

---

# RAFFAELLA TONIN

## “UN POQUITO DE *POR FAVOR*”: LA SFIDA DELL’ORALITÀ ALLE LIMITAZIONI DEL SOTTOTITOLO

Università di Bologna – Forlì

### Riassunto

In questo contributo si presenterà il sottotitolaggio come strumento didattico impiegato nell’insegnamento di traduzione multimediale tra lo spagnolo e l’italiano all’interno del Corso di Laurea Magistrale in Traduzione Specializzata dell’Università di Bologna. Nello specifico, durante il corso gli studenti scelgono, analizzano e sottotitolano in italiano alcune puntate di note serie televisive spagnole, come ad esempio *Aquí no hay quien viva*, *Aída*, *Con el culo al aire* e *La que se avecina*. Come è noto il sottotitolo si realizza in un ambiente polisemiotico e multicode; la sua maggiore complessità pertanto è legata alla trasposizione diamesica, vale a dire al passaggio da codice orale a codice scritto. E quando i tratti dell’oralità caratterizzano fortemente i personaggi delle serie, l’ulteriore sfida per i futuri sottotitolatori professionisti è proprio poterne preservare alcuni dei più distintivi anche nel sottotitolo.

parole chiave: oralità, didattica della traduzione audiovisiva, sottotitolaggio, serie televisive spagnole

### Abstract

**“Un poquito de por favor” (“A little bit of please”): the challenge of orality to subtitling constraints**

*In the following paper we present subtitling as a didactic tool employed in the multimedial translation course between Spanish and Italian of the Postgraduate Degree in Specialised Translation held at the University of Bologna. During the course, students are asked to choose, analyse and subtitle some chapters of famous Spanish tv series, such as *Aquí no hay quien viva*, *Aída*, *Con el culo al aire* and *La que se avecina*. We know that subtitling is one of the most difficult audiovisual translation practice, since it takes place in a polysemiotic and multicode context. Moreover, among all the constraints related to this practice, in our case the processes of condensation and diamesic transformation focus especially on the possibility of preserving some of those colourful orality features depicting the idiolects of the main characters.*

keywords: orality, AVT didactics, subtitling, Spanish TV series

## I. I confini del sottotitolo: la sfida del parlato “seriale”

Si è deciso di dedicare questo intervento al resoconto di una sperimentazione effettuata per alcuni anni nell'aula di traduzione multimediale, rivolta a studenti del II anno della Laurea Magistrale in Traduzione Specializzata, incentrata nella pratica del sottotitolaggio dallo spagnolo all'italiano in qualità di strumento didattico, e di carattere comico per la quale si sono utilizzate alcune note serie televisive spagnole al fine di verificare strategie, tecniche traslative e possibile fruibilità nella lingua-cultura meta.

La scelta del sottotitolaggio è dettata dalla complessità delle sfide che esso propone, affrontabili solo grazie al livello pregresso di competenza traduttiva acquisita dal discente. Il sottotitolo è il risultato di un complesso processo di traduzione interlinguistica –o intralinguistica nel caso dei sottotitoli per sordi, dei quali non ci occupiamo– che cela al suo interno anche un doppio passaggio a livello diamesico: dallo scritto del copione, al parlato del recitato all'ulteriore scritto del sottotitolo; inoltre, si realizza in un ambiente polisemiotico (presenza di elementi iconici, verbali e musicali) e multicodice (il testo orale in lingua originale, il testo scritto nella lingua meta). La natura effimera del suo scorrere sullo schermo, la subordinazione del messaggio a vincoli spazio-temporali e alla sincronizzazione con i turni del parlato, la costante attenzione richiesta da parte del pubblico durante il processo di lettura sono solo le costrizioni più visibili cui tale pratica deve soggiacere.

Per affrontare la traduzione per il sottotitolaggio è necessario conoscerne sia le convenzioni sia alcune tecniche traslative specifiche quali la condensazione, l'omissione, la riformulazione, ecc. (Gottlieb 1992 in Perego 2007: 101-14), nonché essere in grado di saper decidere ponderatamente a che cosa rinunciare nel processo di sintesi che conduce alla formulazione di un sottotitolo. In esso, infatti, spesso non ci si limita a condensare il contenuto dei dialoghi –e quindi di un varietà ibrida di lingua che si potrebbe definire parlato-recitato<sup>1</sup>, oppure “oralità prefabbricata” secondo la definizione che Chaume (2004: 168-70 e 2009) dà al parlato delle serie televisive– ma si affrontano anche i frammenti

<sup>1</sup> Nencioni (1976 in Corbucci 2007) indica fasi intermedie o ibride tra il parlato-parlato e lo scritto-scritto, vale a dire il parlato-sorvegliato, parlato-scritto e parlato-recitato. Inoltre, sempre a livello diamesico si può parlare di lingua-trasmessa, come indicato da Sabatini (1982 in Alfieri 2006: 171-72) nel caso dei mezzi di comunicazione a distanza (televisione, radio, cinema). La lingua trasmessa condivide con il parlato l'uso della voce e dei tratti prosodici e cinesici (pur non permettendo un'interazione con il mittente che non condivide contesto situazionale e a volte ambito temporale) e con lo scritto la possibilità di far raggiungere il messaggio ad un numero molto ampio di mittenti e molto distanti tra loro; prevede inoltre una simulazione del parlato spontaneo.

di lingua scritta (cartelli, indicazioni, ecc.) visibili nei fotogrammi in lingua originale, spesso di fondamentale importanza per la comprensione del messaggio. Inoltre, la coabitazione con l'audio originale può provocare meccanismi di intercomprensione, soprattutto tra lingue affini come nel caso che ci riguarda, circostanza che può limitare il grado di libertà nella riformulazione o riduzione del testo di partenza. Infine, come per qualsiasi testo di natura intertestuale e fortemente radicato nella cultura di partenza, si pone il problema della difficile gestione di culturessimi e rinvii citazionali non condivisi tra le due lingue-culture interessate (La Forgia, Tonin 2009, 2011).

Quand'anche queste costrizioni non fossero sufficienti per mettere alla prova i futuri professionisti, a ciò si aggiunge l'ulteriore difficoltà dettata dal tipo di lingua impiegata nel testo di partenza e dalla conseguente sfida nel rendere nel testo di arrivo, oltre al contenuto dei dialoghi, anche alcuni tratti linguistici che emergono da una ideale intersezione tra la variante diamesica, vale a dire il “parlato simulato” della serialità televisiva (Alfieri 2006: 172), la variante diafasica, ossia il registro mediamente informale dato dal contesto situazionale dell'ambientazione delle serie e infine la variante diastratica, quella cioè legata all'appartenenza a strati e gruppi sociali o a vere e proprie “reti sociali” (Berruto 2003: 84-88). In questa lingua, che potremmo definire *oralità seriale*, troviamo tratti che aiutano a definire la natura dei personaggi, il loro rapporto reciproco e la verosimiglianza con la realtà che cercano di riprodurre.

Tuttavia, dati i consueti tempi serrati di consegna, uno studio dell'idioletto dei protagonisti delle serie non è sempre tra le priorità di chi deve adattare il messaggio in modo efficace e sintetico alla forma<sup>2</sup>, dimensione e funzione del sottotitolo anche se è spesso l'insieme di quegli elementi, assieme ai tratti recitativi (prosodia, gestualità, ecc.), a condurre verso l'effetto comicità che si va creando durante lo scambio di battute, spesso concitato, dei dialoghi da tradurre.

Nell'analisi che segue, affronteremo il parlato colloquiale di alcuni dei personaggi di *Aquí no hay quien viva*, *Aida*, *Con el culo al aire* e *La que se acerca* e proporremo alcune rese elaborate dagli studenti del modulo di traduzione multimediale; è tuttavia opportuno indicare prima i tratti dell'oralità che saranno oggetto di studio nel presente lavoro.

---

2 Parliamo di forma perché un'altra delle costrizioni del sottotitolo è data dalla corretta suddivisione sintattica e semantica delle battute nel caso in cui le righe siano due.

## 2. Oralità e sottotitolo: non sempre una *débâcle*

Nello studio di Chaume e Baños-Piñero (2009) sull'oralità prefabbricata nelle serie spagnole si sottolinea che i tratti linguistici sui quali gli sceneggiatori convergono per creare l'effetto di verosimiglianza con l'oralità spontanea sono maggiormente a carico del piano lessicale, a seguire di quello sintattico, poi, in minor misura, di quello fonetico-prosodico e infine di quello morfologico. Nel primo caso si simula un'oralità credibile grazie all'uso di elementi tipici del linguaggio colloquiale, quali neologismi, prestiti interni (da argot e tecnoletti), forestierismi, fraseologia, figure stilistiche e retoriche (metafore, giochi di parole, doppi sensi, espressioni ironiche), intertestualità e termini offensivi o spregiativi. Per quanto concerne la sintassi dell'oralità, essa è riprodotta impiegando meccanismi tipici dell'organizzazione testuale (preferenza per la paratassi, meccanismi di autocorrezione, rielaborazione, sospensione, ecc.), l'uso di elementi che veicolano l'unione tra gli enunciati (interiezioni, connettivi, vocativi, esclamativi, segnali discorsivi, ecc.), la ripetizione di alcune strutture, l'ellissi e la deissi. Il piano fonetico invece è scarsamente riprodotto se non per tratti frequenti quali la perdita di consonante intervocalica (<d> dei participi passati) la caduta di consonante finale (la sillaba <ra> in *para*) o l'aspirazione di consonanti. Infine, come abbiamo detto, sulla mimesi morfologica si interviene raramente, perlopiù impiegando elementi di agrammaticalità (mancanza di concordanza genero/numero o flessione scorretta di verbi irregolari).

Partendo da queste indicazioni, durante l'iniziale osservazione del testo originale, gli studenti individuano i tratti più distintivi dell'oralità nella serie prescelta al fine di comprenderne l'effettivo valore. La necessità di condensare il contenuto dei dialoghi in 38 caratteri al massimo, non più di due righe e qualche secondo di esposizione, li rende consapevoli di dover spesso effettuare tagli alle parti più accessorie del discorso. Tuttavia, una regola implicita del sottotitolaggio viene loro in aiuto: quella di evitare la ridondanza. Infatti, se partiamo dal presupposto che il sottotitolo è solo un ausilio che non deve sostituire l'audio originale, come avviene nel doppiaggio, possiamo evitare di farci carico della complessità e integrità dell'atto comunicativo. Il 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. È ad esempio consigliabile evitare di sprecare caratteri nella resa di tratti della sintassi dell'oralità quali la reiterazione di una negazione, l'esitazione, la riformulazione:

si tratta, infatti, di informazioni già chiaramente espresse tramite altri supporti o già presenti nel sottotitolo stesso<sup>3</sup>. Va tuttavia ricordato che l’oralità delle serie televisive è opportunamente prefabbricata per evitare l’abuso di tratti tipici del parlato spontaneo quali digressioni, ripetizioni, esitazioni che stancherebbero il pubblico e allungherebbero i tempi dei dialoghi.

Un discorso a parte meriterebbero i segnali discorsivi che spesso sono i primi a soccombere in quanto non contribuiscono in modo essenziale all’apporto informativo nonostante la varietà di funzioni da loro assolte. Ciò nonostante, data la loro dimensione sociolinguistica e nello specifico la funzione caratterizzante del parlante<sup>4</sup> abbiamo cercato comunque di prestare loro particolare attenzione nel tentativo, ove possibile, di preservarli. Per quanto invece riguarda ciò che dell’oralità è opportuno rendere in un sottotitolo, proprio il lessico e la fraseologia colloquiali sono al centro degli sforzi del sottotitolatore, non solo perché in essi si possono condensare buona parte del contenuto dei dialoghi, ma anche per l’effetto di caratterizzazione del personaggio e il conseguente effetto comico del quale si parlava precedentemente.

Inoltre, per quanto attiene alla resa in italiano, si è cercato di stimolare lo studente al superamento del cliché dell’italiano *seriale*, inespressivo, stereotipato e spesso frutto di un contagio imputabile ai frettolosi adattamenti di prodotti commerciali anglo-americani, per dar spazio invece ad un parlato simulato, ma comunque credibile, efficace e soprattutto mai dialettale, al fine di evitare episodi di adattamento o addirittura addomesticamento. L’impiego di regionalismi italiani – procedimento al quale spesso lo studente tenderebbe a ricorrere – accentuerebbe indubbiamente l’effetto comicità di certi tratti colloquiali, ma necessariamente creerebbe un’incongruenza rispetto al contesto originale di emissione, snaturando il prodotto audiovisivo che, come nei casi delle serie televisive oggetto di questa analisi, è invece fortemente radicato nella cultura di partenza.

---

3 Osservando, ad esempio, il lavoro dei *fansubber* (sottotitolatori amatoriali) ci siamo accorti che questa norma spesso viene disattesa e che le ripetizioni e la ridondanza abbondano nei loro sottotitoli a scapito di una lettura corretta e pausata. Inoltre, a volte si trovano anche casi di incongruenza tra immagine e sottotitolo.

4 Secondo Bazzanella (2011) i segnali discorsivi possono variare anche secondo alcune dimensioni sociolinguistiche, come l’età, il gruppo di appartenenza, la provenienza geografica, il singolo individuo, il mezzo usato, i tipi di testo e di interazione e il grado di formalità o di simmetria di una interazione.

### 3. *Aquí no hay quien viva*: Emilio e il suo “¡un poquito de por favor!”

Iniziamo a proporre le sfide traduttive da questa serie comica di grande successo trasmessa da Antena 3 dal 2003 al 2006 e che racconta le vicende di un condominio del centro di Madrid. Il personaggio più marcato dal punto di vista linguistico è il portinaio Emilio, interpretato da Fernando Tejero. La sua oralità è fortemente connotata dal punto di vista diatopico per via dello spiccato accento andaluso, e abbonda di proverbi e modi di dire popolari. Ma è la sua creatività linguistica il tratto più distintivo: la nota frase “un poquito de por favor”, sorta da un errore di recitazione (l’omissione di *silencio* in “un poquito de silencio, por favor”) e ormai pluricitata anche al di fuori della serie<sup>5</sup> potrebbe sembrare solo un esempio banale di quella agrammaticalità precedentemente menzionata. Invece è il segno distintivo di Emilio, quasi un segnale discorsivo proprio, utilizzato non solo per richiamare l’attenzione dell’interlocutore, ma anche per sottolineare il proprio ruolo di mediatore. Il portinaio, infatti, è una sorta di osservatore *super partes* dei litigi tra vicini, che nemmeno l’amministratore del palazzo riesce a dirimere; quando la situazione supera il limite, egli sfodera il suo “a ver, un poquito de por favor” per mettere tutti a tacere e riportare l’ordine. Pertanto, anche se a una prima superficiale osservazione questa frase può fungere apparentemente da semplice intercalare, privo di un reale apporto semantico, si è deciso di preservarla, ove possibile, e di coniarne una versione, ugualmente ellittica e personalizzata, da una espressione che in italiano ha la stessa funzione di recupero dell’attenzione: “fammi/fatemi un po’ di piacere”, al posto di “fammi/fatemi il piacere”.

### 4. *Con el culo al aire*: Eli, “la guapa de la familia”

*Con el culo al aire* è una serie di recente produzione (2012) ambientata in un campeggio nella periferia di Madrid, dove un gruppo di persone decide di trasferirsi per combattere le ristrettezze della crisi economica. Il personaggio che presenta i tratti più marcati è quello di Eli, la sorella del proprietario del campeggio, una fan dei Ramones dal carattere duro, forte, con una grande autostima, che si veste e si comporta come una autentica *macarra*, usando le parole dell’attrice, Carmen Ruiz, che la interpreta, la quale afferma di essersi ispirata ai comportamenti e al linguaggio della tribù urbana dei metallari per poter essere più credibile nella

5 “En la carretera, un poquito de por favor” è lo slogan lanciato da Antena 3 nella campagna di sensibilizzazione per la sicurezza stradale e *Un poquito de por favor: manual para sobrevivir en una comunidad de vecinos* il libro che riprende le tematiche della serie.

parte<sup>6</sup>. Il suo gergo giovanile è ricco di contaminazioni e tratti innovativi, come ad esempio l'uso di prestiti integrali dall'inglese adoperati come epiteti (*brother, sister, borderline*), disfemismi (“la mierda de la niña me ha descubierto donde tengo el matarratas”), metafore politicamente scorrette (“eres más lento que un manco tendiendo la ropa”), risemantizzazioni spregiative (*lacio, fecal*) e un diffuso colloquialismo nella scelta lessicale (*ligar, currar, pasta, cojonudo*, ecc.). I segnali discorsivi impiegati da Eli sono spesso volgarismi (*joder*) e per quanto riguarda gli anglicismi già menzionati possiamo aggiungere che, trattandosi di prestiti connotativi (Gómez Capuz 2000: 151-52), anch'essi contribuiscono a caratterizzare il personaggio nella sua sfrontatezza e nel suo sarcastico disprezzo nei confronti di alcuni personaggi, come ad esempio il fratello Chema, un ex legionario claudicante, o Jorge, l'ex-manager griffato con il quale formerà una strana coppia.

Vediamo alcune proposte di traduzione di una scena tratta dal primo episodio della prima stagione (1.01, 08.30-10.31), “Empezar de cero ¡en un camping!”, nel quale compare per la prima volta Sandra, la dottoressa del campeggio, accolta da Eli e Chema a modo loro<sup>7</sup>:

---

6 Cfr. intervista a Carmen Ruiz reperibile nel sito di Antena 3 [27/02/2014] <[http://www.antena3.com/encuentros/culo-al-aire/videoencuentro-carmen-ruiz\\_2013050600193.html](http://www.antena3.com/encuentros/culo-al-aire/videoencuentro-carmen-ruiz_2013050600193.html)>

7 Gli episodi sono citati tramite il titolo e l'annotazione che include rispettivamente numero della stagione e numero dell'episodio (ad es. 3.14); negli esempi citati, oltre a queste informazioni, è stato anche annotato il minutaggio della scena. Nella colonna del sottotitolo con il segno “/” si indica la divisione tra la riga superiore e quella inferiore qualora ne compaiano due contemporaneamente e con il segno “//” il passaggio da un sottotitolo al successivo. Inoltre, solo per facilitare la lettura del sottotitolo in questa sede, si riporta nella colonna corrispondente l'iniziale del parlante al quale si attribuisce la porzione di dialogo, sebbene per motivi di risparmio di caratteri, essa non sia presente nel sottotitolo elaborato e proposto dagli studenti.

Trascrizione originale	Sottotitolo italiano
<p>Eli- Sí, al final ligué con el alemán.                      No veas qué culo tenía el colega, con decirte qué llegué al climax en 0, [cero coma], bueno mama te dejo, chao.                      Sandra- ¡Hola!                      E.- Eso sí que es efecto mojado y no el de la gomina, ¿qué te ha pasado, tronca?                      S.- Nada, que me gusta ducharme vestida.                      S.- ¿El dueño del camping por favor?                      E.- Sí, sigue vivo pero por poco tiempo y luego la dueña será yo, ¿en qué te puedo ayudar?                      S.- ¿Eres su mujer?                      E.- Su hermana... que me tiene currando en mantenimiento a deshoras, es que no perdona que sea la guapa de la familia.                      S.- ¿Lo puedes llamar?                      E.- ¿Qué quieres? ¿un bungalow? Te voy abriendo la ficha.                      S.- Sí, sí, pero es que no puedo pagarlo.                      E.- Ah, ah, ah, ¡Cojonudo! Oye Chema ven pa' ca que te van a dar un disgusto, ¡ya verás qué risas! Es que tienen el corazón débil, yo lo hago para aliviarle el sufrimiento de vivir, es que no tiene calidad de vida, el pobre, mira, mira.                      [...]                      C.- ¿Quieres trabajar aquí?                      S.- Sí, estoy en paro y no tengo casa.                      C.- No sé, tendré que pensarlo, consultarlo con los que viven aquí...                      S.- Me conformo con poco dinero, con tener un techo y que me dé para vivir...                      E.- Jo', y luego quería padre que hicieramos una carrera, y mira, mira como les va a los listos.                      C.- Así que estás dispuesta a trabajar por un sueldo mínimo.                      S.- Sí.                      C.- Por lo que veo estás un poquito desesperada.                      S.- Completa y absolutamente.                      S.- No, no pero hombre no tanto.                      C.- Vamos a ver. ¿Qué es esto?                      E.- Pues, un paquete muy pequeño, brother, que en esto has salido a padre.                      S.- Un estasis venosa, probablemente por un fallo hepático o una insuficiencia renal; tienes que ir cada semana a revisión y el ambulatorio más cercano te pillá bien lejos, ¡eh!</p>	<p>E.- Sì, alla fine sono uscita col tedesco.//                      Vedessi che culo aveva,/ sono venuta in tre secondi //</p> <p>S. - Ciao/E. - Cazzo, un vero effetto bagnato.//                      Altro che quello del gel/che t'è successo, bella? //                      S. -Niente, mi piace/farmi la doccia vestita.//                      S.- C'è il proprietario? /E. - Sì, è ancora vivo.//                      E.- Ancora per poco, poi lo sarò io./ Come posso aiutarti?//</p> <p>S.- Sei sua moglie?/E. - Sua sorella.//                      E. - Mi fa sgobbare da mattina a sera.//                      E. - Gli brucia che sia io /quella bella in famiglia.//                      S.- Lo puoi chiamare? /E.- Vuoi un bungalow?//                      E. - Ti compilo la scheda./ S- Sì, solo che...//                      S.- Non posso pagarlo.//</p> <p>E.- Bella questa!//                      E.- Chema, vieni un po' qua/a farti quattro risate.//                      E.- È debole di cuore, lo faccio/per alleviarli le sofferenze//                      E.- Non ha molte speranze, poverino./Guardalo!//                      [...]                      C.- E vorresti lavorare qua./S.- Sì.//                      S.- Sono disoccupata e senza casa./ C.- Non saprei.//                      C.- Dovrei pensarci su,/ parlarne con gli altri abitanti...//                      S.- Mi basta poco, un tetto,/ il minimo indispensabile.//                      E.- Papà voleva che facessimo l'università/ e guarda che fine fanno i cervelloni.//                      C.- Quindi sei disposta a lavorare/ per uno stipendio minimo?//                      S.- Sì//                      C.- Il che significa/che sei un po' disperata?//                      S.- Disperatissima.//                      S.- No, aspetta, /non fino a questo punto.//                      C.- Vediamo,/ cos'è questo?//                      E.- Un pacco molto piccolo, brother,/ in questo hai preso da papà.//                      S.- Una stasi venosa, forse causata/ da un'insufficienza epatica o renale.//                      S.- Devi farla controllare ogni settimana,/ e l'ambulatorio più vicino...//                      è piuttosto lontano, vero?//</p>



In sintesi, in questa scena è interessante notare il contrasto tra la diretta spontaneità di Eli (che si rivolge sempre a Sandra senza l'impiego della forma di cortesia) e l'iniziale rigidità di Sandra che fa sfoggio di un lessico più colto e tecnicamente connotato. Si è reso necessario mantenere il parlato colloquiale di Eli proprio per sottolineare questa iniziale distanza tra le due donne; nello specifico, si è optato per l'uso di un italiano colloquiale e giovanile (*tronca* tradotto con 'bella', *currar* con 'sgobbare', ad esempio). Inoltre, si è deciso di mantenere intatto l'anglicismo *brother* perché caratterizzante l'idioletto del personaggio.

### 5. *Aída*: Lorena, “la guapa que va a su bola”

*Aída*, serie di grande successo, in onda dal 2005 e attualmente alla sua nona stagione, nacque come *spin-off* della serie *Siete vidas*. Ambientata in un fittizio quartiere popolare madrileno, Esperanza Sur, vede tra i suoi personaggi oltre ad *Aída*, umile donna delle pulizie che fatica a mantenere la famiglia, la figlia Lorena interpretata dall'attrice Ana María Polvorosa. Nella prima stagione Lorena è una adolescente che odia studiare, che pensa a divertirsi, a uscire con il fidanzato di turno e che passa molto tempo davanti alla televisione; infatti, la sua massima aspirazione è entrare nella casa del Grande Fratello (sogno che realizzerà successivamente) per poter diventare, se non proprio una persona famosa, almeno una *famosilla*. Per rendere credibile il suo personaggio dal punto di vista linguistico, gli sceneggiatori hanno attinto a piene mani dal gergo giovanile popolare, soprattutto nella tendenza alla creazione neologica e nella suffissazione apprezzativa (San Vicente 2001: 106). Nel primo caso, troviamo esempi di anglicismi (*piercing*) e pseudoanglicismi (*edredoning*, che commenteremo di seguito, *empolling*) e creazioni neologiche a partire da prefissi aumentativi come *super-* e *macro-* (“Estáis todos invitados en mi macrobotellón de mi supermansión de Miami”). Per quanto riguarda, invece, la tendenza all'uso di suffissi apprezzativi, troviamo esempi di utilizzo dei suffissi *-ete* (*majete*) e *-ito* (*chaito*) –molto più frequentemente impiegato dalle donne– con connotazioni affettive.

L'idioletto di Lorena, come spesso accade agli adolescenti, oscilla tra la tendenza all'abuso di un registro basso anche al di fuori delle consuete situazioni informali (utilizzo di volgarismi, esplicita menzione a termini sessualmente connotati, ecc.) e il tentativo di autocontrollo, con la ricerca del termine più corretto, con l'uso di interiezioni eufemistiche (*jolín* e *jo'*, anch'esse tipiche del linguaggio femminile, entrambe sostitutive di *joder*), metafore e doppi sensi. Inoltre, trattandosi di un'adolescente che si nutre di televisione, le sue fonti

intertestuali sono solitamente programmi televisivi popolari. Dal punto di vista fonetico, Lorena presenta il fenomeno della “relajación consonántica” della <d> intervocalica (San Vicente 2001: 33), tipico dello spagnolo peninsulare attuale, non più solo in partecipi passati, bensì anche in aggettivi del lessico colloquiale, come *pesao*, *pringao*, ecc.

Ecco alcuni esempi tratti dal secondo episodio, “Tootsie que vales” (1.02, 08.24-08.30 e 18.51-18.53) nei quali non è stato possibile rendere appieno la freschezza neologica e intertestuale della lingua di Lorena al fine di preservare, invece, il contenuto semantico del dialogo. Nel primo dialogo Lorena si rivolge alla madre Aída, mentre nel secondo alla nonna Eugenia.

Trascrizione originale	Sottotitolo italiano
Bueno, al menos tengo clarito que yo no pienso hacer lo que tú. Yo me apunto al <i>Gran Hermano</i> , un poquito de <i>edredoning</i> y que los demás pierdan el tiempo haciendo una carrera.	Almeno so che non farò come te // vado al <i>Grande Fratello</i> , / un po' di sesso in diretta // e lascio l'università a quelli / che vogliono perdere tempo
Abuela, ¿me dejas un euro? luego te lo devuelvo, es que quiero una revista de éstas que traen un test de compatibilidad con Fran Perea.	Nonna mi presti un euro / per una di quelle riviste // che hanno i test di compatibilità / con i figli della tele.

In questo episodio Luisma, il fratello di Aída, per ottenere un impiego da cameriera, si travestirà da ragazza, mostrando inaspettate doti camaleontiche, quasi come in un talent show televisivo. Il titolo dell'episodio infatti rinvia intertestualmente sia al film *Tootsie* del 1982 interpretato da Dustin Hoffman (nel quale l'attore si traveste da donna per aggiudicarsi la parte in una serie televisiva), sia alla trasmissione televisiva spagnola *¡Tú sí que vales!* –nella quale si cercano nuovi talenti nelle più svariate manifestazioni artistiche– del tutto simile al programma di Canale 5, *Italia's got talent*. La resa traduttiva dei riferimenti al mondo televisivo spagnolo, dal quale i giovani traggono spunti anche linguistici, è stata improntata all'insegna dell'avvicinamento alla cultura di arrivo pur senza snaturarne la provenienza dalla cultura di partenza. Lo pseudoanglicismo *edredoning*<sup>8</sup> è stato reso con una parafrasi esplicativa breve, efficace e di facile comprensione data la

8 Composto da *edredón* ('cubierta de cama acolchada') + il suffisso inglese *-ing*, che in spagnolo peninsulare contribuisce spesso alla formazione di voci neologiche indicanti una nuova attività, disciplina sportiva, ecc. come avviene nel neologismo *puenting* ('actividad que consiste en lanzarse al vacío desde un puente al que se está sujeto con una cuerda especial' cfr. *CLAVE*) o *balconing* ('práctica que consiste en saltar entre balcones o a una piscina desde la terraza de una habitación, generalmente de un hotel', cfr. *CLAVE*).

compresenza nella stessa frase del riferimento al reality-format il *Grande Fratello*. Invece Fran Perea, attore e cantante sconosciuto in Italia, è stato sostituito da una sorta di iperonimo funzionale, che, pur neutralizzando il referente, permettesse di includere tutti i personaggi simili a lui seguiti da Lorena in televisione e quindi di comprendere il motivo della sua menzione.

## 6. *La que se avvicina*: Estela Reynold, “¡ponme un güisquito, cortito!”

Anche in questo caso si tratta di una serie, prodotta da Mediaset España nel 2007 e attualmente alla sua settima stagione, ambientata in un condominio, sulla scia di *Aquí no hay quien viva*. Uno dei personaggi più interessanti che fa la sua comparsa nella terza stagione è Estela Reynolds, un’attrice fallita, egocentrica e capricciosa che soffre di disturbo istrionico della personalità. Antonia San Juan che la interpreta definisce così la sua comicità: “Todo lo descarada, lo deslenguada que es, lo borracha que es, lo promiscua que es, todo eso es lo divertido del personaje, donde está la verdadera comedia, está en esa manera de decir las cosas”. Il suo idioletto è ricco di citazioni filmiche, menzioni di attori e registi con alcuni dei quali millanta di aver lavorato (“Amenábar me querría de protagonista para *Los otros*, pero no me gustó el guion”); il suo lessico è sempre molto connotato, espressivo, aulico e ricercato, ma spesso anche triviale e volgare e il suo modo di esprimersi un enfatico declamare, come se stesse sempre recitando il ruolo più importante della sua carriera. E’ una mentitrice e spesso le sue fantasie si smascherano da sole, come quando, ad esempio, dimostra di non aver conosciuto le persone famose delle quali storpia il nome (“Pero hija, justo en el mejor momento de mi carrera, cuando se me disputaban Paul Ansky y Fellini, me preñaron de ésta”). Alcuni dei suoi atteggiamenti da diva si manifestano anche nella reiterazione di frasi che ricordano i ruoli di donne fatali che vorrebbe interpretare più che la realtà della sua vita (‘ponme un güisquito, cortito’).

Nella scena che riproduciamo di seguito (tratta dall’episodio “Una fuga, dos chantajes y un edredón con sorpresa”, 3.14, 06.33-09.22), vediamo come la dura quotidianità di Javier e Lola, che loro malgrado ospitano a tempo indeterminato Estela (madre di Lola e suocera di Javier), sia difficile da comprendere per l’attrice che vive nel suo mondo effimero nel quale anche il linguaggio ha un drammatismo artefatto. In questo caso è stato necessario mantenere la contrapposizione anche linguistica tra i due mondi, tra il parlato dei due giovani esasperati, caratterizzato

9 Tratto dall’intervista ad Antonia San Juan reperibile nel sito di Mediaset España [28/02/2014] <<http://www.mitele.es/series-online/la-que-se-avicina/temporada-6/especial-monografico-8/>>

da registro colloquiale con volgarismi e popolarismi diffusi (“duro”, “a la puta calle”, “ni X, ni leche”, ecc.) e l’artificiosità e distanza della diva incompresa che deve fare colpo sul suo pubblico usando citazioni (*Mar adentro*), lessico ricercato (“sopor”), espressioni enfatiche (*jamás*), suffissi con valore affettivo-apprezzativo (<-ito>).

Trascrizione originale	Sottotitolo italiano
<p>Estela - ¡Jo!, qué asco de casa, qué aburrimiento, qué sopor! Javier, mi rey, ¡ponme un güisquito, cortito!                      Javier- No, ni güisquito ni leche, Venga, levántate de ahí, ¡a planchar, que es muy divertido!                      E.- ¡Oh! Hija, tu marido se cree que soy su chacha.                      Lola- Mamá, es que ya que no pones un duro, podrías colaborar un poquito con las tareas del hogar.                      E.-Perdona, yo soy una invitada, tu madre, que está de visita.                      J. Sí, unos díitas.                      E.-¿Qué os creéis, qué cuando vengáis a mi casa os voy a poner a limpiar el fondo del estanque?                      L.- Pero ¿qué casa?, ¿qué estanque?                      E.- El que tengo al lado de las cuadras, junto a los viñedos de Cabernet-Sauvignon.                      L.- Pero ¿qué dices, mamá?                      E.- ¡Uy! No lo sé, mi mente vuela libre, tratando de escapar de esta jaula de pladur. Soy como el parapléjico de <i>Mar adentro</i>, la película; Belén Rueda me quitó el papel. Ahora estaría yo anunciando leche y tirándome desde un trampolín de un velero.                      J.- Bueno, pero desgraciadamente para todos estás aquí, así que ¡a planchar!                      E.- Me niego: Estela Reynolds jamás cogerá una plancha, a no ser que lo exija un guion.                      J.- Es que lo exigen: eres la protagonista de la película <i>O limpias o te vas a la puta calle</i>, va a ser el papel de tu vida.                      E.- Ah, ahora lo veo claro: nunca me habéis querido aquí.                      J.- Joder, has tardado en darte cuenta.                      L.- ¡Javi! Mamá, si es un personaje precioso, la chacha sufriente.                      E.- Eso, reíros de que no me llama nadie. ¡No sirvo para nada!</p>	<p>E.- Che schifo di casa, / che noia, che sopore.//                      E.- Javier, un wiskino, cortino!//                      J.- Whiskino un paio di palle! Alzati a stirare che ti diverti.//                      E.- Figlia mia, / tuo marito mi crede la sguattera.//                      L.- Mamma, non metti un soldo, / potresti almeno aiutare in casa.//                      E.- Senti, io sono un ospite, / tua madre che è venuta a trovarti.//                      J.- Sì, qualche giorno.//                      E.- Forse che quando verrete a casa mia / vi farò pulire il fondo dello stagno?//                      L.- Ma quale casa, quale stagno?//                      E.- Accanto alle scuderie / tra i vigneti di Cabernet-Sauvignon.//                      L.- Ma che dici, mamma?//                      E.- La mia mente vola libera, / per fuggire da questa gabbia di cartone.//                      E.- Sono come il paraplegico / del film “Mare dentro”!//                      E.- Belén Rueda mi ha rubato la parte.//                      E.- Dovrei essere io a tuffarmi / dal veliero nello spot del latte.//                      J.- Ma per sfortuna sei qui, / quindi mettiti a stirare.//                      E.- Mi rifiuto: Estela Reynolds/ giammai impugnerà un ferro.//                      E.- Se non per esigenze sceniche.//                      J.- Infatti sei la protagonista del film: / “O pulisci o fuori a calci in culo”.//                      E.- Adesso è tutto chiaro: / non mi avete mai voluta qui.//                      J.- Cazzo, ce ne hai messo. / L.- Javi!//                      L.- Ma se è un personaggio bellissimo/ la sguattera sofferente.//                      E.- Deridetemi ché non mi fanno lavorare. / Sono inutile!//</p>

Anche in questo caso, il contrasto tra il parlato spontaneo dei due giovani e quello simulatamente attoriale della madre andava preservato, ragione per cui si è reso necessario utilizzare due registri diversi anche nella traduzione italiana (“jamás”, ad esempio, viene tradotto con ‘giammai’, e parallelamente “a la puta calle” con ‘fuori a calci in culo’).

## 7. Conclusioni

Anche se traduzione da una parte e oralità dall’altra sembrano appartenere a branche lontane della linguistica applicata, nella dimensione fugace del sottotitolo spesso si incontrano, mettendo in crisi i traduttori, necessariamente dotati del dono della sintesi, che devono dar priorità ai contenuti dei dialoghi, spesso a scapito della varietà, espressività, innovatività della lingua parlata. Come suggeriscono gli esempi analizzati, i tratti dell’oralità seriale che il sottotitolatore deve saper riconoscere e cercare di conciliare con i contenuti dello scambio dialogico sono prevalentemente a carico del lessico –colloquiale, giovanilistico, ricco di contaminazioni argotiche, ecc.– e, in minor misura, sintattico, fonetico-prosodico e morfologico. Nella fase di individuazione di tali tratti è indispensabile coglierne la funzione comunicativa, comprendendo che caratterizzano fortemente i personaggi (come ad esempio nel caso di Emilio di *Aquí no hay quien viva*), che sottolineano i rapporti antagonisti e i contrasti sociali tra di loro (come nel caso di Eli e Sandra della serie *Con el culo al aire*) e che contribuiscono all’effetto comicità, come nel caso dello scarto di registro tra Estela e Javier in *La que se avecina*.

Non sempre è possibile trovare corrispondenti italiani ugualmente verosimili nel parlato o conciliare le esigenze di tecniche di sottotitolazione come la condensazione con la freschezza neologica o i rinvii citazionali e culturali che radicano una serie nella cultura di emissione originale; gli esempi tratti da *Aída* sono solo alcune delle molte sconfitte alle quali si è costretti ad andare incontro pur di far fluire i dialoghi. Tuttavia, come abbiamo visto, accade anche di riuscire a mantenere, nel limite dei fatidici 38 caratteri, quella spontaneità che caratterizza il parlato seriale televisivo spagnolo che può contribuire ad allontanare l’italiano delle serie, almeno nel sottotitolaggio, dal cliché del *doppiaggese*. Nella didattica della traduzione occorre sollecitare l’osservazione dei tratti dell’oralità al fine di riconoscerne la rilevanza nella definizione del genere e nella delineazione della trama, dei personaggi e dell’effetto comicità. Soprattutto è opportuno dissuadere i discenti dalla tentazione di appiattirli, sopprimerli o, come nel caso di culturemi

e rinvii intertestuali, addomesticarli, snaturando così il prodotto originale. Si tratterà di uno sforzo che non sempre risulterà perfettamente riuscito, e che comporterà un elevato numero di rinunce, ma fortunatamente poi, come accade per i *verba*, anche i sottotitoli, seppur scritti, *volant*.

## Bibliografia citata

- ALFIERI, GABRIELLA (2006), “La lingua della televisione”, *Lingua e identità: una storia sociale dell'italiano*, ed. Pietro Trifone. Roma, Carocci: 163-85.
- BAZZANELLA, CARLA (2011), “Segnali discorsivi”, *Enciclopedia dell'italiano* [18.01.2014] <[http://www.treccani.it/enciclopedia/segnalidiscorsivi\\_%28Enciclopedia\\_dell%27Italiano%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/segnalidiscorsivi_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29)>
- BERRUTO, GAETANO (2003), *Fondamenti di sociolinguistica*, Bari, Laterza.
- BRIZ, ANTONIO; GRUPO VAL.ES.CO. (2000), *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel.
- CHAUME, FREDERIC (2004), *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- CHAUME, FREDERIC; BAÑOS-PIÑERO, ROCÍO (2009), “Prefabricated Orality: a Challenge in Audiovisual Translation”, *InTRAlinea Online Translation Journal*, Special Issues [28/02/2014] <<http://www.intralea.org/specials/article/1714>>
- CLAVE. *Diccionario de uso del español actual*, Madrid, SM [28/02/2014] <<http://portada.smdiccionarios.com/app.php>>
- CORBUCCI, GLORIA (2007), “Fenomeni di variazione sociolinguistica nell'insegnamento dell'italiano a stranieri” *Studi di glottodidattica*, 1 [27.02.2014] <<http://ojs.cimedoc.uniba.it/index.php/glottodidattica/article/view/15/14>>
- GÓMEZ CAPUZ, JUAN (2000), “La creación léxica (II). Neologismos formales y neologismos externos al sistema”, *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, eds. Antonio Briz; Grupo Val.Es.Co. Barcelona, Ariel: 143-68.
- GOTTLIEB, HENRIK (1992), “Subtitling – a new university discipline”, *Teaching Translation and Interpreting*, eds. Cay Dollerup; Anne Loddegaard. Amsterdam, John Benjamins: 161-70.
- PEREGO, ELISA (2007), *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci.
- LA FORGIA, FRANCESCA; TONIN, RAFFAELLA (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: 151-61.

- LA FORGIA, FRANCESCA; TONIN, RAFFAELLA (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 [02.07.2013] <[http://www.intralea.org/archive/article/In\\_un\\_tranquillo\\_week-end\\_di\\_paura\\_un\\_Esorcista](http://www.intralea.org/archive/article/In_un_tranquillo_week-end_di_paura_un_Esorcista)>.
- NENCIONI, GIOVANNI (1976), “Parlato-parlato, parlato-scritto e parlato-recitato”, *Strumenti critici*, 10: 1-56.
- SABATINI, FRANCESCO (1982), “La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni”, *Educazione linguistica nella scuola superiore. Sei argomenti per un curriculum*, eds. Anna Maria Boccafurni; Simonetta Serromani. Roma, CNR – Istituto di psicologia: 105-27.
- SAN VICENTE, FÉLIX (2001), *La lengua de los nuevos españoles*, Zaragoza, Pórtico.

