrazione o per una scarsa documentazione.

Nei seguenti due casi i *fansubber* hanno dovuto optare per una strategia di tipo straniante non per scelta o preferenza traduttiva ma per evitare di creare un'incongruenza con il testo di partenza, che presenta un riferimento alla cultura italiana. Analizziamo di seguito il primo esempio, tratto dal secondo episodio ("La cosecha", 15.09-15.13).

Trascrizione originale	Sottotitoli ItaSA
Personaggio 1: <i>¿Sí? Pues ya está, me voy a preparar un buen bocadillo de nocilla. ¿No? ¿Qué pasa?</i>	P 1: <i>Si'? Allora siamo a posto, // vado a prepararmi un bel / panino con la Nocilla. // No? // Che c'e'? //</i>
Personaggio 2: <i>Hay nutella, oferta 3x2.</i>	P 2: <i>C'e' la Nutella, era in offerta 3x2.</i>

In questo esempio si accenna alla cultura culinaria spagnola e italiana, menzionando, da una parte, la 'nocilla', la crema di nocciole famosa in tutta la Spagna, e dall'altra la nutella della Ferrero, probabilmente la crema spalmabile più diffusa al mondo. I *fansubber* hanno tradotto il riferimento alla 'nocilla' utilizzando la strategia che Pedersen (2005) definisce *direct translation*, in quanto la carica semantica del testo di partenza rimane invariata, e più precisamente si sono serviti di un calco. Nonostante questo potrebbe apparire insolito alla cultura di arrivo, essendo il risultato di una severa traduzione letterale (*ibid.*: 5), e nell'immediato potrebbe quindi costituire un problema di comprensione, allo stesso tempo rappresenta uno spunto per lo spettatore per interessarsi alla cultura in cui il prodotto audiovisivo è nato e si è sviluppato.

Vediamo ora il secondo esempio, tratto dal terzo episodio ("El próximo antes de ayer", 07.38-07.58), che riguarda la tradizione natalizia di scambiarsi i regali.

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Kaki: ¡Chiquillo, con la prisa! Si a los Reyes hasta el día cinco o seis no le hace falta el regalo, ¿no?	K: Bello, quale fretta? Il regalo lo / portano i Re Magi, fino al giorno 5 o 6 // non c'e' bisogno del regalo. //
El Postilla: Es que yo creo que este era pa<ra> Papá Noel, eh.	P: E' che io credo che questo / era di Babbo Natale.
El Kaki: ¿Cómo? ¿Papá Noel? ¿Papá Noel de qué! Ese es un maricón, ¡hombre! ¡Papá Noel de los cojones!	K: Come? Babbo Natale? // Babbo Natale cosa? / Se e' un frocetto, cacchio! // Babbo Natale del cazzo!

Mentre in Italia i regali li porta Babbo Natale nella notte tra il 24 e il 25 dicembre, in Spagna la tradizione vuole che siano i Re Magi a portare i doni, nella notte a cavallo tra il 5 e il 6 gennaio. Naturalmente il personaggio di Babbo Natale è conosciuto dagli spagnoli, ma non è considerato importante; ciò è ancora più evidente se pensiamo che il giorno 5 gennaio viene addirittura organizzata una parata, denominata "Cabalgata de los Reyes Magos", nella quale diversi carri sfilano per le strade della città offrendo caramelle e dolcetti ai bambini. Nell'esempio che riportiamo si accenna sia alla tradizione spagnola dei Re Magi che a quella più diffusa di Babbo Natale; per questo motivo, i *fansubber* hanno potuto mantenere il riferimento ai Re Magi, senza necessità di adattarlo, riformulando la frase e aggiungendo delle informazioni non presenti nel testo originale, in modo da conservare la carica comunicativa dell'originale e al tempo stesso fornire allo spettatore il supporto necessario per la comprensione del riferimento.

L'ultimo esempio che vorrei riportare in quanto alla traduzione dei riferimenti culturali è un errore di traduzione, causato probabilmente da una scarsa comprensione del testo originale e da una superficiale documentazione dei *fansubber*. Lo riportiamo di seguito, con la relativa proposta di traduzione ("Chair Driver", 11.40-12.08).

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Almeja: ¿Tú sabes que le pasa a los morosos por no pagarme? Me traigo mi instrumentaria larga. Aquí tenemos el laxante de elefante, los pinchitos morunos, el martillo culamen y el unicornio	A: Tu sai che succede agli / insolventi? A chi non paga? // Porto con me gli strumenti lunghi. // Qui abbiamo il lassativo per elefanti. // Gli spiedini.... // Il martello chiappale. // E l'unicorno sfondatore. //

truncador. Pero el postre siempre será lo mismo: el Scottie Pippen.	Ma il dessert e' sempre lo stesso. // La pipa scozzese.
--	---

Mentre il riferimento ai 'pinchos morunos'⁴¹ viene sostituito in italiano con un termine più generale di più facile comprensione per il pubblico, utilizzando una strategia di generalizzazione, il riferimento al famoso ex cestista statunitense professionista della NBA, Scottie Pippen, viene soppresso, probabilmente a causa di un problema di decodifica del testo originale, e la traduzione che ne segue è priva di senso. Riempire il sottotitolo in modo casuale senza aver effettivamente compreso la battuta veicolata dal testo di partenza non è una strategia da adottare, in quanto complica a livello testuale la comprensione dello spettatore, con un'evidente perdita della componente comica del rinvio. Pertanto, come affermano La Forgia e Tonin:

[...] non solo si ha una perdita del rinvio nella sua duplice componente, ma spesso si genera un'incomprensione della porzione di dialogo interessata a causa dell'incongruenza e incoerenza del contenuto del 'riempimento' rispetto alla porzione di testo, con l'ulteriore rischio di ostacolare la decodifica di informazioni fondamentali per la comprensione finale. (2011: 158).

3.5.3 Problemi di traduzione sul piano delle tecniche del sottotitolaggio

Dal punto di vista tecnico, uno dei fattori cruciali nella composizione dei sottotitoli riguarda il numero massimo di caratteri ammessi per riga. Nel capitolo dedicato alle convenzioni del sottotitolaggio (§ 2.1.2), abbiamo osservato come la scelta dipenda molto dalle linee guida adottate, dal software che viene utilizzato o dal mezzo attraverso cui si fruisce il prodotto audiovisivo, ma potremmo affermare che in media per la televisione si utilizzano un massimo di 37-39 caratteri, dove per carattere si intende qualunque segno o spazio.

Nei primi quattro episodi sottotitolati da *ItaSA* i sottotitoli sono in molti casi più lunghi del dovuto, e costringono quindi l'utente a distogliere la propria attenzione dalla scena per concentrarsi nella lettura. Tuttavia, in conformità con le linee guida della *community*, osserviamo che non superano i 45 caratteri per riga, e che si sviluppano per un massimo di due righe (90 caratteri). Ecco due esempi tratti dal primo episodio ("Me llaman Negro", 06.30-06.35; 08.57-09.01).

⁴¹ Il 'pincho moruno', detto anche 'pinchito', è uno spiedino di carne di agnello, vitello o pollo, condito con un mix di spezie, quasi sempre accompagnato da un bicchiere di vino o di birra. È diffuso in quasi tutta la Spagna, soprattutto a Ceuta e Melilla.

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
Mateo: Illo, esconde la droga en algún sitio mientras trabajas, por si pasa la policía. [...]	M: Occulta gli stupefacenti in qualche dove / durante il lavoro, nel caso passi la polizia. (45-45) [...]
El Negro: Cuando termina mi jornada laboral, suelo necesitar una bebida isotonica.	N: Quando finisce la mia giornata lavorativa, di / solito ho bisogno di una bevanda isotonica. (45-43)

Un'altra convenzione generalmente accettata nel sottotitolaggio, che facilita la lettura da parte dello spettatore, è quella di cercare di formare una struttura a piramide nel caso di un sottotitolo di due righe, in modo che la prima riga sia più corta della seconda. Nonostante nella maggior parte dei casi i sottotitoli di *ItaSA* mantengano questa struttura piramidale, alcune volte le due righe hanno la stessa lunghezza o addirittura quella superiore è più lunga di quella inferiore. Vediamo alcuni esempi tratti dal primo ("Me llaman Negro", 10.35-10.38) e dal secondo episodio ("La cosecha", 02.22-02.31).

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Zurdo: La risa viene precedida de una taquicardia...	Z: Le risate sono precedute / da una tachicardia... (24-21)
El Negro (offscreen): <i>Pero es una mujer dura y luchadora. Tal vez sea por eso que me pone tan cachondo.</i>	N (offscreen): <i>Pero' e' una donna dura, / pronta a lottare. // Forse e' per questo che / mi arrapa tanto...</i> (24-17; 23-18)

Potremmo pensare che questa convenzione sia stata trascurata al fine di rispettare la struttura sintattica delle frasi e dei periodi in base ai nuclei informativi e per evitare di creare sottotitoli troppo frammentati, ma non è così. Le frasi, infatti, risultano spezzate e suddivise in modo errato. Si separa per esempio un aggettivo dal suo sostantivo, un articolo dal nome, il soggetto dal verbo, o una preposizione dal suo sintagma, e non si rispetta nemmeno la suddivisione tra frase principale e frase secondaria. Vediamo alcune proposte di segmentazione tratte dal primo episodio ("Me llaman Negro", 02.43-02.46; 03.09-03.12; 05.37-05.40; 10.29-10.34; 13.44-13.47).

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Negro (offscreen): <i>Hace ya cinco años que me vine de mi isla para terminar mis estudios.</i>	N (offscreen): <i>Sono passati già 5 anni da quando son venuto / via dalla mia isola per completare gli studi.</i>

[...] El Negro: Toda la noche, llevo tres días a muerte estudiando.	[...] N: Tutta la notte, sono / tre giorni che studio da pazzi.
[...] El Negro (offscreen): <i>La gente lo llamaba "El Baryshnikov de la Palmera".</i>	[...] N (offscreen): <i>La gente lo chiamava "Il / Baryshnikov della Palmera".</i>
[...] El Negro (offscreen): <i>Era capaz de vender orégano como marijuana a los estudiantes más pijos de una universidad privada.</i>	[...] N (offscreen): <i>Era capace di vendere / origano come marijuana // agli studenti fighetti di / un'universita' privata.</i>
[...] El Negro (offscreen): <i>Lo han pillado y encarcelado tres veces.</i>	[...] N (offscreen): <i>Lo hanno beccato ed / incarcerato tre volte.</i>

Per quel che riguarda il tempo di entrata e di uscita dei sottotitoli, il team di *ItaSA* ha fatto apparire sempre i sottotitoli in sincronia con le immagini e le voci degli attori, in modo da non creare delle incongruenze tra elemento visivo ed elemento sonoro e per evitare di confondere lo spettatore, anticipando o ritardando le informazioni. In quanto al tempo di esposizione sullo schermo, i *fansubber* non hanno seguito la "six-second rule", che prevede una durata massima di 6 secondi per un sottotitolo di due righe di 37 caratteri ognuna; nelle linee guida della *community* si afferma, infatti, che la durata di ogni sottotitolo deve essere compresa tra 1 e 5 secondi, nonostante si sia dimostrato che una durata inferiore ai 6 secondi ostacoli la comprensione dello spettatore⁴². Sembra perciò che i traduttori di *ItaSA* non abbiano preso in considerazione il numero di caratteri che l'occhio umano riesce a decifrare al secondo, dato che si aggira attorno ai 12-13 caratteri al secondo⁴³; d'altronde hanno rispettato le loro linee guida, e nei primi quattro episodi hanno sfiorato il limite di 5 secondi solo una volta, nel caso del titolo del primo episodio⁴⁴, mentre non è mai successo che siano andati al di sotto di un secondo. D'altra parte, i sottotitoli di un secondo contengono sempre una sola parola o al massimo due, come nel caso di "Negro", "Cosa", "Mamma", "Ciao", "Il prossimo", "Chi?", in conformità con le convenzioni comunemente accettate. La pausa tra un sottotitolo e l'altro è invece del tutto casuale e viene stabilita in base al ritmo del parlato; per questo motivo, alcune volte è del tutto inesistente, come succede nel primo episodio ("Me llaman Negro", 06.30-06.35) tra il sottotitolo "Occulta gli stupefacenti in qualche dove /

⁴² In questo caso, bisognerebbe considerare anche che i sottotitoli possono contenere fino a 45 caratteri per riga.

⁴³ Considerando sottotitoli da un minimo di 36 fino a un massimo di 39 caratteri per riga.

⁴⁴ Il sottotitolo del titolo dell'episodio dura 5,133 secondi.

durante il lavoro, nel caso passi la polizia" e il successivo "Bello, nascondi la droga da qualche parte / mentre lavori, che magari passa la polizia". In questi casi l'occhio umano fa fatica a percepire il cambio di sottotitolo, soprattutto se già di per sé il sottotitolo ha una permanenza breve sullo schermo.

Un corretto uso della punteggiatura è fondamentale nel sottotitolaggio perché facilita la comprensione del testo da parte dello spettatore, guidandolo tra un sottotitolo e l'altro. In generale, si consiglia di chiudere ogni sottotitolo con un segno di punteggiatura per aiutare lo spettatore a capire se un sottotitolo avrà continuità di pensiero con quello successivo o se al contrario il nucleo informativo sarà diverso. Tuttavia, Díaz Cintas e Remael (2007: 106) sostengono l'opinione contraria, ossia che si deve limitare l'uso delle virgola alla fine del sottotitolo perché si può confondere con un punto e che l'assenza di qualsiasi segno d'interpunzione indica automaticamente che la frase continua nel sottotitolo successivo. Nei primi quattro episodi, la scelta nell'uso della punteggiatura finale non sembra essere dettata da convenzioni o regole specifiche, bensì dalla preferenza del sottotitolatore. Non abbiamo infatti osservato una continuità e una coerenza tra un sottotitolo e l'altro: alcune volte i *fansubber* sembrano aver seguito la regola suggerita da Díaz Cintas e Remael e non hanno inserito nessun segno d'interpunzione, mentre altre volte hanno utilizzato la virgola o i puntini di sospensione.

Per quel che riguarda i puntini di sospensione, mentre nel passato si utilizzavano per indicare che una frase proseguiva nel sottotitolo successivo, al giorno d'oggi si preferisce utilizzarli per marcare l'ellissi di una frase causata da un'interruzione improvvisa del discorso, per esprimere sorpresa, suspense, perplessità ed esitazione, e per indicare un'omissione o una pausa. Molto spesso i *fansubber* di ItaSA hanno abusato dei puntini di sospensione, utilizzandoli per segnalare pause non marcate o al posto dei due punti, prima di un elenco o di una definizione, come nei seguenti esempi tratti dal primo episodio ("Me llaman Negro", 04.26-04.35; 06.13-06.22) e dal quarto ("Chair Driver", 01.20-01.24; 03-21-03.25).

Trascrizione originale	Sottotitoli ItaSA
El Negro (offscreen): <i>La gente fuera del gremio suele nominarnos: "Jonkies de mierda que amenazan y exigen dinero a cambio de no destrozarte el coche".</i>	N (offscreen): <i>La gente non del mestiere di / solito ci definisce come... // "Drogati di merda che ci / minacciano e ci estorcono soldi // con la promessa che in cambio non / ci distruggeranno la macchina".</i>
[...]	[...]
Mateo: Las zonas se consiguen por antigüedad, por madrugón, por resistencia.	M: Le zone vengono assegnate per... // anzianita', // levatacce, // e per resistenza.

El Negro: Es un cruel duelo de velocidad, de astucia y de instinto. [...] El Negro: Siempre quise vivir en un videoclip, de hip-hop, americano.	N: E' un duello crudele di velocita'... // d'astuzia... // e d'istinto. [...] N: Ho sempre desiderato vivere in un / videoclip... di hip-hop... americano...
---	--

Un altro esempio di un uso esagerato dei puntini di sospensione lo troviamo nel secondo episodio ("La cosecha", 10.34-10.47), quando il padre del Zurdo sta spiegando al figlio la professione tradizionale della famiglia, quella del 'mamporrero'.

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
Padre: Y Ernesto, Ernesto Antunez, tu bisabuelo, que fue mi abuelo a su vez, pues... Ernesto, fue pues... resumiendo, el mejor del mundo.	P: Ed Ernesto, Ernesto Antunez, // il tuo bisnonno, / che a sua volta era mio nonno, // insomma... Ernesto... e' stato... // in poche parole... il migliore del mondo.

In questa scena, notiamo che i *fansubber* hanno utilizzato i puntini di sospensione per riprodurre il ritmo lento del discorso, segnato da numerose riformulazioni, pause e ripetizioni. Se da una parte questa strategia accentua l'andamento e il ritmo spezzato della frase, creando una sorta di coerenza tra elemento visivo ed elemento sonoro, dall'altra distrae l'attenzione dello spettatore, costringendolo a seguire con attenzione i sottotitoli invece di concentrarsi sulla scena.

Un'altra caratteristica centrale di *Malviviendo* è la presenza di numerosi dialoghi e laddove nello stesso sottotitolo sono riportate le battute di due attori, i traduttori di *ItaSA* hanno inserito un trattino, seguito da uno spazio, per marcare l'intervento di ogni personaggio, rispettando in questo modo le convenzioni in uso.

Per quanto riguarda lo stampatello maiuscolo, le convenzioni generali prevedono il suo utilizzo nel caso del titolo e della presenza di testo sullo schermo (titoli di giornale, cartelli, scritte, inserti, ecc), rispettando la punteggiatura dell'originale. Dall'analisi dei primi quattro episodi vediamo che i traduttori di *ItaSA* non hanno seguito una regola precisa e hanno utilizzato il maiuscolo in modo arbitrario, causando confusione agli occhi dello spettatore. Nel secondo e terzo episodio notiamo infatti che il titolo è scritto in maiuscolo, ma nel primo e nel quarto viene scritto in minuscolo, e viene aggiunta anche la dicitura "stagione I"⁴⁵, non presente nell'originale. D'altra

⁴⁵ Nel quarto episodio addirittura si inserisce anche il titolo della webserie, non presente nell'originale.

parte, nel caso di testo sullo schermo, viene utilizzata la maiuscola, ma la punteggiatura non sempre coincide con quella originale.

Il corsivo viene utilizzato in modo corretto, soprattutto nel caso di voci *off-screen* o di voci che riportano il pensiero di un personaggio. Il primo episodio, che vede il narratore presentare i personaggi e introdurre lo spettatore nel racconto, è ricco di esempi. Questo tipo di scrittura viene utilizzata anche per il sottotitolaggio di canzoni, e di solito ogni sottotitolo è preceduto e seguito dal simbolo #. Mentre le regole generali stabiliscono che non è necessario sottotitolare le canzoni della colonna sonora o quelle di sottofondo, i *fansubber* hanno preferito tradurre e riportare tutto nei sottotitoli, secondo il loro principio di trasparenza verso lo spettatore. Inoltre, se la maggior parte degli studiosi di sottotitolaggio, tra cui Díaz Cintas e Remael (2007) afferma che bisognerebbe concludere il sottotitolo senza punteggiatura finale, nel caso dei sottotitoli di *ItaSA* notiamo che non esiste una regola generale ma che la questione cambia in base alle conoscenze dello stesso *fansubber*; alcuni hanno inserito quindi i puntini di sospensione, altri ancora un punto, mentre altri non hanno inserito nulla. Vediamo alcuni esempi tratti dal quarto episodio ("Chair Driver", 04.19-04.31; 10.42-10.47; 21.51-21.55).

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
Chinitito: <i>Me faltan perras y yo te peto</i> <i>Y sé que me falta un diente</i>	C: # <i>mi manca la grana, e io ti... # //</i> # <i>e so che mi manca un dente #</i>
Colonna Sonora: <i>Mi madre me dijo a mi, que cantara y no llorara</i>	Colonna Sonora: # <i>Mia madre mi ha detto # //</i> # <i>di cantare e non piangere #</i>
El Negro: <i>Falange man, falange man</i>	N: # <i>Falange man, falange man #</i>

Nell'analisi degli aspetti che vanno presi in considerazione nel sottotitolaggio abbiamo dato molta importanza alla riduzione testuale, e abbiamo visto come numerosi autori sono d'accordo nell'affermare che le restrizioni a livello spaziale e temporale e il trasferimento da testo orale a testo scritto implicano delle strategie di adattamento e di riduzione (§ 2.1.2.3). Tuttavia, i *fansubber* non hanno adottato alcun meccanismo di riduzione, né totale né parziale. Tra le varie cose, non hanno ommesso perciò elementi che possono essere dedotti dal contesto o dal canale visivo o elementi tipici della sintassi dell'oralità, quali esitazioni, riempitivi, riformulazioni, segnali discorsivi, ecc.; al contrario, hanno riportato per filo e per segno tutto quello che viene detto nell'originale e nei loro sottotitoli le ripetizioni e la ridondanza abbondano, in virtù del fatto che vogliono fornire agli utenti e ai fan una resa integrale e fedele del testo originale, che permetta loro di cogliere ogni piccola sfumatura. È interessante, a questo proposito, ciò che osserva Smith:

[t]he temptation may be to say that repetition and false starts, since they are of little if any informational value, can be dismissed in the same fashion. In other words, they are not central to the message of the film. However, experience suggests that an audience will feel irritated if they hear something being said and yet no subtitles appears on the screen. (1998: 146)

Alcuni esempi che abbiamo trovato in questi quattro episodi sono la ripetizione continua della parola "cioè", delle interiezioni quali "ehi" e "oh", dei segnali discorsivi come "senti" o "ascolta" per richiamare l'attenzione dell'interlocutore, degli appellativi, dei vocativi e dei soprannomi, tutti elementi che caratterizzano fortemente il parlato ma che non sono portatori di contenuto informativo e stanno solo a indicare la dimensione sociolinguistica dei parlanti.

Ecco un esempio tratto dal primo episodio ("Me llaman Negro", 09.29-09.45), nel quale notiamo una ridondanza nell'uso degli appellativi e dei segnali discorsivi, al fine di riprodurre la parlata del personaggio, marcata dal punto di vista sociolinguistico, a scapito però di una lettura corretta e pausata.

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Zurdo: Illo, mira... Tú no sabes dónde te estás metiendo, eh. Illo, que me des mi parte, que me des mi parte, sabes, que somos primos pero no hermanos. Illo, espera un momento, Negro. Illo, ¿sabes qué?	Z: Bello, senti... // tu non sai in cosa ti stai cacciando. // Bello, a me basta che tu mi dia la mia / parte. Dammi la mia parte, capisci? // Che siamo cugini ma non fratelli. // Bello, aspetta un momento, Negro. // Bello, sai che ti dico?

Osserviamo quest'altro esempio tratto dal quarto episodio ("Chair Driver", 19.13-19.19), nel quale abbondano le ripetizioni e alcuni riempitivi quali 'venga' e 'vamos'.

Trascrizione originale	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
El Almeja: Vamos, coño, vamos, venga, coño, vamos, venga. Me cago en la puta, me cago en la puta, vamos, joder.	A: Andiamo, cazzo, forza, su, / cazzo, andiamo, forza. // Mannaggia alla puttana, / mannaggia alla puttana, andiamo cazzo.

In questo caso, nella traduzione, i *fansubber*, oltre a non aver adottato strategie di riduzione e ad aver riportato parola per parola il discorso del personaggio, sono caduti nell'errore di utilizzare un'imprecazione regionale diffusa nell'Italia centro-meridionale⁴⁶.

Nel capitolo dedicato alle caratteristiche del *fansubbing* (§ 2.2.2), abbiamo spiegato come alcune volte i *fansubber* utilizzino nella traduzione le note esplicative come antidoto all'addomesticamento e con l'obiettivo di fornire agli utenti uno spunto per avvicinarsi alla cultura del prodotto audiovisivo in questione. Le note si trovano soprattutto nel *fansubbing* di *anime*, in quanto rappresentante di una cultura totalmente diversa dalla nostra, ma non sono rari i casi in cui vengono utilizzate anche nel sottotitolaggio di serie televisive. Nel secondo episodio di *Malvivendo* è interessante notare come gli stessi produttori della webserie abbiano deciso di copiare questa strategia utilizzata spesso dai *fansubber* per spiegare al pubblico il termine 'mamporrero'. L'immagine si blocca dal minuto 10.12 al minuto 10.19, e in questo frangente viene fornita la definizione del termine. Ciò ha facilitato il lavoro dei *fansubber*, che hanno potuto tranquillamente tradurre la nota presente nel video originale, senza dover espandere il discorso per far comprendere il termine dal pubblico italiano. Vediamo quest'esempio in concreto ("La cosecha", 10.12-10.19).

Sottotitoli <i>Malvivendo</i>	Sottotitoli <i>ItaSA</i>
Mamporrero s.m. 1. Hombre que dirige el / miembro del caballo en el acto de la generación. / (EL QUE AYUDA A FOLLAR A LOS CABALLOS)	Mamporrero: s.m. 1. Uomo che dirige / il membro del cavallo nella riproduzione / (Quello cha aiuta i cavalli a scopare)

3.5.4 Le lacune traduttive dei *fansubber* di *ItaSA*

Sistematizzando ciò che è emerso da questa analisi sui problemi di traduzione dal punto di vista linguistico-culturale e da quello relativo alle tecniche del sottotitolaggio, le inosservanze che hanno commesso i *fansubber* di *ItaSA* sono riconducibili soprattutto a lacune nella competenza di trasferimento e nella sottocompetenza strumentale.

Con il termine "competenza di trasferimento" intendiamo «la capacidad de recorrer el proceso de transferencia desde el texto original y reexpresarlo en lengua de llegada según la finalidad de la traducción y las características del destinatario» (Hurtado Albir in Tonin, 2013). In questo caso, i principali problemi sono stati di tipo metodologico, in quanto i *fansubber* spesso non hanno

⁴⁶ Sotto la voce "mannaggia" il Dizionario Treccani riporta: "interiez. [...], region. – Imprecazione (contro persona o avvenimento o cosa), diffusa in tutta l'Italia centro-meridionale, e che equivale a sia maledetto, ma con valore meno grave, e spesso come esclam. di sfogo o di disappunto (perciò usata anche da sola: mannaggia!): m. la miseria!; m. la iella!; m. a te!". Disponibile all'indirizzo <<http://www.treccani.it/vocabolario/mannaggia>>.

formazione previa in ambito di traduzione multimediale e non controllano le strategie e le tecniche traduttive che vanno adottate. Per questo motivo, hanno riportato le porzioni di dialogo nella loro interezza e non hanno utilizzato procedimenti quali la condensazione, la riduzione e la riformulazione, ostacolando la lettura e di conseguenza la comprensione dello spettatore. Come afferma Smith:

[s]ubtitling presupposes an ability to condense, omit and paraphrase since only in a small minority of cases it will be possible to provide a verbatim translation of what is being said. This is due to the limited availability of two precious resources. The time available to a subtitler is restricted by the duration of the utterance. And the space is determined by the number of characters the subtitling system will allow to be seen on the screen. Subtitles leave no room to footnotes to explain the connotations of a particular phrase or term. [...] This can be a formidable challenge to a translator who is accustomed to producing a faithful, accurate and exhaustive rendering of the original. (1998: 141)

I problemi di traduzione strumentali sono invece problemi che derivano dalla difficoltà nella documentazione (perché richiedono numerose ricerche o ricerche non usuali) o nell'uso di strumenti informatici (Hurtado Albir, 2001: 288). L'uso degli apostrofi al posto delle vocali accentate, per esempio, deve essere attribuito ai vincoli del software impiegato, come specificato nelle linee guida della *community*.

Inoltre, da un punto di vista tecnico, la qualità dei sottotitoli dei *fansubber* manifesta la loro scarsa conoscenza delle convenzioni comunemente accettate nella pratica del sottotitolaggio. I sottotitoli risultano eccessivamente lunghi (fino a 45 caratteri per riga) con tempi di esposizione delle volte troppo brevi, la suddivisione semantica e sintattica delle frasi è scorretta, vi è spesso un abuso di segni di interpunzione, come succede con i puntini di sospensione, e i corsivi e le maiuscole sono impiegati per usi non consoni.

Considerando gli aspetti culturali, in *Malvivendo* ho riscontrato un'ampia presenza di elementi facilmente decodificabili perché spesso condivisi tra le due culture coinvolte, e ciò ha permesso ai *fansubber* di mantenerli intatti nei sottotitoli, preservandone la funzione e, dove presente, l'effetto comico. La difficoltà principale di questa webserie non risiede infatti nel rimandi alla cultura spagnola, quanto nel registro basso e informale dei personaggi che intervengono, caratterizzato da un'abbondanza di termini ed espressioni colloquiali, tipici del gergo giovanile, che risentono anche dell'influenza dell'area geografica andalusa. In ogni caso, sulla base degli esempi forniti, le tecniche impiegate dai *fansubber* per tradurre i riferimenti culturali sono state improntate all'insegna dell'avvicinamento alla cultura d'arrivo, in modo da permettere agli spettatori di

apprezzare le sfumature del testo originale, la ricchezza dei dialoghi, la vivacità del registro e la forte caratterizzazione dei personaggi. Dall'analisi delle soluzioni errate emerge tuttavia che alcune volte i *fansubber* hanno trattato i riferimenti culturali come semplici elementi linguistici, traducendone solo la forma linguistica, senza considerare la loro carica culturale; altre volte, il riferimento non è stato decodificato correttamente, o per carenze enciclopediche o per un livello non sufficiente di competenza linguistica, mentre in altri casi ancora sono stati commessi errori di scrittura dovuti a una scarsa documentazione. Come affermano La Forgia e Tonin (2011: 160), prima di approcciare la traduzione di un testo audiovisivo bisogna tenere a mente i diversi livelli di lettura che questo possiede, individuando gli elementi che possono essere tralasciati e quelli che invece sono costitutivi del prodotto in questione. Inoltre, è bene ricordare che la documentazione sta alla base di qualsiasi tipo di traduzione professionale e che da questa dipende la fruizione ottimale del prodotto da parte dello spettatore.

Infine, per quel che riguarda gli errori di traduzione⁴⁷, che possono essere relativi al testo originale o a quello tradotto, quei pochi che sono stati commessi dai *fansubber* sono stati causati principalmente da una scorretta decodifica del testo originale. L'autore Jean Delisle definisce questo tipo di errore come una "falta de traducción", ossia «un error que figura en el texto de llegada que procede de una interpretación errónea de un segmento del texto de partida y que suele producir un falso sentido, un contrasentido o un sin sentido» (in Hurtado Albir, 2001: 291). Nel caso di errori ortografici, che non sono stati presi in considerazione nell'analisi perché presenti in numero limitato, si parla invece di "falta de lengua", cioè di «un error que figura en el texto de llegada y que está vinculado a un desconocimiento de la lengua de llegada» (Delisle in Hurtado Albir, 2001: 290).

⁴⁷ Hurtado Albir (2001: 289) definisce un "errore di traduzione" come «una equivalencia inadecuada para la tarea traductora encomendada».

Capitolo 4

Da video blog a serie TV: *Qué vida más triste*

Qué vida más triste è un video blog umoristico creato da Rubén Ontiveros nel 2005 e che vede come protagonisti due giovani amici della località basca di Basauri, Borja Pérez e Joseba Caballero. Tutto è cominciato quando Rubén, che a quei tempi faceva lo sceneggiatore di programmi quali "Vaya semanita" (ETB) o "Made in China" (TVE), e aveva già diretto cortometraggi come *¿Por qué no tiene novia Iñigo Martín?* (2001) e *Bea lo ve todo* (2003), decise di girare dei piccoli video amatoriali assieme ai suoi due amici d'infanzia per puro divertimento. Mentre Ontiveros partiva da una certa esperienza in ambito cinematografico, i suoi due amici non erano né attori né registi professionisti e svolgevano lavori che non avevano nulla a che fare con il mondo dello spettacolo. Tuttavia, fu proprio questo elemento a donare un tocco di freschezza alla webserie; i due amici non interpretavano un personaggio, erano semplicemente loro stessi, e usavano i loro veri nomi. Così afferma Ontiveros in un'intervista rilasciata nel 2008: «[t]odos teníamos nuestro trabajo antes de hacer el videoblog en internet y la serie solo era un hobby que nos divertía muchísimo. Ni Borja ni Joseba son actores, uno es gruista y el otro químico»¹.

Il 27 marzo del 2005, di domenica pomeriggio, Borja Pérez appariva in tuta davanti alla telecamera, seduto sul letto di camera sua, e pronunciava svogliato la frase "Bueno, pues... El Rubén me ha dicho que están de moda esos diarios de internet, los weblogs o blogs o yo que sé. Esos diarios que se hacen escribiendo en internet de la gente, pero me ha dicho que nosotros lo hacemos en vídeo porque es más cómodo"², inaugurando così l'inizio del video blog.

L'idea iniziale era quella di creare qualcosa di semplice da produrre e da montare, per poter riuscire a girare nuovi video ogni settimana. Da quel momento in poi, infatti, ogni domenica pomeriggio veniva pubblicato un video, della durata media di tre o quattro minuti, nei quali Borja raccontava, in chiave comica e con una buona dose di umorismo nero, episodi di vita quotidiana: dagli aneddoti degli amici ai litigi con la fidanzata, dai videogiochi ai problemi del lavoro, il tutto senza muoversi dalla sua camera o dal salotto, utilizzando una semplice webcam e imitando lo stile di un video blog.

¹ Intervista realizzata dagli amministratori della pagina web *Vaya tele!* disponibile all'indirizzo <<http://www.vayatele.com/ficcional-nacional/entrevista-a-ruben-ontiveros-co-creador-de-que-vida-mas-triste>>.

² Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=TRJSIivnELA&list=PLXTQshjID4Pw1S0EccVJdf36NK_6eEbjh

Ciò che era cominciato come un hobby e un passatempo, però, divenne presto un fenomeno mediatico che raggiunse una media di 40 000 visualizzazioni a settimana³, e che spinse gli autori a proseguire pubblicando sempre più episodi, fino ad arrivare a tre stagioni totali emesse esclusivamente su internet, sia nella loro pagina web che nel portale di YouTube⁴. In seguito, grazie al passaparola del web, creatosi in blog e forum, la notorietà di questa serie crebbe a tal punto da non passare inosservata alla casa di produzione K2000, che nel 2008 propose ai giovani amici di adattare il formato per poterlo trasmettere sul canale televisivo La Sexta. Il 19 ottobre del 2008, alle 21.30, venne così mandato in onda il primo episodio, che conquistò più di un milione di spettatori (6,2 dello *share* televisivo). La webserie venne trasmessa per quattro stagioni totali, riuscendo a mantenere il suo formato originale, e si concluse solo a maggio del 2010.

Qué vida más triste, con la sua semplicità apparente, la sua originalità e la sua incredibile fama che le ha permesso di fare il salto dal web alla televisione, è considerata una tra le webserie pioniere in questo campo, che più ha lasciato il segno nel panorama spagnolo e da cui molti altri hanno preso spunto per realizzare e sperimentare nuovi formati che si allontanano dal classicismo tipico della televisione. La magistrale interpretazione dei personaggi così come l'utilizzo di vari livelli di finzione narrativa e lo sviluppo di una trama innovativa, spesso legata alla nascita delle nuove tecnologie e arricchita dall'utilizzo di flashback, rendono questa webserie unica nel suo genere e degna di un'approfondita analisi. Se oggi giorno il formato del video blog rappresenta una nuova modalità di intrattenimento e di comunicazione, un po' di merito è anche suo. Scrive, infatti, Ayuso:

[1]La aventura pionera de *Qué vida más triste* impulsó a otras productoras a tratar de emprender el mismo camino, aprovechando la nueva situación en que se encuentra la televisión tras el apagón analógico de 2010, con una gran fragmentación de canales que requieren contenidos con los que rellenar sus parrillas. (2011: 16)

4.1 Il formato del video blog

Le prime forme di contenuti generati dagli utenti, gli *User Generated Content* (UGC), risalgono agli anni Ottanta con *Usenet*⁵, una rete globale formata da migliaia di server tra loro interconnessi, che permetteva agli utenti che avevano accesso alla rete di condividere esperienze, articoli, messaggi o *post* su diverse tematiche, e di confrontarsi con altre persone. Alla fine degli anni Novanta nacquero

³ Naturalmente con gli anni le visualizzazioni sono aumentate.

⁴ Cfr. <https://www.youtube.com/user/urbancivic/videos>

⁵ Dall'unione delle parole *user* e *network*.

poi i *rating sites*, siti web progettati per fornire agli utenti una piattaforma dove poter giudicare e dare un voto a contenuti vari, che generalmente riguardavano le qualità e le caratteristiche di altri utenti, compresi il loro aspetto fisico e le loro capacità professionali. Dopo pochi anni fecero la loro comparsa anche i primi forum di discussione, nei quali gli utenti potevano scambiarsi opinioni su diverse tematiche. Come affermano Diego-Gonzales e Herrero-Subías (2010: 330), «[s]e trataba de formas primigenias de participación que permitían cierta configuración de contenidos, haciendo uso de la interactividad propia de la red».

Con lo sviluppo del Web 2.0 e delle nuove tecnologie, e con la nascita di YouTube nel 2005 e l'arrivo del *prosumer*, l'utente informato e proattivo, il concetto di UGC si diversificò, fino a includere nuovi contenuti quali entrate di Wikipedia, reti sociali, *podcasting* e blog. In questo panorama si inseriscono i video blog, detti anche "vlog", un'evoluzione dei semplici blog, che avendo come fonte principale di comunicazione il video permettono un'interazione maggiore con l'utente.

En primer lugar, estos contenidos suscitan un gran sentido de propiedad del medio o soporte. Permiten relaciones entre intereses culturales comunes, y junto a ello, facilitan la integración social. Fruto de estas relaciones, surge el reconocimiento y desarrollo de algunos creadores aficionados que son descubiertos por las agencias, sitios de Internet y empresas de comunicación. (Diego-Gonzales e Herrero-Subías, 2010: 331)

Secondo Hernández (in Morales Morante e Hernández, 2012: 142, *cf.* § 1.2.1), i video blog sono produzioni webseriali che utilizzano una tecnologia austera e un'unica videocamera statica, verso la quale il protagonista si rivolge per narrare la storia, e che solitamente sono realizzate da un team di lavoro ridotto, e delle volte addirittura da una sola persona.

Tuttavia, come affermano Diego-Gonzales e Herrero-Subías (2010: 331), è difficile stabilire degli standard di produzione comuni a tutti i video blog, soprattutto in un panorama mutevole come quello dei giorni nostri. In genere, questi tipi di contenuti si caratterizzano per una scarsa disponibilità di mezzi di produzione, visto che nella maggior parte dei casi sono a opera di dilettanti, e di conseguenza la loro qualità cambia molto: da quelli più semplici realizzati con piani fissi e utilizzando una sola telecamera e un solo scenario, a quelli che utilizzano materiale di registrazione più professionale e dispongono di un budget economico maggiore, che permette una maggior varietà di *location* e la realizzazione di alcune scene sia in interni che in esterni. Per quel che riguarda il pubblico, questi contenuti, con i loro toni irriverenti e provocatori non sottoposti a

censure e la libertà concessa nella scelta dei temi da trattare, si rivolgono a un target giovanile, il vero fruitore di internet.

Nel nostro caso in concreto, *Qué vida más triste* segue uno schema narrativo caratteristico: se da una parte infatti conserva il formato del blog, dall'altra per certi aspetti ricalca il formato delle serie e il sottoformato della sitcom. Come quest'ultima, infatti, si caratterizza per la presenza di personaggi fissi e la prevalenza di una singola ambientazione o di un insieme ristretto di ambientazioni, generalmente al chiuso, e la trama si sviluppa sulla base di contenuti umoristici e comici (Grignaffini, 2004: 66)⁶.

Innanzitutto, *Qué vida más triste* si apre con un'inquadratura sul protagonista, Borja Pérez, che racconta in prima persona episodi della sua vita quotidiana, soffermandosi soprattutto su vicende che riguardano la sua vita affettiva, il suo lavoro e i suoi amici. La trama di fondo si basa sulla sfera dei rapporti interpersonali del protagonista, che spesso vengono complicati a causa del carattere bugiardo di quest'ultimo; è proprio dalle diverse situazioni che si vengono a creare che nasce la comicità della serie. L'andamento della trama principale sembra assomigliare a quello delle serie che Eco definisce "a spirale", perché «apparentemente non solo vi accade sempre la stessa cosa, ma quasi non vi accade nulla, eppure ad ogni nuova striscia il carattere [...] ne risulta arricchito e approfondito» (in Innocenti e Pescatore, 2008: 11). A questa trama di fondo si affianca tuttavia un intreccio di trame secondarie autoconclusive che si sviluppano all'interno di ogni singolo episodio e che fanno sì che lo spettatore possa guardare le puntate anche separatamente, senza necessità di seguire l'ordine in cui sono state proposte. Se da una parte, quindi, prevede una formula narrativa orizzontale data da elementi ricorrenti (personaggi, ambientazioni, relazioni tra i personaggi, ecc), dall'altra la narrazione verticale mostra il protagonista alle prese con vicende e circostanze sempre diverse, che divertono e intrattengono lo spettatore.

Analizzando l'ambientazione, lo scenario principale di *Qué vida más triste* è rappresentato dalla casa dei genitori di Borja, situata nel paesino di Basauri, nei Paesi Baschi. Nella prima stagione, per mancanza di fondi economici le scene si svolgevano solo in *location* interne e si alternavano tra il letto della camera di Borja, il divano in stile vintage del suo salotto, il divano arancione in casa di Joseba e quello di color beige in casa di Laura, la fidanzata di Borja. A partire dalla seconda stagione, e soprattutto con il salto della serie dal web alla televisione, sono cominciati ad apparire scenari nuovi, talvolta anche in luoghi esterni, che venivano utilizzati però in modo limitato e che non hanno mai sostituito lo scenario principale. Questo espediente, tipico delle

⁶ Naturalmente, numerosi sono gli aspetti che la fanno anche distanziare dalla sitcom. Tra questi, basta pensare al rapporto diretto che si viene a instaurare tra Borja e lo spettatore, grazie all'utilizzo della webcam. In una sitcom lo sguardo degli attori non si rivolge mai alla telecamera, perché altrimenti si tradirebbe il principio di verosimiglianza delle vicende trattate (Grignaffini, 2004: 47).

sitcom, mira a creare un meccanismo di riconoscimento nello spettatore, che lo guida a immedesimarsi nei protagonisti, grazie al riproporsi di uno scenario sempre identico (Denicolai, 2009: 2).

Per quel che riguarda la durata, gli episodi trasmessi su internet in media non superano i tre o quattro minuti totali, con casi limitati in cui si spingono fino ai sette minuti. Dietro questa scelta, non vi è solo una motivazione economica, ma bisogna considerare anche il tipo di pubblico a cui è rivolta la serie, un pubblico che nel 2005 stava iniziando a sperimentare con il web e ancora non era abituato a fruire di contenuti in *streaming* (§ 1.2.2).

Un'altra delle caratteristiche peculiari di *Qué vida más triste* è il duplice target a cui si rivolge. Da una parte, i suoi toni umoristici e scherzosi fanno sì che possa essere seguita da un pubblico generico, prevalentemente giovanile, anche numerosi anni dopo la sua prima emissione; a un livello più profondo, però, si rivolge alla generazione che ha vissuto gli anni Novanta, giocando con una serie di richiami intertestuali, relativi a film, libri, serie televisive e personaggi famosi, comprensibili solo da un gruppo limitato di spettatori. Afferma Surbezy a questo proposito:

[...] la serie juega no pocas veces con la intertextualidad, una intertextualidad que puede ir de unos guiños rápidos y apenas detectables para quien no se fija a rescrituras paródicas o citas abiertas. [...] Pero es de notar que este recurso es lo suficientemente puntual para que el conocimiento de esos acontecimientos o referencias no sea imprescindible a la hora de disfrutar el episodio. Dicho de otra manera, se inscribe este procedimiento en una creación que se fundamenta antes que todo en la representación humorística de la condición humana en nuestra época. (2013: 131)

È proprio nella trama e nel linguaggio dove si riscontrano le innovazioni più importanti; da una parte il linguaggio è diretto, irriverente e spontaneo, mentre dall'altra l'intreccio della trama si nutre di continue allusioni alla nascita delle reti sociali e all'irruzione delle nuove tecnologie nella vita di tutti i giorni, permettendo un coinvolgimento massimo da parte dello spettatore (Simelio, 2010: 7).

4.2 Struttura e produzione

Il progetto iniziale del regista Rubén Ontiveros era quello di creare una pagina web nella quale potesse depositare tutto il materiale audiovisivo di cui disponeva, tra cui video e cortometraggi, in modo che i suoi amici potessero scaricarlo (Cusa, 2011). Una volta creata la pagina, decise di aggiornarla e arricchirla creando una webserie assieme ai suoi due amici d'infanzia, Borja e Joseba,

che partecipavano come attori protagonisti. Nel marzo del 2005 nacque così *Qué vida más triste*, che si presenta come una specie di diario personale nel quale il trentenne Borja, che vive ancora con i genitori, racconta le sue avventure e disavventure settimanali. Afferma il regista in un'intervista:

[*Qué vida más triste* nació como algo] casual. Tenia ganas de sacar una web en la que meter todos los cortos, piezas y demás material en video que tenia amontonado en cintas. La web iba a ser una especie de almacén para tenerlo todo ahí metido. Luego claro, oyes eso de que “si una web no se actualiza, muere” y pensé que podría hacer una serie semanal, cortísima, de un minuto con Borja. Borja y yo llevamos unos 10 años haciendo cortos juntos, por lo que me resultaba muy sencillo. Que retratara la vida de un gruista fue también porque Borja es gruista, y me parecía muy divertido mostrar las reflexiones un domingo y de resaca de alguien tan normal.⁷

In totale sono state girate sette stagioni. Le prime tre, trasmesse su internet tra il 2005 e il 2008, contengono un numero variabile di episodi della lunghezza media di tre o quattro minuti. Trattandosi di un video blog, gli episodi non hanno un titolo ma sono nominati in base al giorno in cui sono stati realizzati, come se si trattasse di un vero e proprio diario. Le quattro stagioni successive sono state trasmesse in televisione, sul canale La Sexta, tra il 2008 e il 2010. Rispetto agli episodi trasmessi sul web, questi ultimi sono organizzati seguendo il formato dello sketch; ognuno, infatti, dura all'incirca una ventina di minuti ed è suddiviso in mini episodi di lunghezza diversa, che presentano un titolo e una trama autoconclusiva.

Per quel che riguarda la produzione e il finanziamento della serie nella fase *online*, gli scarsi materiali di registrazione e di illuminazione, così come il budget limitato, costringevano gli attori a lavorare con il minimo necessario, utilizzando una webcam e limitandosi a riprese con piano fisso in soli scenari interni. Lo stesso Ontiveros scriveva il copione sull'autobus al ritorno dal lavoro e lo consegnava agli attori il giorno stesso della messa in scena, che era fissata per ogni domenica. In un paio di ore si finivano le riprese, si montava il video e lo si pubblicava immediatamente su internet. La fase di produzione era perciò totalmente *amateur*, come commenta lui stesso:

[I]lego a casa de Borja, porque se graba en su casa. [...] Nos metemos en el cuarto. Llega Joseba o Nuria. Les reparto los guiones. Se los leen. Monto la cámara. Comenzamos a grabar y a repetir hasta que sale bien. Que suele ser pronto, ciertamente. Después el proceso

⁷ Intervista realizzata dagli amministratori della pagina web *¡Vaya tele!* disponibile all'indirizzo <<http://www.vayatele.com/ficcion-nacional/entrevista-a-ruben-ontiveros-co-creador-de-que-vida-mas-triste>>.

de montaje es también muy simple. Todo se planteó para que tanto la escritura del guión, el rodaje y el montaje fuera algo muy sencillo [...].⁸

Il tipo di realizzazione semplice non impedì tuttavia la risposta entusiasta dei fan, che aumentavano di giorno in giorno, costringendo gli autori a prendere provvedimenti in merito al portale utilizzato per la pubblicazione dei video. Il regista racconta, infatti, che mentre nella prima stagione il loro server non riusciva a supportare il traffico della rete, a partire dall'anno seguente, con l'aiuto di YouTube e il cambio di server, il problema venne parzialmente risolto (in Diego-Gonzales e Herrero-Subías, 2010: 334). Con il tempo, Ontiveros riuscì a coinvolgere nella scrittura del copione anche altri amici. Tra i nomi più importanti, citiamo: Nacho Vigalondo, Borja Crespo, Alejandro Pérez, Diego San José, Borja Echevarría e Borja Cobeada, quest'ultimo regista del film *Friend Zone*⁹. In questo modo, i contenuti cominciarono a diventare più sofisticati, il copione si fece sempre più articolato e grazie anche all'aiuto offerto da Natxo del Agua vennero aggiunte animazioni flash¹⁰ e grafiche moderne, incrementando il tempo da dedicare al progetto.

4.3 Trama e personaggi

Durante le prime tre stagioni, Borja Pérez raccontava la sua vita davanti ai telespettatori fingendo di girare un video blog ogni domenica. L'idea era quella di far credere ai telespettatori che ciò che stavano guardando rispecchiava la vita reale di una persona. Per riuscire nell'intento, a volte alcune scene venivano girate da angolature particolari, come se la videocamera fosse nascosta in un qualche angolo della stanza di Borja e lui non ne fosse al corrente, o creando un effetto-specchio per il quale lo spettatore seguiva la scena da una doppia prospettiva: una esterna, che corrispondeva alle immagini girate presumibilmente da Borja per Borja, e una interna, che permetteva allo spettatore di invertire il punto di vista e di immedesimarsi nel protagonista.

All'utilizzo di questi espedienti cinematografici si deve aggiungere l'abilità del regista di aver creato un testo che gioca su più livelli di finzione. A un primo livello di finzione abbiamo il protagonista, Borja, che seduto sul letto di camera sua si rivolge alla telecamera come se fosse il suo

⁸ Intervista realizzata dagli amministratori della pagina web *¡Vaya tele!* disponibile all'indirizzo <<http://www.vayatele.com/ficcion-nacional/entrevista-a-ruben-ontiveros-co-creador-de-que-vida-mas-triste>>.

⁹ Nacho Vigalondo: regista degli episodi andati in onda il 25 dicembre del 2005, il 13 e il 17 dicembre del 2006; Borja Crespo: regista dell'episodio andato in onda il 19 febbraio del 2006; Alejandro Pérez: regista dell'episodio andato in onda l'1 aprile del 2007; Diego San José: regista degli episodi andati in onda l'8 e il 29 aprile del 2007 (quest'ultimo in collaborazione con Rubén Ontiveros); Borja Echevarría: regista dell'episodio del 13 maggio del 2007 (in collaborazione con Rubén Ontiveros); Borja Cobeada: regista dell'episodio andato in onda il 5 febbraio del 2006.

¹⁰ Dalla definizione del Dizionario Treccani: "Denominazione commerciale di un software per uso prevalentemente grafico, creato da Adobe, che consente di realizzare animazioni e di inserire nelle pagine web componenti dinamiche e filmati, permettendo di manipolare contenuti raster – cioè composti da pixel – o vettoriali, ossia scalabili all'infinito senza perdere in definizione". Disponibile all'indirizzo <[http://www.treccani.it/enciclopedia/flash_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/flash_(Lessico-del-XXI-Secolo)/>).

diario personale e la utilizza per sfogarsi, criticare i suoi amici e la sua fidanzata, o semplicemente per raccontare ciò che gli succede durante la settimana. Il punto di vista è interno e coincide con quello di Borja, che si presenta come il narratore omodiegetico¹¹. Questo primo blocco narrativo, che si sviluppa attraverso un monologo del narratore-protagonista, permette un contatto diretto con il pubblico e lo spinge a credere che ciò che sta guardando non è finzione, ma corrisponde alla realtà del protagonista. Il letto, infatti, è posto in una posizione esattamente frontale alla telecamera, in una posizione a specchio rispetto a quella del fruitore: «[l]o spettatore, quindi, guardando ipoteticamente l'attore personaggio negli occhi, origina un ponte comunicativo che consente una rapida immedesimazione del primo nel secondo e un conseguente passaggio di codici emotivi» (Denicolai, 2009). A un secondo livello di finzione si sviluppa la storia vera e propria, che mostra la realtà dei fatti, spesso in contrapposizione rispetto a ciò che racconta Borja. In questo caso la videocamera riprende le scene da un punto di vista esterno, e ciò impedisce allo spettatore di immedesimarsi nel protagonista. Alcune volte questa realtà viene distorta dalle diverse prospettive dei personaggi¹², oppure viene mostrata da intervalli temporali diversi¹³. Questi due primi livelli di finzione interagiscono quasi sempre tra loro e si completano a vicenda, fornendo allo spettatore una visione globale della situazione. A un terzo livello di finzione, la realtà vissuta dai protagonisti della serie viene a scontrarsi con la realtà esterna, perché vengono fatte sottili allusioni al fatto che in internet stanno trasmettendo un video blog in cui loro sono i protagonisti¹⁴. A questo punto, lo spettatore è portato a pensare che si tratta di fiction, ma la questione viene chiarita solo dal quarto e ultimo livello di finzione, in cui il regista interviene nello svolgimento della storia, a volte fisicamente, in altre con la sola voce, dando dritte ai protagonisti su come recitare il copione o su cosa cambiare, rompendo così il ritmo della narrazione¹⁵. Tuttavia, l'elemento curioso è che l'intervento del regista viene fatto sembrare un espediente cinematografico per divertire lo spettatore e diventa parte della fiction; si vengono così a creare due realtà parallele, una nella quale troviamo il

¹¹ Il narratore omodiegetico è il narratore che fa parte della diegesi da lui presentata; è cioè un personaggio delle situazioni e degli eventi che racconta (Prince, 1990: 88).

¹² Nell'episodio 3x08, la stessa situazione viene raccontata da tre punti di vista diversi: quello di Borja, di Joseba e di Izaskun, la fidanzata di Joseba.

¹³ Nell'episodio 2x18, vediamo la stessa scena da due prospettive temporali diverse: il presente e il futuro. Da una parte, infatti, Borja racconta a Joseba ciò che succederà, mentre dall'altra vediamo la scena svolgersi al presente e lo stesso Borja che racconta alla telecamera ciò che sta succedendo.

¹⁴ Nell'episodio 1x50, Joseba e Nuria, la fidanzata di Borja, affermano che Borja è matto perché sostiene che stanno andando in onda su internet; nell'episodio 2x36, un ragazzo parla con Borja e Joseba per telefono e dice loro che segue sempre il video blog che trasmettono su internet ogni domenica; nell'episodio 3x05 Borja e Joseba scoprono che c'è una telecamera nella camera da letto di Borja che li sta riprendendo e che li manda in onda in televisione; nell'episodio 3x12, l'ultimo andato in onda in internet, Borja racconta a Joseba un sogno in cui appariva la scritta "season finale", seguita da varie scene in cui erano presenti entrambi.

¹⁵ Nell'episodio 2x02 Borja discute con il regista riguardo lo spot pubblicitario che deve fare prima di cominciare a recitare; l'episodio 2x18 si apre con Borja e Joseba che discutono con il regista riguardo le battute che devono pronunciare; nell'episodio 2x32 interviene il regista cambiando il copione sul momento.

regista che sta scrivendo il copione, e l'altra in cui i protagonisti automaticamente eseguono ciò che viene scritto nel copione¹⁶; l'una non può esistere senza l'altra.

Dal punto di vista dei contenuti, gli episodi di *Qué vida más triste* possono essere divisi in due categorie principali: da una parte, troviamo quelli basati sulle relazioni stereotipate del protagonista con le donne, mentre dall'altra quelli che seguono una trama innovativa, e molto spesso ai limiti dell'assurdo. Dai viaggi nel tempo ai vortici spaziali, non mancano parodie di film di fantascienza, sogni "flash", sequestri di extraterrestri e scambi di identità, che mostrano il carattere ludico della serie. Delle volte alcuni episodi vogliono mostrare la realtà attraverso gli occhi di Borja¹⁷, come se lo spettatore si trovasse al suo interno, mentre altre volte ancora, in occasioni particolari, vengono mostrati solo dei sottotitoli che raccontano l'episodio al posto dei protagonisti¹⁸.

Passando alla descrizione dei personaggi, Borja, il protagonista, è un fan della playstation, di Bruce Willis e degli *anime*, e rappresenta lo stereotipo di un giovane egoista, immaturo e fannullone. È un personaggio statico perché le sue caratteristiche rimangono immutate durante le varie stagioni e allo stesso tempo piatto, perché i suoi comportamenti sono abbastanza prevedibili. Borja presenta dei tratti psicologici che lo caratterizzano in modo decisivo, e che risaltano soprattutto nel linguaggio da lui utilizzato, ricco di intercalari ed elementi allocutivi che si ripetono episodio dopo episodio. È accompagnato dal fedele amico d'infanzia Joseba, che interpreta invece il suo contrapposto razionale, nonostante si lasci spesso influenzare e manipolare dalle sue trovate; in un certo senso, i due amici riproducono i classici ruoli di Quijote e Sancho Panza (Simelio, 2010: 7). Scrive Surbezy a questo proposito (2013: 130): «[Borja] empieza contando una anécdota [...]. En la narración que hace de esta anécdota, siempre sale con la suya, pero la construcción del episodio, con un recurso amplio a las vueltas atrás, no deja de desmontar esta narración subrayando el estatus de anti-héroe de Borja». E lo stesso Ontiveros afferma in un'intervista:

[e]stamos acostumbrados a ver películas de superhéroes, de gente que le suceden cosas extraordinarias, de ganadores, de personas que supera los problemas y triunfa. [...] La vida no es así. Borja representa un poco de todos nosotros, es un perdedor al uso, con el que todos en algún momento nos podemos sentir identificados. [...] Todos hemos perdido más

¹⁶ Si veda l'episodio 3x09.

¹⁷ Nell'episodio 2x14, Borja è momentaneamente cieco perché mentre faceva le pulizie gli sono entrate delle gocce di candeggina negli occhi. Per questo motivo lo spettatore vede tutto lo schermo nero, come se si trovasse dentro all'occhio del protagonista.

¹⁸ Nell'episodio 1x31, Borja è in vacanza e quindi vengono mostrati solo dei sottotitoli utilizzando come sfondo la sua camera da letto; la stessa cosa vale per l'episodio 2x20, girato il giorno 07 gennaio del 2007, che fa vedere i regali che il regista ha comprato per i protagonisti della serie.

veces que ganado. Borja es ese pequeño perdedor que llevamos dentro, pero desde un punto de vista tan sincero que resulta muy divertido.¹⁹

Altri personaggi importanti che appaiono nelle prime tre stagioni andate in onda su internet sono Nuria, la (ex)fidanzata di Borja, Laura, un'altra (ex)fidanzata di Borja, Izaskun, la fidanzata/sposa di Joseba e Xavi, un amico di infanzia di Borja e Joseba. Mano a mano che il successo della serie è aumentato, si sono aggiunti anche numerosi personaggi secondari, che però non ricoprivano mai ruoli importanti e fungevano solo da brevi comparse.

4.4 Il salto dal web alla TV

Nell'estate del 2008, visto il successo che stava riscuotendo il video blog, la casa di produzione K2000 decise di proporre agli ideatori di adattare il formato per proporlo all'emittente televisiva La Sexta. Dopo aver girato l'episodio pilota negli studi della casa di produzione, questa volta in un vero e proprio set dotato di apparecchiature audio e luci, il 19 ottobre *Qué vida más triste* arrivò in televisione e vi rimase per quattro stagioni. Inizialmente veniva trasmessa la domenica sera, nella fascia oraria di *prime time*, ma in seguito la sua messa in onda venne riprogrammata e inserita in orario pomeridiano, alle 17.00, ampliando così l'offerta di programmi di intrattenimento comico che proponeva l'emittente²⁰.

Con il salto alla televisione, *Qué vida más triste* acquisì un nuovo formato, che possiamo definire un ibrido tra la *shortcom*, una breve commedia di situazione composta da piccole sequenze di all'incirca sei minuti l'una (Diego e Grandío, 2011: 55), la sitcom e lo sketch umoristico. Ogni episodio, infatti, durava all'incirca ventitre minuti ed era composto da una media di quattro sketch sulla vita dei protagonisti, della durata media di cinque minuti l'uno²¹.

A differenza di altre emittenti televisive che si erano interessate alla serie ma che richiedevano un formato di maggior durata interpretato da attori professionisti, La Sexta accettò le condizioni che i creatori ponevano sull'autonomia nel controllo del prodotto e sul rispetto del formato originale, come riferisce Ontiveros in un'intervista: «[s]i alguna vez se pasaba QVMT a la

¹⁹ Intervista realizzata dagli amministratori della pagina web *¡Vaya tele!* disponibile all'indirizzo <<http://www.vayatele.com/ficcion-nacional/entrevista-a-ruben-ontiveros-co-creador-de-que-vida-mas-triste>>.

²⁰ Tra questi, citiamo il programma "Sé lo que hicisteis" e la serie di sketch comici intitolata *La tira y Maitena, estados alterados*.

²¹ La durata media degli episodi è indicativa, così come la suddivisione in sketch, che poteva variare da due a cinque. Alcuni episodi, infatti, contenevano fino a quattro o cinque sketch di breve durata, mentre altri ne contenevano solo due ma di una durata superiore.

tele queríamos hacerlo exactamente igual que en internet. Sabíamos que era difícil, pero tampoco era algo que nos preocupara mucho, seguíamos haciéndola en la red y nos encantaba [...]»²².

Per la produzione televisiva, gli studi della casa di produzione K2000 riproducevano alla perfezione la casa di Borja, dal salone con il divano alla sua camera da letto. All'incirca cinque o sei sceneggiatori, coordinati da Ontiveros, lavoravano sulle idee e sulle trame dei nuovi episodi, utilizzando lavagne e post-it, e una decina di persone si occupavano di girare ogni giorno più episodi possibili. Infine, il lavoro di post-produzione si realizzava con le tecnologie più moderne, utilizzando programmi associati del Final Cut²³.

Con il passaggio da internet alla televisione, la serie perse la sua caratteristica formula narrativa divisa in vari livelli di finzione, ma ciò non ebbe ripercussioni sul pubblico, che continuò a seguire con molta curiosità le vicende quotidiane di Borja, nel quale si identificavano. Cusa non ha infatti torto nell'affermare che

[a]l final, el éxito de la serie reside en esta cercanía y en la autenticidad de [los] personajes con la que todos nos identificamos. Alguno podría decir que el hecho de haber creado la primera webserie basada en un videoblog en España ha sido una ventaja para estos jóvenes, pero también es cierto que han creado algo único con lo que triunfarían de nuevo si empezaran hoy mismo. (2011)

D'altro canto, la produzione si professionalizzò, potendo contare su un budget economico più elevato e beneficiando della possibilità di migliorare le scenografie e di collaborare con attori conosciuti, come Óscar Jaenada, Ernesto Sevilla, Santi Ugalde²⁴, Verónica Moral²⁵, ecc. Il risultato fu un mix vincente, come sottolinea Ontiveros:

[QVMT] sigue manteniendo su tono, su formato y sus personajes pero, al mismo tiempo, ha crecido. Tenemos la oportunidad de seguir con tramas e historias tan sencillas como las que hacíamos en la web y por otro lado aprovechar de vez en cuando para hacer capítulos más ambiciosos que en formato "casero" nos hubieran resultado imposible.²⁶

²² Intervista realizzata dagli amministratori della pagina web *Psicocine* disponibile all'indirizzo <<http://www.psicocine.com/articulos/ruben-ontiveros-entrevista-que-vida-mas-triste/>>.

²³ Il Final Cut è un software per il montaggio di filmati digitali.

²⁴ Nella serie interpreta il personaggio di Agustín, il padre di Borja.

²⁵ Nella serie interpreta il personaggio di Verónica, una vicina di Borja di cui lui è infatuato.

²⁶ Intervista realizzata dagli amministratori della pagina web *Pixfans.com* disponibile all'indirizzo <<http://www.pixfans.com/entrevista-a-ruben-ontiveros-director-de-que-vida-mas-triste/>>.

4.5 Alle prese con il sottotitolaggio

Mentre nel terzo capitolo ho analizzato i sottotitoli forniti da un gruppo di *fansubber* di *ItaSA*, con l'obiettivo di comprendere le motivazioni che stanno alla base delle loro scelte traduttive e di cercare di individuare le loro principali inosservanze, dovute nella maggior parte dei casi alla scarsa esperienza e formazione in ambito traduttivo, in questo capitolo sarò io a entrare nei panni del traduttore, e mi proporrò di sottotitolare il primo episodio di *Qué vida más triste* andato in onda in televisione. Questo episodio, che dura all'incirca ventitre minuti, è composto da cinque mini episodi con una trama autoconclusiva: "Vídeo viral", "Merendola Thriller", "Martín y Eliseo", "El único", e infine "Guitar Hero". Oltre a segnare il passaggio della serie dal web alla televisione, mettendo in evidenza la convergenza ormai inevitabile tra i mezzi di comunicazione di massa, questo episodio presenta numerose sfide traduttive, sia dal punto di vista linguistico che dal punto di vista culturale, che rendono necessaria una profonda riflessione sulle scelte traduttive da adottare; se da una parte, infatti, bisogna tenere conto della collazione finale del prodotto e del pubblico al quale si rivolge, dall'altra bisogna fare attenzione alla sua natura "altra", fortemente radicata nella cultura di partenza, evitando di creare un'incongruenza rispetto al contesto originale di emissione. I sottotitoli che presento rispondono quindi all'esigenza di trovare un equilibrio tra cultura di partenza e cultura di arrivo, in un'ottica che non solo vede la traduzione come «una herramienta para la comunicación en la cultura meta» (Nord in Hurtado Albir, 2001: 246), ma che vuole essere coerente con la natura del prodotto audiovisivo scelto e con il suo legame alla cultura nella quale è stato creato (Tonin, 2013).

Per affrontare la traduzione, per prima cosa ho scaricato l'episodio da YouTube²⁷ e in seguito ho lavorato con Subtitle Workshop, in un'interfaccia che permette di vedere il video originale e allo stesso tempo creare i sottotitoli corrispondenti, facendo attenzione alla sincronizzazione tra immagine e testo. Dal punto di vista tecnico, mi sono attenuta alle convenzioni comunemente accettate nella pratica del sottotitolaggio, che abbiamo analizzato in modo dettagliato nel secondo capitolo e che sono raccolte anche nel libro *Audiovisual Translation: Subtitling* (2007) di Díaz Cintas e Remael, e ho rispettato i limiti grafici che prevedono la disposizione del sottotitolo su una o due righe, ognuna di 39 caratteri al massimo.

Prima di riportare la proposta di sottotitolaggio, riassumo brevemente la trama di ogni mini episodio, in modo da facilitarne la comprensione.

Il primo mini episodio, "Vídeo viral", si sviluppa attorno a una tematica principale: lo spazio occupato dalle nuove tecnologie nella vita di tutti i giorni. Borja decide di pubblicare un video su

²⁷ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=snRNk-NTwzs>

YouTube per fare nuove amicizie e magari conoscere qualche ragazza. In poco tempo, questo video viene manipolato dagli utenti del web, che creano varie parodie per prendere in giro Borja. Tra le parodie più caratteristiche, citiamo quella di *Star Wars* e quelle relative a due personaggi famosi nel mondo della televisione spagnola: il comico e umorista Chiquito, e il cantante di flamenco Juan Manuel Fernández Montoya, in arte Farruquito. Per evitare di diventare lo zimbello del web, Borja decide di coinvolgere il padre, a sua insaputa, nella creazione di un nuovo video.

"Merendola Thriller" si basa sulla tradizione ormai decennale di Borja e Joseba di travestirsi da Michael Jackson e da zombie ogni primo sabato di ottobre. Questa volta Borja non ha nessuna intenzione di soddisfare il desiderio di Joseba e cerca di inventarsi una scusa per evitare di partecipare, ma Joseba se ne accorge e si offende. Dopo vari giorni in cui Joseba non si fa sentire, Borja decide di chiamarlo sul telefono di casa e parla con la madre. La conversazione ambigua fa pensare a Borja che l'amico sia disperato a causa del suo disinteresse verso la "Merendola Thriller", ma in realtà è perché ha appena subito la perdita di un parente, come scopre non appena si reca a casa sua.

Nel terzo mini episodio, "Martín y Eliseo", Borja e Joseba si spacciano per altre due persone, che si chiamano per l'appunto Martín ed Eliseo, solo per conoscere delle ragazze nuove, con la speranza di riuscire a intrufolarsi in una festa universitaria. Al contrario delle loro aspettative, Martín ed Eliseo sono due professori universitari e Borja e Joseba si ritrovano a tenere una conferenza improvvisata sulla psicologia applicata alla fisica quantica.

Nel quarto mini episodio, intitolato "El único", una ragazza di nome Carmen riesce a entrare in casa di Borja con la scusa di dover fare un sondaggio tra gli abitanti di Basauri e gli confida che lui è l'unico ragazzo di tutta la città con cui non è ancora andata a letto. Borja, sentendosi ferito nel suo orgoglio di uomo, dopo essersi accertato che anche i suoi due amici Joseba e Xavi sono stati con lei, decide di andarci a letto, nonostante non la trovi molto attraente. Dopo aver chiesto conferma ai due amici, scopre che la ragazza lo ha ingannato, usando quella tattica solo per riuscire nel suo intento. Sebbene in un primo momento critichi il comportamento della ragazza, alla fine prova a utilizzare lo stesso tranello con una ragazza, dalla quale però riceve solo un ceffone.

Nell'ultimo mini episodio "Guitar Hero", Borja e Joseba vogliono partecipare come coppia al torneo di Guitar Hero, per poter vincere una Play Station 3. Non appena, però, Borja scopre che il padre è bravissimo a giocare, inventa una scusa per escludere l'amico dal torneo e vi partecipa assieme al padre, convincendolo con il pretesto di una festa in omaggio al *chorizo* organizzata dal bar stesso. Per sua sfortuna, il padre si ubriaca talmente tanto da dare spettacolo e da aggiudicarsi l'ultimo posto nella classifica del torneo.

4.5.1 Proposta di sottotitolaggio

In questo capitolo esporrò la mia proposta di sottotitolaggio del primo episodio di *Qué vida más triste* andato in onda in televisione. La tabella che segue è formata da tre colonne: nella prima colonna ho indicato i tempi di entrata e di uscita dei sottotitoli, che ho suddiviso per scene; la seconda colonna contiene la trascrizione dei dialoghi originali con l'indicazione del parlante; infine, nella terza colonna ho riportato i miei sottotitoli in italiano. Il segno "/" indica la divisione tra la riga superiore e quella inferiore del sottotitolo, mentre il passaggio da un sottotitolo al successivo è indicato tramite il ritorno a capo o il segno "//" dove non chiaro.

Tempi	Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
00:00:02,500 00:01:07,300	<p>Borja: Pues nada, que hace tres años empezé a hacer un diario en vídeo, a lo internet.</p> <p>Un videoblog, un videoblog.</p> <p>Y en el, pues, contaba cosas cotidianas como mi trabajo en la grúa, mi novia Nuria, mi amigo Josebas, su mujer Izaskun...</p> <p>Y ahora, pues, lo voy a hacer eso pero a lo tele, a lo tele.</p> <p>Pero de la misma manera, eh, eso sí. Que aunque sea para tele no va a cambiar nada.</p> <p>Porque yo esto lo hago en plan diversión, para pasar un rato alegre, nada más, nada más.</p> <p>Yo no tengo otro interés. Coño, un mensaje. Del Josebas.</p> <p>Que seguro que es para echar un fifa esta tarde o algo.</p> <p>LA SEXTA NOS DA 30.000 EUROS POR CAPÍTULO_</p>	<p>Tre anni fa ho cominciato / un video diario in internet.</p> <p>Un video blog.</p> <p>Raccontavo cose di vita quotidiana, / del lavoro, della mia ragazza Nuria, del mio amico Josebas, / della sua ragazza Izaskun...</p> <p>Ora continuerò a farlo in televisione.</p> <p>Allo stesso modo, però. / Non cambierà niente, questo è certo.</p> <p>Lo faccio per divertirmi, / per passarmi il tempo... Nulla di più.</p> <p>Non ho altri interessi. / Cazzo, un messaggio... di Josebas.</p> <p>Vorrà andare a giocare a fifa oggi.</p> <p>LA TV CI DÀ 30000 EURO / PER OGNI CAPITOLO_</p>

	<p>Borja: Pues lo que decía, lo que decía, que yo esto lo hago en plan hobby, en plan hobby.</p> <p>Yo...</p> <p>En la espiral del mercantilismo no entro, no entro. Yo no soy de esos.</p> <p>Ante todo, integridad, integridad...</p> <p>Y... nada, que le voy a contestar a mi amigo Josebas, a ver que hacemos esta tarde.</p> <p>Iremos a su casa... a echar un fifa...</p> <p>Nada importante, nada importante.</p> <p>Porque yo soy... de cosas sencillas.</p> <p>LUEGO LO CELEBRAMOS Y NOS VAMOS DE PUT_</p>	<p>Niente, stavo dicendo / che lo faccio come passatempo.</p> <p>Io...</p> <p>Nel vortice del mercantilismo / non entro, non sono fatto così.</p> <p>Prima di tutto, onestà.</p> <p>Rispondo al mio amico Josebas, / così decidiamo cosa fare oggi.</p> <p>Andremo a casa sua a giocare a fifa.</p> <p>Niente di importante, perché io sono una persona semplice.</p> <p>POI FACCIAMO FESTA E ANDIAMO A PUTT_</p>
<p>00:01:18,400</p> <p>00:01:21,000</p>	<p>QUÉ VIDA MÁS TRISTE</p>	<p>CHE SCHIFO DI VITA</p>
<p>00:01:21,200</p> <p>00:01:24,700</p>	<p>VÍDEO VIRAL</p> <p>Borja: Acojonante lo que he descubierto. Acojonante.</p>	<p>Davvero una figata / quello che ho scoperto.</p>
<p>00:01:24,900</p> <p>00:01:49,400</p>	<p>Joseba: Youtube friends.</p> <p>Borja: Es acojonante, youtube y amigos, un locurón.</p> <p>Tú subes tus vídeos, comentas, pues, quién eres, tus aficiones, luego lo ve la gente y haces amigos pero a lo bestia. Igual en un día haces 57 amigos nuevos, eh.</p> <p>Joseba: Ya, eso es como el messenger.</p> <p>Borja: No coño. A lo vídeo, para hacer amigos.</p>	<p>-Youtube friends.</p> <p>-Youtube e amici, pazzesco.</p> <p>Tu carichi i video, / dici chi sei e racconti i tuoi hobby.</p> <p>Poi la gente li vede / e fai amici a palate.</p> <p>In un giorno fai un sacco di amici.</p> <p>-Sì, è come con messenger.</p> <p>-No, cazzo, devi fare un video.</p>

	<p>Joseba: Pero, Borja, ¿tú ya tienes amigos no? O sea, el...</p> <p>Borja: Pero también amigas.</p> <p>Joseba: Como amigas... ¡pero si te vas a casar!</p>	<p>Ma tu hai già degli amici.</p> <p>-Cioè...</p> <p>-Ma anche amiche.</p> <p>Come amiche... Ma se ti sposi!</p>
<p>00:01:49,700</p> <p>00:01:53,500</p>	<p>Borja: Qué tendrá que ver, qué tendrá que ver. A ver si uno no puede tener amigas también.</p>	<p>Ma cosa c'entra. / Non si può neanche avere delle amiche.</p>
<p>00:01:53,700</p> <p>00:01:56,500</p>	<p>Borja: Mira, mira el vídeo que he hecho. Lo vas a flipar.</p> <p>Joseba: A ver...</p>	<p>-Guarda il video, ti piacerà da matti.</p> <p>-Vediamo...</p>
<p>00:01:56,700</p> <p>00:02:43,800</p>	<p>Borja: <i>Hola, me llamo Borja Pérez, tengo 29 años, soy de Basauri y soy un chico muy normal.</i></p> <p><i>Trabajo en una de estas. Al principio me costó sacarme el carné, pero ahora hago unos movimientos que lo flipas.</i></p> <p><i>Esta es mi familia, como véis nos parecemos mucho. Yo soy igualito igualito que mi hermano.</i></p> <p><i>Y aquí es donde vivo, un sitio entrañable, ameno, bonito.</i></p> <p><i>Me gusta mucho el cine, estas son mis películas favoritas. Como véis, pues, no es muy variao. Variado variado, pues, no es. Pero es que soy muy fan de Bruce Willis.</i></p> <p><i>Tengo una habilidad muy especial. Al principio me costó pillar el truquillo, eh, pero luego, es que soy un crack.</i></p> <p><i>Y nada, no sé que más contaros.</i></p> <p><i>Mira, esto me lo ha regalado mi amigo Josebas, una chorrada como un tempaño.</i></p> <p><i>Es un boli gigante pero bueno, tiene su</i></p>	<p><i>Ciao, sono Borja Pérez, ho 29 anni, vivo a Basauri / e sono un ragazzo normale.</i></p> <p><i>Lavoro con una di queste. / È stata dura prendere la patente, ma adesso faccio dei movimenti assurdi.</i></p> <p><i>Questa è la mia famiglia, / ci assomigliamo tutti.</i></p> <p><i>Io sono uguale a mio fratello.</i></p> <p><i>Qui è dove vivo, / un posto intimo, piacevole, bello.</i></p> <p><i>Adoro il cinema, / questi sono i miei film preferiti.</i></p> <p><i>Come vedete, non c'è molta varietà, ma sono un fan di Bruce Willis.</i></p> <p><i>Ho un'abilità molto speciale.</i></p> <p><i>Ci ho messo a farci la mano, / ma ora sono un fenomeno.</i></p> <p><i>Non so cos'altro dirvi.</i></p> <p><i>Questo è un regalo di Josebas, / una stronzata colossale.</i></p> <p><i>È una biro gigante ma vabbé.</i></p>

	<p><i>cosa.</i></p> <p><i>Y... nada chicas, que espero vuestras vídeo respuestas.</i></p>	<p><i>Quindi, ragazze... / aspetto le vostre video risposte.</i></p>
<p>00:02:44,200</p> <p>00:03:09,600</p>	<p>Borja: ¿Qué? Lo he subido esta mañana, ahora solo falta que lo vea la gente y a triunfar.</p> <p>Joseba: ¿Pero hay muchos vídeos de estos, Borja?</p> <p>Borja: Que sí, que sí, ponte a ver, me imagino yo.</p> <p>Es el Xabi, qué raro.</p> <p>¿Qué, Xabi? ¿Qué? ¿Has visto el vídeo?</p> <p>¿Te ha gustado, eh?</p> <p>¿Cómo que te has reído mucho?</p> <p>¿Cómo que a lo guerra de las galaxias?</p> <p>Que no, que no, que no puede ser, que ese no es mi vídeo.</p> <p>Joseba: Borja, mira como te llaman. El Polín de Basauri, a lo "Star Wars".</p>	<p>L'ho caricato stamattina, / ora la gente lo vede ed è fatta.</p> <p>-Ma ce ne sono tanti video così?</p> <p>-Sì, di sicuro.</p> <p>Che strano, è Xabi.</p> <p>Allora, Xabi? / Hai visto il video? Ti piace?</p> <p>Sei morto dal ridere?</p> <p>La guerra delle galassie? / No, non può essere il mio video.</p> <p>Guarda come ti chiamano. / Il Pirla di Basauri, alla "Star Wars".</p>
<p>00:03:09,800</p> <p>00:03:27,700</p>	<p>Borja: <i>Hola, me llamo Borja Pérez.</i></p> <p><i>Trabajo en una de estas. Al principio me costó sacarme el carné.</i></p> <p><i>Esta es mi familia, como véis nos parecemos mucho.</i></p> <p><i>Y aquí es donde vivo, un sitio entrañable.</i></p> <p><i>Tengo una habilidad muy especial.</i></p> <p><i>Al principio me costó pillar el truquillo, eh, pero luego, es que soy un crack.</i></p> <p><i>Esto me lo ha regalado mi amigo Josebas, una chorrada como un tempaño.</i></p>	<p><i>Ciao, sono Borja Pérez.</i></p> <p><i>Lavoro con una di queste. / È stata dura prendere la patente.</i></p> <p><i>Questa è la mia famiglia, / ci assomigliamo tutti.</i></p> <p><i>Qui è dove vivo, un posto intimo.</i></p> <p><i>Ho un'abilità molto speciale.</i></p> <p><i>Ci ho messo a farci la mano, / ma ora sono un fenomeno.</i></p> <p><i>Questo è un regalo di Josebas, / una stronzata colossale.</i></p>
<p>00:03:29,000</p> <p>00:03:39,500</p>	<p>Borja: No me jodas, ¡qué han manipulado el vídeo!</p> <p>Joseba: El Polín de Basauri te llaman,</p>	<p>-Non ci credo, l'hanno manipolato!</p> <p>-Il Pirla di Basauri, che forte!</p>

	<p>¡tócate los cojones!</p> <p>Borja: Hay que ser hijo de la gran...</p> <p>Joseba: Pero espérate, que aquí hay otro.</p> <p>El Polín de Basauri a lo Farruquito.</p> <p>Borja: ¿Qué? ¿Cómo que a lo Farruquito?</p>	<p>-Che stronz...</p> <p>-Qui c'è n'è un altro.</p> <p>-Il Pirla di Basauri, alla Farruquito.</p> <p>-Il gitano del flamenco?</p>
<p>00:03:39,700</p> <p>00:03:48,800</p>	<p>Borja: <i>Hola, me llamo Borja Pérez.</i></p> <p><i>Esta es mi familia, como véis nos parecemos mucho.</i></p> <p><i>Y aquí es donde vivo, un sitio entrañable.</i></p> <p><i>Me gusta mucho el cine, estas son mis películas favoritas.</i></p>	<p><i>Ciao, sono Borja Pérez.</i></p> <p><i>Questa è la mia famiglia, / ci assomigliamo tutti.</i></p> <p><i>Qui è dove vivo, un posto intimo.</i></p> <p><i>Adoro il cinema, / questi sono i miei film preferiti.</i></p>
<p>00:03:49,000</p> <p>00:03:50,500</p>	<p>Borja: Quita, quita eso por favor.</p>	<p>Spegnilo.</p>
<p>00:03:50,700</p> <p>00:03:52,400</p>	<p>Borja: <i>Como véis, pues, no es muy variado.</i></p>	<p><i>Non c'è molta varietà.</i></p>
<p>00:03:52,600</p> <p>00:04:07,900</p>	<p>Borja: ¡Quítalo ya!</p> <p>¡Joder! Es que... ¡Es que solo falta que digan que soy gay!</p> <p>Joseba: El Polín de Basauri en Chueca, el Polín de Basauri a lo Boris.</p> <p>El Polín de Basauri...</p> <p>Borja: Josebas ya, quito eso ya, por favor.</p> <p>Joseba: ¡Hostias! ¡El Polín de Basauri a lo Chiquito!</p> <p>Borja: No me jodas...</p> <p>Joseba: Oye, Borja, este sí que vemos, eh.</p>	<p>Spegnilo!</p> <p>Manca solo che dicano che sono gay!</p> <p>Il Pirla di Basauri al Gay Pride, / il Pirla, alla Ricky Martin.</p> <p>-Il Pirla di Basauri...</p> <p>-Basta, spegnilo.</p> <p>-Il Pirla di Basauri, alla Chiquito.</p> <p>-L'umorista della tv?</p> <p>Questo sì che lo vedo bene.</p>
<p>00:04:08,100</p> <p>00:04:13,600</p>	<p>Borja: <i>Soy de Basauri y soy un chico muy normal.</i></p> <p><i>Al ataque! Comor ai can de mor. No puedo, no puedo...</i></p>	<p><i>Vivo a Basauri / e sono un ragazzo normale.</i></p> <p><i>All'attacco! Non posso, non posso...</i></p>
<p>00:04:14,000</p> <p>00:04:38,800</p>	<p>Borja: Quítalo ya, macho, ¡quítalo!</p>	<p>-Spegnilo, basta!</p>

	<p>Joseba: Espérate, Borja, mira, el Polín de Basauri en Mordor.</p> <p>¿Y este? ¡El Polín de Basauri con los "Looneys"!</p> <p>Borja: Ya está bien. A saber cuántos vídeos hay de esos.</p> <p>Joseba: Pues yo te lo digo. 748 vídeos.</p> <p>Borja: Me cago en diez, macho. ¿Y qué hago ahora?</p> <p>Si es que si esto sigue así voy a ser... el nuevo Pozí de Basauri.</p> <p>Joseba: Ay, Borja, que no pasa nada, que ya sabes como son las modas en internet. Que hoy hacen vídeos contigo pero que se les olvida en cuanto salga una cosa más ridícula.</p>	<p>-Aspetta, il Pirla di Basauri a Mordor.</p> <p>-Il Pirla con i "Looney Tunes".</p> <p>-Basta, chissà quanti ne hanno fatti.</p> <p>Te lo dico subito: 748.</p> <p>Merda! Adesso cosa faccio?</p> <p>Se continua così / diventerò il nuovo zimbello del web.</p> <p>Non farci caso, / sai come sono le mode in internet.</p> <p>Appena c'è qualcosa di più ridicolo / si dimenticano del tuo video.</p>
<p>00:04:40,900</p> <p>00:05:05,500</p>	<p>Borja: Papá, échame una mano. Que estoy probando la cámara, para ver si van bien los colores y esas cosas.</p> <p>Agustín: Ya, ¿y quieres que diga algo?</p> <p>Borja: No, yo había pensado...</p> <p>Hazme eso que me hacías de pequeño, lo del calvo barbudo.</p> <p>Agustín: ¿O sea que ya no te da asco?</p> <p>Borja: No.</p> <p>Y dí: "Soy el Mochilo de Basauri".</p> <p>Agustín: Soy el Mochilo de Basauri. Vale, vale.</p> <p>Venga, ¿estás preparado?</p> <p>Borja: Sí.</p> <p>Agustín: Una, dos y...</p>	<p>Papà, dammi un mano / che guardo se la telecamera funziona.</p> <p>-Devo dire qualcosa?</p> <p>-Stavo pensando...</p> <p>Fammi il gioco delle chiappe pelose.</p> <p>-Non ti fa più schifo?</p> <p>-No.</p> <p>-E dì: "Sono il Buffone di Basauri".</p> <p>-Sono il Buffone di Basauri, va bene.</p> <p>-Sei pronto?</p> <p>-Sì.</p> <p>Uno, due e...</p>
<p>00:05:09,700</p> <p>00:05:20,200</p>	<p>MERENDOLA THRILLER</p> <p>Borja: Hay gente que cree que firmar una</p>	<p>C'è chi crede che firmare un mutuo / sia</p>

	<p>hipoteca a 40 años es una condena para toda la vida.</p> <p>Pero no... Esa gente no sabe lo que es hacerle una promesa al Josebas.</p> <p>Eso si que es una condena... ¡de por vida!</p>	<p>una condanna per tutta la vita.</p> <p>Non sanno cosa vuol dire / fare una promessa a Josebas.</p> <p>Quella sì che è una condanna... / un ergastolo!</p>
<p>00:05:20,500</p> <p>00:05:29,200</p>	<p>Joseba: Borja, este sábado es el primer sábado de octubre. No hagas planes que ya sabes lo que toca, eh.</p> <p>Borja: ¿Este sábado?</p> <p>Joseba: Coño, Borja, la merendola thriller.</p>	<p>Sabato è il primo sabato di ottobre. / Tieniti libero che sai cosa ci aspetta.</p> <p>-Questo sabato?</p> <p>-Cazzo, Borja, la merendona thriller.</p>
<p>00:05:29,800</p> <p>00:05:32,200</p>	<p>Borja: Otra vez, otro año más.</p>	<p>Ancora, un altro anno uguale.</p>
<p>00:05:32,400</p> <p>00:05:45,400</p>	<p>Borja: Ah ya, que... ¡qué bien!</p> <p>Joseba: ¿Ya has lavado el traje de Michael Jackson?</p> <p>Ponlo a punto porque yo este año a el del zombie le he puesto unos coágulos de sangre... que va a ser la hostia, Borja.</p> <p>Este año vamos a ser... la bomba ya.</p>	<p>Ah sì... Che bello!</p> <p>È pronto il completo / di Michael Jackson?</p> <p>A quello da zombie ci ho messo / dei grumi di sangue... Sarà strafigo!</p> <p>Quest'anno ci divertiremo da matti.</p>
<p>00:05:45,900</p> <p>00:06:09,500</p>	<p>Yo creía que este año, por fin, me iba a librar de la puñetera fiesta pero no... no.</p> <p>Es que a mala hora vimos el videoclip de "Thriller" en "La quinta marcha"... ¡a mala hora!</p> <p>Aquella tarde cometí el peor error de mi vida.</p> <p>Juré que todos los años nos disfrazaríamos de Michael Jackson y de zombie, con bailecito incluido. ¿Patético? Mucho.</p>	<p>Quest'anno pensavo di saltare / quella cazzo di festa, invece no.</p> <p>Che pessima idea / quella di guardare "Thriller" in tv.</p> <p>Quella volta commisi un grande errore.</p> <p>Giurai di travestirci ogni anno / da Michael Jackson e da zombie con balletto incluso. / Patetico? Molto.</p>
<p>00:06:09,700</p> <p>00:06:36,400</p>	<p>Joseba: Mira, lo tengo todo preparado. Por la tarde jugamos al Moonwalker de la Mega Drive.</p>	<p>Ho già pensato a tutto. / Questo pomeriggio: Moonwalker.</p>

	<p>Luego, nos disfrazamos, vemos el videoclip, echamos unos bailoteos... y después salimos por Basauri a lucir el disfraz, Borja.</p> <p>Borja: Hombre, yo creo que tampoco hace falta... que... no sé...</p> <p>Joseba: ¿Qué te pasa? ¿Qué estás diciendo? ¿Qué te está pasando?</p> <p>Borja: Digo yo, digo yo. Que este año se podía hacer algo más sencillo. Eh...</p> <p>Se puede tomar unos chupitos aquí en casa y...</p> <p>Joseba: ¿Cómo que en casa? Ay, ay... ¿Cómo que en casa?</p>	<p>Poi ci travestiamo, / guardiamo il video, facciamo due salti, e andiamo in centro / a sfoggiare il costume.</p> <p>Vabbè, non penso che dobbiamo...</p> <p>Cosa stai dicendo?</p> <p>Quest'anno potremmo fare / qualcosa di più semplice.</p> <p>-Ci facciamo una bevuta qui in casa...</p> <p>-Come in casa?</p>
<p>00:06:36,600</p> <p>00:06:43,000</p>	<p>Borja: Es que a veces al Josebas, qué no le da, no le da.</p> <p>A ver que pinta Michael Jackson y un zombie por la Gran Vía un sábado... ¡Qué no le da!</p>	<p>A volte Josebas non ci arriva.</p> <p>Cosa ci fanno Michael Jackson / e uno zombie in centro il sabato?</p>
<p>00:06:43,300</p> <p>00:07:10,100</p>	<p>Borja: Es que además Joseba que este sábado... tengo liada, tengo una liada que... He medio quedado, he medio quedado... Podemos aplazarlo, otro día...</p> <p>Joseba: No. No, no no.</p> <p>La merendola thriller tiene que ser este sábado, Borja. ¿Estás pasando?</p> <p>Borja: ¿Pasando yo?</p> <p>Si llevo meses descontando los días... que digo días, las horas que quedan para... la fiesta thriller.</p> <p>Joseba: Merendola thriller.</p> <p>Ya lo que te da igual. A ti la amistad solo es pelis y fifas.</p> <p>Es una promesa, Borja. La hicimos hace</p>	<p>Sabato sono troppo incasinato... / Ho un appuntamento.</p> <p>-Possiamo rimandarlo.</p> <p>-No, no.</p> <p>Dobbiamo farla questo sabato. / Non te ne frega niente?</p> <p>Non me ne frega? / È da mesi che conto i giorni, o meglio, le ore / che mancano alla festa thriller.</p> <p>Merendona thriller.</p> <p>Cosa ti interessa, / per te l'amicizia è solo film e fifa.</p> <p>È una promessa di 20 anni fa.</p>

	20 años.	
00:07:10,300 00:07:15,800	Borja: Pues menos mal que no juramos disfrazarnos de "Los Fruitis". Que ya me veo aquí con 30 tacos disfrazado de Gazpacho y Mochilo.	Fortuna che non giurammo / di travestirci da "Puffi". Già mi vedevo a 30 anni / travestito da Grande Puffo.
00:07:16,000 00:07:32,300	Borja: A ver, Joseba, escucha. Si la fiesta thriller... Joseba: Merendola thriller ya. Borja: La merendola thriller se va a hacer. Hacerse se va a hacer. Lo que pasa es que digo yo, que algo más sencillo. Joseba: Mira, Borja, no hace falta que digas más. La merendola thriller es algo que se lleva aquí dentro. Pero ya veo que tú ahí no tienes nada.	-Ascolta. Se la festa thriller... -Merendona thriller. La merendona thriller si farà. -Però volevo qualcosa di più semplice. -Non dire nient'altro. La merendona thriller / devi sentirla nel cuore. Ma ho già capito / che tu lì non hai niente.
00:07:33,200 00:07:38,900	Borja: Josebas es muy así, de enfadarse a lo calentón. Pero luego se le pasa, le llamas al de un rato y sin rencores ni nada.	Josebas se la prende subito. Ma poi gli passa, / lo chiami e amici come prima.
00:07:39,100 00:07:40,600	TRES DÍAS MÁS TARDE.	TRE GIORNI DOPO.
00:07:40,800 00:07:45,000	Segreteria telefonica: <i>Está apagado o fuera de cobertura...</i> Borja: ¡Y dale! ¿Pero qué pasa?	<i>Potrebbe essere spento / o non raggiungibile...</i> Ma che succede?
00:07:45,200 00:07:58,600	Borja: Ni me pilla el móvil, ni contesta al messenger. Que le he mandado un mogollón de emoticonos y zumbidos de esos y no me	Non mi risponde / né al telefono né su messenger. Gli ho mandato / un sacco di faccine ma niente.

	<p>contesta.</p> <p>A ver, que yo no creo que sea para tanto.</p> <p>Es que, vamos... Voy a tener que hacer algo que no he hecho en seis años... ¡Llamarle al fijo!</p>	<p>Non penso che sia poi così grave.</p> <p>Mi toccherà fare una cosa mai fatta... / Chiamarlo al fisso di casa!</p>
<p>00:07:58,800 00:08:36,000</p>	<p>Borja: Maricarmen, soy Borja. ¿Está Joseba?</p> <p>Maricarmen (al telefono): <i>¿Joseba? Sí, sí que está. Y tiene un disgusto el pobre...</i></p> <p>Borja: Sí, ya lo sé. Ya lo siento.</p> <p>Maricarmen: <i>Lleva tres días llorando en su cuarto y es que no quiere ni comer.</i></p> <p>Borja: Bueno, a ver, que coma, que coma. Que tampoco es para tanto digo yo.</p> <p>Maricarmen: <i>Ay, hijo mío... Estamos fatal toda la familia. Mi marido, llorando como un niño de cinco años.</i></p> <p>Borja: Bueno, a ver. Voy pallá ahora mismo. A ver si se anima. Dígame que se vaya poniendo el traje.</p> <p>Maricarmen: <i>Sí, sí, hijo mío. El traje lo lleva puesto desde ayer, es que no se lo quita.</i></p> <p>Borja: Pues ya está. No se preocupe. Yo busco mi traje y ahora mismo voy.</p>	<p>Sono Borja, c'è Josebas?</p> <p><i>Sì, è qui... / È così dispiaciuto...</i></p> <p>Lo so, mi dispiace.</p> <p><i>È da tre giorni / che piange e non vuole mangiare.</i></p> <p>Gli dica di mangiare, / che non è poi così grave.</p> <p><i>Ah, caro mio...</i></p> <p><i>Siamo tutti a pezzi. / Mio marito piange come un bimbo.</i></p> <p>Vengo subito, magari si tira un po' su. / Gli dica di mettersi il completo.</p> <p><i>Sì, è da ieri che ce l'ha addosso / e non vuole toglierselo.</i></p> <p>Va bene, non si preoccupi. / Cerco il mio e arrivo subito.</p>
<p>00:08:36,300 00:08:53,100</p>	<p>Borja: Pues nada, otro año más con la tradición de los cojones.</p> <p>Para que luego digan que no valoro la amistad, que soy un egoísta.</p> <p>Pero si hay que animar al Josebas, se le anima y punto.</p> <p>Además, he cogido este MP3 con bafles para que suene la canción de "Thriller" mientras andamos.</p>	<p>Niente da fare, un altro anno / con questa cazzo di tradizione.</p> <p>Poi dicono che non apprezzo l'amicizia / e che sono egoista.</p> <p>Ma se è per Josebas, questo e altro.</p> <p>Porto l'MP3 con le casse / così intanto ascoltiamo "Thriller".</p>

	Por el Josebas, lo que sea.	Per lui, farei di tutto.
00:08:54,300 00:09:06,300	Borja: A ver, ¿dónde está ese muerto? Joseba: En el salón, Borja. Borja: <i>I want you thriller</i>	-Allora, dov'è questo morto? -In salotto, Borja. <i>I want you thriller</i>
00:09:15,200 00:09:27,600	MARTÍN Y ELISEO Borja: Al Josebas, que le ha dado ahora por pasarse el fin de semana entero en un balneario en León. Lo máximo. Un fin de semana metido en bañeras gigantes con ancianas en bikini. ¡Tócate los cojones! Esto es una cosa a Izaskun, que lo sé yo.	Josebas si è messo in testa / di andare alle terme questo week-end. Un week-end in vasche giganti / con anziane in costume... Ma che cazzo! Qua c'è lo zampino di Izaskun.
00:09:28,000 00:09:36,000	Borja: ¿Y que hago yo el fin de semana, Joseba? Joseba: Pues no sé, Borja, salir un poco, relacionarte con la gente. Es lo que tienes que hacer, no estar en casa siempre encerrado a lo ermitaño.	-Cosa faccio io questo week-end? -Esci un po', fai vita sociale. Non puoi stare sempre chiuso in casa.
00:09:36,200 00:09:43,500	Borja: A ver, a ver. Que porque me guste estar toda la semana metido en mi cuarto jugando a la play no significa que... Salgo a por el pan.	Se mi piace stare tutta la settimana / in camera a giocare alla play non vuol dire che... / Vado a comprare il pane!
00:09:43,800 00:09:56,000	Borja: Venga, saca rápido y luego nos vamos al vídeo club a alquilar unas pelis. Joseba: ¿Pero ves que hay cola, Borja? Borja: Ostias. Joseba: ¿Qué pasa? Borja: Recuerdate, te llamas Eliseo, Eliseo Olivares. Joseba: ¿Eliseo Olivares?	Sbrigati, andiamo a noleggiare un film. -Non vedi la coda? -Alla faccia! -Cosa c'è? -Ricordati, ti chiami Eliseo Olivares. -Eliseo Olivares?

	Borja: Tú sígueme el rollo.	-Tu stai al gioco.
00:09:56,200 00:09:58,900	Borja: Le voy a enseñar al Josebas cómo me relaciono con la gente.	Adesso vede / come mi relazio con la gente.
00:09:59,100 00:10:23,300	Borja: ¡Hombre! No sabía que nos iban a venir a buscar. Ragazza: ¿Son ustedes Martín y Eliseo? Borja: Sí, sí, sí, sí. Yo soy Martín y este es Eliseo. Joseba: ¿Cómo que Eliseo? Borja: Eliseo. Ragazza: No sé por qué les había imaginado más mayores. Borja: Lo somos, lo somos. Lo que pasa es que hacemos mucho deporte. Hacemos pilates, tai chi... Joseba: Tai chi? Borja: Kick boxing. Bueno qué, ¿nos vamos a comer y a tomar unas copas? Ragazza: Bueno antes que nada recuerden que hemos quedado con las alumnas de medicina.	Non sapevo sarebbe venuto qualcuno. -Siete Martín e Eliseo? -Sì. Io sono Martín e lui è Eliseo. -Come? -Eliseo. Vi immaginavo più anziani. Lo siamo, ma facciamo molto sport. Facciamo pilates, / tai chi, kick boxing... Allora, andiamo a prendere qualcosa? Prima abbiamo appuntamento / con le studentesse di medicina.
00:10:26,200 00:10:31,500	Borja: ¡Toma! ¡Que nos hemos colado en una fiesta universitaria! O mejor aun, ¡de erasmus!	Dai che ci imbuchiamo / in una festa universitaria! O ancor meglio, di erasmus!
00:10:32,200 00:11:00,700	Borja: ¿Y cuántas chicas dices que vienen? Ragazza: Unas 250, las que quepan en el salón de actos. Si esperan un momento. Joseba: A ver, Borja, esto no va a salir bien, que te lo digo yo. Borja: 250 tías universitarias en un salón	-Quante ragazze vengono? -Circa 250, tutte quelle che ci stanno. Aspettate qui. Va a finire male, te lo dico io. 250 universitarie / in una sala assieme a

	<p>con nosotros, Joseba.</p> <p>Vas a flipar con la fiesta. Esto va a ser... como "American Pie".</p> <p>Joseba: Venga, Borja, pero si...</p> <p>Ragazza: Está lleno, no cabe nadie más. Pueden pasar.</p>	<p>noi.</p> <p>Vedrai che figata di festa! / Sarà come "American Pie".</p> <p>Ma se...</p> <p>La sala è al completo, passate pure.</p>
<p>00:11:04,400</p> <p>00:11:07,900</p>	<p>Borja: ¡Qué nos han metido en una sala oscura! ¡Si es que esto se pone cada vez mejor!</p>	<p>Ci fanno entrare in una sala al buio! / Di bene in meglio!</p>
<p>00:11:11,300</p> <p>00:12:19,400</p>	<p>Joseba: Aquí no veo nada, Borja. ¿Dónde están las chavalas?</p> <p>Ragazza: Las alumnas están justo en frente de ustedes.</p> <p>Altoparlante: <i>Por favor, apaguen sus móviles. En breves momentos, los Doctores Martín Villa Campa y Eliseo Olivares nos ofrecerán la charla sobre psicología aplicada a la física cuántica.</i></p> <p>Ragazza: Cuando quieran.</p> <p>Borja: Bien, bien...</p> <p>Bueno... Pues...</p> <p>Como véis...</p> <p>Esto es una filmina... pero muy grande.</p> <p>Esto, para que nos vamos a engañar, es una filmina grande, grande.</p> <p>Para... que la veamos todos, los de la última fila y todos, todo el mundo.</p> <p>Bien...</p> <p>Aquí tenemos...</p> <p>Aquí tenemos... la estrella de la muerte, la estrella de la muerte, aquí está.</p> <p>Y, como vine siendo habitual, en la estrella de la muerte, pues vino acompañada de las naves nodrizas, que</p>	<p>Non vedo niente. / Dove sono le ragazze?</p> <p>Le studentesse sono di fronte a voi.</p> <p><i>Si prega di spegnere i cellulari.</i></p> <p><i>Tra pochi istanti, i Dottori / Martín Villa Campa e Eliseo Olivares terranno un discorso sulla psicologia / applicata alla fisica quantica.</i></p> <p>Quando volete.</p> <p>Bene...</p> <p>Quindi, allora...</p> <p>Come vedete...</p> <p>Questa è una diapositiva molto grande.</p> <p>Diciamo le cose come stanno... / È davvero grande.</p> <p>Così la possiamo vedere tutti, / anche quelli in ultima fila.</p> <p>Bene...</p> <p>Qui abbiamo...</p> <p>Qui abbiamo la Morte Nera... che come sempre / viene accompagnata dalle navicelle, che escono dalla Morte Nera / e poi rientrano nella Morte Nera.</p>

	salen de la estrella de la muerte y se vuelven a meter en la estrella de la muerte. Siguiendo filmina.	Prossima diapositiva.
00:12:20,000 00:12:21,500	Borja: Toma... Toma liada.	Bel casino.
00:12:22,100 00:13:16,000	Borja: Le cedo la palabra a mi compañero Eliseo, que es especialista... Sí, Eliseo, tú eres especialista en este señor. Joseba: Bueno... A ver... Este hombre... pues es... el Chacho. Se ve que... que es un hombre mayor... Se le ve sonriente... de buena familia. Además se le ve con salud, ¿no? Tiene salud parece. Es buena gente o sea... es muy buena gente. WILLIAM STROGONOV ASESINO EN SERIE - ACABÓ CON 40 PERSONAS PSICOSIS INVERTIDA Joseba: A ver. Que... todos tenemos nuestro pronto cuando nos chinchan un poco. Que... tendría mal día el hombre digo yo. Esto... Esto son las derivadas, ¿no?	Lascio la parola al mio collega, / che è specializzato... Sei specializzato in questo signore. Va bene, allora... Quest'uomo è il Beppe. È un uomo anziano. È sorridente e di buona famiglia. Pare che sia in buona salute. È davvero un brav'uomo. SERIAL KILLER - 40 OMICIDI DISTURBO BIPOLARE Vabbè, a tutti saltano i cinque minuti / se ci rompono le scatole. Avrà avuto una brutta giornata. Queste... Sono le derivate, giusto?
00:13:20,000 00:13:32,400	EL ÚNICO Borja: Me ha dicho el Josebas que le han pasado una versión de "El Señor de los	A Josebas hanno passato una versione / de "Il Signore degli Anelli" strafiga.

	<p>Anillos" acojonante.</p> <p>Debe ser un extra que no sale en los DVDs y que es la hostia, porque es la trilogía exactamente igual pero desde el punto de vista de los orcos.</p>	<p>È un'extra che non c'è nei DVD / e che è una figata,</p> <p>perché è la stessa trilogia, / vista dal punto di vista degli orchi.</p>
<p>00:13:32,600</p> <p>00:13:41,300</p>	<p>Borja: Orcos a miles tienen que salir, ¿no? Todo el rato orcos, orcos y más orcos.</p> <p>Acojonante. Bueno, pues, vienes ahora y... ¿Cómo que con Izaskun?</p>	<p>Ci sono orchi a palate, no? / Orchi, orchi e sempre più orchi.</p> <p>Che figata. Dai, vieni che... / Perché con Izaskun?</p>
<p>00:13:41,500</p> <p>00:13:42,800</p>	<p>Borja: Hablando de orcos...</p>	<p>Parli di orchi...</p>
<p>00:13:43,000</p> <p>00:13:51,000</p>	<p>Borja: Joder, macho, cómo te manipula. Que no te deja libre ni un sábado de la tarde.</p> <p>¿En una hora? Venga, vale vale. Venga, te dejo que me están llamando.</p>	<p>Cazzo, come ti manipola. / Non ti lascia mai libero.</p> <p>Tra un'ora? Va bene, / ti metto giù che mi chiamano.</p>
<p>00:13:51,200</p> <p>00:13:59,500</p>	<p>Borja: Tócate los cojones. Es la típica encuesta que te tiene media hora dándote la brasa.</p> <p>Pero bueno, mira... Así hago tiempo hasta que llega el Josebas. ¡Y los orcos!</p>	<p>E che cazzo. / I soliti sondaggi scassapalle.</p> <p>Almeno faccio qualcosa mentre aspetto / che arrivi Josebas... con gli orchi!</p>
<p>00:13:59,700</p> <p>00:14:19,800</p>	<p>Carmen: Esta encuesta es simplemente para conocer la opinión sobre las diferentes mejoras que se están haciendo en Basauri.</p> <p>¿Tu nombre me puedes decir?</p> <p>Borja: Borja Pérez.</p> <p>Carmen: Borja...</p> <p>Borja: Pérez.</p> <p>Carmen: ¿Pérez?</p> <p>Ya decía yo que me sonaba tu cara así.</p> <p>Borja: ¿Te suena? ¿De qué?</p>	<p>Vogliamo sapere la vostra opinione / sui miglioramenti di Basauri.</p> <p>-Il tuo nome?</p> <p>-Borja Pérez.</p> <p>-Borja...</p> <p>-Pérez.</p> <p>Pérez?</p> <p>-Mi sembrava infatti di conoscerti.</p> <p>-Perché?</p>

	Carmen: Bueno, a lo mejor te parece un poco raro... pero es que eres el único tío de todo Basauri con el que no me he liado todavía.	Ti sembrerà strano, ma sei l'unico / con cui non ho ancora scopato.
00:14:20,000 00:14:21,000	Borja: ¿Qué?	Eh?
00:14:21,200 00:14:31,200	Borja: Pero vamos a ver, ¿cómo que el único? Carmen: Hombre, que yo tampoco soy una golfa. No quiero que la gente vaya por allí diciendo "Mira la Carmen se ha tirado todo Basauri". No, a todos no. A Borja Pérez no.	Come l'unico? Non sono mica una zoccola. Non voglio che si dica in giro: / "Carmen si è scopata tutta Basauri." Tutta no, Borja Pérez no.
00:14:31,400 00:14:33,600	Borja: Toma, toma. A lo farolillo rojo.	Cioè, l'ultimo della lista.
00:14:33,800 00:14:46,400	Borja: A ver, que no puede ser, con todos no habrás estado porque Basauri es muy grande. Por ejemplo, yo tengo amigos que sé que no. Joseba Caballero, el Josebas. Carmen: Si yo te contara... El Josebas, menudo es. Borja: ¿Cómo que...? Carmen: Ese me dejó con agujetas toda la semana.	Non puoi essere andata con tutti, / Basauri è molto grande. Ho degli amici con cui so / che non sei stata: Josebas. Se sapessi... Josebas, che uomo! -Cosa? -Mi ha lasciata KO.
00:14:46,700 00:14:48,700	Borja: ¡Flipa! Lo callado que se lo tenía el muy.	E non mi ha detto niente!
00:14:48,900 00:14:56,900	Borja: ¿Y Xabi? Uno con el pelo... Carmen: ¿El del pelo? Menuda maquina está hecho ese... Borja: Joder. Y toda la gente sabe que soy	-E Xabi? Uno con i capelli... -Quello lì è una bomba. -E tutti sanno che sono l'unico...

	el único que... Carmen: Pues sí.	-Sí.
00:14:57,100 00:15:00,700	Borja: Pero vamos a ver, ¿pero por qué yo no? ¿Qué pasa conmigo? ¿Qué le he hecho yo?	Allora, perché io no? / Che problema ha con me?
00:15:00,900 00:15:08,300	Carmen: Pues, mira, si te soy sincera, a veces te veía por la calle. Pero como que no surgía. Y ya sabes, esas cosas tienen que surgir.	Sinceramente, ti vedevo in giro, ma non scoccava la scintilla. / E la scintilla ci deve essere.
00:15:08,700 00:15:10,700	Borja: Pues eso va a surgir, a la voz de ya.	Vedrai adesso come scocca la scintilla.
00:15:11,100 00:15:15,500	Borja: Hala, ya puedes decir que te has tirado toda Basauri, con Borja Pérez incluido, que lo sepa todo el mundo eh.	Ora puoi dire a tutti / che ti sei scopata anche Borja Pérez.
00:15:15,700 00:15:25,000	Borja: Que a mi la Carmen pues... ni fu ni fa. Más bien estaba mal, estaba mal... tirando a orco. Pero uno tiene su orgullo. Y vamos ya lo que faltaba, ser la oveja negra del pueblo.	Carmen non era un granché. / Anzi era proprio brutta come un orco. Ma uno ha il suo orgoglio / e mancava solo essere la pecora nera.
00:15:25,200 00:16:09,200	Joseba: Borja, esto ya es la bomba. Batallas de orcos contra orcos y venga orcos. Seis horas a lo gore, vas a flipar. Lo voy a poner ya. Borja: Espérate un poco. Espérate... que hay que hablar las cosas. Joseba: ¿Esperar? ¿La pongo y luego hablamos? Borja: Antes hablamos de una cosa. Joseba: ¿De qué? Borja: A que no sabes quién se acaba de	Borja, questo è il top. / Battaglie di orchi contro orchi. Sei ore di sangue, che figata. / Lo metto su subito. -Aspetta, dobbiamo parlare. -Lo metto su e poi parliamo? -Prima parliamo. -Di cosa? -Indovina chi è appena andata via.

	<p>marchar ahora.</p> <p>Joseba: ¿Quién?</p> <p>Borja: Carmen.</p> <p>Joseba: ¿Qué Carmen?</p> <p>Borja: Carmen... ¡No te hagas el tonto! Que Izaskun no se va a enterar.</p> <p>Carmen la encuestadora.</p> <p>Joseba: Pero, Borja, yo no conozco a ninguna Carmen.</p> <p>Borja: Vamos a ver, Joseba, a mi también me da un poco de vergüenza, la verdad... Porque guapa guapa, pues, no era la chavala, era un poco fea... Vamos, era fea de cojones, vale.</p> <p>Pero un poquito se le podía hacer...</p> <p>Joseba: Pero, Borja, vamos a ver. ¿Qué no conozco a ninguna Carmen!</p>	<p>-Chi?</p> <p>Carmen.</p> <p>Quale Carmen?</p> <p>Non fare lo gnorri, / Izaskun non lo scoprirà.</p> <p>Carmen, quella del sondaggio.</p> <p>-Io non conosco nessuna Carmen.</p> <p>-Vabbé, anche io mi vergogno un po'.</p> <p>Non era proprio bella, / anzi, era brutta come un rospo.</p> <p>Ma qualcosina si salvava...</p> <p>Borja, io non conosco nessuna Carmen!</p>
00:16:09,600 00:16:11,100	Borja: Ostias...	Cazzo...
00:16:11,300 00:16:21,700	<p>Borja: Xabi, ¿que tú tampoco conoces a ninguna Carmen?</p> <p>¿Estás seguro? Vale, vale... No, era por curiosidad.</p> <p>Joseba: ¿No ves, Borja? Yo creo que esa tía...</p>	<p>Xabi, tu non conosci una certa Carmen?</p> <p>Sei sicuro? / Va bene, era per curiosità.</p> <p>Hai visto, Borja? / Secondo me quella lì...</p>
00:16:22,000 00:16:36,000	<p>Borja: ¡Que me la ha metido doblada la muy!</p> <p>Una estrategia sucia, pero sucia, para conseguir sexo fácil y sin sentimiento.</p> <p>Mira que yo en mi vida he visto trucos cutres para poder ligar. Pero como este ninguno.</p> <p>Dios, pero qué asco me da esta gente.</p>	<p>Mi ha fregato quella stronza!</p> <p>Una strategia sporca / per ottenere sesso facile e veloce.</p> <p>Ne ho visti di trucchi squallidi / per rimorchiare, ma mai come questo.</p> <p>Che schifo di gente.</p>
00:16:36,200		

<p>00:16:50,300</p>	<p>Borja: Esta encuesta es simplemente para conocer la opinión sobre las diferentes mejoras que está haciendo Basauri.</p> <p>Borja: ¿Cómo te llamas?</p> <p>Begoña: Begoña Montes.</p> <p>Borja: Begoña Montes. Begoña Montes... Montes...</p> <p>Ya decía yo que me sonabas.</p> <p>Tú eres la única chica de Basauri con la que no me he liado.</p>	<p>Vogliamo sapere la vostra opinione / sui miglioramenti di Basauri.</p> <p>-Il tuo nome?</p> <p>-Begoña Montes.</p> <p>Begoña Montes...</p> <p>Mi sembrava di conoscerti. / Sei l'unica con cui non ho scopato.</p>
<p>00:16:56,100 00:17:49,000</p>	<p>Bruce Willis: Hoy no tienes buena cara.</p> <p>Borja: Últimamente no sé que me pasa. Que no me salen muy bien las cosas, sabes. ¿Tú nunca has tenido una racha en la que todo te sale mal?</p> <p>Bruce: Hombre, la verdad es que no soy el más indicado para hablarte de eso. He tenido bastante suerte en todo lo que he hecho.</p> <p>Borja: Ya, ya.</p> <p>Bruce: Puedo hablarte de otras cosas, pero de fracaso ninguno.</p> <p>Borja: Hombre, "Mercury Rising". Esa no... no fue...</p> <p>Bruce: Hombre, en Japón tiene muchos fans. Pero quitando esa.</p> <p>Borja: "El gran halcón", esa no...</p> <p>Bruce: Las dos únicas porque las demás...</p> <p>Borja: "Chacal". "Chacal" tampoco...</p> <p>Bruce: ¿Quieres que hablemos de otra cosa?</p> <p>Borja: "Un muchacho llamado Norte" esa fue directa vídeo.</p> <p>Bruce: Basta. Tengo hambre. Quiero cenar algo.</p>	<p>-Non hai una bella faccia.</p> <p>-Non so che mi succede.</p> <p>Ultimamente non me ne va giusta una. / Hai mai avuto un periodo così?</p> <p>Non parli con la persona giusta, / io ho sempre avuto fortuna in tutto.</p> <p>-Sì, certo.</p> <p>-Non ti posso parlare di fallimenti.</p> <p>-Beh, "Codice Mercury" non ha... -In Giappone ha avuto successo. Ma a parte quella.</p> <p>-"Hudson Hawk" non... -Sono le uniche perché le altre... -"The Jackal" nemmeno... -Parliamo di qualcos'altro?</p> <p>-"Genitori cercasi" è uscito in DVD. -Basta.</p> <p>Andiamo a cena, ho fame.</p>

	<p>Borja: Bueno pues vamos a Planet Holliwood, vuestra cadena de restaurantes. Ah no, no. Que eso también lo cerraron, vaya...</p> <p>Bruce: Eso fracasó por Stallone, el puto Stallone. Me cago en Rambo, Rocky, su puta madre.</p>	<p>Andiamo da "Planet Hollywood", / la tua catena di ristoranti.</p> <p>Ah no, l'hanno chiusa. / Che sfortuna...</p> <p>È fallita per colpa di Stallone. / Lui e il suo cazzo di Rambo e Rocky.</p>
<p>00:17:53,100 00:18:00,500</p>	<p>GUITAR HERO</p> <p>Borja: ¡Toma! Que ya llegó el torneo Guitar Hero a Basauri.</p> <p>Y espérate, que regalan una Play 3 a la pareja que haga los mejores punteos.</p>	<p>E vai, il torneo Guitar Hero a Basauri!</p> <p>Regalano una Play 3 alla coppia / che fa il miglior punteggio.</p>
<p>00:18:06,600 00:18:16,500</p>	<p>Joseba: ¿Qué, Borja? Yo me veo mejor. Dime sinceramente.</p> <p>Borja: Sí, sí. Y mejor que antes ya lo haces... Mejorando.</p>	<p>Secondo me sono migliorato. / Tu cosa dici? Sii sincero.</p> <p>Sì, meglio di prima. / Stai migliorando.</p>
<p>00:18:16,700 00:18:27,000</p>	<p>Borja: ¿Mejorando? Mis cojones mejorando. Mejorando dice el tío. Qué paquete que es.</p> <p>Es que, como lleguemos con este nivel al torneo, se ríe de nosotros hasta el recogevasos.</p> <p>¡Si hasta mi padre lo haría mejor!</p>	<p>Migliorando un cazzo. / È una vera schiappa!</p> <p>Se al torneo ci arriviamo così, / ci prende in giro anche il segnapunti.</p> <p>Mio padre farebbe di meglio!</p>
<p>00:18:29,000 00:18:42,500</p>	<p>Agustín: ¿Qué pasa, chavales?</p> <p>Borja: Papá, que estamos entrenando, luego hablamos.</p> <p>Agustín: Hala, hala. Oye, déjame un poquito, déjame un poquito.</p> <p>Borja: ¡Déjala que la vas a romper!</p> <p>Agustín: ¿Pero qué dices, chaval? Si esto es como una bandurria.</p>	<p>-Come va, ragazzi?</p> <p>-Ci stiamo allenando, parliamo dopo.</p> <p>-Dai, fammi provare.</p> <p>-Stai fermo che la rompi!</p> <p>Ma cosa dici? / È come suonare la bandurria.</p>

	<p>Borja: Qué no, hombre, que no es igual que la bandurria. ¡Déjala!</p> <p>Joseba: Déjale, déjale.</p>	<p>-No, non è la stessa cosa.</p> <p>-Lascialo.</p>
<p>00:18:54,600</p> <p>00:19:02,300</p>	<p>Borja: Toma, toma, toma. Que mi padre es un crack con la guitarra.</p> <p>Que lleva seis horas ahí dándole que te pego y hasta el Josebas se ha ido de aburrimiento.</p>	<p>Non ci credo, / mio papà è un fenomeno con la chitarra!</p> <p>È da sei ore che ci da dentro / e persino Josebas non ne poteva più!</p>
<p>00:19:12,000</p> <p>00:19:17,600</p>	<p>Videogioco: <i>Has alcanzado el nivel Pandemonium.</i></p> <p>Agustín: Pandemonium. Pan, Demonium.</p> <p>Toma.</p>	<p><i>Hai raggiunto il livello Pandemonium.</i></p> <p>Pandemonium, tieni.</p>
<p>00:19:17,900</p> <p>00:19:34,900</p>	<p>Borja: La Play 3 es mía, fijo. Pero fijo.</p> <p>Lo único que... A ver como le cuento yo al Josebas... pues que no quiero participar... lo que es con él, lo que es con él no quiero.</p> <p>En estos casos hay que ir de frente. Con la verdad por delante.</p>	<p>La Play 3 è mia, puoi starne certo.</p> <p>L'unica cosa è che... / Come faccio a dire a Josebas...</p> <p>che non voglio partecipare... / Non voglio partecipare assieme a lui.</p> <p>In questi casi, / bisogna farsi avanti e dire la verità.</p>
<p>00:19:35,200</p> <p>00:19:58,400</p>	<p>Borja: Joseba, que te tengo que dar una mala noticia.</p> <p>Joseba: ¿Qué pasa?</p> <p>Borja: Mala, mala, tío. Que... Torneo Guitar Hero.</p> <p>Joseba: ¿Qué?</p> <p>Borja: Que lo han suspendido.</p> <p>Joseba: ¿Qué dices?</p> <p>Borja: Sí, tío.</p> <p>Joseba: Joder, macho. Con lo que me apetecía ir a mi a eso.</p> <p>Borja: Ya te digo, tío. Y encima con lo que estabas mejorando, que te veía yo que</p>	<p>-Ti devo dare una brutta notizia.</p> <p>-Cos'è successo?</p> <p>-Del torneo Guitar Hero.</p> <p>-Cosa?</p> <p>-L'hanno sospeso.</p> <p>-Cosa stai dicendo?</p> <p>-Sì.</p> <p>-Che cazzo, ci tenevo un sacco.</p> <p>Lo so, e poi stavi migliorando. / Saresti diventato un portento.</p>

	<p>estabas a nada, a nada de ser un maquinón.</p> <p>Joseba: Sí, si además lo sé. Yo me veía con coordinación y eso.</p>	<p>Sì, lo so, vedevo che andavo forte.</p>
<p>00:19:58,600</p> <p>00:20:05,900</p>	<p>Borja: Ahora solo falta que mi padre me acompañe. Lo único que no se si va a querer. Porque la verdad es que esto de los vídeojuegos... no le va mucho.</p>	<p>Adesso manca solo che mio papà / si decida ad accompagnarmi, perché i videogiochi / non gli piacciono più di tanto.</p>
<p>00:20:06,100</p> <p>00:20:27,900</p>	<p>Agustín: ¿Y dices que han organizado una chorizada popular en este bar?</p> <p>Borja: Sí... Y yo digo lo de ir pues... para pasar tiempo contigo, para hacer algo juntos, ¿no?</p> <p>Agustín: Ya, ya, ya. Pero qué raro, ¿no?</p> <p>Llamándose como se llama el bar "Space Dancing Cyber Bar", no sé...</p> <p>Que organicen un homenaje al embutido salmantino pues... no sé...</p> <p>Borja: No sé... ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?</p> <p>¿Qué no se puede ser clásico y moderno a la vez?</p> <p>Agustín: Puede ser.</p>	<p>Quindi c'è una festa del <i>chorizo</i>?</p> <p>Sì, e possiamo andarci / così passiamo del tempo assieme.</p> <p>Sì, ma è strano perché il bar si chiama / "Space Dancing Cyber Bar".</p> <p>È strano che organizzino / un omaggio a un salume.</p> <p>Non so, perché?</p> <p>-Non può essere classico e moderno?</p> <p>-Può essere.</p>
<p>00:20:28,100</p> <p>00:20:34,500</p>	<p>Borja: Ahora solo falta rellenar las bases del torneo y ya está. Que me las acabo de imprimir. La vamos a petar bien petada.</p>	<p>Ora bisogna solo compilare i moduli / che ho appena stampato.</p> <p>Spaccheremo di brutto!</p>
<p>00:20:35,900</p> <p>00:20:44,000</p>	<p>Borja: ¿Qué?</p> <p>"Edad límite de participación: 35 años."</p> <p>No me jodas... No me jodas.</p>	<p>Cosa?</p> <p>"Limite massimo d'età / per la partecipazione: 35 anni."</p> <p>Che fregatura...</p>
<p>00:20:45,100</p> <p>00:20:57,000</p>	<p>Agustín: ¿Y dices que así voy bien? No, lo digo porque voy a acabar pringado con</p>	<p>Così vado bene quindi? / Che con la paprika mi sporco di unto...</p>

	<p>el pimentón y...</p> <p>Borja: Que sí, que sí, es una chulizada pero... a lo informal.</p> <p>Agustín: Vale pero antes nos echamos unos tragos ¿de acuerdo?</p> <p>Borja: Vale, vale, pero rápido ¡porque tú y yo hoy vamos a arrasar!</p>	<p>Sì, è una cosa da eleganti / ma è informale.</p> <p>-Prima ci facciamo una bevuta.</p> <p>-Veloce però, che oggi stravinciamo!</p>
<p>00:20:57,200</p> <p>00:21:08,700</p>	<p>Borja: Últimos quedamos, ¡últimos! Qué bajón, qué bajón... ¡Últimos!</p> <p>Pero bueno... Nosotros por lo menos hicimos el intento. Ahí el intento está.</p> <p>Y, ojo, de manera muy digna, eh.</p>	<p>Ultimi siamo arrivati! / Che depressione... Ultimi!</p> <p>Vabbè, almeno ci abbiamo provato.</p> <p>E in modo dignitoso.</p>
<p>00:21:08,900</p> <p>00:21:47,800</p>	<p>Joseba: Borja, no sabes la mejor.</p> <p>Borja: ¿Qué pasa?</p> <p>Joseba: Que te dijeron a ti, que se suspendió el torneo de Guitar Hero?</p> <p>Borja: Sí.</p> <p>Joseba: Pues, debía ser un bulo porque estuvo el colega de mi curro.</p> <p>Borja: ¿Qué dices?</p> <p>Joseba: Y cállate... que no sabes lo que pasó.</p> <p>Borja: ¿Qué pasó? A ver...</p> <p>Joseba: Un viejo borracho con gorra y un calvo hicieron el ridículo del siglo.</p> <p>Borja: Tampoco sería para tanto ¿no?</p> <p>Joseba: Joder que no.</p> <p>Si me ha contado el colega que el viejo pillo tal pedo que se empezó a subir a la barra y empezó a gritar que si "¡esto es un timo!"</p> <p>Y que si no le ponían una bandeja de chorizos que... que él no cantaba.</p> <p>Borja: Vaya, vaya... ¿Y no te dijo quiénes</p>	<p>-Non sai l'ultima.</p> <p>-Cos'è successo?</p> <p>A te avevano detto / che il torneo era sospeso, no?</p> <p>Era una bufala, / il mio collega ci è andato.</p> <p>Scherzi?</p> <p>-E non sai cos'è successo.</p> <p>-Cos'è successo?</p> <p>Un vecchio ubriaco e un calvo / hanno dato spettacolo.</p> <p>-Vabbè, cosa sarà mai?</p> <p>-Eccome, sapessi!</p> <p>Il mio collega ha detto / che il vecchio era talmente sbronzo</p> <p>che è salito sul bancone / e ha gridato "Siete dei truffatori!".</p> <p>E diceva che senza il suo <i>chorizo</i>, / lui non avrebbe cantato.</p> <p>-Ma dai, e non ti ha detto chi erano?</p>

	eran? Joseba: No, no... Tampoco les conocía.	-No, non li conosceva.
00:21:48,700 00:21:50,700	Borja: Menos mal, menos mal.	Meno male.
00:21:51,000 00:22:01,400	Joseba: Calla, que lo grabó todo con el móvil. Borja: ¿Cómo que lo grabó con el móvil? Joseba: Y me lo va a mandar esta tarde, va a ser la risa. Borja: Esta... Joseba: Pero esto hay que verlo con palomitas eh... Espera, que voy a hacerlas.	-Aspetta, che ha fatto un video! -Come ha fatto un video? Me lo manda oggi, / sarà da pisciarsi addosso! Ce lo guardiamo mangiando pop corn. / Vado a prepararli.

4.6 Commento alla proposta di sottotitolaggio

In questo capitolo descriverò e analizzerò la mia proposta di sottotitolaggio, concentrandomi in particolare sulle strategie e le scelte traduttive messe in atto al fine di presentare sul panorama italiano un prodotto fortemente radicato nella cultura spagnola, che si nutre di rimandi intertestuali e culturemi per costruire la narrazione e divertire lo spettatore. Ciò mi ha obbligata ad adottare un atteggiamento consapevole e critico nei confronti del testo, e a ragionare sull'importanza di raggiungere un equilibrio tra elemento comico ed elemento culturale. Una parte importante dell'analisi sarà dedicata anche al tipo di oralità presente in *Qué vida más triste*, un'oralità che, come vedremo, si discosta da quella delle principali serie televisive per il suo carattere spontaneo e non prefabbricato, e che rende questa serie unica nel suo genere.

4.6.1 Un'oralità poco prefabbricata

Molti autori (Alcoba, 1999, Baños Piñero, 2006; Baños Piñero e Chaume, 2009, La Forgia e Tonin, 2016) sono d'accordo nell'affermare che il parlato delle serie televisive, o dei prodotti audiovisivi in generale, è un "parlato organizzato" (Alfieri, 2006), "recitato" (Nencioni, 1976) o, come lo ha definito Chaume (2004), "prefabbricato", che si basa sull'imitazione del lessico orale spontaneo; questo linguaggio, non solo presenta numerose caratteristiche tipiche dell'oralità spontanea, come la compresenza degli interlocutori e l'immediatezza delle enunciazioni, ma condivide anche alcuni tratti tipici della scrittura, quali la pianificazione testuale e la distanza esistente tra mittente e destinatario. Così afferma Alcoba:

[e]n estos medios no existen un emisor y un receptor reales, presentes en el acto comunicativo: se da la inmediatez propia de la comunicación oral general, pero no la interacción comunicativa entre los interlocutores. En estos medios, a pesar de que la comunicación es inmediata, no hay interacción entre emisor y receptor, como ocurre en la situación comunicativa propia de la escritura, y el mensaje se dirige, por tanto, a un receptor potencial. (1999: 29)

Si tratta, pertanto, di un parlato modellato «su quello spontaneo ma 'ripulito' dalle ridondanze, [e] trascritto nel copione, per poi essere riparlato nella recitazione» (Alfieri in La Forgia e Tonin, 2016: 3). L'obiettivo è quello di utilizzare una serie di strategie e meccanismi per elaborare un discorso che risulti verosimile e che possa essere considerato spontaneo da parte degli spettatori,

tenendo anche in conto che ci si trova di fronte a una situazione nella quale chi ascolta non potrà più recuperare il testo una volta emesso. Come osservano Baños Piñero e Chaume:

[t]he challenge does not lie so much in trying to imitate spontaneous conversations, but in selecting specific features of this mode of discourse that are widely accepted and recognised as such by the audience. The implementation of those features should not hinder the understanding of the dialogue, but must succeed in recreating a spontaneous-sounding conversation. (2009)

E anche lo stesso Alcoba:

[e]n todos los medios de comunicación debe buscarse la claridad, pero en los medios orales la claridad es absolutamente imprescindible, y a ella deben unirse la cohesión, la coherencia y la adecuación –al receptor, al contenido y a la intención–, puesto que el discurso se enuncia una sola vez y el receptor no puede volver a escuchar lo que se ha dicho para entenderlo adecuadamente. (1999: 32)

L'unicità di *Qué vida más triste* risiede nell'utilizzo di una lingua più spontanea e meno organizzata rispetto a quella delle fiction. In questa lingua emergono numerosi tratti tipici del linguaggio colloquiale, che si sviluppano soprattutto a livello lessicale, sintattico e morfosintattico, e in minor misura fonetico. Inoltre, la verosimiglianza con il parlato spontaneo è ottenuta senza difficoltà, grazie a uno scambio continuo di informazioni tra codice verbale e codice visivo e attraverso l'interazione della lingua con tutti gli altri elementi presenti nel contesto comunicativo. Ciò non stupisce se pensiamo che la serie è nata e si è sviluppata sul web, dove vi è un'assenza quasi totale di censure, e solo in un secondo momento è stata adattata per essere trasmessa in televisione, sempre nel rispetto del formato originale.

La sensazione di spontaneità e autenticità del linguaggio di *Qué vida más triste* emerge soprattutto nello stile comunicativo di Borja, molto informale e poco controllato, sia a livello di costruzione sintattica che di scelte lessicali, che si caratterizza per la presenza di numerosi segnali discorsivi e di espressioni o fraseologismi ricorrenti come 'toma, toma', 'flipa, flipa', 'que no te/le da, que no te/le da', 'digo yo, digo yo', ecc. Lungo le varie stagioni questi tratti del parlato di Borja si sono lessicalizzati divenendo definitivi del suo stile comunicativo e creando una fidelizzazione da parte dello spettatore che identifica il personaggio grazie all'idioletto che utilizza, con un successo con alcuni protagonisti della serie televisiva *Cuéntame*, analizzata da La Forgia e Tonin (2016: 6). A tal proposito Mapelli afferma:

[...] el lenguaje de las series es tan importante que deja un legado: muchas expresiones de los personajes se transforman en clichés que caracterizan el habla de los mismos y pasan a la lengua común, creando un continuo trasvase de la lengua espontánea a las series y de las series al habla cotidiana [...]. (2016: 2)

Inoltre, i personaggi della serie non ricorrono mai a meccanismi quali l'iper-esplicitazione per spiegare ciò che viene lasciato implicito, e permettono il recupero del non-detto attraverso le immagini, senza rischiare di perdere l'effetto di verosimiglianza. Se da una parte, quindi, la lingua è utilizzata per costruire "stili comunicativi verosimili e caratterizzanti" per i singoli personaggi, dall'altra è in sintonia con tutti gli altri elementi del contesto situazionale, in modo che ognuno di questi concorra alla costruzione del significato globale (La Forgia e Tonin, 2016: 4).

Se consideriamo, infatti, il contesto comunicativo, in *Qué vida más triste* si riscontrano tutti i tratti situazionali (*rasgos situacionales* o *coloquializadores*) che secondo gli studi di Briz (1998: 30-31) determinano l'utilizzo di un registro colloquiale e spontaneo: il rapporto di parità tra gli interlocutori, il rapporto di prossimità dato dalla conoscenza ed esperienze che hanno in comune i partecipanti alla conversazione, la cornice familiare, determinata dalla relazione che si instaura tra gli interlocutori e lo spazio e il tempo in cui si sviluppa la conversazione, e infine la tematica non specializzata, che ha a che fare con la quotidianità. I protagonisti, infatti, sono tutti amici che condividono esperienze e situazioni di vita quotidiana, e le scene si sviluppano in un ambiente familiare, che corrisponde quasi sempre alla casa di Borja; pertanto, anche le tematiche trattate sono di facile comprensione e alla portata di tutti.

Infine, la spontaneità del linguaggio usato nella serie è il risultato anche delle scelte di optare per un formato ibrido, che oltre a presentare caratteristiche proprie del video blog, così come è nato, sfocia anche in altri formati, quali la sitcom e gli sketch umoristici. Se da una parte, quindi, il protagonista si rivolge alla telecamera come se fosse il suo amico più intimo, dando sfogo ai suoi pensieri e alle sue emozioni, dall'altra in queste tipologie di formati il dialogo rappresenta una costante e svolge un ruolo decisivo, poiché permette ai personaggi di interagire tra loro e di creare conversazioni che rispecchino la realtà. In entrambi i casi, vengono rispettati due dei principali tratti primari (*rasgos primarios*) che caratterizzano la conversazione: il tono informale e lo scopo comunicativo fine a se stesso (Briz, 1998: 31). Tuttavia, nel primo caso, sembra essere presente anche il terzo e ultimo tratto primario: si osserva infatti una pianificazione più libera e meno strutturata del discorso, che si sviluppa e prende forma man mano che Borja parla alla telecamera.

4.6.2 Difficoltà e strategie di risoluzione

Come afferma Tonin (2014: 214), il sottotitolo è il frutto di un complicato processo di traduzione interlinguistica, che coinvolge un doppio passaggio a livello diamesico: dallo scritto del copione si passa infatti al parlato del recitato, per poi ritornare alla forma scritta con il sottotitolo. Per affrontare la sfida che comporta il sottotitolaggio, oltre a dover rispettare una serie di vincoli tecnici, bisogna conoscere bene le strategie da adottare, al fine di ottenere un prodotto che funzioni nella lingua di arrivo e che al tempo stesso non tradisca la sua natura originale. Partendo dal presupposto che un prodotto audiovisivo comunica simultaneamente attraverso più canali semiotici, principalmente attraverso il canale visivo e quello acustico, il sottotitolo rappresenta solo un ausilio alla comprensione dello spettatore, e perciò non si deve far carico della complessità e integrità dell'atto comunicativo (*ibid.*: 216). Come osserva infatti Nardi (2012: 322), «[n]ella rielaborazione del testo si seguono i principi di rilevanza e ridondanza informativa dei contenuti, quindi non si trasmettono informazioni facilmente deducibili dal contesto o che vengono già espresse mediante il canale verbale o un altro». Per riuscire a creare dei buoni sottotitoli, il sottotitolatore dovrà valutare i pro e i contro di ogni scelta, scendendo a compromessi con il testo e cercando di raggiungere un equilibrio che permetta allo spettatore di comprendere il testo nella sua interezza e di fruire del prodotto nel modo in cui è stato pensato.

Nel sottotitolare *Qué vida más triste*, la difficoltà principale che ho incontrato è stata quella di riprodurre l'oralità spontanea del linguaggio senza cadere nell'errore di creare una lingua inespressiva o stereotipata, ma cercando di privilegiare un "parlato simulato", che riproducesse al meglio i tratti tipici dell'oralità (Tonin, 2014: 217). In questo senso, il sottotitolo deve rappresentare un ponte di unione tra l'oralità e la scrittura e deve riuscire a mantenere, nel limite del possibile, gli elementi tipici del parlato, che in un altro contesto scritto non troverebbero spazio:

[i]n a sense, the translator of audiovisual texts could be considered as a second scriptwriter, whose task is to transfer the exchanges on screen in such a way that they sound believable in the target language, and could thus be identified as true-to-life dialogues and easily understood by the target audience. (Baños Piñero e Chaume, 2009)

Nel fare ciò, ho dovuto fare attenzione a non utilizzare espressioni dialettali per evitare fenomeni di adattamento o addomesticamento; un altro ostacolo è rappresentato infatti dalla stessa lingua italiana parlata, che sfocia spesso nell'utilizzo di forme dialettali, percepite come più naturali e spontanee.

È l'ostacolo imposto dalla peculiare formazione e condizione della nostra lingua nazionale, così poco unitaria e comune a livello comunicativo, nonostante che ormai i nuovi mezzi di diffusione abbiano consentito di superare la fase platonica dell'italiano letterario e di costituire efficaci unità linguistiche regionali oltre le quali si delinea, con le nuove generazioni, un uso nazionale modellato, checché se ne dica [...] sulle strutture tradizionali. (Nencioni, 1976: 2).

Essendo un linguaggio poco elaborato, il parlato colloquiale presenta numerose imprecisioni e incongruenze grammaticali, che è sempre bene non riportare nella traduzione per evitare che lo spettatore dubiti della qualità e affidabilità della traduzione (Smith, 1998: 146). Tra gli errori più frequenti troviamo la presenza dell'articolo davanti al nome proprio (el Josebas, el Xabi, ecc.) e la mancata concordanza tra il soggetto e il verbo, dovuta proprio alla spontaneità e alla velocità del linguaggio ("Pero bueno, mira... Así hago tiempo hasta que llega el Josebas. ¡Y los orcos!"); in questi casi, nella traduzione ho evitato di riportare gli errori riscontrati nell'originale, rispettando le regole grammaticali dell'italiano e le convenzioni grafiche e paragrafematiche in uso.

Ciò premesso, per ottenere questo effetto di spontaneità nei sottotitoli, ho messo in atto varie strategie e lavorato soprattutto sul piano lessicale della lingua, perché è a questo livello dove emergono le caratteristiche salienti del linguaggio dei vari personaggi e dove nasce la comicità della serie. Osservano inoltre Díaz Cintas e Remael (2007: 189): «[a]s for registers determined by social relations and hierarchies, a certain degree of informality that implies closeness [...] can simply be rendered through lexical choice».

Come prima cosa, nella serie abbondano i segnali discorsivi come 'bueno', 'vamos a ver', 'vaya, vaya', ecc., che rappresentano un tratto tipico dell'oralità spontanea, e che ho deciso di mantenere nella traduzione, laddove la loro funzione era quella di definire la dimensione sociolinguistica dei parlanti, o di caratterizzare i personaggi, come nel caso di Borja. Come afferma Bazzanella, infatti:

[i] segnali discorsivi non contribuiscono in modo determinante al valore informativo di quanto viene detto (cioè al contenuto proposizionale). Talvolta essi possono essere cancellati, come avviene nelle traduzioni, [...], ma ciò sarebbe a scapito del valore pragmatico complessivo. Infatti, dato che hanno un ruolo fondamentale dal punto di vista pragmatico, cancellandoli si modificherebbe il valore complessivo dell'enunciato [...]. (2011)

Per quel che riguarda, invece, le ripetizioni, indispensabili nel discorso orale per dare coesione al discorso (Alcoba, 1999: 174) ma non essenziali nel veicolare il messaggio, ho deciso di ometterle nella traduzione per facilitare la lettura dello spettatore. La stessa cosa vale per i vocativi, che ho mantenuto solo nel caso in cui venivano usati per introdurre per la prima volta un personaggio sulla scena (per esempio Xabi o il padre di Borja) o quando servivano per enfatizzare l'enunciato, come nel seguente esempio²⁸:

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Joseba: Pero, Borja, yo no conozco a ninguna Carmen.	J: -Io non conosco nessuna Carmen.
Borja: Vamos a ver, Joseba, a mi también me da un poco de verguenza, la verdad... Porque guapa guapa, pues, no era la chavala, era un poco fea... Vamos, era fea de cojones, vale. Pero un poquito se le podía hacer...	B: -Vabbé, anche io mi vergogno un po'! B: Non era proprio bella, / anzi, era brutta come un rospo. // Ma qualcosina si salvava...
Joseba: Pero, Borja, vamos a ver. ¡Qué no conozco a ninguna Carmen!	J: Borja, io non conosco nessuna Carmen!

Quest'ultima strategia di omissione lessicale è tra quelle più comuni; come osservano Díaz Cintas e Remael (2007: 162), infatti, le omissioni o le eliminazioni, sia a livello lessicale che a livello sintattico, sono inevitabili nel sottotitolaggio ma solitamente la regola implicita di evitare la ridondanza viene in aiuto del sottotitolatore, che deve agire secondo il principio di rilevanza²⁹. Nel mio progetto, in alcune occasioni ho dovuto omettere alcuni elementi presenti nel testo di partenza, senza però compromettere il risultato finale e valutando in ogni occasione quale fosse la scelta migliore, per evitare di incorrere in problemi di comprensione.

Sebbene la decisione di eliminare un elemento del testo di partenza debba essere presa considerando ogni volta il contesto in cui tale elemento è inserito (*ibid.*: 148), secondo le convenzioni in uso nel sottotitolaggio nel caso di sovrapposizione tra audio originale e testo sullo schermo bisogna privilegiare il canale acustico. Per fare un esempio, all'inizio di ogni mini episodio, in contemporanea con la comparsa del titolo sullo schermo, Borja inizia a parlare,

²⁸ D'ora in avanti, gli esempi sono indicati tramite il minutaggio della scena. Il segno "/" indica la divisione tra la riga superiore e quella inferiore, qualora ce ne siano due, mentre il segno "//" segna il passaggio da un sottotitolo al successivo. Nella prima colonna si riporta il nome per intero del personaggio a cui si attribuisce la porzione di dialogo, mentre nella seconda colonna, per questioni di spazio, si utilizza solo l'iniziale.

²⁹ Secondo Díaz Cintas e Remael (2007: 148): «[relevance] is the balance between the effort required by the viewer to process an item, and its relevance for the understanding of the film narrative that determines whether or not it is to be included in the translation».

raccontando l'aneddoto che farà da filo conduttore a tutta la narrazione. Dopo accurate riflessioni, per ragioni tecniche, ho scelto di riportare nei sottotitoli solo le battute di Borja e di sacrificare la traduzione del titolo, in quanto non essenziale per la comprensione. Un altro modo per aggirare il problema sarebbe stato quello di posizionare il sottotitolo in alto a destra, come è usanza fare nel sottotitolaggio per sordi nel caso di informazioni contestuali, ma purtroppo questa pratica non è molto comune nel sottotitolaggio interlinguistico.

Dal punto di vista della sintassi, ho cercato di pianificare meglio il discorso e di organizzare le unità informative in modo chiaro e logico, evitando di abusare di alcuni tratti tipici del parlato spontaneo, quali digressioni, ripetizioni, esitazioni e riformulazioni, presenti in numero molto elevato nella serie. In più di una occasione ho deciso di condensare e riformulare il contenuto della frasi per renderle più leggibili e comprensibili, adottando la strategia della riduzione e della riformulazione testuale. Come afferma Tonin, infatti:

[i]l pubblico che si avvale del sottotitolo può appoggiarsi ad altri supporti, oltre a quello verbale, per il recupero di alcune porzioni di significato, e nello specifico, per quanto concerne i tratti significativi dell'oralità, essi si possono recuperare dall'ascolto dell'audio originale, pur ignorando la lingua nella quale sono espressi. (2014: 216)

Infine, dato il tipo di narrazione che si sviluppa seguendo livelli di finzione diversi, è stato molto importante rispettare i cambi di inquadratura e i cambi di scena, nonostante non sempre seguissero lo stesso ritmo del parlato. Nel mio progetto di sottotitolaggio, sono riuscita a rispettare i numerosi cambi di scena, al fine di favorire una fruizione ottimale da parte dello spettatore, mentre per i cambi di inquadratura alcune volte ho dovuto ignorare il movimento veloce della telecamera e seguire un ritmo più lento, per rispettare i limiti tecnici imposti dal sottotitolaggio.

Nei prossimi capitoli analizzeremo in modo dettagliato il tipo di oralità presente in *Qué vida más triste* nei livelli della lingua in cui più si manifesta, basandoci sui vari studi condotti sullo spagnolo colloquiale (Briz, 1998; Vigarà Tauste, 1980), sull'oralizzazione dei testi scritti (Alcoba, 1999) e sull'oralità prefabbricata dei testi audiovisivi (Baños Piñero e Chaume, 2009; La Forgia e Tonin, 2016; Mapelli, 2016). Allo stesso tempo, vedremo quali sono state le mie reali difficoltà e le scelte traduttive che ho fatto. L'ultimo capitolo è infine dedicato alla traduzione dei riferimenti culturali di cui questo episodio, e in generale tutta la serie, è particolarmente ricco.

4.6.2.1 Tratti fonetico-fonologici

Come abbiamo già visto nel terzo capitolo, la lingua si differenzia in base a diversi livelli di variazione: la varietà diatopica, diastratica, diafasica e diamesica. Da un punto di vista fonetico, in *Qué vida más triste* il linguaggio non risente della provenienza geografica dei personaggi, se non in minima parte; ciò potrebbe essere dovuto al fatto che in televisione si preferisce un linguaggio standard, che possa essere compreso da tutti, come osserva Alcoba:

[l]os medios orales tienen un alcance tal que cubren todos los ámbitos geográficos, generacionales y socioculturales de la comunicación lingüística. Esto supone que los mensajes que transmiten deben estar cifrados en una modalidad de lengua que sea comprensible e inteligible para el mayor número de receptores posible. Por eso, quizás la lengua más apropiada para estos medios debe ser aquella que sea más general, más común, la consensuada por el mayor número de hablantes de la comunidad lingüística, sin marcas dialectales muy acentuadas o de variedades de ámbito geográfico o social muy restringido o local. (1999: 31-32)

Pertanto, visto che i personaggi non presentano un particolare e forte accento regionale, essenziale per la loro caratterizzazione, nei sottotitoli ho riprodotto un italiano standard, senza alcun cambiamento dal punto di vista fonetico.

Ciò che si risulta evidente nella serie è invece la variante diafasica della lingua: la narrazione si sviluppa infatti in un contesto comunicativo familiare, nel quale vi è un rapporto di parità e prossimità tra gli interlocutori, e ciò sfocia nell'utilizzo di un registro colloquiale che dal punto di vista fonetico si manifesta nella tendenza generale al rilassamento articolatorio. Come afferma Antonio Briz, infatti, «[l]a relajación articulatoria, favorecida por algunas de las características del discurso coloquial [...] conlleva [...] numerosas pérdidas y adiciones de sonido, fenómenos de juntura, extremos en interlocutores de estrato sociocultural bajo o mejo-bajo, aspiraciones de consonantes implosivas (-s), etc.» (1998: 49).

Per prima cosa, è frequente l'allungamento sillabico, che può servire come appoggio per pensare a cosa dire ("Yooooo...."; "Ah ya, queee... ¡qué bien!"), per rinforzare l'enunciato ("Porque guapa guapa, pues, no era la chavala, era un poco feaaaa... Vamos, era fea de cojones, vale.") o per attenuare l'opinione del parlante ("Hombre, yo creo que tampoco hace falta queee..."). Inoltre, tutti i personaggi hanno la tendenza alla pronuncia rilassata e quasi impercettibile della /d/ intervocalica dei participi passati che terminano in <ado> ('gustado' diventa [gus 'tao], 'regalado' diventa [řeya 'lao], 'manipulado' diventa [manipu 'lao]), così come degli aggettivi ('variado' diventa [ba 'rjao]).

Infine, non mancano fenomeni di apocope³⁰ ('para' diventa 'pa'), di contrazione ('para allá' diventa 'pallá'), e di labializzazione della vocale /e/ ('pues' diventa 'pos'), quest'ultimo usato soprattutto a Madrid ma diffuso in tutta la Spagna. Tutte queste caratteristiche fonetiche non possono essere riprodotte nei sottotitoli, per la loro natura scritta, mentre invece possono essere ricreate, almeno in parte, nel doppiaggio: «[m]irroring spontaneous conversation in dubbing might not seem to be too complicated as, unline subtitling, spoken linguistic features of fictional dialogues are also transferred using the spoken mode in the target language» (Baños Piñero e Chaume, 2009).

Nel caso del nome di uno dei protagonisti, Joseba, è interessante notare che Borja si rivolge a lui chiamandolo sempre "Josebas" (aggiungendo quindi una /s/ alla fine della parola), a parte quando la situazione diventa più formale. In questo caso, visto che sono davvero rare le situazioni formali in cui Borja si rivolge all'amico chiamandolo per il suo vero nome, per ragioni di coerenza e chiarezza complessiva ho deciso di mantenere sempre la forma "Josebas", che a mio parere dà anche un tocco di espressività al linguaggio e porta lo spettatore a immedesimarsi di più nei protagonisti e nel loro rapporto di vicinanza.

4.6.2.2 *Tratti lessicali*

Dal punto di vista del lessico, come abbiamo già accennato, in *Qué vida más triste* tutti i personaggi utilizzano sempre un registro colloquiale e giovanile, che si caratterizza da una parte per la presenza di un vocabolario semplice e comune, al fine di agevolare la comprensione tra gli interlocutori, e dall'altra è ricco di fraseologia, segnali discorsivi, giochi di parole e turpiloquio.

Innanzitutto, è frequente incontrare parole polisemiche, le cosiddette *verba omnibus* (Briz, 1998: 60), che possono essere applicate in più contesti e perciò possono sostituire termini più specifici. Tra queste, alcuni esempi sono i pronomi dimostrativi come 'esto' o 'eso', che sostituiscono un elemento della frase già conosciuto, e i verbi come 'tener', 'echar', 'haber' e 'hacer'. Inoltre, è forte la presenza di espressioni tipiche del linguaggio colloquiale o del gergo giovanile ('chinchar', 'follar', 'flipar', 'colarse', 'ligar', 'liarse', 'vaya pinta', 'chulo', 'cutre', 'rollo', ecc.), che hanno lo scopo di imitare il parlato nel suo uso più spontaneo e immediato, e che ho quindi reso con forme equivalenti dell'italiano colloquiale. Vediamo solo alcuni esempi nei quali emerge questo tipo di linguaggio che io ho cercato di mantenere per evitare di perdere l'espressività e la ricchezza veicolate dal testo di partenza (10.26.200-10.29.300; 15.11.100-15.15.500; 21.28.900-21.37.200).

³⁰ Definizione dal dizionario Treccani: "[...] In linguistica, caduta di una vocale finale e in generale di uno o più fonemi al termine d'una parola, come in ital. son per sono, dir per dire; san per santo; in lat. dic, duc «di'», «conduci», in luogo di dice, duce; ha sign. più ampio e meno specifico che troncamento [...]." Disponibile all'indirizzo <<http://www.treccani.it/vocabolario/apocope/>>

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: ¡Toma! ¡Que nos hemos colado en una fiesta universitaria!	B: Dai che ci imbuchiamo / in una festa universitaria!
Borja: Hala, ya puedes decir que te has tirado toda Basauri, con Borja Pérez incluido, que lo sepa todo el mundo eh.	B: Ora puoi dire a tutti / che ti sei scopata anche Borja Pérez.
Joseba: Si me ha contado el colega que el viejo pillo tal pedo que se empezó a subir a la barra y empezó a gritar que si "¡esto es un timo!"	J: Il mio collega ha detto / che il vecchio era talmente sbronzo // che è salito sul bancone / e ha gridato "Siete dei truffatori!".

Il linguaggio di *Qué vida más triste* è anche ricco di difemismi, volgarismi ed epiteti dispregiativi ('no me jodas', 'joder', 'coño', 'me cago en diez', 'tócate los cojones', 'ni leche ni hostias', 'de la hostia', ecc.), che diventano dei veri e propri intercalari che caratterizzano i personaggi e che, secondo Mapelli (2016: 4), sono ormai entrati a far parte del linguaggio standard. Visto che questo prodotto si rivolge a un pubblico giovanile o adulto, nei miei sottotitoli ho cercato sempre di mantenere i riferimenti volgari presenti nell'originale, nel tentativo di superare la tendenza diffusa in ambito televisivo di censurare gran parte di questi contenuti³¹. Osserviamo la mia proposta di traduzione di alcune scene che mettono in risalto l'uso del turpiloquio da parte di Borja (05.45.900-05.50.700; 13.43.000-13-46-400).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Yo creía que este año, por fin, me iba a librar de la puñetera fiesta pero no... no.	B: Quest'anno pensavo di saltare / quella cazzo di festa, invece no.
Borja: Joder, macho, cómo te manipula. Que no te deja libre ni un sábado de la tarde.	B: Cazzo, come ti manipola. / Non ti lascia mai libero.
Joseba: Pero, Borja, vamos a ver. ¡Qué no conozco a ninguna Carmen!	J: Borja, io non conosco nessuna Carmen!
Borja: Ostias...	B: Cazzo...

La varietà espressiva dell'italiano dal punto di vista diatopico ha ostacolato la mia traduzione perché, se da una parte volevo evitare di appiattare il linguaggio togliendo il volgarismo, allo stesso tempo non volevo usare una variante regionale o un'espressione dialettale che avrebbe sicuramente snaturato o addirittura addomesticato il prodotto audiovisivo. Molto spesso, quindi, come emerge da questi esempi, ho optato per il volgarismo "cazzo", che data la sua diffusione in tutta Italia può

³¹ A questo proposito, Díaz Cintas e Remael (2007: 198) sottolineano che la decisione di tradurre espressioni volgari e parole tabù è determinata non solo dalla sensibilità della cultura di arrivo ma anche dal mezzo su cui il prodotto viene commercializzato.

essere usato in diversi contesti³². Purtroppo, altre volte, per motivi di spazio e tempo ho dovuto eliminare il riferimento volgare, laddove non era essenziale per il dialogo, cercando sempre di stare attenta a non perdere la carica connotativa dell'originale, ma partendo anche dal presupposto che il pubblico può recuperare il riferimento appoggiandosi al supporto visivo e all'audio originale. Vediamo la mia proposta di traduzione della scena in cui Borja scopre che il video che ha caricato su internet è stato manipolato dagli utenti del web (03.29.000-03.35.800).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: No me jodas, ¿qué han manipulado el vídeo!	B: -Non ci credo, l'hanno manipolato!
Joseba: El Polín de Basauri te llaman, ¡tócate los cojones!	J: -Il Pirla di Basauri, che forte!
Borja: Hay que ser hijo de la gran...	B: -Che stronz...
Joseba: Pero espérate, que aquí hay otro.	J: -Qui c'è n'è un altro.

In questo caso, il parlato veloce e spontaneo dei due personaggi mi impediva di allungare i sottotitoli inserendo i riferimenti volgari dell'originale e quindi ho preferito utilizzare delle espressioni più neutre, che permettessero allo spettatore di immedesimarsi nei personaggi e nella scena in maniera più diretta e immediata. Díaz Cintas e Remael (2007: 196) affermano infatti: «[s]ubtitlers must [...] first identify and evaluate the impact and emotional value of a given word or expression in the source culture, and then translate it into a target culture equivalent that is deemed appropriate in the context». La comicità della scena risalta comunque dalle immagini e dall'audio originale, che trasmettono lo stato d'animo arrabbiato di Borja.

Tra i vari personaggi della serie, Borja è senza dubbio il più importante, attorno al quale si sviluppa il filo conduttore della narrazione. Utilizza sempre un registro informale e colloquiale, visto l'ambiente familiare e amichevole in cui si svolgono le scene, e il suo idioletto contiene un infinito repertorio di frasi fatte, esclamazioni, espressioni idiomatiche e intercalari, che manifestano il suo carattere estroverso e creativo. Per citare solo alcuni esempi: 'toma, toma', 'flipa, flipa', 'toma liada', 'qué locura/locurón', 'que no te/le da', 'a mala hora', 'digo yo, digo yo', 'el muy', 'ecc. Tutti questi elementi fanno parte dello stile comunicativo di Borja e lo caratterizzano dal punto di vista sociale, rendendolo credibile, e soprattutto verosimile, agli occhi dello spettatore. In questi casi, la cosa migliore sarebbe riuscire a tradurre l'idioletto del protagonista sempre nello stesso modo, trovando una parola che come quella originale possa essere usata in vari contesti e sia in grado di

³² Inoltre, come nota Rossi (2011), il volgarismo "cazzo" è in grado di creare delle ricchissime serie lessicali. Alcuni esempi sono "cazzone" (offesa), "scazzo" o "scazzato" (noia), "incazzato" (rabbia), e "cazzuto" (elogio).

veicolare informazioni diverse, in modo che lo spettatore possa percepirla e decodificarla come caratteristica dello stile del personaggio.

Tuttavia, a questa prima sfida si aggiunge la difficoltà data dalla natura stessa del sottotitolo che deve essere subordinato a vincoli spazio-temporali e allo stesso tempo sincronizzato con i veloci turni del parlato. Per questo motivo, spesso sono dovuta arrivare a un compromesso, e non potendo tradurre una determinata espressione sempre nello stesso modo, ho preferito mettere in primo piano il senso globale dell'enunciato, cercando comunque di utilizzare altre forme colorite ed espressive del nostro parlato per evitare di appiattire il linguaggio. È il caso per esempio del verbo 'flipar', che Borja utilizza in diversi modi e che, in base al contesto, acquista varie sfumature di significato. Osserviamo alcuni esempi (01.53.700-01.56.500; 02.02.500-02.07.500; 10.51.500-10.54.600; 14.46.700-14.48.700).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Mira, mira el vídeo que he hecho. Lo vas a flipar. Joseba: A ver...	B: -Guarda il video, ti piacerà da matti. J: -Vediamo...
Borja (offscreen): <i>Trabajo en una de estas. Al principio me costó sacarme el carné, pero ahora hago unos movimientos que lo flipas.</i>	B (offscreen): <i>Lavoro con una di queste. / È stata dura prendere la patente, // ma adesso faccio dei movimenti assurdi.</i>
Borja: Vas a flipar con la fiesta. Esto va a ser... como "American Pie".	B: Vedrai che figata di festa! / Sarà come "American Pie".
Borja: ¡Flipa! Lo callado que se lo tenía el muy.	B: E non mi ha detto niente!

In tutti questi casi, ho cercato di riprodurre nei sottotitoli l'oralità del linguaggio colloquiale italiano, preferendo un'espressione più spontanea e naturale nella nostra lingua piuttosto che una traduzione "forzata", in modo da facilitare anche l'immedesimazione del pubblico. Come abbiamo già più volte detto, tutti questi elementi che caratterizzano il parlato di un personaggio possono essere recuperati dall'ascolto dell'audio originale, pur ignorando la lingua in cui sono espressi. Nel secondo esempio emerge anche l'importanza del legame tra immagine e suono; una porzione di significato è infatti lasciata implicita grazie all'utilizzo del pronome dimostrativo e può essere recuperata solo facendo affidamento al supporto visivo. Come osservano La Forgia e Tonin (2016: 8), una iper-esplicitazione a livello lessicale renderebbe i dialoghi innaturali, perdendo così l'effetto di verosimiglianza; la stessa cosa vale per la traduzione, nella quale ho intenzionalmente evitato questa ridondanza informativa nel rapporto tra immagine e suono, lasciando spazio all'implicito.

Nel caso invece dell'aggettivo 'acojonante' sono riuscita a preservarlo correttamente nei sottotitoli, mantenendo sempre la stessa scelta lessicale, seppur attuando uno spostamento semantico. Vediamo alcune proposte di traduzione (01.21.200-01.24.700; 13.20.000-13.24.300; 13.36.800-13.41.300).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Acojonante lo que he descubierto.	B. Davvero una figata / quello che ho scoperto.
Borja: Me ha dicho el Josebas que le han pasado una versión de "El Señor de los Anillos" acojonante.	B: A Josebas hanno passato una versione / de "Il Signore degli Anelli" strafiga.
Borja: Acojonante. Bueno, pues, vienes ahora y... ¿Cómo que con Izaskun?	B: Che figata. Dai, vieni che... / Perché con Izaskun?

Altro punto chiave del linguaggio di Borja è l'utilizzo di espressioni idiomatiche, che ho tradotto adottando un approccio che mira a riprodurre sul pubblico un effetto il più vicino possibile a quello prodotto sul pubblico di partenza (Newmark, 1988: 79), stando anche attenta a rispettare i limiti tecnici imposti dal sottotitolaggio. In alcuni casi ho potuto tradurre l'espressione idiomatica utilizzando il corrispettivo italiano, laddove era condiviso da entrambe le culture; è il caso dell'espressione 'ser la oveja negra', che in italiano diventa "essere la pecora nera", oppure di 'a lo farolillo rojo' che ho tradotto con l'espressione "l'ultimo della lista". Altre volte, quando non esisteva un equivalente, ho giocato con l'espressività della nostra lingua, adottando altre strategie per riuscire a trasmettere la stessa carica dell'originale. Vediamo in concreto due esempi (04.49.600-04.52.400; 13.51.200-13.55.400).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Hazme eso que me hacías de pequeño, lo del calvo barbudo.	B: Fammi il gioco delle chiappe pelose.
Borja: Tócate los cojones. Es la típica encuesta que te tiene media hora dándote la brasa.	B: E che cazzo. / I soliti sondaggi scassapalle.

La prima scena è tratta dal mini episodio "Vídeo viral". Borja ha appena scoperto che il video che ha caricato su internet è stato manipolato e per evitare di essere preso in giro da tutto il web decide di rendere ridicolo il padre e di riprenderlo con la telecamera mentre si abbassa i pantaloni

per mostrare il sedere. In questo caso Borja gioca con l'espressione 'hacer un calvo'³³, ironizzando a tal punto da utilizzare l'epiteto 'barbudo'. Nella mia resa in italiano, la comicità della situazione viene rispettata con la scelta di utilizzare il termine colloquiale "chiappe"³⁴ abbinato all'aggettivo 'pelose', donando così espressività e colore all'enunciato. La seconda scena ci situa invece nel momento in cui Borja apre la porta di casa a una ragazza che si spaccia per una sondaggista. In questo caso, ho tradotto l'espressione 'dar la brasa' con il termine "scassapalle"³⁵, mantenendo così un registro colloquiale e giovanile.

Analizziamo ora un esempio in cui compare l'espressione 'ni fu ni fa' (15.15.700-15.20.900).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Que a mi la Carmen pues... ni fu ni fa. Más bien estaba mal, estaba mal... tirando a orco.	B: Carmen non era un granché. / Anzi era proprio brutta come un orco.

In questo caso, non sono riuscita a trovare un corrispettivo italiano che rendesse la stessa sfumatura dell'espressione originale; tuttavia, per non perdere la carica semantica del testo di partenza, nella seconda parte dell'enunciato ho inserito una similitudine, seppur non presente nel testo originale. Secondo Díaz Cintas e Remael (2007: 188) si tratta di una strategia di compensazione: «[t]his means that a particular intervention becomes more 'marked' or 'colorful' in some subtitles, to compensate for the loss of such speech elsewhere [...]».

Un altro caso in cui ho inserito una similitudine per rendere al meglio la metafora dell'originale lo abbiamo con il seguente esempio, nel quale ho tradotto l'espressione 'de cojones', che serve a rafforzare l'aggettivo 'feo', con la similitudine "essere brutto/a come un rospo" (15.57.800-16.03.200).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Porque guapa guapa pues no era la chavala, era un poco fea... Vamos, era fea de cojones, vale.	B: Non era proprio bella, / anzi, era brutta come un rospo.

L'idioletto di Borja è anche ricco di creazioni neologiche, tipiche del linguaggio giovanile. Nel primo mini episodio gli esempi sono numerosi (03.05.600-03.09600; 04.55.900-05.00.000).

³³ In inglese, *mooning*: consiste nell'atto di mostrare le natiche in un luogo di pubblico, generalmente in segno di protesta o di disprezzo, oppure solo per divertimento.

³⁴ Dalla definizione del Dizionario dei sinonimi e contrari della Treccani: "[...] pop. - [ciascuna delle due masse carnose che insieme costituiscono il fondoschiena] ≈ ① (anat.) gluteo, natica.;"
Disponibile all'indirizzo <[http://www.treccani.it/vocabolario/chiappa_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/chiappa_(Sinonimi-e-Contrari)/)>.

³⁵ Dalla definizione del Dizionario Garzanti: "(volg.) rompiscatole, scocciatore. Etimologia: ← comp. di scassare e il pl. di palla nel sign. di 'testicolo'." Disponibile all'indirizzo <<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=scassapalle>>.

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Joseba: Borja, mira como te llaman. El Polín de Basauri, a lo "Star Wars".	J: Guarda come ti chiamano. / Il Pirla di Basauri, alla "Star Wars".
Borja: Y dí: "Soy el Mochilo de Basauri". Agustín: Soy el Mochilo de Basauri. Vale, vale.	B: -E di: "Sono il Buffone di Basauri". A: -Sono il Buffone di Basauri, va bene.

L'espressione 'Polín de Basauri', conosciuta dagli utenti del web per deridere il protagonista, viene in seguito ripresa intertestualmente dallo stesso Borja per formare il costrutto 'Mochilo de Basauri', creando in tal modo un legame tra le due parti del testo oltre che uno stimolo all'attenzione dello spettatore. Nella mia traduzione, visto che entrambe le parole ('polín'³⁶ e 'mochilo') non esistono nel dizionario, ho cercato di trovare un equivalente che trasmettesse al pubblico del testo di arrivo la stessa sensazione che io ho avuto nell'ascoltare per la prima volta l'audio originale. Nel primo esempio la mia scelta è ricaduta sulla parola "pirra", oltre che per motivi di spazio e per mantenere lo stesso fonema iniziale /p/, perché è una parola ormai diffusa e compresa in tutta Italia, nonostante abbia avuto origine nella regione lombarda, e a mio parere, usata in questo contesto, dà l'idea di una situazione ridicola e imbarazzante. Nel caso invece di 'buffone', ho voluto trovare un sinonimo della parola italiana "pirra" per creare un parallelismo tra le due situazioni, quella vissuta da Borja e quella subita dal padre.

Un altro tratto tipico dell'oralità faccia a faccia è la presenza di interrogative retoriche (Briz, 1998: 61), come vediamo da alcuni esempi mostrati di seguito (06.32.500-06.36.400; 06.51.600; 06.57.800; 07.43.200-07.47.900; 13.14.000-13.16.000; 13.32.600-13.36.600; 14.10.900-15.00.700).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Se puede tomar unos chupitos aquí en casa y... Joseba: ¿Cómo que en casa? Ay, ay... ¿Cómo que en casa?	B: -Ci facciamo una bevuta qui in casa... J: -Come in casa?
Joseba: La merendola thriller tiene que ser este sábado, Borja. ¿Estás pasando? Borja: ¿Pasando yo? Si llevo meses descontando los días... que digo días, las horas que quedan para... la fiesta thriller.	J: Dobbiamo farla questo sabato. / Non te ne frega niente? B: Non me ne frega? / È da mesi che conto i giorni, // o meglio, le ore / che mancano alla festa thriller.
Borja: ¡Y dale! ¿Pero qué pasa? Ni me pillas el	B: Ma che succede? // Non mi risponde /

³⁶ In un video disponibile all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=MCFLj0pTOdw>> lo stesso Borja spiega che questa parola è stata inventata a partire da una situazione comica in cui si trovavano i protagonisti della serie.

móvil, ni contesta al messenger.	né al telefono né su messenger.
Joseba: Esto son las derivadas, ¿no?	J: Sono le derivate, giusto?
Borja: Orcos a miles tienen que salir, ¿no? Todo el rato orcos, orcos y más orcos.	B: Ci sono orchi a palate, no? / Orchi, orchi e sempre più orchi.
Carmen: Ya decía yo que me sonaba tu cara así. Borja: ¿Te suena? ¿De qué? Carmen: Bueno, a lo mejor te parece un poco raro... pero es que eres el único tío de todo Basauri con el que no me he liado todavía. Borja: ¿Qué? Pero vamos a ver, ¿cómo que el único? [...] Borja: Pero vamos a ver, ¿pero por qué yo no? ¿Qué pasa conmigo? ¿Qué le he hecho yo?	C: -Mi sembrava infatti di conoscerti. B: -Perché? C: Ti sembrerà strano, ma sei l'unico / con cui non ho ancora scopato. B: Eh? // Come l'unico? B: Allora, perché io no? / Che problema ha con me?

Mentre nei primi due esempi la funzione dell'interrogativa retorica è quella di criticare il comportamento dell'altro interlocutore o di farlo ragionare su ciò che ha affermato ripetendo parte del suo enunciato, in tutti gli altri casi non vi è un'interazione con un interlocutore ma i parlanti si rivolgono a se stessi; in entrambi i casi, la finalità è comica. Nei miei sottotitoli, ho cercato sempre di rispettare questo tratto tipico del linguaggio colloquiale, immedesimandomi nella situazione vissuta dai personaggi.

Infine, è frequente l'uso di vocativi con valore affettivo o amichevole (Mapelli, 2016: 5). Tra questi, si utilizzano soprattutto 'tío/a', 'chaval', e 'macho'. Nella maggior parte dei casi, per motivi di economia linguistica, ho deciso di omettere i vocativi nella traduzione poiché, non essendo elementi essenziali per veicolare il messaggio, avrebbero allungato di troppo il sottotitolo, compromettendo la lettura da parte dello spettatore. Come abbiamo infatti visto nel secondo capitolo, di solito questi elementi sono tra i primi a essere eliminati (Díaz Cintas e Remael, 2007: 146, *cfr.* § 2.1.2.3). Tuttavia, devo precisare che ho mantenuto il vocativo nel caso in cui era utilizzato per introdurre un personaggio sulla scena per la prima volta o per enfatizzare l'enunciato. Un'attenzione particolare va riservata all'appellativo 'hombre', la cui funzione è di attenuare ciò che viene affermato dall'altro interlocutore, per mostrare un accordo o un disaccordo parziale (Mapelli, 2016: 8).

4.6.2.3 Tratti morfosintattici

Sul piano morfosintattico, è frequente la presenza di numerosi connettori pragmatici, la cui funzione è quella di ottenere una coesione testuale e di raggiungere una coerenza argomentativa, unendo parti diverse del discorso e controllando il contatto con l'interlocutore. La cosa interessante da notare in *Qué vida más triste* è che questi connettori, oltre a essere utilizzati nella conversazione faccia a faccia tra i protagonisti, come succede nella maggior parte delle fiction televisive, sono frequenti anche quando Borja sta parlando da solo rivolgendosi alla telecamera; in questi casi, sembra che Borja non segua un copione, ma che si lasci trascinare dal flusso dei suoi pensieri e che pianifichi il discorso man mano che gli vengono in mente le cose da dire. Questo espediente è la chiave del successo della serie, e spiega perché in un primo momento gli spettatori del web non capissero se si trattasse di realtà o finzione narrativa.

Un primo esempio è rappresentato dal nesso 'es que', che Borja utilizza molto spesso, sia per collegare tra loro gli enunciati che per segnalare la propria presenza (Briz, 1998: 51). Analizziamo solo alcuni casi (02.19.800-02.24.500; 02.28.200-02.31.500; 03.53.800-03.56.400; 04.28.100-04.31.200; 05.50.900-05.54.900).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja (offscreen): <i>Como véis, pues, no es muy variao. Variado variado, pues, no es. Pero es que soy muy fan de Bruce Willis.</i>	B (offscreen): <i>Come vedete, non c'è molta varietà, // ma sono un fan di Bruce Willis.</i>
Borja: Al principio me costó pillar el truquillo, eh, pero luego, es que soy un crack.	B: Ci ho messo a farci la mano, / ma ora sono un fenomeno.
Borja: ¡Joder! Es que... ¡Es que solo falta que digan que soy gay!	B: Manca solo che dicano che sono gay!
Borja: Si es que si esto sigue así voy a ser... el nuevo Posí de Basauri.	B: Se continua così / diventerò il nuovo zimbello del web.
Borja: Es que a mala hora vimos el videoclip de "Thriller" en "La quinta marcha"... ¡a mala hora!	B: Che pessima idea / quella di guardare "Thriller" in tv.

Nella traduzione ho cercato di mantenere una sintassi il più lineare possibile, evitando l'utilizzo di connettori pragmatici tipici del linguaggio colloquiale e spontaneo italiano e cercando di organizzare meglio le unità informative, oltre che di pianificare il discorso in modo che fosse più comprensibile per lo spettatore.

La stessa cosa vale per l'utilizzo della congiunzione 'que', che nel linguaggio colloquiale serve a introdurre frasi indipendenti con diverse sfumature di enfasi (Porroche Ballesteros in Mapelli, 2016: 10). Come vediamo da questi esempi, la mia traduzione non rispecchia la struttura spezzata del discorso orale, ma facilita una lettura corretta e pausata (00.19.500-00.23.100; 00.51.000-00.58.500).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Pero de la misma manera, eh, eso sí. Que aunque sea para tele no va a cambiar nada.	B: Allo stesso modo, però. / Non cambierà niente, questo è certo.
Borja: Y... nada, que le voy a contestar a mi amigo Josebas, a ver que hacemos esta tarde. Iremos a su casa... a echar un fifa...	B: Rispondo al mio amico Josebas, / così decidiamo cosa fare oggi. // Andremo a casa sua a giocare a fifa.

Un altro ruolo importante è svolto dalla deissi, che consiste nel ricorso, da parte del parlante, a pronomi personali, aggettivi dimostrativi e avverbi di luogo o di tempo, necessari per stabilire chi sia il soggetto parlante e chi il suo interlocutore, e per situare l'enunciato nello spazio e nel tempo³⁷. Nei miei sottotitoli, ho deciso di mantenere la deissi solo nei casi in cui una maggiore esplicitazione o l'utilizzo di termini più informativi avrebbe creato un'incongruenza tra canale visivo e canale acustico, come notiamo da questo esempio (01.56.700-02.43.800).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja (ofscreen): <i>Hola, me llamo Borja Pérez, tengo 29 años, soy de Basauri y soy un chico muy normal. Trabajo en una de estas. Al principio me costó sacarme el carné, pero ahora hago unos movimientos que lo flipas. Esta es mi familia, como véis nos parecemos mucho. Yo soy igualito igualito que mi hermano. Y aquí es donde vivo, un sitio entrañable, ameno, bonito. Me gusta mucho el cine, estas son mis películas favoritas. Como véis, pues, no es muy vario. Variado variado, pues, no es. Pero es que soy muy fan de Bruce Willis. Tengo una habilidad muy especial. Al principio me costó pillar</i>	B (ofscreen): <i>Ciao, sono Borja Pérez, ho 29 anni, // vivo a Basauri, / e sono un ragazzo normale. // Lavoro con una di queste. / È stata dura prendere la patente, // ma adesso faccio dei movimenti assurdi. // Questa è la mia famiglia, / ci assomigliamo tutti. // Io sono uguale a mio fratello. // Qui è dove vivo, / un posto intimo, piacevole, bello. // Adoro il cinema, / questi sono i miei film preferiti. // Come vedete, non c'è molta varietà, // ma sono un fan di Bruce Willis. // Ho un'abilità molto speciale. // Ci ho messo a farci la mano, / ma ora sono un fenomeno. // Non so cos'altro dirvi. // Questo è un regalo di Josebas, /</i>

³⁷ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/deissi>

<i>el truquillo, eh, pero luego, es que soy un crack. Y nada, no sé que más contaros. Mira, esto me lo ha regalado mi amigo Josebas, una chorrada como un tempaño. Es un boli gigante pero bueno, tiene su cosa. Y... nada chicas, que espero vuestras vídeo respuestas.</i>	<i>una stronzata colossale. // È una biro gigante ma vabbé. // Quindi, ragazze... / aspetto le vostre video risposte.</i>
--	---

In questa scena, Borja sta girando un video nel quale si presenta, mostrando il posto in cui vive ed elencando quali sono i suoi hobby. I cambi di inquadratura guidano lo spettatore attraverso le immagini e lo aiutano a costruire il senso globale del discorso e a completare le informazioni che mancano grazie ai movimenti, ai gesti e agli sguardi di Borja. Per comprendere appieno il senso di questa scena, lo spettatore è quindi obbligato a ricorrere alle immagini e a ciò che non viene detto. Nella traduzione, ho voluto mantenere il grado di attenzione e coinvolgimento rivolto allo spettatore, e ho quindi mantenuto gli elementi deittici al fine di evitare "un'inflazione del dire", per usare le parole di Marina Mizzau (in La Forgia e Tonin, 2016: 19). Un'ulteriore difficoltà in questa scena è dovuta alla sintassi, ricca di frasi brevi e spezzate che contengono numerose pause. Nel riprodurre questo stile ho dovuto fare attenzione ai cambi di inquadratura al fine di seguire il ritmo della narrazione e facilitare la comprensione dello spettatore, naturalmente nel rispetto dei parametri tecnici imposti dal sottotitolaggio. Secondo Rossi (in Perego, 2005), la sintassi frammentata e la presenza di informazioni implicite sono gli aspetti che più contraddistinguono il parlato seriale dai dialoghi dei film, che risultano invece più statici e compatti, con una struttura più uniforme dei turni di parola e degli enunciati.

Sempre analizzando il piano morfosintattico, in *Qué vida más triste* è frequente l'uso di segnali discorsivi e riempitivi, come 'bueno', 'pues', 'entonces', 'anda', 'mira', 'vamos', 'venga', 'oye', ecc., spesso usati anche in combinazione per assolvere diverse funzioni. In generale, i segnali discorsivi non trovano spazio all'interno dei sottotitoli in quanto non portatori di contenuto informativo; tuttavia, li ho preservati nei casi in cui erano necessari per dare un ritmo spezzato e lento alle frasi o per caratterizzare i personaggi. Osserviamo il seguente esempio (11.34.500-12.39.300).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Bien, bien... Bueno... Pues... Como véis... Esto es una filmina... pero muy grande. Esto, para que nos vamos a engañar, es una filmina grande,	B: Bene... // Quindi, allora... // Come vedete... // Questa è una diapositiva molto grande. // Diciamo le cose come stanno... / È davvero grande. // Così la

<p>grande. Para... que la veamos todos, los de la última fila y todos, todo el mundo. Bien... Aquí tenemos... Aquí tenemos... la estrella de la muerte, la estrella de la muerte, aquí está. Y, como vine siendo habitual, en la estrella de la muerte, pues vino acompañada de las naves nodrizas, que salen de la estrella de la muerte y se vuelven a meter en la estrella de la muerte.</p> <p>[...]</p> <p>Joseba: Bueno... A ver... Este hombre... pues es... el Chacho.</p>	<p>possiamo vedere tutti, / anche quelli in ultima fila. // Bene... // Qui abbiamo... // Qui abbiamo la Morte Nera... // che come sempre / viene accompagnata dalle navicelle, // che escono dalla Morte Nera / e poi rientrano nella Morte Nera. //</p> <p>[...]</p> <p>J: Va bene, allora... // Quest'uomo è il Beppe.</p>
--	--

In questa scena, Borja e Joseba devono improvvisare una conferenza di psicologia e fisica e non sanno come gestire la situazione né cosa devono dire per intrattenere il pubblico che hanno di fronte. L'incertezza e l'insicurezza dei due protagonisti emerge proprio nell'utilizzo di numerosi segnali discorsivi e riempitivi, che in questo caso servono a ritardare il discorso, e che ho quindi dovuto riportare nella traduzione.

Infine, in *Qué vida más triste* abbiamo osservato un utilizzo frequente di intensificatori, che si formano per modificazione interna, ossia con l'aggiunta di prefissi o suffissi, o per modificazione esterna, tramite l'aggiunta di quantificatori, sintagmi o locuzioni che hanno la funzione di intensificare l'enunciato. Tra questi ultimi, i più utilizzati sono 'menudo' ("Si yo te contara... El Josebas, menudo es."; Menuda maquina está hecho ese."), 'mogollón' ("Que le he mandado un mogollón de emoticonos y zumbidos de esos y no me contesta.") e 'a miles' ("Orcos a miles tienen que salir, ¿no? Todo el rato orcos, orcos y más orcos."). Una particolare attenzione va riservata all'utilizzo di 'más' come intensificatore di uso colloquiale, evidente nella costruzione 'qué...más' presente nel titolo della serie. In questo caso in italiano non possiamo usare una struttura simile a quella spagnola per ampliare il significato dell'aggettivo e per questo motivo ho deciso di invertire la posizione del tema e del rema della frase, trasformando l'aggettivo in sostantivo e attuando uno spostamento semantico; la mia proposta di traduzione è *Che schifo di vita*.

4.6.2.4 Tratti sintattici

Sul piano sintattico, nel linguaggio di *Qué vida más triste* si osserva una preferenza per enunciati brevi e veloci, che si accumulano l'uno dietro l'altro in strutture paratattiche, come se riproducessero il flusso di pensieri della persona che parla, tutti tratti tipici dell'oralità spontanea, come segnalato da Briz nei suoi studi (1998: 34). È forte la presenza di ripetizioni, riformulazioni, esitazioni e frasi lasciate in sospeso, tutti meccanismi che donano una certa discontinuità al discorso e che danno perciò l'impressione di spontaneità e di vicinanza con il parlato. Vista la ristrettezza dei sottotitoli sarebbe consigliabile evitare di sprecare caratteri nella resa di questi tratti tipici dell'oralità; oltre, infatti, a ostacolare il ritmo di lettura, si tratta di informazioni già espresse tramite altri supporti (canale acustico) o già presenti nel sottotitolo stesso (Tonin, 2014: 217). Tuttavia, in alcuni casi, ho dovuto riprodurre nei sottotitoli la sintassi frammentata del testo originale per evitare di anticipare delle informazioni. Analizziamo la scena situata all'inizio dell'episodio, quando Borja sta spiegando la nascita del video blog su internet (00.02.500-01.07.300)³⁸.

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
<p>Borja: Pues nada (.) que hace tres años empezé a hacer un diario en vídeo (.) a lo internet (..) un video blog un video blog (..) y en el pues (.) contaba cosas cotidianas (.) como mi trabajo en la grúa mi novia Nuria mi amigo Josebas su mujer Izaskun (..) y ahora pues (.) lo voy a hacer eso pero a lo tele a lo tele {<u>pero de la misma manera eh eso sí (.) que aunque sea para tele no va a cambiar nada</u>} porque yo esto lo hago en plan diversión (.) para pasar un rato alegre (.) nada más nada más (.) yo no tengo otro interés (..) // coño un mensaje (..) del Josebas (.) que seguro que es para echar un fifa esta tarde o algo (..)</p> <p>SMS: LA SEXTA NOS DA 30.000 EUROS POR CAPITULO_</p> <p>Borja: Eh:: pues lo que decía lo que decía (.) que yo</p>	<p>B: Tre anni fa ho cominciato / un video diario in internet. // Un video blog. // Raccontavo cose di vita quotidiana, / del lavoro, della mia ragazza Nuria, // del mio amico Josebas, / della sua ragazza Izaskun... // Ora continuerò a farlo in televisione. // Allo stesso modo, però. / Non cambierà niente, questo è certo. // Lo faccio per divertirmi, / per passarmi il tempo... Nulla di più. // Non ho altri interessi. / Cazzo, un messaggio... di Josebas. // Vorrà andare a giocare a fifa oggi.</p> <p>SMS: LA TV CI DÀ 30 000 EURO / PER OGNI CAPITOLO_</p> <p>B: Niente, stavo dicendo / che lo faccio come</p>

³⁸ Basandomi sullo studio condotto da La Forgia e Tonin (2016) mi servirò di alcune annotazioni per dare un'idea del ritmo delle battute. I simboli (.) e (..) indicano una pausa breve e una pausa lunga, rispettivamente; il simbolo :: indica un allungamento vocalico; il simbolo // indica un cambiamento di progettazione; il simbolo < e > indica una sovrapposizione di turno; il testo sottolineato indica enfasi prosodica; il testo racchiuso tra { } indica accelerazione di ritmo; una consonante o una vocale racchiusa tra () indica un suono indistinto.

<p>esto lo hago en plan hobby en plan hobby (.) yo:: en la espiral del mercantilismo no entro no entro yo no soy de esos (.) ante todo inte(g)ridad inte(g)ridad (.) y:: nada (.) que le voy a contestar a mi amigo Josebas (.) a ver que hacemos esta tarde (.) iremos a su casa:: a echar un fifa:: nada importante na(d)a importante (.) porque:: yo soy:: de cosas sencillas.</p> <p>SMS: LUEGO LO CELEBRAMOS Y NOS VAMOS DE PUT_</p>	<p>passatempo. // Io... // Nel vortice del mercantilismo / non entro, non sono fatto così. // Prima di tutto, onestà. // Rispondo al mio amico Josebas, / così decidiamo cosa fare oggi. // Andremo a casa sua a giocare a fifa. // Niente di importante, // perché io sono una persona semplice.</p> <p>SMS: POI FACCIAMO FESTA E ANDIAMO A PUTT_</p>
---	--

In questa scena il discorso si sviluppa seguendo un ritmo molto lento, dando luogo a una sintassi frammentata, ricca di pause, allungamenti sillabici, ripetizioni, enfasi prosodiche e cambi di tono. Per questo motivo, creare dei sottotitoli adeguati non è stato per nulla facile. Da una parte, ho dovuto prestare molta attenzione a non anticipare nessuna informazione per rispettare i momenti di esitazione del protagonista e far sì che lo spettatore potesse godersi il prodotto nel modo in cui è stato pensato; dall'altra parte, dovendo rispettare il limite minimo di permanenza sullo schermo di un sottotitolo, fissato per un secondo, ho dovuto unire alcune frasi nello stesso sottotitolo per far sì che lo spettatore fosse in grado di leggerle. Ho cercato quindi di raggiungere un equilibrio tra limiti tecnici e contenuto informativo, aiutandomi in quest'ultimo aspetto anche con la punteggiatura, che mi ha permesso di scandire il discorso secondo le sfumature dell'originale. A questa prima sfida si è aggiunto il problema del messaggio che subentra sullo schermo man mano che Borja parla; mentre lo spettatore spagnolo riesce a leggerlo in concomitanza con l'audio originale, lo spettatore italiano è obbligato ad aspettare che Borja finisca di parlare, visto che le regole in uso nel sottotitolaggio danno priorità alla voce rispetto all'immagine.

Analizziamo ora un esempio di un dialogo tra Borja e Joseba, in cui i turni di parola sono costruiti su frasi lasciate in sospeso, cambi di progettazione, riformulazioni, ripetizioni e interruzioni. In questa scena, Borja sta cercando di convincere Joseba a cambiare la tradizione della 'merendola thriller', ma Joseba non ha alcuna intenzione di dargli retta (06.09.700-07.09.300).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
<p>Joseba: Mira lo tengo todo preparado (.) por la tarde jugamos al Moonwalker de la Mega Drive (.) luego nos disfrazamos (.) vemos el videoclip (.) echamos unos bailoteos:: y {después salimos por Basauri a</p>	<p>J: Ho già pensato a tutto. / Questo pomeriggio: Moonwalker. // Poi ci travestiamo, / guardiamo il video, facciamo due salti, // e andiamo in centro / a sfoggiare il costume.</p>

<p>lucir el disfraz, Borja. }</p> <p>Borja: Hombre yo creo que tampoco hace falta (..) que:: no sé::</p> <p>Joseba: {¿Qué te pasa? ¿Qué estás diciendo? ¿Qué te está pasando?}</p> <p>Borja: Digo yo digo yo (..) que este año se podía hacer algo más sencillo eh:: se puede tomar unos chupitos aquí en casa <y::</p> <p>Joseba: ¿Cómo que en casa?> Ay ay:: ¿Cómo que en casa?</p> <p>[...]</p> <p>Borja: Es que además Joseba que este sábado:: tengo liada (.) tengo una liada que:: {he medio quedado he medio quedado podemos aplazarlo} <otro día::</p> <p>Joseba: <u>No</u>> (.) <u>no no no</u> (.) la merendola thriller tiene que ser este sábado Borja (.) ¿Estás pasando?</p> <p>Borja: <u>¿Pasando yo?</u> Si llevo meses descontando los días (..) que digo días (.) <u>las horas</u> que quedan para:: la fiesta thriller.</p> <p>Joseba: <u>Merendola</u> thriller (..) ya (l)o que te da igual (.) (a) ti la amistad solo es pelis y fifas (..) es una promesa Borja (..) {la hicimos hace 20 años.}</p> <p>[...]</p> <p>Borja: A ver Joseba escucha (.) si la fiesta thriller <se (..)</p> <p>Joseba: <u>Merendola</u>> thriller ya.</p> <p>Borja: La merendola thriller se va a hacer (.) {hacerse se va a hacer} lo que pasa es que digo yo (.) que algo más <sencillo (..)</p> <p>Joseba: Mira> Borja no hace falta que digas más (..) la merendola thriller es algo que se lleva aquí dentro (..) pero ya veo que <u>tú ahí</u> (.) no tienes nada.</p>	<p>B: Vabbè, non penso che dobbiamo...</p> <p>J: Cosa stai dicendo?</p> <p>B: Quest'anno potremmo fare / qualcosa di più semplice.</p> <p>B: -Ci facciamo una bevuta qui in casa...</p> <p>J: -Come in casa?</p> <p>[...]</p> <p>B: Sabato sono troppo incasinato... / Ho un appuntamento.</p> <p>B: -Possiamo rimandarlo.</p> <p>J: -No, no.</p> <p>J: Dobbiamo farla questo sabato. / Non te ne frega niente?</p> <p>B: Non me ne frega? / È da mesi che conto i giorni, // o meglio, le ore / che mancano alla festa thriller.</p> <p>J: Merendona thriller. // Cosa ti interessa, / per te l'amicizia è solo film e fifa. // È una promessa di 20 anni fa.</p> <p>[...]</p> <p>B: -Ascolta. Se la festa thriller...</p> <p>J: -Merendona thriller.</p> <p>B: La merendona thriller si farà.</p> <p>B: -Però volevo qualcosa di più semplice.</p> <p>J: -Non dire nient'altro.</p> <p>J: La merendona thriller / devi sentirla nel cuore. // Ma ho già capito che tu lì non hai niente.</p>
---	--

Anche in questo caso, il tono informale, la velocità richiesta nella pianificazione del dialogo, e di conseguenza lo scarso controllo sull'elaborazione del messaggio, danno vita a un discorso frammentato, nel quale sono frequenti le interruzioni, le sovrapposizioni di turni e le strutture

lasciate in sospeso. Inoltre, si osserva la presenza di strategie che mettendo in risalto certi elementi dell'enunciato attraverso strutture marcate, come le dislocazioni ("Hacerse se va a hacer.") Come afferma Briz (1998: 40), «[l]a sintaxis coloquial no responde al orden lineal basado [...] en la sucesión de una serie de constituyentes formales, sino que más bien tales constituyentes se sitúan estratégicamente a lo largo del discurso en un orden jerárquico semántico-pragmático». Stando attenta a non anticipare nessuna informazione, ho cercato di riproporre nei miei sottotitoli una sintassi più leggibile e facilmente comprensibile, cercando di condensare più concetti in un'unica frase ed eliminando le ripetizioni, laddove appesantivano il testo. Il mio obiettivo era quello di evitare di creare uno stile discorsivo troppo frammentato, poiché avrebbe ostacolato il ritmo di lettura dello spettatore, portandolo a perdere l'interesse verso il prodotto audiovisivo.

In più di una occasione ho deciso di ridurre e successivamente riformulare il contenuto delle frasi per renderle più leggibili e comprensibili. Come emerge nei seguenti esempi, per esempio, spesso ho cambiato la struttura di un enunciato per ridurre la lunghezza e ho trasformato una frase interrogativa in un'affermativa (01.42.700-01.44.700; 20.14.300-20.19.400; 20.52.100-20.57.000).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Joseba: Pero, Borja, ¿tú ya tienes amigos no?	J: Ma tu hai già degli amici.
Agustín: Ya, ya, ya. Pero qué raro, ¿no? Llamándose como se llama el bar "Space Dancing Cyber Bar", no sé...	A: Sì, ma è strano perché il bar si chiama / "Space Dancing Cyber Bar".
Agustín: Vale pero antes nos echamos unos tragos ¿de acuerdo? Borja: Vale, vale, pero rápido ¡porque tú y yo hoy vamos a arrasar!	A: -Prima ci facciamo una bevuta. B: -Veloce però, che oggi stravinciamo!

In altri casi, ho eliminato le particelle modali, molto comuni nel linguaggio colloquiale, facendo attenzione a non modificare il senso globale dell'enunciato. Come affermano, infatti, Díaz Cintas e Remael (2007: 155), «[o]mitting or simplifying clauses that contain [modal auxiliaries and other markers of modality] can save space, but must be undertaken with care since the omission may result in a translation shift». Vediamo degli esempi in concreto (00.27.800-00.35.200; 13.24.500-13.36.600; 21.14.900-21.27.200).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Yo no tengo otro interés. Coño, un mensaje. Del Josebas. Que seguro que es para echar un fifa esta tarde o algo.	B: Non ho altri interessi. / Cazzo, un messaggio... di Josebas. // Vorrà andare a giocare a fifa oggi.
Borja: Debe ser un extra que no sale en los DVDs y que es la hostia, porque es la trilogía exactamente igual pero desde el punto de vista de los orcos.	B: È un'extra che non c'è nei DVD / e che è una figata, // perché è la stessa trilogia, / vista dal punto di vista degli orchi.
Joseba: Pues, debía ser un bulo porque estuvo el colega de mi curro.	J: Era una bufala, / il mio collega ci è andato.

Altre volte, ho preferito utilizzare una frase attiva anziché passiva ("La merendola thriller tiene que ser este sábado, Borja" è diventata "Dobbiamo farla questo sabato") oppure ho eliminato il verbo dichiarativo in un discorso indiretto al fine di ottenere una frase più scorrevole ("Me ha dicho el Josebas que le han pasado una versión de "El Señor de los Anillos" acojonante" è diventata "A Josebas hanno passato una versione de "Il Signore degli Anelli" strafiga). Naturalmente non sono mancati i casi in cui ho unito assieme più frasi per velocizzare la comprensione dello spettatore, come osserviamo nei seguenti esempi (06.25.100-06.27.600; 07.07.600-07.10.100; 19.58.600-20.05.900).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Joseba: ¿Qué te pasa? ¿Qué estás diciendo? ¿Qué te está pasando?	J: Cosa stai dicendo?
Joseba: Es una promesa, Borja. La hicimos hace 20 años.	È una promessa di 20 anni fa.
Borja: Ahora solo falta que mi padre me acompañe. Lo único que no se si va a querer. Porque la verdad es que esto de los videojuegos... no le va mucho.	B: Adesso manca solo che mio papà / si decida ad accompagnarmi, // perché i videogiochi / non gli piacciono più di tanto.

Molte volte ho anche semplificato e ridotto le frasi lunghe e complesse del linguaggio orale, distribuendole in frasi più corte per facilitare la lettura dello spettatore. Come osservano Díaz Cintas e Remael (2007: 158), infatti, «[s]horter, simple sentences require less of a reading effort on the part of the viewers, since they do not have to rely on their memories to tie up the end and the beginning of a sentence that does not appear on screen all at once». Vediamo solo alcuni esempi (11.04.400-11.07.900; 13.59.700-14.04.800).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: ¡Qué nos han metido en una sala oscura! ¡Si es que esto se pone cada vez mejor!	B: Ci fanno entrare in una sala al buio! / Di bene in meglio!
Carmen: Esta encuesta es simplemente para conocer la opinión sobre las diferentes mejoras que se están haciendo en Basauri.	C: Vogliamo sapere la vostra opinione / sui miglioramenti di Basauri.

Infine, un'altra tendenza tipica del parlato presente in *Qué vida más triste* è quella di invertire l'ordine standard delle informazioni all'interno di un enunciato e di inserire il rema, ossia l'elemento nuovo, a inizio frase, allo scopo di porre l'attenzione su di esso. Qui di seguito proponiamo alcuni esempi (00.43.300-00.48.100);

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Yo... En la espiral del mercantilismo no entro, no entro. Yo no soy de esos.	B: Nel vortice del mercantilismo / non entro, non sono fatto così.
Borja: Últimos quedamos, ¡últimos! Qué bajón, qué bajón... ¡Últimos!	B: Ultimi siamo arrivati! / Che depressione... Ultimi!

In entrambi gli esempi, Borja vuole mettere in risalto l'informazione nuova e per questo motivo la posiziona a inizio frase. Nei miei sottotitoli ho cercato quindi di mantenere l'ordine originale per evitare un appiattimento o addirittura un impoverimento del testo di partenza e allo stesso tempo dare l'idea del "parlato simulato" di cui parlavamo nei capitoli precedenti.

4.6.3 Problemi di traduzione pragmatico-culturali

Questo episodio è ricco di riferimenti culturali; da una parte, si nutre di continui rimandi intertestuali facilmente decodificabili, in quanto conosciuti e condivisi anche dalla cultura italiana; dall'altra necessita di numerosi rimandi alla società, alla cultura e all'attualità spagnola, per poter costruire il contesto della serie e poter definire i rapporti tra i personaggi. Questi ultimi richiedono uno sforzo più grande da parte del traduttore che deve renderli accessibili alla cultura di arrivo, senza snaturare il prodotto audiovisivo originale.

La difficoltà in questo caso non risiede solo nel saper riconoscere e decodificare il riferimento e nello scegliere che strategia adottare in base al contesto enunciativo e alla funzione che svolge nel testo di partenza; bisogna considerare anche le ristrettezze imposte dal sottotitolo e, cosa più

importante, non dimenticare che molti riferimenti culturali hanno spesso una funzione comica e mirano a suscitare l'ilarità da parte del pubblico. Nella traduzione ho cercato quindi di raggiungere un equilibrio tra la necessità, in alcuni casi, di mantenere intatto il riferimento culturale per un'esigenza di coerenza con il contesto originale d'emissione, e il bisogno di ottenere un effetto comico sul pubblico, valutando in ogni occasione quali fossero le priorità. Come affermano La Forgia e Tonin:

[c]omprendere a fondo un rimando vuol dire anche capirne la funzione sia all'interno di quella determinata porzione di testo, sia nella globalità dell'intero testo di partenza e del genere di appartenenza. Parallelamente, saperlo tradurre in modo ottimale significa veicolare nel testo d'arrivo sia tale funzione, sia il referente che sta alla base del rimando intertestuale. (2011: 156)

Tra gli elementi che ho potuto mantenere, in quanto noti anche al pubblico italiano, sono presenti soprattutto rimandi a film statunitensi di grande successo, come *Star Wars* (con riferimenti interni: 'Estrella de la Muerte' e 'naves nodrizas'), *El Señor de los Anillos* (con riferimento interno: Mordor), *American Pie*, *Mercury Rising*, *El gran halcón*, *Chacal*, *Un muchacho llamado Norte*, *Rambo*, *Rocky* e *Moonwalker*. In questo caso, l'unica difficoltà consiste nel saper riconoscere il riferimento e nel recuperare il suo equivalente ufficiale nella cultura italiana, dando per scontato che il pubblico possieda una certa competenza filmica. La stessa cosa vale per i riferimenti a cartoni animati di fama internazionale (*Looney Tunes*), a personaggi conosciuti (Michael Jackson) e a canzoni di successo mondiale ("Thriller"), presenti in numero minore. Questo tipo di soluzione è l'unica che permette di mantenere il rimando ancorato allo stesso referente e a veicolarne la medesima funzione (*ibid.*: 157).

D'altro canto, *Qué vida más triste* è fortemente radicata nella cultura d'origine e per questo motivo molto numerosi sono i rimandi al mondo della televisione popolare, soprattutto degli anni Novanta. Secondo Díaz Cintas e Remael (2007: 201), in questi casi in cui il riferimento è sconosciuto alla maggior parte del pubblico del testo di arrivo, il traduttore si trova di fronte a una sfida molto più impegnativa, che lo obbliga a trovare un'alternativa che renda possibile il recupero del referente nel miglior modo possibile. Per i miei sottotitoli ho cercato sempre di riflettere sull'importanza di ogni riferimento culturale, tenendo conto della collocazione finale del prodotto e del pubblico al quale si rivolge, nonché dell'esigenza di coerenza con il contesto d'emissione. Nel fare ciò, ho adottato varie strategie, da quelle improntate all'insegna dell'avvicinamento alla cultura

di partenza a quelle orientate alla cultura di arrivo, basandomi sulla classificazione proposta da Pedersen (2005).

Vediamo alcuni esempi in cui vengono citati alcuni programmi della televisione spagnola, e il nome stesso di un canale televisivo (00.35.400-00.38.900; 05.50.900-05.54.900; 07.10.300-07.15.800).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
SMS: LA SEXTA NOS DA 30.000 EUROS POR CAPITULO_	SMS: LA TV CI DÀ 30000 EURO PER OGNI CAPITOLO_
Borja: Es que a mala hora vimos el videoclip de "Thriller" en "La quinta marcha"... ¡a mala hora!	B: Che pessima idea / quella di guardare "Thriller" in tv.
Borja: Pues menos mal que no juramos disfrazarnos de "Los Fruitis". Que ya me veo aquí con 30 tacos disfrazado de Gazpacho y Mochilo.	B: Fortuna che non giurammo / di travestirci da "Puffi". // Già mi vedevo a 30 anni / travestito da Grande Puffo.

Nei primi due esempi, non era necessario mantenere il riferimento culturale e ho pensato quindi di sostituirlo con un termine più generale, in questo caso un iperonimo, che permettesse al pubblico di arrivo di recuperare più facilmente l'informazione. D'altro canto, visto che il riferimento non presenta una componente comica ma deve essere solo riconosciuto e decodificato, adottando questa strategia ho potuto preservare la funzione del testo originale, senza compromettere la comprensione del pubblico. Non vale la stessa cosa per il terzo esempio, che mira invece a suscitare l'ilarità del pubblico, facendo un riferimento al cartone animato *Los Fruitis*, trasmesso dal 1990 al 1992, e a Gazpacho e Mochilo, due dei suoi protagonisti. In questo caso, la soluzione deve rispettare l'intenzione comunicativa dell'originale e la priorità deve essere data a ciò che scatena l'effetto comico, lasciando in secondo piano l'aspetto linguistico-semanticamente del testo. Nella mia traduzione, volendo preservare la funzione comica dell'originale e allo stesso modo offrire agli spettatori la possibilità di godere del meccanismo messo in atto nel testo di partenza, ho sostituito il riferimento originale con un riferimento conosciuto a livello internazionale e quindi noto anche al pubblico italiano. La scelta de *I Puffi* mi è sembrata quindi molto appropriata, considerando anche che non si tratta di un cartone animato moderno, ma che è andato in onda all'incirca negli stessi anni di *Los Fruitis*. Secondo Díaz Cintas e Remael (2007: 204), questa strategia di trasposizione (*transposition*), che consiste nel togliere il riferimento della cultura d'origine e sostituirlo con un riferimento più noto alla cultura di arrivo, viene adottata principalmente quando non si può

utilizzare un prestito o un calco, e quando non vi è spazio per un'esplicitazione a livello contenutistico.

Per quel che riguarda l'aspetto comico e umoristico della serie, questo emerge soprattutto nel primo mini episodio, intitolato "VÍdeo viral", attraverso la menzione di diversi personaggi di nazionalità spagnola, famosi nel mondo della televisione: stiamo parlando di presentatori, cantanti, umoristi e comici, noti al pubblico spagnolo perché presentano dei tratti caratteriali o comportamentali che li rendono originali, o uno stile comunicativo del tutto particolare. Presentiamo di seguito la scena in cui Borja scopre che il video che ha caricato su internet è stato modificato dagli utenti del web, che ne hanno creato diverse parodie (03.05.600-04.31.200).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Joseba: Borja, mira como te llaman. El Polín de Basauri, a lo "Star Wars".	J: Guarda come ti chiamano. / Il Pirla di Basauri, alla "Star Wars".
[...]	[...]
Borja: No me jodas, ¡qué han manipulado el vídeo!	B: -Non ci credo, l'hanno manipolato!
Joseba: El Polín de Basauri te llaman, ¡tócate los cojones!	J: -Il Pirla di Basauri, che forte!
Borja: Hay que ser hijo de la gran...	B: -Che stronzo...
Joseba: Pero espérate, que aquí hay otro. El Polín de Basauri a lo Farruquito.	J: -Qui c'è n'è un altro.
Borja: ¿Qué? ¿Cómo que a lo Farruquito?	J: -Il Pirla di Basauri, alla Farruquito.
[...]	B: -Il gitano del flamenco?
Borja: ¡Quítalo ya! ¡Joder! Es que... ¡Es que solo falta que digan que soy gay!	[...]
Joseba: El Polín de Basauri en Chueca, el Polín de Basauri a lo Boris.	B: Spegnilo! // Manca solo che dicano che sono gay!
El Polín de Basauri...	J: Il Pirla di Basauri al Gay Pride, / il Pirla, alla Ricky Martin.
Borja: Josebas ya, quito eso ya, por favor.	J: -Il Pirla di Basauri...
Joseba: ¡Hostias! ¡El Polín de Basauri a lo Chiquito!	B: -Basta, spegnilo.
Borja: No me jodas...	J: - Il Pirla di Basauri, alla Chiquito.
Joseba: Oye, Borja, este sí que vemos, eh.	B: - L'umorista della tv?
Borja (offscreen): <i>Soy de Basauri y soy un chico muy normal. Al ataque! Comor ai can de mor. No puedo, no puedo...</i>	J: Questo sì che lo vedo bene.
Borja: Quítalo ya, macho, ¡quítalo!	B (offscreen): <i>Vivo a Basauri / e sono un ragazzo normale. // All'attacco! Non posso, non posso...</i>
	B: -Spegnilo, basta!

Joseba: Espérate, Borja, mira, el Polín de Basauri en Mordor. ¿Y este? ¡El Polín de Basauri con los "Looneys"!	J: -Aspetta, il Pirla di Basauri a Mordor.
Borja: Ya está bien. A saber cuántos vídeos hay de esos.	J: -Il Pirla con i "Looney Tunes".
Joseba: Pues yo te lo digo. 748 vídeos.	B: -Basta, chissà quanti ne hanno fatti.
Borja: Me cago en diez, macho. ¿Y qué hago ahora? Si es que si esto sigue así voy a ser... el nuevo Pozí de Basauri.	J: Te lo dico subito: 748.
	B: Merda! Adesso cosa faccio? // Se continua così / diventerò il nuovo zimbello del web.

Tralasciando i riferimenti condivisi anche dalla cultura italiana, di cui abbiamo già parlato, vorrei concentrarmi sulle tecniche che ho impiegato per riprodurre nel testo di arrivo i riferimenti ai personaggi della realtà culturale spagnola. Díaz Cintas e Remael scrivono a questo proposito:

[t]he names of (local) celebrities can obviously not be replaced by hypernyms. Still, a nationally known VIP may be completely unknown in the target country, so leaving his or her name in the subtitle may be just as mystifying. On the other hand, transposition is awkward because of the culture clash between the name on the soundtrack and the name in the subtitle. Besides, the original name may have significant connotations, so these must be considered when making a decision. (2007: 205)

Come vedremo, in alcuni casi, ho adottato una strategia orientata al testo di partenza, che mi ha permesso di far entrare nel testo di arrivo alcune specificità culturali del testo di partenza, obbligando almeno in parte lo spettatore a spostarsi dalla propria autoreferenzialità e a interessarsi per la cultura in cui il prodotto audiovisivo si è sviluppato (Nasi, 2010: 179); in altri casi, invece, ho preferito una tecnica improntata all'insegna dell'avvicinamento alla cultura di arrivo, per facilitare la comprensione del pubblico, pur senza decontestualizzare la serie.

Il primo esempio riguarda il cantante di flamenco Juan Manuel Fernández Montoya, conosciuto come Farruquito; in questo caso, non potevo cancellare il riferimento, né adattarlo, perché avrei creato un'incongruenza troppo forte rispetto al contesto d'emissione e la traduzione non sarebbe risultata credibile di fronte agli occhi dello spettatore. Inoltre, se uno spettatore italiano decide di guardare un prodotto estero, è giusto pensare che sia anche interessato a conoscerne la cultura e che voglia quindi avere la possibilità di recuperare un determinato riferimento in un secondo momento. A queste prime considerazioni bisogna aggiungere che lo stesso riferimento appare scritto nel video e che quindi lo spettatore è in grado di leggerlo e decodificarlo in quanto

tale. Valutato tutto ciò, ho deciso di mantenere il riferimento nel primo caso in cui compare, e di aggiungere nella battuta seguente delle informazioni al suo riguardo, sacrificando così le parole di Borja, che non hanno nessuna rilevanza a livello contenutistico. Secondo Pedersen (2005: 5), questa strategia dell'aggiunta è utilizzata nei casi in cui i riferimenti culturali potrebbero causare problemi di incomprensione ma al tempo stesso sono necessari per comprendere fino in fondo ciò che viene detto. Sebbene nella traduzione l'effetto comico del riferimento non è immediato come lo è nell'originale, il canale visivo viene in aiuto dello spettatore; sono infatti le stesse immagini a trasmettere l'atmosfera di comicità, dimostrando ancora una volta come il sottotitolaggio si avvalga di una componente polisemiotica che mette in relazione elementi iconici e verbali.

Ho adottato la stessa strategia con il riferimento all'umorista spagnolo Chiquito de la Calzada, considerando che anche in questo caso appare sullo schermo la scritta "Chiquito"; nella prima frase pronunciata da Joseba ho quindi mantenuto il riferimento e ho invece sostituito il disfemismo di Borja della seconda battuta ('no me jodas') con delle informazioni che permettono allo spettatore di recuperare il referente in un altro momento ("l'umorista della tv"). Il personaggio di Chiquito è famoso in Spagna per il suo idioletto, che contiene un repertorio infinito di espressioni, intercalari o esclamazioni che formano uno stile comunicativo del tutto originale. Alcune di queste espressioni ("¡Al ataquerr!...", "¿¡Comorri!?", "¡Ai can de mor!...", "No puedor, no puedor...") sono presenti proprio nel video parodiato con l'obiettivo di suscitare l'ilarità dello spettatore spagnolo, che riconosce immediatamente il richiamo al personaggio. In questo caso, quindi, il regista si è servito di un bagaglio di conoscenze ed esperienze condivise per costruire efficacemente il contesto comunicativo. Nei sottotitoli ho deciso di tradurre letteralmente queste espressioni, adottando la strategia che secondo Pedersen (*ibid.*: 4) si avvicina maggiormente alla cultura di partenza, perché permette a un elemento della cultura di partenza di entrare nella cultura del testo di arrivo. Al contrario, se avessi mantenuto (od omissso) il riferimento avrei rischiato di ottenere un testo non trasparente, ostacolando la comprensione del pubblico italiano che non ha alle spalle lo stesso bagaglio culturale ed esperienziale.

Un altro personaggio che viene menzionato in questo passaggio è Boris Izaguirre, un presentatore televisivo di origine venezuelana, famoso, oltre che per le sua qualità professionali, per il fatto di avere degli atteggiamenti un po' effeminati. Visto che l'immagine del video parodiato non fa da sfondo all'audio originale e considerato che la funzione comica del riferimento ha la priorità in questo caso sulla fedeltà all'originale, ho deciso di sostituire il riferimento a Boris con un altro referente culturale, sempre riconducibile alla cultura di partenza ma più noto al pubblico italiano:

Ricky Martin³⁹. Il cantante, di origine portoricana ma di cittadinanza spagnola dal 2011, ha avuto infatti una grande notorietà in Italia negli anni Duemila, e la maggior parte della popolazione giovanile sa che è gay. In questo modo, sono riuscita quindi a preservare la funzione del referente originale, evitando di utilizzare un corrispondente culturale italiano, che avrebbe provocato un effetto estraniante in un contesto culturale chiaramente diverso (La Forgia e Tonin, 2011: 157).

Come afferma Duro (2001: 253), spesso l'umorismo non si basa su ciò che viene detto, ma su come viene detto; è il caso del riferimento a Manuel Reyes Millán, meglio conosciuto come El Pozí, un personaggio televisivo spagnolo che negli anni Novanta è diventato famoso per il suo debutto in programmi come "Ratones Coloraos" o "Crónicas Marcianas". Nell'esempio sopra mostrato, Borja riprende il soprannome del personaggio, che ha origine da una delle sue più celebri espressioni ('po sí'), per formare il costrutto "Posí de Basauri", alludendo al modo in cui gli utenti del web lo stanno deridendo chiamandolo 'Polín de Basauri'. Con questo gioco di parole, il regista è consapevole che la comicità verrà raggiunta facilmente sul pubblico spagnolo. Al contrario, nella traduzione non potevo né mantenere la corrispondenza lessicale, preoccupandomi unicamente dell'ipertesto anziché del rapporto tra ipertesto/ipotesto e tra culture diverse, né preservare l'aspetto parodico dell'espressione (Nasi, 2010: 167); approfittando del fatto che l'elemento non viene più ripreso all'interno dell'episodio, ho agito espandendo il testo al fine di rendere esplicito ciò che nel testo di partenza viene dato per scontato, mantenendo attraverso una parafrasi il significato e le connotazioni del testo originale. In questo modo, ho facilitato la comprensione del pubblico e allo stesso tempo ho preservato la funzione comica del referente.

Infine, in questo passaggio Borja accenna, sempre in chiave comica, al quartiere Chueca di Madrid, famoso per essere l'epicentro gay della città. Non potendo dare per scontato che lo spettatore italiano conosca il quartiere, ho optato per sostituire il referente geografico con un altro riferimento conosciuto a livello internazionale, la manifestazione del Gay Pride, riuscendo così a vincere la sfida posta dal testo originale. La strategia adottata unisce la tecnica di trasposizione a quella definita da Pedersen (2005: 9) come parafrasi situazionale (*situational paraphrase*), che consiste nel sostituire il riferimento con un qualcosa che si adatta alla situazione e al contesto originale. Sebbene questa resa traduttiva non sia orientata ad avvicinare lo spettatore alla cultura del prodotto audiovisivo, non ne compromette la natura né provoca un appiattimento del testo; si tratta, infatti, di una traduzione funzionale, che mi ha permesso di raggiungere lo scopo comunicativo originale e di riprodurre sullo spettatore italiano un effetto il più vicino possibile a quello prodotto sullo spettatore spagnolo.

³⁹ Pedersen (2005: 6) definisce questa strategia una sostituzione culturale (*cultural substitution*).

Naturalmente, questo non è l'unico riferimento geografico presente all'interno dell'episodio. Oltre alla città di Basauri, che non può essere cambiata perché è il luogo in cui si svolge la narrazione, in questo episodio sono presenti altri due riferimenti geografici, che vediamo di seguito (09.15.200-09.19.500; 06.39.200-06.43.000).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Borja: Al Josebas, que le ha dado ahora por pasarse el fin de semana entero en un balneario en León.	B: Josebas si è messo in testa / di andare alle terme questo week-end.
Borja: A ver que pinta Michael Jackson y un zombie por la Gran Vía un sábado... ¡Qué no le da!	B: Cosa ci fanno Michael Jackson / e uno zombie in centro il sabato?

Nel primo caso, ho deciso di omettere il riferimento alla città di León per rispettare i vincoli spazio-temporali imposti dal sottotitolaggio e anche perché l'informazione fornita è irrilevante ai fini della narrazione. Nel secondo caso, ho deciso di sostituire il riferimento alla Gran Vía, una viale centrale di Basauri, con un termine più generico, per facilitare la comprensione dello spettatore.

Infine, non mancano i riferimenti alla cucina spagnola, che proponiamo di seguito (20.19.600-20.22.400).

Trascrizione originale	Sottotitoli in italiano
Agustín: ¿Y dices que han organizado una chorizada popular en este bar? [...]	A: Quindi c'è una festa del <i>chorizo</i> ? [...]
Agustín: Que organicen un homenaje al embutido salamantino pues... no sé...	A: È strano che organizzino / un omaggio a un salume.

In questo caso, ho deciso di tradurre il riferimento al 'chorizo' con un calco, adottando una strategia improntata all'insegna dell'avvicinamento alla cultura di partenza. Dopo poche battute, infatti, si spiega che il 'chorizo' è un salume, informando in tal modo il pubblico e velocizzandone la comprensione. La menzione alla città di Salamanca è stata soppressa nella traduzione per motivi di spazio e perché non fa riferimento all'origine geografica del salume, ma probabilmente a dei discorsi svoltisi tra padre e figlio in precedenza, che sono dati per scontato.

Come abbiamo potuto vedere da questi esempi, la trama di *Qué vida más triste* si costruisce attorno a continui rimandi intertestuali e culturali, che servono da una parte a caratterizzare i personaggi e a creare l'atmosfera che fa da sfondo a ogni episodio, e dall'altra a definire il contesto

extratestuale che incornicia l'intera serie. In molti casi, questi riferimenti presentano una componente umoristica, che il traduttore deve essere in grado di riconoscere per riuscire a trasmettere al pubblico di arrivo, sacrificando, se necessario, l'aspetto linguistico-semanticamente del testo. A tutto ciò si aggiungono le difficoltà dettate dalla tecnica del sottotitolaggio, che spesso obbligano il traduttore a determinate scelte in virtù di una maggiore comprensione da parte del pubblico. Prima di avviare il processo traduttivo, un buon sottotitolatore dovrebbe conoscere a fondo le caratteristiche del testo e i suoi diversi livelli di lettura, in modo da sapere che strategia adottare in ogni momento ed essere in grado di creare un prodotto piacevole, efficace e che soprattutto non tradisca la sua cultura di provenienza. D'altro canto, come affermano Díaz Cintas e Remael (2007: 199), «whether a particular translation decision is justified or not, can only be judged for each case and context individually».

CONCLUSIONI

In questo lavoro ho cercato di definire le caratteristiche che possiedono le webserie, con l'obiettivo di approfondire lo studio di questo fenomeno. Come abbiamo visto, le principali innovazioni apportate dalle webserie hanno a che fare con la mescolanza dei generi e dei formati narrativi, con la libertà nella scelta dei contenuti e del linguaggio utilizzato, e con l'identità del pubblico a cui si rivolgono, che si ripercuote nella durata e nello stile narrativo. Nel descriverle, ho preso in considerazione anche le interazioni che avvengono tra il web e la televisione, che permettono un continuo passaggio di contenuti da un media all'altro. Da una parte, infatti, le emittenti nazionali vedono in internet un forte alleato per la diffusione dei propri contenuti, oltre che un campo di sperimentazione dove cimentarsi nella creazione di vere e proprie webserie. Dall'altra parte, si crea una corrente inversa per cui sono sempre più numerose le webserie nate per una fruizione online che passano alla trasmissione sul piccolo schermo, nonostante le modalità di consumo in televisione siano molto diverse e le restrizioni e limitazioni di questo media obblighino delle volte il prodotto a essere adattato per la sua messa in onda.

A questa prima fase di ricerca sul fenomeno webseriale è seguito un approfondimento sulle tecniche, strategie e restrizioni del sottotitolaggio professionale e di quello amatoriale, il cosiddetto *fansubbing*, per il quale mi sono concentrata soprattutto sulla metodologia di lavoro, gli standard di qualità e l'approccio traduttivo dei gruppi *fansub* italiani.

In una terza fase della tesi, ho ampliato il lavoro di ricerca in prospettiva traduttiva, partendo dallo studio di due webserie spagnole, che mi hanno visto impegnata su due fronti diversi: il primo di analisi critica dei sottotitoli amatoriali della webserie *Malvivendo*, che sono stati forniti dalla *community* di *fansubber* di *ItaSA*, e il secondo che mi ha visto protagonista del processo di sottotitolaggio di un episodio della webserie *Qué vida más triste*, in un'ottica ibrida, che ha unito le risorse migliori presenti sia in campo professionale che amatoriale. Se dal punto di vista tecnico mi sono attenuta infatti agli standard e alle convenzioni comunemente accettate nella pratica del sottotitolaggio professionale, d'altro canto ho cercato di adottare un approccio che mi permettesse di rendere fruibile nel panorama italiano un prodotto fortemente radicato nella realtà spagnola, senza snaturarlo né decontestualizzarlo, fornendo allo spettatore uno spunto per interessarsi e avvicinarsi a una cultura diversa dalla nostra, oltre che la possibilità di apprezzare le sfumature e le peculiarità della lingua originale. Grazie a questo lavoro, ho affrontato la pratica del sottotitolaggio da due prospettive diverse, una esterna e una interna, che mi hanno permesso di avere una visione globale dei principali ostacoli, limitazioni e restrizioni che stanno alla base di questa tecnica audiovisiva,

ma anche delle strategie che possono essere messe in atto per dare voce a un prodotto in un'altra cultura.

Concludo dunque la mia tesi con l'intenzione futura di continuare a sottotitolare *Qué vida más triste* affinché questo prodotto, a mio parere straordinario dal punto di vista del linguaggio e dello stile narrativo, possa essere conosciuto anche nel nostro paese. Nutro anche una duplice speranza: che il mondo delle webserie costituisca presto un mercato, in cui dare spazio a nuovi stili e linguaggi narrativi e dove la qualità venga premiata sulla base del risultato, e che il lavoro dei *fansubber* possa essere di ispirazione per il mondo accademico e professionale e possa aprire la strada a esperimenti e innovazioni future nell'ambito della traduzione audiovisiva.

BIBLIOGRAFIA

- Alcoba, S. (coord.) (1999). *La oralización*. Barcelona: Ariel.
- Alfieri, G. (2006). "La lingua della televisione". In P. Trifone (2006). 163-185.
- Álvarez Monzoncillo, J. M. (coord.) (2011). *La televisión etiquetada: nuevas audiencias, nuevos negocios*. Barcelona: Ariel/Fundación Telefónica.
- Antonini, R. e C. Bucaria a cura di (2015). *Non-Professional Interpreting and Translation in the Media*. Bern: Peter Lang.
- Ayuso, L. (2011). *Nuevos modelos de producción y distribución de ficción por Internet*. Actas - III Congreso Internacional Latina de Comunicación.
<http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_IICILCS/010_Ayuso.pdf>
[visitato: 04.03.2016]
- Artero, J. P. (2011). "YouTube vs. Hulu". In J. M. Álvarez Monzoncillo (2011). 205-216.
- Baños Piñero, R. (2006). *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje. Estudio descriptivo-contrastivo del español oral en una serie de TV de producción propia y en una serie de TV de producción ajena. El caso de Siete Vidas y Friends*. Tesi di Dottorato, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad de Granada.
<<http://hera.ugr.es/tesisugr/18319312.pdf>> [visitato: 27/10/2016]
- Baños Piñero, R. e F. Chaume (2009). "Prefabricated Orality: a Challenge in Audiovisual Translation". In *TRALinea Online Translation Journal, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*.
<<http://www.intraline.org/specials/article/1714>> [visitato: 27/10/2016]
- Barra, L., C. Penati e M. Scaglioni (2010). "Estensione, accesso, brand. Le tre dimensioni della televisione convergente". In A. Grasso e M. Scaglioni (2010).
- Bazzanella, C. (2011). "Segnali discorsivi". *Enciclopedia dell'italiano*.
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>)
[visitato: 21/10/2016]
- Berruto, G. (1995). *Fondamenti di sociolinguistica*. Roma: Laterza.
- Bold, B. (2011). "The power of fan communities: an overview of fansubbing in Brazil". *Tradução em Revista*.
<<http://bit.ly/1Y30JyO>> [visitato: 14.03.2016]
- Bollettieri Bosinelli, A. M., C. Heiss, M. Soffritti e S. Bernardini a cura di (2000). *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?* Bologna: Clueb.
- Bosisio, C. e S. Cavagnoli a cura di (2013). *Comunicare le discipline attraverso le lingue: prospettive traduttiva, didattica, socioculturale*. Atti del XII Congresso dell'Associazione Italiana di Linguistica Applicata, Macerata, 23-24 febbraio 2012. Perugia: Guerra Edizioni.

- Brancato, S. (2013). "Post-serialità. La fiction oltre i media di massa". In M. Buonanno (2013). 117-126.
- Bressa, C. (2015). *Fare webserie: [la nuova frontiera del filmare in modo indipendente: teoria e prassi]*. Roma: Audino.
- Briz, A. (1998). *El español coloquial: Situación y uso*. Madrid: Arco Libros.
- Bruti, S. e S. Zanotti (2013). "Frontiere della traduzione audiovisiva: il fenomeno del *fansubbing* e i suoi aspetti linguistici". In C. Bosisio e S. Cavagnoli (2013). 119-142.
- Bruti, S. e S. Zanotti (2015). "Fansubbing in close-up: a study of interjections and discourse markers". In R. Antonini e C. Bucaria (2015). 231-256.
- Buffagni C. e B. Garzelli a cura di (2012). *Film translation from East to West : dubbing, subtitling and didactic practice*. Bern: Peter Lang.
- Buonanno, M. a cura di (2013). *Tempo di fiction: Il racconto televisivo in divenire*. Napoli: Liguori Editore.
- Calvino, I. (1965). "L'italiano, una lingua tra le altre lingue". In I. Calvino (1980). 116-121.
- Calvino, I. (1980). *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi.
- Canobbio, S. (2010). "Intercalari". *Enciclopedia dell'italiano*.
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/intercalari_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/intercalari_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>)
[visitato: 21/10/2016]
- Casarini, A. (2014). "Viewership 2.0: New forms of television consumption and their impact on audiovisual translation". In *TRALinea Online Translation Journal, Special Issue: Across Screens Across Boundaries*.
<http://www.intraline.org/specials/article/viewership_2.0> [visitato: 10.03.2016]
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. (2013). "The turn of audiovisual translation. New audiences and new technologies". *Translation spaces*, 2: 105-123.
- Coronado Ruiz, C. (2011). *Series web: ¿el futuro de la televisión?* Actas - III Congreso Internacional Latina de Comunicación.
<http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_IICILCS/009.pdf> [visitato: 04.06.2016]
- Cusa, R. (2011). *Crea tu proyecto Tube*. Madrid: LID Editorial Empresarial.
<https://books.google.it/books?id=fD3pFC10q14C&pg=PT26&dq=que+vida+mas+triste&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=que%20vida%20mas%20triste&f=false> [visitato: 14.10.2016]
- D'Achille, P. (2010). "Aferesi". *Enciclopedia dell'italiano*.
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/aferesi_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/aferesi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>) [visitato: 21/10/2016]

De Blasio, E. e P. Peverini a cura di (2010). *Open cinema: scenari di visione cinematografica negli anni '10*. Roma: Fondazione Ente dello Spettacolo.

Delabastita, D. (1989). "Translation and mass-communication: Film and T.V. Translation as evidence of cultural dynamics". *Babel*, 35(4): 193-218.

Denicolai, L. (2009). "La sitcom ibrida". *Ocula 11*, 10: 1-12.

Díaz Alayón, C. (1990). *Los estudios del español de Canarias*.
<http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/45/TH_45_001_031_0.pdf> [visitato: 20/10/2016]

Díaz Cintas J. e P. Muñoz Sanchez, P. (2006). "Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment". *JoSTrans - The Journal of Specialised Translation*, 6: 37-52.

Díaz Cintas, J. e A. Remael (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester, Kinderhook: St. Jerome publishing.

Diego, P. e M. del Mar Grandío (2011). "Clasicismo e innovación en la producción nacional de comedia televisiva en España (2000-2010)". *Revista Comunicación*, n° 9: 49-66.

Diego-González, P. e M. Herrero-Subías (2010). "Desarrollo de series online roducidas por el usuario final: el caso del videoblog de ficción". *Palabra clave*, 13, n° 2: 325-336.

Dollerup, C. e A. Loddegaard a cura di (1992). *Teaching translation and interpreting: Training, talent and experience*. Amsterdam: John Benjamins.

Duro, M. (coord.) (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.

Fornari, E. (2010). *Fansub: il sottotitolaggio amatoriale in Italia*. Tesi di Laurea Magistrale, Scuola di Lingue e Letterature, Traduzione e Interpretazione, Università di Bologna.
<http://www.agregat.net/subtitle/backend/uploads/theses/Fornari_2010.pdf> [visitato: 23.03.2016]

Galán Fajardo, E. e C. Del Pino Romero (2010). "Jóvenes, ficción televisiva y nuevas tecnologías". *Área Abierta*, n° 25: 1-17.

Gambier, Y. a cura di (1998). *Translating for the media: Papers from the International Conference Languages & the Media*. Berlin: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting.

Garajová, K. (2014). *Manualetto di stilistica italiana*. Brno: Masarykova univerzita.
<<https://digilib.phil.muni.cz/data/handle/11222.digilib/131651/monography.pdf>>
[visitato: 20/10.2016]

Gottlieb, H. (1992). "Subtitling - A new university discipline". In C. Dollerup e A. Loddegaard (1992). 161-169.

Grasso, A. e Scaglioni, M. a cura di (2010). *Televisione convergente: la tv oltre il piccolo schermo*. Cologno Monzese: Rti.

Grignaffini, G. (2004). *I generi televisivi*. Roma: Carocci.

Heiss, C. e Bollettieri Bosinelli, R. M. a cura di (1996). *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: Clueb.

Hernández Alonso, C. (1991). "El lenguaje coloquial juvenil", *Boletín AEPE*, n° 38-39: 11-20.
<http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/revista_38-39_21-22_91/revista_38-39_21-22_91_03.pdf> [visitato: 20/10/2016]

Hernández García, P. (2011). "Las Webseries. Evolución y características de la ficción española producida para Internet". *Revista F@ro*, n° 13: 94-104.

Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Innocenti, V. e G. Pescatore (2008). *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*. Bologna: Archetipolibri.

Innocenti, V. e A. Maestri (2010). *Il lavoro dei fan. Il fansubbing come alternativa al doppiaggio ufficiale in The Big Bang Theory*.
<<http://amsacta.unibo.it/3036/>> [visitato: 08.06.2016]

Jenkins, H. (2008). *Fan, blogger e videogamers. L'emergere delle culture partecipative nell'era digitale*. Milano: F. Angeli.

Jenkins, H. (2007). *Cultura convergente*. Milano: Apogeo.

Kovačič, I. (1996). "Subtitling strategies: A flexible hierarchy of priorities". In C. Heiss e R. M. Bollettieri Bosinelli (1996). 297-306.

La Forgia, F. e R. Tonin (2009). "In un tranquillo week-end di paura, un Esorcista volò sul nido del... Un case study sui rimandi intertestuali nel sottotitolaggio e doppiaggio italiano e spagnolo della serie Supernatural." *InTRAlinea Online Translation Journal*, 11.
<http://www.intralea.org/archive/article/In_un_tranquillo_week-end_di_paura_un_Esorcista>
[visitato: 09/09/2016]

La Forgia, F. e R. Tonin (2011). "Il fansubbing nell'aula di traduzione: come apprendere a tradurre l'intertestualità dagli errori altrui. Il caso della serie Supernatural". *RITT, Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, 13: 151-161.

La Forgia, F. e R. Tonin (2016). "Il parlato delle serie televisive: il caso di *Cuéntame* e di *Boris*". *Orillas*, 5.
<http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_5/08Toninlaforgia_astilleros.pdf>
[visitato: 27/10/2016]

Lloret Romero, N. e F. Canet Centellas (2008). "Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: La Web 2.0 y el lenguaje audiovisual". *Hipertext.net*, n° 6.

Lorenzetti, L. (2010). "Appellativi". *Enciclopedia dell'italiano*.
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/appellativi_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/appellativi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>)
[visitato: 21/10/2016]

- López Mera, D. D. (2010). *Webseries: Nuevo fenómeno de experimentación audiovisual y entretenimiento*.
<<http://issuu.com/diegodario/docs/webseries>> [visitato: 20.05.2016]
- Mapelli, G. (2016). "Aspectos de la oralidad en las series televisivas españolas: los procedimientos de intensificación". *Orillas*, 5.
<http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_5/09Mapelli_astilleros.pdf>
[visitato: 27/10/2016]
- Massidda, S. (2015). *Audiovisual Translation in the Digital Age: The Italian Fansubbing Phenomenon*. New York: Palgrave Macmillan.
- Massidda, S. (s.a.). *Alla velocità della luce: il fenomeno del fansubbing*.
<<http://www.filmidee.it/article/654/article.aspx>> [visitato: 06.06.2016]
- Myskja, K. (2013). "Foreignisation and resistance: Lawrence Venuti and his critics". *Nordic Journal of English Studies*, 12 (2): 1-23.
- Morales Morante, L.F. e P. Hernández (2012). "La webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en Red". *Comunicación - Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10: 140-149.
- Nardi, A. (2012). "Il sottotitolaggio come forma di traduzione audiovisiva. Esempi di trasposizione linguistica dal tedesco all'italiano". In C. Buffagni e B. Garzelli (2012). 321-340.
- Nasi, F. (2010). *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*. Milano: Medusa Edizioni.
- Nencioni, G. (1976). *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*.
<http://nencioni.sns.it/fileadmin/template/allegati/pubblicazioni/1976/SC_1976.pdf>
[visitato: 27/10/2016]
- Newmark, P. (1988). *La traduzione: problemi e metodi*. Milano: Garzanti.
- Nornes, A. M. (2007). *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- O'Hagan, M. (2009). "Evolution of User-generated Translation: Fansubs, Translation Hacking and Crowdsourcing". *The Journal of Internationalization and Localization*, 1: 94-121.
- Pedersen, J. (2005). *How is Culture Rendered in Subtitles?* MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings.
<http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf>
[visitato: 06.08.2016]
- Perego, E. (2005). *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.
- Pérez-González, L. (2007). "Intervention in New Amateur Subtitling Cultures: a Multimodal Account". *Linguistica Antverpiensia*, 6: 67-80.

Peaverini, P. (2010). "La manipolazione filmica come consumo creativo. Soggetti, pratiche, testi". In E. De Blasio e P. Peaverini (2010). 17-71.

Prattichizzo, G. (2013). "Alle origini della «cult fiction» italiana". In M. Buonanno (2013). 17-26.

Prince, G. (1990). *Dizionario di narratologia*. Firenze: Sansoni Editore.

Poyatos Moreno, A. (2014). *Las webseries independientes: objetivo comercial e impacto social*. Tesi di Laurea, Escuela Politécnica Superior de Gandía, Universidad de Valencia.
<<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/44977/Memoria.pdf?sequence=1>>
[visitato: 19.11.2016]

Quintanilla Montenegro, E. (2011). *Webseries y narrativa audiovisual: análisis de "Malviviendo"*. Tesi di Master, Universitat Oberta de Catalunya.
<http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/8629/1/equintanillam_TFM_0611.pdf>
[visitato: 19.11.2016]

Ramière, N. (2006). "Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation". *JoSTrans - The Journal of Specialised Translation*. 6: 152-166.

Rodríguez Ferrándiz, R. e C. Peñamarín (2014). "Narraciones transmedia y construcción de los asuntos públicos. Introducción". *Cuadernos de información y comunicación*, 19: 9-16.

Romero, L. (2015). "L'uso del doppiaggio e del sottotitolaggio nell'insegnamento della L2. Il caso della piattaforma *ClipFlair*". *Lingue Linguaggi*, 15: 277-284.

Rossi, F. (2011). "Parole oscene". *Enciclopedia dell'italiano*.
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/parole-oscene_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/parole-oscene_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>)
[visitato: 29/10/2016]

Ruiz Gutiérrez, J. (2010). "Crowdfunding y Creative Commons: nuevos modelos de financiación y propiedad intelectual para la producción y distribución de proyectos audiovisuales". *CDC - Cuadernos de Comunicación*, 4: 30-38.

Santucci, A. (2013). *Il fansub nel mondo ispanico. Indagine sul sottotitolaggio amatoriale in lingua spagnola*. Tesi di Laurea Magistrale, Scuola di Lingue e Letterature, Traduzione e Interpretazione, Università di Bologna.
<<http://subtitleproject.agregat.net/il-fansub-nel-mondo-ispanico-indagine-sul-sottotitolaggio-amatoriale-in-lingua-spagnola/>> [visitato: 02.07.2016]

Simelio, N. (2010). "La representación de las relaciones sociales en las series de ficción digitales creadas específicamente para internet. La televisión como contribución a la alfabetización digital". *Alfabetización mediática y culturas digitales*.
<http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/sites/default/files/field/adjuntos/la_representacion_de_las_relaciones_sociales_en_las_series_de_ficcion_digitales_creadas_especificamente_para_internet.pdf> [visitato: 23.05.2016]

Smith, S. (1998). "The language of subtitling". In Y. Gambier (1998). 139-149.

Surbezy, A. (2013). "Internet en series: de Qué vida más triste a Descarga completa". *Revista Letral*, 11: 126-134.

Taylor, C. (2000). "In defence of the word: Subtitles as conveyors of meaning and guardians of culture". In A. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti e S. Bernardini (2000). 153-166.

Toffler, A. (1980). *The third wave*. New York: William Morrow and company.

Tonin, R. (2013). "Esperienze di fansubbing nell'aula di traduzione multimediale: Aída, Lalola e 'le altre' sottotitolate in italiano". In *TRALinea Online Translation Journal, Special Issue: Palabras con aroma a mujer*.

<http://www.intralea.org/specials/article/esperienze_di_fansubbing_nellaula_di_traduzione_multimediale> [visitato: 26.03.2016]

Tonin, R. (2014). "'Un poquito de por favor': la sfida dell'oralità alle limitazioni del sottotitolo." *Cuadernos AISPI*, 4/2014: 213-228.

Trifone, P. a cura di (2006). *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*. Roma: Carocci.

Vellar, A. (2010). "Il fansubbing e le motivazioni della peer production". In E. de Blasio e P. Peverini (2010). 145-162.

Vigara Tauste, A. M. (1980). *Aspectos del español hablado: aportaciones al estudio del español coloquial*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S.A.

Zanrè, V. (2011). *Il vocalismo andaluso: Analisi linguistica della parlata granadina*. Tesi di Laurea Magistrale, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università di Bologna.

<http://amslaurea.unibo.it/4738/1/zanr%C3%A8_veronica_tesi.pdf> [visitato: 20/10/2016]

SITOGRAFIA

"Malviviendo es nuestro producto estrella, como nuestro hijo pequeño" - Indiscretos
<<https://revistaindiscretos.wordpress.com/2013/12/04/malviviendo-es-nuestro-producto-estrella-como-nuestro-hijo-pequeno/>> [ultima consultazione: 10.11.2016]

David Sainz: Malviviendo - Underground Cannabis
<<https://undergroundcannabis.com/2015/01/05/david-sainz-malviviendo-sativa-brainstorming/>>
[ultima consultazione: 21.11.2016]

Diccionario de la Real Academia Española
<<http://www.rae.es/>> [ultima consultazione: 16.11.2016]

Dizionario dei sinonimi e contrari della Treccani
<<http://www.treccani.it/sinonimi/>> [ultima consultazione: 17.11.2016]

Dizionario Hoepli
<<http://www.grandidizionari.it/>> [ultima consultazione: 15.11.2016]

Dizionario Sapere.it
<<http://www.sapere.it/sapere/dizionari.html>> [ultima consultazione: 15.11.2016]

Dizionario Treccani
<<http://www.treccani.it/>> [ultima consultazione: 23.11.2016]

EnaWebSeriada - El portal de las webseries
<<http://www.enawebseriada.com/>> [ultima consultazione: 17.11.2016]

Enciclopedia Treccani
<<http://www.treccani.it/enciclopedia/>> [ultima consultazione: 17.11.2016]

Entrevista a David Sainz - Erebus
<<http://www.revistaerebus.com/entrevista-a-david-sainz/>> [ultima consultazione: 13.11.2016]

Entrevista a Rubén Ontiveros, creador de Que Vida Más Triste - ¡Vaya tele!
<<http://www.vayatele.com/ficcion-nacional/entrevista-a-ruben-ontiveros-co-creador-de-que-vida-mas-triste>> [ultima consultazione: 08.11.2016]

Entrevista a Rubén Ontiveros, director de Qué vida más triste - Pixfans.com
<<http://www.pixfans.com/entrevista-a-ruben-ontiveros-director-de-que-vida-mas-triste/>> [ultima consultazione: 10.11.2016]

International Academy of Web Television
<<http://www.iawtv.org/rules-and-cost-to-enter-the-2015-iawtv-awards/>> [ultima consultazione: 25.06.2016]

Italian Subs Addicted - La Community italiana dei Sottotitoli
<<http://www.italiansubs.net/>> [ultima consultazione: 14.09.2016]

Las webseries piden paso

<http://www.eldiario.es/cultura/series/webseries-few-festival_webseries-ficcion-internet_0_270172982.html> [ultima consultazione: 03.07.2016]

Le dimensioni della variabilità linguistica

<<http://www.orioles.it/materiali/LeDimensioni.pdf>> [ultima consultazione: 13.11.2016]

Rubén Ontiveros, Entrevista (Qué Vida Más Triste) - Psicocine

<<http://www.psicocine.com/articulos/ruben-ontiveros-entrevista-que-vida-mas-triste>> [ultima consultazione: 12.11.2016]

Subsfactory - Sottotitoli per passione

<<http://www.subsfactory.it/>> [ultima consultazione: 13.08.2016]

We are social

<<http://wearesocial.com/it/blog/2016/01/report-digital-social-mobile-in-2016>> [ultima consultazione: 14.05.2016]

Webseries: somos campeones y no nos enteramos

<<http://www.libertaddigital.com/cultura/series/2014-06-16/webseries-somos-campeones-y-no-nos-enteramos-1276521419/>> [ultima consultazione: 19.07.2016]

RESUMEN

El presente trabajo se enmarca dentro del ámbito de la producción audiovisual de ficción seriada en internet y, en concreto, en el contexto del nacimiento y desarrollo de las series web. El objetivo principal ha sido el de investigar las características propias de las series web, comparándolas con las series de ficción televisivas. Asimismo, una parte importante del trabajo está dedicada al fenómeno del *fansubbing*, que a menudo contribuye a la difusión de series entre los usuarios de internet. Para ello, por un lado he analizado la serie web española *Malviviendo*, y los subtítulos en italiano proporcionados por los *fansubber* de *ItaSA*. Por el otro, he subtitulado un capítulo del videoblog español *Qué vida más triste*, comentando las técnicas y estrategias que he adoptado.

El trabajo consta de cuatro capítulos. El primer capítulo sirve de introducción al género de las series web, en particular en el panorama italiano y español, y describe las características que reúnen este tipo de producciones, en relación con sus homólogas televisivas. El segundo capítulo se centra en el análisis del subtitulado profesional y del *fansubbing*, presentando sus principales características y restricciones, así como la metodología de trabajo y el enfoque a la traducción de las dos plataformas más famosas en Italia: *ItaSA* y *Subsfactory*. En el tercer capítulo se describe la serie web española *Malviviendo* y se analizan los subtítulos en italiano de los *fansubber* de *ItaSA*. Se tratan también los problemas de traducción encontrados, desde un punto de vista lingüístico y cultural y en cuanto al dominio de la técnica del subtitulado. El cuarto capítulo sirve de presentación a la serie web *Qué vida más triste* y propone una traducción del primer capítulo que se emitió en televisión, junto a un comentario detallado sobre las diferentes técnicas y estrategias empleadas para preservar los rasgos de la oralidad que lo caracterizan, y las referencias extralingüísticas e intertextuales que lo arraigan firmemente a la cultura española, aún ofreciendo al público italiano la forma para comprenderlas.

ABSTRACT

The thesis is framed within the field of audiovisual production of fiction series on the internet and, specifically, in the context of the birth and development of web series. The main objective has been to investigate the characteristics of web series, comparing them with television fiction series. An important part of this work is also dedicated to the phenomenon of fansubbing, which often contributes to the spread of serial productions among internet users. To accomplish this I have, on the one hand, analyzed the Spanish web series *Malviviendo*, and the Italian subtitles provided by the fansubbers of *ItaSA*, while on the other hand I have subtitled an episode of the Spanish video blog *Qué vida más triste*, discussing the techniques and strategies adopted.

This thesis is divided into four chapters. Chapter 1 introduces the web series' genre, focusing on Italy and Spain, and describes the typical characteristics of these types of productions, in relation to their television counterparts. Chapter 2 offers an analysis of the professional subtitling and the fansubbing phenomenon, presenting their main characteristics and restrictions, as well as the methodology of work and the translation approach of the two most famous communities in Italy: *ItaSA* and *Subsfactory*. Chapter 3 describes the Spanish web series *Malviviendo*, and analyzes the Italian subtitles provided by the fansubbers of *ItaSA*, from a linguistic and cultural point of view and with regard to the subtitling techniques used in the translation process. This chapter deals also with the translation problems found in the subtitling of *Malviviendo*. Chapter 4 presents the web series *Qué vida más triste* and a subtitling proposal of the first episode that was broadcast on television, along with a detailed commentary on the different techniques and strategies I have applied in order to preserve the features of orality that characterize it, as well as the extralinguistic and intertextual references which mark it as distinctly Spanish, yet offer Italian viewers a way to understand those references.

RINGRAZIAMENTI

Dopo cinque anni di duro lavoro, sono finalmente giunta al traguardo. È difficile dire come mi sento, sono invasa da un'infinità di emozioni contrastanti: felicità, soddisfazione, gioia, ma anche tanta tristezza e paura. Quest'università mi ha insegnato tanto, mi ha fatto crescere e maturare, mi ha dato una visione della vita che prima non avevo, e per questo gliene sarò sempre riconoscente.

Se oggi questa tesi può dirsi conclusa, è grazie soprattutto alla prof.ssa Tonin, che ha creduto in me fin da subito e mi ha spinto ad addentrarmi in questo mondo ancora inesplorato. Ha seguito la mia tesi con impegno e dedizione fin da subito, ed è sempre stata disponibile, paziente e comprensiva. Il suo aiuto è stato davvero prezioso. Ringrazio anche il prof. Tortosa, per avermi trasmesso la sua passione per la traduzione audiovisiva e per l'impegno, l'interesse e la professionalità che mi ha sempre dimostrato. Questa tesi ne è stata l'ennesima conferma.

Un ringraziamento speciale va a tutta la mia famiglia, soprattutto ai miei genitori e a mio fratello, che mi hanno sempre sostenuta in ogni mia scelta, senza farmi pesare mai nulla, e mi hanno aiutata nei momenti di difficoltà e bisogno, dandomi forza e incitandomi a credere in me stessa.

Ringrazio di cuore anche tutti i miei amici e le persone meravigliose che ho incontrato durante questi cinque anni di università, con cui ho condiviso momenti bellissimi e indimenticabili che rimarranno per sempre nel mio cuore. Tra queste, un grazie speciale va a Kiki, Baby, Marta e Chiara, che hanno reso il mio ultimo anno il più bello, e che ogni giorno mi dimostrano come la vera amicizia superi tutte le distanze.

Un grazie sincero va alla mia migliore amica Hajer (o in ricordo dei vecchi tempi, Hadjer), per tutti i momenti passati assieme, le risate e le chiacchiere infinite. Con lei sono cresciuta e sono certa che non mi abbandonerà mai.

Grazie di cuore anche al mio amico Cive per essere sempre al mio fianco, per darmi la forza di rialzarmi nei momenti di difficoltà e per insegnarmi ad affrontare la vita.

Y, naturalmente, un agradecimiento especial es para mi novio Javi, por su ternura, su cariño y su inmensa paciencia, por aconsejarme y ayudarme cuando lo necesito, por alegrarme la vida y regalarme lo mejor que podría desear. Espero que después de todo lo que hemos aguantado y sufrido, la vida nos regale un dulce futuro juntos.