

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*

By Francesca La Forgia & Raffaella Tonin (Univ. Padova & Univ. Bologna, Italy)

Abstract & Keywords

English:

Most of contemporary TV series present a variety of inter-textual references, spread all through their narrative structure and expressed by verbal signs. The US serial we focused on – *Supernatural*, produced by Warner Bros Television – has also been conceived as a macrotext (Corti 1976), where visual and verbal references to film genres (horror, thriller, science-fiction, scary movies, etc.) are employed not only to pay homage to some cult masterpieces, such as those mentioned in the title of the present study, but also to build the plot, the relationship between the main characters, and their vision of what is supernatural. Therefore, the translation of this peculiar use of intertextuality is the focus of our paper: it analyses the Italian and Spanish translations of intertextual references in the subtitled and dubbed versions of one particular episode from the *Supernatural* serial, in order to understand, first of all, if the relevance of all these quotations was deeply understood and consequently rendered in the practice of screen translation. Secondly, as subtitling and dubbing performed different tasks, we analysed how they conveyed intertextuality and which translation strategies were employed in order to achieve this. Finally, we decided to analyse the solutions offered by fansubbers (short for fan-subtitlers, i.e. virtual communities of amateur translators providing subtitles for foreign TV programs) in order to understand how to improve the proficiency of screen translators, both professional and amateurs.

Italian:

Molte delle produzioni televisive statunitensi contemporanee si caratterizzano per la presenza di una rete di rimandi intertestuali, realizzati linguisticamente, che permeano profondamente la loro architettura narrativa: ma come viene resa l'intertestualità in traduzione? L'articolo è incentrato sull'analisi di alcune scelte traduttive spagnole e italiane in un episodio della serie *Supernatural*, con l'obiettivo di analizzare se questi rimandi siano stati compresi e quali sono state le soluzioni adottate. Il confronto tra sottotitolaggio e doppiaggio permette di verificare se la funzione 'ausiliante' del sottotitolo possa offrire una maggiore considerazione dei fenomeni legati all'intertestualità, mentre l'analisi delle soluzioni presentate dai *fansubbers* (comunità virtuali di sottotitolatori amatoriali) permette di vedere quale sia la percezione 'media' di questo fenomeno.

Keywords: subtitling, dubbing, audiovisual translation, traduzione audiovisiva, fansubbers, intertextuality, screen translation, sottotitolaggio, doppiaggio

"E io, quando da grandicello vidi *L'esorcista*, *La cosa*, *La casa*, *Lo squalo* e *Alien*, non vidi nulla che non mi fosse familiare, molto familiare da sempre".
(Michele Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*. Torino: Einaudi, p.124).

1. Premessa^[1]

Supernatural è una serie televisiva prodotta dalla Warner Bros Television^[2] incentrata sulle vicende di una famiglia di 'cacciatori del soprannaturale', e presenta una fitta rete di rimandi intratestuali e intertestuali che la caratterizzano sia a livello superficiale sia a

livello profondo. Si tratta di una pratica comune a molte delle produzioni statunitensi di ultima generazione (si pensi ad esempio alla serie *Lost*) [3] che viene usata per creare un doppio livello di lettura del telefilm stesso: 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. In *Supernatural* questi rimandi sono impiegati in modo così capillare che, come vedremo meglio nel § 3.2, la stessa idea iniziale da cui la serie si è sviluppata si basa proprio su un triplice rinvio intertestuale (il libro *On the road* di Jack Kerouac, la saga filmica di *Star Wars* e l'omaggio ai film del genere horror).

Prima di procedere, è necessario definire che cosa intendiamo con i concetti di *intratestualità* e *intertestualità*, e delineare brevemente come interagiscono all'interno di questa produzione televisiva. Sotto l'etichetta di intratestualità raggruppiamo tutti quei rimandi linguistici e/o visivi, da un episodio a un altro o da una stagione all'altra, che servono a strutturare la serie come un progetto unitario globale. In *Supernatural* si trovano diversi tipi di rimandi intratestuali: riprese parziali o totali di battute o scene da un episodio all'altro della stessa stagione o da una stagione precedente (dando la possibilità di rilettura di un evento pregresso); anticipazioni allusive a sviluppi futuri non necessariamente all'interno della stessa stagione; ripresa di una scena con inversione speculare dei ruoli o dei punti di vista nell'arco della stessa stagione o dell'intera serie. Tutti questi rimandi, effettuati al livello della narrazione, contribuiscono a strutturare questo telefilm come un macrotesto, secondo le due condizioni già individuate da Corti nel 1976 [4]:

- i) combinazione di elementi tematici e/o formali presenti in tutti gli episodi che produce l'unità della serie;
- ii) esistenza di una progressione del discorso per cui ogni episodio non può che stare al posto in cui si trova.

E se la prima condizione è comune a tutti i telefilm, che per definizione sono pensati come singoli episodi che devono essere riconosciuti come appartenenti a una stessa serie, la seconda, invece, non deve essere necessariamente presente, anche se nelle produzioni recenti tende ad essere abbastanza frequente [5]. In *Supernatural* non solo è presente ma è addirittura strutturante, nel senso che questa serie ha un 'arco portante' narrativo (sviluppato lungo tutte le stagioni) che questi tipi di rimandi aiutano ad evidenziare, al pari dello sviluppo della trama narrativa.

Per il concetto di *intertestualità*, invece, ci rifacciamo alla definizione di Segre (1985: 85-86):

[Il termine intertestualità] sembra coprire con un'etichetta nuova fatti notissimi come la reminiscenza, l'utilizzazione (esplicita o camuffata, ironica o allusiva) di fonti, la citazione. [...] con l'intertestualità traspaiono le linee di filiazione culturale al termine delle quali il testo si pone [...]; col trasparire dell'intertestualità, il testo esce dal suo isolamento di messaggio, e si presenta come parte di un discorso sviluppato attraverso i testi, come dialogicità le cui battute sono i testi, o parti di testi, emessi dagli scrittori; mediante l'intertestualità la lingua di un testo assume in parte come suo componente la lingua di un testo precedente; avviene lo stesso per il codice semantico e per i vari sottocodici della letterarietà.

In questo concetto comprendiamo, con una semplificazione di cui siamo consapevoli, anche il fenomeno che Segre (1982) definisce come *interdiscorsività*, ossia il rimando alle strutture semantiche (e/o sintattiche) di un *genere* di discorso e non di un singolo testo. In *Supernatural* infatti compaiono da una parte (livello interdiscorsivo) elementi formali e sostanziali che dichiarano come sua principale fonte di 'ispirazione' il genere horror, accanto ai generi thriller, fantascienza e paranormale; dall'altra (livello intertestuale) citazioni di singole fonti, appartenenti principalmente alla cultura statunitense, che includono film, telefilm, libri, cronaca e storia, musica, ecc. Tutti questi rimandi sono attuati mediante riferimenti verbali e non verbali e si intersecano alla narrazione in modo profondo (esattamente come i rinvii intratestuali), ma tra le diverse fonti il ruolo più importante è giocato da quelle filmiche: alcuni dei film che hanno fatto la storia dei generi menzionati – come ad esempio, oltre a quelli del nostro titolo, *The Shining*, *Poltergeist*, e *Star Wars* – sono così ampiamente citati da poter parlare di una sorta di 'cannibalizzazione'. Questi film, infatti, vengono 'smembrati' e assorbiti all'interno della struttura narrativa formando delle vere e proprie 'unità citazionali' (verbali e/o iconiche) che servono da una parte a creare l'atmosfera della serie (cfr. § 3.2), dall'altra a caratterizzare i due protagonisti, la loro relazione reciproca e il loro rapporto con il soprannaturale. Questa 'cannibalizzazione' provoca una sorta di effetto *patchwork* (o, per restare in tema, effetto *Frankenstein*): le unità citazionali si disseminano negli episodi in modo da essere riconoscibili – come, appunto, i singoli pezzi di stoffa di una coperta *patchwork* – ma allo stesso tempo risultano perfettamente integrati nella narrazione creando un *unicum* inscindibile. Perdere l'intertestualità significa, per *Supernatural*, perdere parte del suo significato.

Come si può vedere da quanto appena detto, questo telefilm offre molteplici spunti di

analisi[6]: tuttavia, trattandosi di uno studio attualmente in corso e data la quantità di materiale video da analizzare[7], in questa sede proporremo solo il *case study* del decimo episodio della prima stagione (*Asylum*) e ci occuperemo unicamente di analizzarne i rimandi di tipo intertestuale. Lo scopo è di osservare come il sottotitolaggio e il doppiaggio in italiano e in spagnolo presentino questa rete di rinvii che è imprescindibile per la comprensione profonda della serie e che, come detto, stabilisce dei criteri fortemente selettivi nell'individuazione del pubblico di 'affezionati del genere' in grado di apprezzarla appieno[8].

Di seguito, dopo una veloce panoramica sui problemi legati a sottotitolaggio e doppiaggio (§ 2), procederemo a fornire la sinopsi della prima stagione (§ 3), soffermandoci ulteriormente sulle modalità di rimando intratestuale all'interno della prima stagione (§ 3.1) e di 'cannibalizzazione' filmica in *Supernatural* (§ 3.2), per poi passare all'analisi dell'episodio *Asylum* (§ 4), prima nell'osservazione dei rimandi intertestuali non verbali (§ 4.1) e successivamente nel raffronto delle rese italiane e spagnole dei rimandi linguistici (§ 4.2).

2. Sottotitolaggio e doppiaggio

La traduzione dei rimandi intertestuali pone un doppio ordine di problemi a seconda di quanto le due culture d'arrivo (ispanica e italiana) condividano con la cultura di partenza (statunitense) la conoscenza delle fonti citate. In altre parole, i rimandi intertestuali si basano o su fonti non condivise, o su fonti già presenti (e già tradotte) nelle culture d'arrivo. Se le fonti sono strettamente legate alla cultura di partenza – come accade per alcuni fatti storici o di cronaca – gli spettatori italiani e ispanici possono non possedere le conoscenze necessarie per interpretarli e la traduzione dei rimandi intertestuali, quindi, pone gli stessi problemi di quella dei riferimenti culturali specifici (cfr. Antonini 2009) [9]. Se, invece, le fonti sono largamente condivise – come accade per i film 'cannibalizzati' – il pubblico delle culture d'arrivo è in grado di decodificare, almeno parzialmente, il rimando e la traduzione di quest'ultimo è facilitata dal fatto che ci si può basare sulle scelte operate nella versione sottotitolata e doppiata del film in questione. Tuttavia anche quando la fonte è condivisa ci sono casi, come mostrerà l'analisi, in cui nella resa traduttiva non si tiene conto della traduzione ufficiale del rimando, provocando così nel pubblico, soprattutto negli affezionati del genere, un problema di comprensione.

Il punto di partenza del nostro lavoro è stato l'analisi delle scelte traduttive effettuate nel sottotitolaggio e nel doppiaggio delle versioni ufficiali italiane e spagnole (presenti nelle rispettive edizioni del DVD della prima stagione prodotto dalla Warner Bros), per vedere se e come sia stata recepita l'intertestualità. Per poter poi monitorare anche la percezione dello spettatore medio abbiamo inserito i sottotitoli realizzati dai *fansubbers*, comunità virtuali di persone appassionate di serie televisive (ma sono famosissime anche quelle dedicate agli anime e ai manga giapponesi) che, a poche ore dall'emissione in lingua originale della puntata settimanale, dopo un intenso lavoro d'equipe, forniscono in Internet, in siti da loro stessi creati, i sottotitoli in un file scaricabile da tutti gli interessati[10]. Il *fansubbing* è un fenomeno in rapidissimo sviluppo che coinvolge soprattutto giovani, spesso studenti, ma nella maggior parte dei casi privi di una formazione specifica in scienze della traduzione[11]. L'idea che sottende allo sviluppo di questa realtà sommersa, nata in Italia e in Spagna per imitazione di un fenomeno brasiliano, è quella di "combattere il libero adattamento del testo [doppiato] che troppo spesso annulla caratteri e dialoghi dei personaggi originali" finendo per offrire un prodotto banale e (superficialmente e falsamente) acclimatato al gusto del paese ricevente (Carella, 2009: 67). Vedremo, tuttavia, se alle buone intenzioni di rendere 'fedelmente' i tratti caratteriali dei personaggi e di non filtrare gli argomenti tabù (sesso, religione, politica, ecc.), preoccupazioni principali di questi gruppi di sottotitolatori, seguono anche delle soluzioni rispettose del sempre più elevato coefficiente intertestuale di queste serie televisive (*Dexter, Lost, Dr. House, Heroes*, ecc.), oggetto del loro interesse.

La scelta di lavorare su due lingue offre l'occasione di allargare il campo di analisi e di vedere come questi rimandi vengono trattati in due paesi che sono sì culturalmente abbastanza vicini ma che presentano due strategie traduttive tendenzialmente diverse, storicamente imputabili ad un opposto atteggiamento rispetto al contatto linguistico con la lingua inglese e con il mondo anglosassone: integrazione e adattamento dei *foreignisms* in spagnolo e abuso di forme non adattate per l'italiano[12]. Politiche integrative diverse producono effetti collaterali divergenti anche nella pratica della traduzione filmica: infatti i titoli di film e telefilm vengono prevalentemente tradotti in spagnolo, qualora vi sia la possibilità di usare un corrispondente autoctono, anche ricorrendo alla traduzione letterale, spesso però priva delle connotazioni dell'originale, mentre in Italia si oscilla tra la conservazione dei titoli originali (per film e serie televisive) con la chiara funzione di attrarre il pubblico grazie alla patina di prestigio attribuita nel nostro paese all'uso dell'inglese, e la traduzione dei titoli dei singoli episodi all'interno della serie, per far sì che si colga facilmente l'argomento trattato.

Analogamente, la scelta di osservare sia il sottotitolaggio sia il doppiaggio era basata sull'idea che, soprattutto in paesi in cui sono utilizzati entrambi, le diverse modalità di queste due pratiche potessero permettere scelte traduttive differenti. In realtà lo spagnolo opta per la

stessa traduzione in entrambi, disconoscendone la loro diversità funzionale, mentre l'italiano, come vedremo meglio in § 4.2, nel doppiaggio sceglie quasi sistematicamente di neutralizzare ogni rimando. Questo dato comunque non inficia l'affermazione che doppiaggio e sottotitolaggio sono pratiche traduttive distinte con scopi diversi, e quindi, in teoria, perseguono differenti obiettivi: il sottotitolo accompagna il testo originale in modo complementare, mentre il doppiaggio lo sostituisce presentandosi come 'testo nuovo'.

La sottotitolazione si realizza in un ambiente multicode (con presenza di almeno due codici linguistici, l'originale dell'audio e la lingua tradotta del sottotitolo) e polisemiotico (armonia tra elementi iconici, verbali e musicali): questa forte concentrazione informativa può risultare scomoda se i diversi canali non sono in sintonia tra di loro o risultano ridondanti nella modalità espressiva, ma può anche favorire il recupero di elementi collaterali della comunicazione non esplicitamente espressi nel messaggio verbale (es. tratti prosodici della recitazione in lingua originale).

Inoltre, considerando la natura effimera del passaggio del sottotitolo, la subordinazione del messaggio a vincoli spazio-temporali e alla sincronizzazione con i turni del parlato, la costante attenzione richiesta da parte del pubblico, la compresenza dell'audio originale che può limitare la libertà di riformulazione qualora si tratti di lingue affini ad esempio, la difficoltà oggettiva nel veicolare varianti sociolinguistiche dei parlanti originali, ecc. [13], va detto che il processo traduttivo che approda al sottotitolo risulta un vero miracolo – *soprannaturale* a volte – di sintesi interpretativa e riformulativa. In esso, nonostante avvenga un passaggio da codice orale a codice scritto (trasposizione diamesica), viene annullata quella maggiore possibilità di esplicitazione che è tipica di quest'ultimo e, con essa, le più efficaci modalità risolutive dei riferimenti culturali e intertestuali in ambito traduttivo (es. ampliamento in testo, glosse e glossari, note, ecc.) [14]. L'impossibilità di inserire nel sottotitolo, con modalità intratestuali o paratestuali più o meno estese, quelle piste interpretative che a volte coadiuvano il destinatario nella comprensione dei rinvii intertestuali e dei riferimenti alla cultura di partenza, fa sorgere un inevitabile conflitto che va ad inficiare la natura stessa del sottotitolaggio, cioè quella di assistere lo spettatore:

[Il sottotitolo] 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 le motivazioni originali (Pavesi, 2002: 128, citata in Perego, 2007: 38-39).

La scelta di confrontare sottotitolaggio e doppiaggio è stata fatta proprio per verificare se il 'di più' offerto dal sottotitolaggio consenta una maggiore considerazione dei rimandi intertestuali. Infatti, se il doppiaggio sostituisce le tracce audio dell'originale impedendo qualsiasi raffronto con quanto enunciato nella versione originale, e fornendo quindi un vero e proprio testo tradotto, nuovo anche nelle modalità del recitato, il sottotitolaggio coesiste invece 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, che potrebbero rallentare il recupero del riferimento soprattutto quando si tratta di rinvii intertestuali non espliciti. In questo senso, il doppiaggio propone una soluzione meno conflittuale consentendo di mantenere la sovrapposizione dei turni del parlato, di rielaborare con maggiore libertà il testo di partenza con il quale non entra mai in conflitto evidente per il pubblico, di conservare l'oralità, ecc. [15], anche se, come è noto, altri sono i limiti di questa modalità traslativa (ad esempio la sincronizzazione del labiale).

3. *Supernatural*: macrotesto e 'cannibalizzazione'

La serie televisiva *Supernatural*, nata dal desiderio del suo ideatore e produttore esecutivo Eric Kripke di creare uno show basato su leggende metropolitane e folklore americano [16], si sviluppa intorno alla storia di due fratelli – Dean e Sam Winchester [17] – che a bordo di una Chevy Impala del 1967 viaggiano per le strade degli Stati Uniti dando la caccia a esseri soprannaturali nell'intento di ritrovare il loro padre e contemporaneamente ricucire il loro rapporto.

La prima stagione si apre con un *flashback* che porta lo spettatore a 22 anni prima dell'effettivo inizio della storia: l'uccisione della madre per mano di una misteriosa entità soprannaturale quando Dean ha 4 anni e Sam solo sei mesi. Da quel momento il padre (John Winchester), ossessionato dall'idea di vendicare la moglie, cresce i due ragazzi come soldati insegnando loro a riconoscere e a combattere qualsiasi tipo di creatura soprannaturale. Ventidue anni dopo Sam Winchester è all'università di Stanford, intento a crearsi una vita normale e sicura alla facoltà di legge, ma la sua ricerca di normalità dura poco, perché il fratello maggiore Dean ricompare nella sua vita con la notizia che il padre è scomparso.

Inizialmente Sam pensa di aiutare il fratello solo per un paio di giorni, ma quando torna a Stanford e trova la sua ragazza uccisa nello stesso modo della madre, decide di seguire Dean e di riprendere il tipo di vita che aveva cercato di lasciarsi alle spalle. Durante i 22 episodi della stagione, seguendo le tracce del padre, i due fratelli si imbattono in una serie di esseri soprannaturali che spaziano da demoni a 'mostri' immortali nelle leggende metropolitane o nel folklore americano (come lo spirito vendicativo e omicida dell'episodio 1.03 che si ispira alla leggenda di Bloody Mary che può essere evocata se il suo nome viene ripetuto tre volte davanti a uno specchio; o come il fantasma che infesta l'aereo nell'episodio 1.04 e che richiama la leggenda nata intorno al disastro aereo del 1972, in cui il volo 401 della Eastern Airlines Tri-Star cadde nelle paludi della Florida), combattendoli e sconfiggendoli grazie anche al ritrovamento del diario del padre, nel quale sono contenute tutte le informazioni su tutti i casi in cui l'uomo si è imbattuto. Negli ultimi tre episodi, dopo essersi finalmente ricongiunti con il padre, i tre Winchester affrontano il demone che ha ucciso la madre e la fidanzata di Sam.

Tutti gli episodi hanno una architettura definita che ricalca i passaggi fondamentali di quella dei telefilm polizieschi:

- presentazione del caso (di solito l'uccisione di qualcuno da parte di un essere soprannaturale);
- i due fratelli vengono a conoscenza del caso, attraverso i loro contatti o attraverso ricerche su giornali locali o su Internet, e come prima cosa cercano di accertarsi che si tratti realmente di un evento soprannaturale;
- spostamento nel luogo dove l'evento è avvenuto e presa di contatto con i parenti delle vittime o con i sopravvissuti (usando identità false);
- documentazione sul caso nuovamente attraverso ricerche in Internet, biblioteche e attraverso il diario del padre. Questa parte serve anche a spiegare al pubblico contro quale leggenda metropolitana o contro quale entità i fratelli combatteranno, e i modi per ucciderla;
- risoluzione del caso.

E se ogni episodio porta in scena 'il mostro della settimana' ed è in sé concluso, con una struttura assolutamente definita, l'intera produzione è basata, come detto, su un arco narrativo incentrato sul rapporto tra i due fratelli, sulla loro evoluzione come esseri umani e come cacciatori del soprannaturale; e molti snodi fondamentali di questo arco sono sottolineati da rimandi di tipo intratestuale.

3.1 Il macrotesto *Supernatural*

Anche se non è questa la sede per un discorso approfondito sull'intratestualità, vorremmo comunque mostrare due momenti in cui questo aspetto serve ad evidenziare due snodi fondamentali della narrazione: si tratta di due scene dell'episodio pilota (*Pilot*) che vengono citate nel nono (*Home*) e nel ventunesimo (*Salvation*) [18].

Nel flashback iniziale del primo episodio la scena in cui il padre, nel tentativo disperato di salvare la moglie mentre l'intera casa brucia, affida a Dean il fratellino neonato, viene ripresa in (*Home* 1.09) dove Sam, per salvare due bambini intrappolati nella sua casa natale, affida il più piccolo alla sorella maggiore ripetendo letteralmente la stessa battuta che in (*Pilot* 1.01) era stata pronunciata dal padre:

John Winchester: **Take your brother outside as fast as you can. Don't look back.** Now, Dean. Go! (*Pilot* 1.01, 03.25-03.28)
Sam: Sari, **take your brother outside as fast as you can. Don't look back.** (*Home* 1.09, 33.37-33.40)

L'intero episodio 1.09, in cui i due fratelli si trovano ad investigare un caso nella loro città natale e nella stessa casa in cui sono nati, rappresenta un punto di svolta nell'arco narrativo, innanzitutto perché mette in scena il ritorno a casa (a Lawrence in Kansas) per la prima volta dopo quasi 22 anni; in secondo luogo perché è un episodio di 'confessioni' e condivisione tra i fratelli: Sam confessa di avere delle premonizioni, mentre Dean gli racconta di essere stato lui a portarlo fuori dalla casa in fiamme salvandogli la vita. Il sovrapporsi di Sam al padre (con l'inconsapevole citazione delle sue stesse precise parole) sottolinea il cambiamento che sta avvenendo nel giovane Winchester: da figlio 'ribelle' desideroso di normalità, pronto a contestare ogni decisione del padre, a cacciatore disposto a qualsiasi cosa pur di vendicarsi dell'essere che gli ha ucciso madre e fidanzata.

Questo cambiamento viene esplicitamente raccontato in una delle ultime scene di *Salvation* (1.21), in cui viene ripresa in modo esattamente speculare un'altra scena di *Pilot*. Se nell'episodio pilota Sam – che è ancora convinto di tornare alla sua vita normale a Stanford e di sposare Jess – rifiuta di essere un cacciatore e di avere un qualsiasi dovere nei confronti del padre e della sua 'crociata', nel ventunesimo episodio è pronto a sacrificare la sua stessa vita

pur di ottenere vendetta. Specularmente Dean, che nel primo episodio è convinto che combattere il soprannaturale sia giusto e necessario, e che sia in qualche modo loro compito evitare che quello che è successo alla loro famiglia possa succedere ad altre persone, in *Salvation*, pur volendo anche lui uccidere il demone, non è disposto a sacrificare nessun altro membro della sua famiglia e tenta di fermare il fratello facendo (esplicitamente) proprie le parole che inizialmente erano state dette da Sam: ecco i due dialoghi.

Dean: You can pretend all you want, Sammy. But sooner or later you're going to have to face up to who you really are.

Sam: And who's that?

Dean: You're one of us.

Sam: I'm not like you. This is not going to be my life.

Dean: You have a responsibility.

Sam: To Dad? And his crusade? If it weren't for pictures, I wouldn't even know what Mom looks like. And what difference would it make? Even if we find what killed her, **Mom's gone and she isn't coming back.**

Dean: Don't talk about her like that. (*Pilot* 1.01, 23.54-24.20)

Dean: You're just willing to sacrifice yourself, is that it?

Sam: Yeah. Yeah, you're damn right I am.

Dean: Yeah, well, that's not going to happen... not as long as I'm around.

Sam: What the hell are you talking about, Dean? We've been searching for this demon our whole lives. It's the only thing we've ever cared about.

Dean: Sam, I wanna waste it. I do. Okay? But it's not worth dying over. [...]. If hunting this demon means you getting yourself killed... I hoped we never find the damn thing.

Sam: That thing killed Jess. That thing killed Mom

Dean; **You said yourself once... that no matter what we do, they're gone. And they're never coming back.**

Sam: Don't you say that. Not you. Not after all this. Don't you say that. (*Salvation* 1.21, 36.30-37.06)

I rinvii intratestuali quindi servono a strutturare l'intera produzione come un macrotesto secondo una duplice linea: da una parte servono a evidenziare i momenti salienti della narrazione e il filo principale che collega l'intera serie (attraverso le singole stagioni) mediante la ripresa di scene e battute, ma anche attraverso l'uso della musica (la ripresa della canzone *Wayward son* dei Kansas nella ricapitolazione iniziale di *Salvation*, e in quelle dell'ultimo episodio della seconda, terza e quarta stagione) [19]; dall'altra, servono per caratterizzare la crescita personale dei due personaggi e, di conseguenza, l'evoluzione del loro rapporto e il modo in cui si pongono nei confronti del soprannaturale.

3.2 'Cannibalizzazione' in *Supernatural*

Allo stesso modo, il ricorso ai rimandi intertestuali e soprattutto la 'cannibalizzazione' dei rimandi filmici lungi dall'essere superficiale permea completamente questa serie, ed è, come accennato, alla base della sua stessa creazione. Infatti nell'intento del suo ideatore *Supernatural* vuole essere contemporaneamente un omaggio *on the road* alla saga di *Star Wars* di George Lucas, e un omaggio ai classici del genere horror:

Picture **Luke Skywalker and Han Solo...** in a 70's muscle car with chain saws in the trunk... cruising in this American landscape.

I did think... that one way to do this show would be to do it as **Route 66...** and put two guys in a classic car and cruise them from town to town... [...] They get involved in these supernatural mysteries. **They basically just drive in and out of a different horror movie every week** (*Supernatural: racconti ai confine dell'oscurità*, Contenuti Speciali del DVD della Prima stagione 00.03-00.22 e 01.59-02.17, grassetto nostro). [20]

Il ricorso a citazioni, rimandi ed allusioni intertestuali serve a creare da una parte l'atmosfera dell'*horror-movie* della settimana, dall'altra un particolare e specifico contesto extratestuale che incornicia non solo ogni episodio ma tutte e cinque le stagioni. La rete delle citazioni filmiche, in particolare, rievoca situazioni della finzione cinematografica che i personaggi *rivivono* nella loro realtà come dei *déjà-vù*, essendo anch'essi cresciuti, nella finzione della serie, all'ombra di questi medesimi film di culto; essa, cioè, contribuisce a creare una complicità tra i protagonisti che si basa proprio sul comune terreno della loro esperienza con il soprannaturale, non solo vissuto in prima persona (padre cacciatore che li cresce come tali), ma anche in qualità di pubblico, in un rapporto pertanto *inter pares* con i loro stessi spettatori.

Questo processo di 'cannibalizzazione' dei rimandi filmici ha, come detto nel §1, una

struttura particolare: i film di culto vengono suddivisi in 'unità citazionali' disseminate in diverse puntate della serie che spesso precedono un episodio 'dedicato' ad omaggiare uno o più film, attraverso una ampia gamma di riferimenti espliciti e occulti, di tipo verbale e iconico. Il film *Deliverance* (noto in Italia con il titolo *Un tranquillo week-end di paura*, *Defensa* in spagnolo), ad esempio, viene citato in modo non esplicito nel primo episodio, in una scena nella quale Dean sfida un agente di polizia che lo sta per arrestare.

Policeman: I'm not sure you realize just how much trouble you're in here.

Dean: We talking, like, misdemeanor kind of trouble? Or "Squeal-like-a-pig" trouble? (*Pilot* 1.01, 29.56-30.03).

Il riferimento è ad una delle scene che precedono lo stupro di uno degli inesperti cacciatori da parte di uno dei due montanari che aggrediscono la comitiva di amici nel bosco obbligandoli a pratiche umilianti. A partire da quella famosa scena, *Squeal-like-a-pig* è un'espressione comunemente usata nello slang statunitense per indicare la sodomia. Lo stesso film viene poi omaggiato nel quindicesimo episodio (*The Benders*) che parla per l'appunto di una famiglia di psicopatici che si diverte a seviziare e ammazzare, come prede di caccia, degli innocenti ed ignari esseri umani, e che si rifà ad una famiglia realmente esistita nel 1870 nel Kansas, chiamata The 'Bloody' Benders la quale uccise più di una dozzina di persone. In questo episodio, oltre alle analogie della trama, si cita anche il nome dell'attore che in *Deliverance* interpreta il personaggio dell'uomo stuprato.

Jenkins: So far. But I'm waiting.

Sam: Waiting for what?

Jenkins: Ned Beatty time, man (*The Benders* 1.15, 12.36-12.41).

L'episodio *Home*(1.09) è, invece, interamente ispirato al film *Poltergeist* (1982, noto al pubblico italiano e ispanico con lo stesso titolo), scritto da Steven Spielberg e diretto da Tobe Hooper: l'entità soprannaturale che infesta la casa è un poltergeist; vi sono riprese dirette di elementi iconici (l'albero, la luce nell'armadio, ecc.); infine non solo ci sono alcuni personaggi che presentano tratti simili (la medium Tangina, come Missouri in *Supernatural*, legge i pensieri e maltratta gli scettici; Dean ha tratti che ricordano il personaggio del padre Steven in *Poltergeist*), ma c'è anche un caso di un richiamo vero e proprio all'attrice che interpreta il ruolo della medium nel film (*Dean: Missouri did her Zelda Rubinstein thing*, 32.25). Anche in questo caso un episodio precedente (*Bugs* 1.08) presentava rimandi a questo film riconducibili alla stessa pratica di frammentazione e distribuzione di unità di citazione (es. l'urbanizzazione costruita su un vecchio cimitero; il venditore immobiliare di *Bugs* ricorda il padre Steven di *Poltergeist*, ecc.); mentre una citazione esplicita, seppur nata da un fraintendimento, si ha nel quarto episodio:

Sam: Yeah, he told me. It was a poltergeist?

Man: *Poltergeist*? Man, I loved that movie! (*Phantom Traveler* 1.04, 06.33-06.35)

L'episodio che presenteremo in dettaglio di seguito (*Asylum* 1.10) è costruito come un omaggio a due grandi capolavori della *suspense* (*The Shining* e *One Flew over the Cuckoo's Nest*), e nell'omaggio al film *The Shining* viene anticipato da altri due episodi: in *Home* (1.09) il fenomeno paranormale che dà il titolo al film viene menzionato da Dean come risposta al fratello che racconta di avere psichici sogni premonitori (*you tell me you've got the Shining*, 07.36); in *Wendigo* (1.02) uno dei personaggi secondari cita un evento della recente storia degli Stati Uniti (*Like the Donner Party*, 29.16) per richiamare alla memoria la possibilità di un evento di cannibalismo. Il rimando intertestuale è ad una scena chiave di *The Shining*: durante il viaggio in auto che porterà la famiglia protagonista del film nell'hotel di montagna dove dovranno rimanere 5 mesi in qualità di custodi, Jack Torrance (il protagonista interpretato da Jack Nicholson) spiega dettagliatamente al figlio (che successivamente tenterà di uccidere) che cosa accadde ai Donner, una famiglia di pionieri del XIX secolo che rimase intrappolata nelle nevi della Sierra Nevada e che per motivi di sopravvivenza fu costretta a ricorrere al cannibalismo. Il rinvio è effettuato non solo attraverso la citazione letterale del medesimo fatto storico, ma anche a livello narrativo e scenico: la spiegazione della nascita del cannibalismo da parte di Dean è fatta sulla falsariga di quella di Jack Torrance; nel telefilm la scena coinvolge tre personaggi (Dean, più la sorella e il fratello del ragazzo scomparso per mano del Wendigo), che rivivono i ruoli dei tre attori del film (Dean è Jack Nicholson, il padre; la sorella è Shelley Duvall, la madre e il fratello, il bambino Danny Lloyd).

Il cannibalismo metaforico al quale ci riferiamo noi ha invece un effetto di collante tra i vari episodi, e nel rapporto tra i due principali protagonisti che, cresciuti a cereali *Weathies* e a mostri, veri e fittizi, intersecano episodi della loro infanzia e adolescenza di cacciatori con frammenti dei film che li hanno accompagnati nella loro formazione 'professionale' a livello virtuale. La soppressione o la non trasparenza di questi rinvii non solo rischia di far perdere il

riferimento ai film omaggiati, ma soprattutto va ad inficiare la comprensione del rapporto di complicità che esiste tra i due protagonisti. Il senso dell'intera serie è fortemente connesso alla presenza di queste citazioni perché su di esse si costruisce quell'atteggiamento di distaccata ironia di chi ha "visto cose che ..." (noi solo nella finzione, loro anche nella loro realtà) e riesce a distaccarsene ironizzando.

4. Analisi dell'episodio *Asylum*

Abbiamo scelto l'episodio *Asylum* (titolo italiano *La rivolta*, titolo spagnolo *Manicomio*) come nostro *case study* perché rappresenta un caso paradigmatico per mostrare le fonti dei rimandi intertestuali e le differenti modalità con cui vengono effettuati in *Supernatural*. Infatti questo episodio presenta, da una parte, rinvii a fonti diverse come film, telefilm e libri che appartengono ai generi *horror*, *thriller*, soprannaturale e fantascienza; dall'altra, questi rimandi sono eseguiti secondo due modalità distinte: una di tipo non verbale, che riguarda la trama, l'ambientazione, perfino la gestualità del recitato; l'altra di tipo verbale, cioè richiami delle fonti nel dialogo che arrivano fino a vere e proprie citazioni letterali. Inoltre, *Asylum* rende omaggio a un'icona hollywoodiana in due dei suoi più significativi ruoli: Jack Nicholson protagonista di *The Shining* (*Shining* in italiano, *El resplandor* in spagnolo) e di *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (*Qualcuno volò sul nido del cuculo* e *Alguien voló sobre el nido del cuco*). La complessità di questo episodio ci permetterà poi, nelle conclusioni (§5), di mostrare il peculiare effetto che raggiunge il processo di 'cannibalizzazione' in questa produzione televisiva.

È chiaro come le due modalità abbiano effetti differenti e si rivolgano a tipi diversi di pubblico: i rimandi non verbali sono necessariamente più impliciti e identificabili solo da spettatori appassionati di questi generi cinematografici/televisivi, mentre quelli linguistici sono molto più facilmente decodificabili almeno a un livello 'letterale'.

4.1 I rimandi intertestuali non verbali

La trama dell'episodio è abbastanza lineare: Sam e Dean si trovano a Rockford, Illinois, per investigare una serie di morti sospette che sembrano legate al Roosevelt Asylum, un manicomio abbandonato. Dopo ulteriori indagini, i due fratelli scoprono che il manicomio fu chiuso nel 1964 in seguito alla rivolta dei pazienti contro il personale medico – in particolare contro il Dottor Ellicott, direttore della struttura – a causa delle crudeli pratiche mediche esercitate su di loro.

Se il nucleo narrativo può essere stato ispirato dalle numerose leggende metropolitane incentrate su ospedali infestati (negli Stati Uniti sono famosi il Seaview Hospital di New York e lo State Mental Hospital di Bartonville, Illinois), la realizzazione effettiva di questo episodio in termini di sviluppo della trama, ambientazione e perfino recitazione è debitrice di tre diversi film: *House on Haunted Hill*, *The Shining* e *One Flew over the Cuckoo's Nest*.

Dal primo film, del 1958 con protagonista Vincent Price, *Asylum* riprende la storia di background (l'esistenza di un manicomio abbandonato e infestato in cui venivano esercitate pratiche mediche al limite della legalità) [21]; con *The Shining* del 1980, protagonista Jack Nicholson, condivide i modi in cui le presenze soprannaturali interagiscono con gli esseri umani che entrano (o vivono, nel caso del film) nel luogo infestato (chiunque entra in quel manicomio viene spinto alla pazzia dal Dottor Ellicott esattamente come Jack Torrance, nel film, viene spinto alla pazzia dalle presenze che infestano l'Overlook Hotel). Il rapporto con l'ultimo film, del 1975, sempre con Nicholson protagonista, è invece più complesso. Il rimando a *Cuckoo's Nest* ha un duplice effetto: da una parte offre agli spettatori un riferimento visivo puntuale alle torture che nel telefilm vengono solo raccontate; dall'altra, è come se il manicomio abbandonato di *Asylum* si trasformasse in un set perfetto su cui Dean Winchester è in grado di 'sfogare' la passione per il suo idolo Jack Nicholson.

Se infatti la figura del fratello maggiore presenta in generale tratti caratteriali e fisici simili al paziente McMurphy (giovane ribelle e contestatario con un passato di piccola criminalità, con atteggiamento da bullo e spaccone sempre in conflitto con l'autorità, dichiaratamente amante delle donne e informale e trasandato nell'abbigliamento, simile allo stile di Jack Nicholson in quel film), è in questo episodio che l'ammiccamento diventa scoperto quando, pronunciando la battuta *Kind of like my man Jack in Cuckoo's Nest*, Dean mima nei gesti e nella voce la recitazione di Nicholson, in una chiara citazione iconica della modalità recitativa del noto attore.

Rimandi più puntuali ai due film di Nicholson (e in particolare a *The Shining*) sono disseminati nel corso di tutto l'episodio, come ad esempio il rinvio, quasi citazione letterale, realizzato tramite l'insegna *boiler room* che appare in un paio di scene nelle quali i due fratelli esplorano il manicomio alla ricerca di tracce soprannaturali, e che rinvia a uno dei luoghi del famoso hotel di *Shining* dove avvengono alcune delle scene più raccapriccianti. Ma ci sono anche rimandi per 'distacco', specie di ammiccamenti giocati sulla differenziazione,

come se i creatori di *Supernatural* volessero sottolineare la loro alterità rispetto alle fonti/modelli scelti: la zona del manicomio infestata di spiriti è l'ala Sud, mentre nel film si parla di un'ala Ovest (con una rotazione in senso orario di 90° dell'edificio); la stanza dove il vecchio custode dell'hotel sterminò la famiglia è la 237, mentre nell'episodio si menziona la stanza 137 come luogo dove trovare la soluzione dell'enigma (con una traslazione verticale di un piano) [22].

Tutti questi rimandi non verbali (trama, ambientazione, mimesi recitativa) costruiscono una rete evocativa molto fragile, che rischia di non essere colta nemmeno dal pubblico statunitense, e i casi di esplicitazione, come quello visto in precedenza che riportiamo completamente di séguito, sembrano avere la funzione di renderne consapeole lo spettatore:

Dean: Electroshock, lobotomies. They did some twisted stuff to these people. Kind of like my man Jack in *Cuckoo's Nest*

Dean: Spirits driving them insane. Kind of like my man Jack in *The Shining*.

In queste due battute la doppia equivalenza tra le pratiche mediche (elettroshock e lobotomie) e l'effetto sugli esseri umani delle presenze soprannaturali (spiriti che portano alla pazzia), e i due film di Nicholson, serve appunto a fornire agli spettatori l'esatta chiave di lettura (e/o di rilettura) di ciò che si sta vedendo. In altre parole, la pratica di unire in una unica sequenza filmica rimandi verbali e non verbali attesta la preoccupazione dei creatori della serie di rendere il più possibile visibile questa intertestualità e quindi di farla riconoscere come tratto peculiare della loro produzione. Da queste premesse si può capire bene come diventi fondamentale che i rimandi intertestuali non vengano persi nel trasferimento del telefilm in un'altra cultura.

4.2 I rimandi intertestuali verbali

In *Supernatural* esiste quindi una sorta di gioco con il destinatario, una specie di 'indovina chi', in cui rinvii verbali e non verbali si intersecano supportandosi a vicenda, fornendo indizi più o meno espliciti allo spettatore, e costringendolo spesso a 'rileggere' ciò che ha appena visto. E se i rimandi non verbali hanno un maggior impatto sulla creazione di un contesto globale in cui situare l'intera serie, i rinvii linguistici concorrono a delineare la psicologia dei due protagonisti. Assieme creano una fitta rete evocativa che dovrebbe facilitare il recupero dei riferimenti ai film omaggiati e, soprattutto, far comprendere le motivazioni contestuali che sottendono alle loro menzioni: nel caso specifico dell'episodio *Asylum*, non solo ostentare un legame smalzato ed (auto)ironico con il mondo del soprannaturale, ma usare modelli filmici e televisivi come metro di paragone per comprendere la portata dei nuovi fenomeni paranormali che toccano da vicino i due protagonisti.

Prima di procedere con l'analisi, però, sono necessarie alcune considerazioni sul metodo e sulle convenzioni grafiche che abbiamo utilizzato per riprodurre sottotitolo e doppiaggio. Per garantire la continuità del discorso, analizzeremo prima tutti i rimandi linguistici che si rifanno ai due film di Nicholson, per poi passare ad altri rimandi di tipo filmico-televisivo, e finire con due riferimenti musicali. Ciò che negli esempi è identificato come Originale è la copia dei sottotitoli inglesi disponibili nella versione italiana del DVD; per tutti i sottotitoli si è proceduto a una fedele trascrizione, punteggiatura compresa, mentre per il doppiaggio si sono trascritte le battute impiegando i puntini di sospensione come indicatori di pausa. Un'ultima osservazione generale, già anticipata nel § 2, riguarda il fatto che mentre sottotitolaggio e doppiaggio italiano divergono fortemente, tanto da far pensare non solo che siano stati fatti da due gruppi di persone e in due momenti diversi, ma anche che non ci sia stata nessun tipo di collaborazione tra i due gruppi, invece, il sottotitolaggio e il doppiaggio spagnolo coincidono perfettamente, pertanto la trascrizione spagnola di quest'ultimo non verrà proposta, e le considerazioni che verranno sviluppate per i sottotitoli varranno sistematicamente anche per il doppiaggio.

Il passo seguente è lo scambio dialogico che presenta, forse in assoluto, la maggior frequenza di rimandi linguistici rispetto alla sua lunghezza: quattro rinvii ad altrettanti film in appena tre battute di dialogo.

Originale <i>Asylum</i> 1.10 (10.56-11.23)	Dean: Man. Electroshock, lobotomies. They did some twisted stuff to these people. Kind of like my man Jack in <i>Cuckoo's Nest</i> . So, what do you think? Ghosts are possessing people? Sam: Maybe. Or maybe it's more like-- Like <i>Amityville</i> or the Smurl haunting. Dean: Spirits driving them insane. Kind of like my man Jack in <i>The Shining</i> .
Sottotitolo italiano:	Dean: Accidenti. Elettroshock, lobotomie. A questa gente facevano cose atroci. Come al mio amico Jack nel <i>Nido del cuculo</i> . Allora, che ne pensi? Fantasmi che possiedono la gente? Sam: Forse. Or forse è più come-- Come <i>Amityville</i> o come la casa infestata degli Smurl. Dean: Gli spiriti li fanno impazzire. Come il mio amico Jack in <i>Shining</i> .
Doppiaggio italiano:	Dean: Accidenti. Electroshock, lobotomie... e chissà quali altri esperimenti. Come in quel film con il grande Jack Nicholson, te lo ricordi? Credi che i fantasmi possano impossessarsi delle persone? Sam: Forse. O forse succede soltanto in alcuni brutti film dell'orrore. Dean: Già, fantasmi che fanno impazzire la gente. Come il mio idolo Jack in <i>Shining</i> .
Sottotitolo/Doppiaggio spagnolo	Dean: Electroshock... lobotomías. Sí que hacían cosas feas a esa gente, // es como mi amigo Jack, en el <i>Nido del Cuco</i> . Bueno, tú qué dices? Qué están poseyendo a personas? Sam: Puede que sea como <i>Amityville</i> o lo de la guarida O espíritos que los vuelven loco. Como mi amigo Jack en <i>El resplandor</i>
Fansubs italiani	Dean: Amico... Eletroschoch [sic!], lobotomie... tutta roba che facevano su queste persone. Un po' come Jack in "Un estraneo nel Nido" Quindi... cosa ne pensi? Persone possedute da fantasmi? Sam: Forse. Forse è più tipo... "Amityville" o "Small Horror" Dean: Ah... spiriti che fanno impazzire. Allora meglio come Jack in "Gli illuminati"
Fansubs spagnoli	Dean: Electroshocks, lobotomías... cosas raras, para esas personas. Con lo que me gustó Jack en "El nido del cuco". ¿Entonces... qué crees? ¿Fantasmas poseyendo a personas? Sam: Quizás. Tal vez sea más como en... "Amityville" o "The Haunting"... Dean: Ah... Espíritus conduciéndote a la locura. Mejor como mi amigo Jack en "El Resplandor".

Per i due riferimenti più famosi (*One Flew over the Cuckoo's Nest* e *The Shining*) la scelta traduttiva dei sottotitoli spagnolo e italiano è identica: entrambi optano per la ripetizione della citazione filmica, con il titolo con il quale tali film sono conosciuti nelle rispettive culture pensando ad un pubblico con una certa competenza filmica (nel caso del primo film viene mantenuta anche la forma abbreviata, mantenendo la stessa funzione del testo originale, cioè evocare facendo affidamento sulla competenza enciclopedica del pubblico). Per quanto riguarda la menzione all'attore principale, anche nella traduzione se ne cita solo il nome, non sostituendolo con il cognome come si potrebbe fare per facilitarne eventualmente il recupero, proprio per non alterare il rapporto 'amichevole' tra Dean Winchester e il suo amico Jack.

Per gli altri riferimenti, sicuramente più di nicchia, *Amityville* e *Smurl haunting*^[23] il sottotitolo, in entrambe le lingue, cerca di fornire dei dati che permettano una

contestualizzazione migliore, se non una comprensione dell'elemento culturale: nel caso dell'italiano ampliando il secondo riferimento con una modalità esplicativa (*la casa infestata degli Smurl*), in spagnolo rinviando alla traduzione del titolo di un altro film (*la guarida*), più noto al pubblico iberico, che parla dello stesso fenomeno [24].

Il doppiaggio italiano non solo omette il riferimento al primo film ma non riesce nemmeno a rendere l'atteggiamento ironico di Dean che non parla più del suo 'amico Jack' ma di *quel film con il grande Jack Nicholson, te lo ricordi?*; si perde anche la particolare inflessione vocale che Dean usa pronunciando il nome dell'attore e che accompagna la mimesi dell'espressione facciale tipica di Nicholson, espressione che, ovviamente, rimane e che però, a riferimento saltato, risulta del tutto incongruente. Anche i riferimenti di Sam sono completamente saltati e vengono riformulati in *O forse succede soltanto in alcuni brutti film dell'orrore che unita alla battuta precedente di Dean (Credi che i fantasmi possano impossessarsi delle persone?)* modifica totalmente il senso del dialogo, finendo per suggerire un'incredulità dei due fratelli rispetto all'esistenza dei fantasmi e del paranormale. In sintesi, la resa del sottotitolaggio permette un recupero dei rinvii e una fedeltà all'intenzione comunicativa dello scambio di battute; nel doppiaggio, invece, si altera completamente l'atteggiamento dei due protagonisti nei confronti della loro formazione avvenuta attraverso i film, del paranormale e del caso specifico che hanno di fronte, oltre a perdere alcuni dei rinvii filmici.

I sottotitoli amatoriali italiani dimostrano che i riferimenti intertestuali non sono stati compresi, perché la resa è assolutamente priva di senso e non 'assiste' per niente il pubblico. Inoltre, il suggerimento di sostituire il secondo riferimento con il primo (*Allora meglio come Jack in "Gli Illuminati"*) ha il risultato di distruggere quella delicata rete evocativa a cui tanto tengono gli sceneggiatori di questa serie. I sottotitoli amatoriali spagnoli, invece, mostrano una migliore comprensione dei singoli riferimenti, optando per la stessa sostituzione del rimando a *Smurl hunting* che viene operata nei sottotitoli e nel doppiaggio ufficiale, lasciando però il riferimento in originale (*The Haunting*). In compenso però nella traduzione del rimando al secondo film di Nicholson compiono lo stesso errore dei loro colleghi italiani (*Mejor como mi amigo Jack en "El Resplandor"*), ed altri di natura semantica e grammaticale, dettati forse dalla fretta e da un non eccellente livello di conoscenza della lingua inglese (in *Kind of like my man Jack in Cuckoo's Nest* l'avverbio LIKE diventa il verbo GUSTAR: *Con lo que me gustó Jack en "El nido del cuco"*).

L'altro riferimento a *The Shining* è una citazione letterale della frase con cui Jack Torrance compone il suo libro costituito dalla ripetizione infinita della frase *All work and no play makes Jack a dull boy* (letteralmente: troppo lavoro e nessun divertimento fanno di Jack un ragazzo noioso).

Originale <i>Asylum</i> 1.10 (28.43-48)	Dean: Why all work and no play makes Doctor Ellicott a very dull boy.
Sottotitolo italiano:	Dean: Il mattino ha l'oro in bocca per il dottor Ellicott.
Doppiaggio italiano:	Dean: Un uomo dedito allo studio questo dottor Ellicott, guarda qua.
Sottotitolo/doppiaggio spagnolo	Dean: Vaya, resulta evidente que ese doctor Ellicott solamente pensaba en el trabajo
Fansubs italiani	Dean: Pieno di lavoro, nessun amico... il Dott. Ellicott era un ragazzo molto piacevole.
Fansubs spagnoli	Dean: Mucho trabajar y nada descansar, hace poco agradable al el Dr. Ellicott.

Il sottotitolo italiano opta per la resa acclimatata alla lingua-cultura d'arrivo: il proverbio *il mattino ha l'oro in bocca* infatti era stato personalmente scelto dal regista Kubrik (come riportato da Mereghetti, 1997: 1739) per tradurre l'espressione inglese nell'inquadratura del dattiloscritto di Torrance nell'edizione italiana del film. Questa scena priva di dialoghi fu girata espressamente per volontà del regista in diverse lingue (italiano, tedesco, spagnolo, francese, ecc.) per permettere di comprendere il muto stupore della moglie di Torrance. Tuttavia, nelle successive edizioni in DVD, dopo la morte del regista, si è optato per un ritorno alla scena originale, nella quale la frase rimane in inglese, anche se la traduzione originale del proverbio è recuperabile nella versione sottotitolata.

Il doppiaggio italiano, invece, preferisce eliminare direttamente il rimando parafrasando con un'espressione che forse voleva essere ironica ma che nel recitativo finisce per assumere semplicemente il valore di una piatta affermazione. La stessa cosa succede in spagnolo (sottotitolo e doppiaggio) che, pur potendo ricorrere al corrispettivo autoriale per l'espressione (*No por mucho madrugar amanece más temprano* -

[http://it.wikipedia.org/wiki/Shining_\(film\)#cite_note-1](http://it.wikipedia.org/wiki/Shining_(film)#cite_note-1)), **sceglie di sopprimere il riferimento.**

Vista la possibilità che la scelta di Kubrik sia diventata opaca per un pubblico giovane, la soluzione scelta dai *fansubbers* sia italiani sia spagnoli – giovani anch'essi e non sempre cinefili – di tradurre letteralmente, neutralizzando così il rinvio citazionale, sembra essere quella che quantomeno tiene conto della carica ironica che sottende a questa nota frase. Anche in questa sequenza il sottotitolo italiano si dimostra più rispettoso della dimensione intertestuale della frase rispetto alla scelta del doppiaggio, mentre la versione spagnola sembra maggiormente interessata a veicolare in modo più immediato l'ironia del personaggio Dean, piuttosto che attraverso il ricorso alla figura del suo *alter ego* Torrance.

Con il prossimo esempio passiamo invece agli altri rimandi disseminati in *Asylum*, il primo dei quali è a *Star Wars*:

Originale <i>Asylum</i> 1.10 (05.14-16)	Dean: I love the guy, but he writes like Yoda.
Sottotitolo italiano:	Dean: Gli voglio bene, ma scrive come Yoda.
Doppiaggio italiano:	Dean: Gli voglio un bene dell'anima, ma scrive come una gallina.
Sottotitolo/Doppiaggio spagnolo	Dean: Te aseguro que escribe igual que habla Yoda.
Fansubs italiani	Dean: lo amo il ragazzo, ma giuro che lui scrive come quel matto di Yoda.
Fansubs spagnoli	Dean: Le quiero al tipo, pero te juro que escribe como el jodido del Yoda.

Il rimando è al maestro Jedi Yoda, la cui caratteristica (nella versione inglese, italiana e spagnola) è di parlare con frequenti strutture dislocate o sospese^[25], ed è mantenuto sia nel doppiaggio spagnolo, sia nel sottotitolo spagnolo e italiano, professionale e amatoriale, ma è 'inspiegabilmente' soppresso nel doppiaggio italiano. La scelta traduttiva è inoltre abbastanza discutibile: l'espressione *scrivere come una gallina* si riferisce alla calligrafia e non alla strutturazione sintattica. Dalle frequenti inquadrature delle pagine del diario (una delle più lunghe nell'episodio *Provenance* 1.19) lo spettatore può rendersi conto che il padre non ha assolutamente una brutta calligrafia, quanto piuttosto scrive informazioni spezzettate, non complete. La scelta migliore allora sembra quella spagnola che esplicita il parallelismo che sta alla base del riferimento (scrive come parla Yoda). La resa del sottotitolo amatoriale italiano e spagnolo, completando l'informazione in modo non necessario, presenta elementi di ipertraduzione poco adatti alla modalità della sottotitolazione (*giuro che / juro que, matto / jodido*). L'uso dei due aggettivi inoltre introduce una valutazione del personaggio citato che non è in alcun modo presente nell'originale.

Lo scambio dialogico seguente è di nuovo giocato su tre rimandi, questa volta a un film e a due telefilm legati al genere del soprannaturale:

<p>Originale <i>Asylum</i> 1.10 (10.03-10.31)</p>	<p>Dean: Let me know if you see any dead people, Haley Joel. Sam: Dude, enough. Dean: I'm serious. You gotta be careful, all right? Ghosts are attracted to that ESP thing you got. Sam: I told you, it's not ESP. I just have strange vibes sometimes. Weird dreams. [...] Dean: Hey, who's the hotter psychic? Patricia Arquette, Jennifer Love Hewitt or you?</p>
<p>Sottotitolo italiano:</p>	<p>Dean: Fammi sapere se vedi della gente morta, Haley Joel. Sam: Dacci un taglio, bello. Dean: Dico sul serio. Devi stare attento, va bene? I fantasmi sono attratti da quelle tue percezioni extrasensoriali. Sam: Te l'ho detto, non sono percezioni. A volte sento strane vibrazioni. Faccio strani sogni. [...] Dean: Ehi, chi è il medium più figo? Patricia Arquette, Jennifer Love Hewitt o tu?</p>
<p>Doppiaggio italiano:</p>	<p>Dean: Visto che sei sensitivo, se senti la presenza di fantasmi dimmelo. Sam: Ah, non scherzare. Dean: Non scherzo. Gli spettri prediligono quelli che hanno percezioni extrasensoriali. Sam: Non sono percezioni extrasensoriali, ma solo delle sensazioni. Dei brutti sogni. [...] Dean: Secondo te chi è il medium più sexy? Patricia Arquette, Jennifer Love Hewitt o tu?</p>
<p>Sottotitolo/Doppiaggio spagnolo</p>	<p>Dean: Si ves muertos, dímelo, soy como Bruce Willis. Sam: Cállate ya. Dean: Hablo en serio. Ten cuidado, ¿vale? Los fantasmas son atraídos por tu sexto sentido Sam: No es un sexto sentido, tengo sensaciones a veces. Y sueños raros. [...] Dean: ¿Quién es mejor vidente, Patricia Arquette, Jennifer Love Hewitt o tú?</p>

Fansubs italiani	<p>Dean: Dimmi se vedi qualche persona morta, Haley Joe.</p> <p>Sam: Amico, è abbastanza.</p> <p>Dean: No, sono serio, stai attento. I fantasmi sono attratti... dai poteri extrasensoriali che stai sviluppando.</p> <p>Sam: Ti ho già detto che non ho percezioni extrasensoriali. Io sento solo delle strane vibrazioni... A volte!</p> <p>[...]</p> <p>Dean: Hey Sam, cosa ne pensi di diventare un medium spirituale? Patricia Arquette, Jennifer Love Hewitt o tu?</p>
Fansubs spagnoli	<p>Dean: Hazme saber si ves a gente muerta.</p> <p>Sam: Colega, ya vale.</p> <p>Dean: No, en serio, hay que tener cuidado. Los fantasmas son atraídos por esa percepción extrasensorial que estás desarrollando.</p> <p>Sam: Ya te lo he dicho, no es percepción extrasensorial. Sólo tengo extrañas vibraciones, a veces. Sueños raros...</p> <p>[...]</p> <p>Dean: ¿Oye, Sam, quién crees que es la médium más apetecible? ¿Patricia Arquette, Jennifer Love Hewitt o tú?</p>

Il primo rimando è al film *The Sixth Sense* (1999) con Bruce Willis e Haley Joel Osmont che interpreta il bambino con abilità psichiche, ed è effettuato sia attraverso la menzione del nome proprio del giovane attore sia attraverso la citazione di una delle battute cardine del film pronunciata proprio dal bambino (*I see dead people*). Il secondo rinvio è alle due protagoniste di altrettanti telefilm: Patricia Arquette in *Medium* e Jennifer Love Hewitt in *Ghost Whisperer*, due serie contemporanee a *Supernatural*, trasmesse anche in Italia e in Spagna [26].

Il sottotitolo italiano mantiene intatti tutti e tre i rimandi, mentre il doppiaggio sopprime totalmente il primo, eliminando il rinvio all'attore e sostituendo la citazione della battuta con un'espressione equivalente per significato (*se senti la presenza di fantasmi dimmelo*) introdotta da una causale del tutto ridondante (*visto che sei sensitivo*).

Nel sottotitolaggio/doppiaggio spagnolo il secondo riferimento viene mantenuto intatto (i telefilm menzionati indirettamente sono ben noti anche al pubblico ispanico), mentre, per quanto riguarda il primo, si opta per sostituire il parallelismo Sam/Haley Joel con quello Dean/Bruce Willis, mantenendo comunque la citazione della battuta. Forse questa scelta è motivata dall'idea che Willis sia per il pubblico spagnolo un riferimento meglio identificabile, e comunque per assicurarsi che l'identificazione sia colta lo spagnolo opta per tradurre l'inglese *ESP* con *sexto sentido* (cioè con il titolo spagnolo del film). Questo nuovo parallelismo crea però qualche cortocircuito: nonostante l'affermazione (*soy como Bruce Willis*), chiaramente Dean non è come il personaggio del film, non è morto.

Il sottotitolo amatoriale italiano mantiene intatti i rimandi ai diversi attori, ma interpreta erroneamente il secondo: non è nel carattere di Dean suggerire a Sam di diventare un medium, il senso della battuta (come la stessa reazione del fratello più giovane dimostra) è quello di sdrammatizzare il momento di tensione che si è venuto a creare tra i due protagonisti. I due fratelli Winchester raramente parlano apertamente di quello che li preoccupa, e la battuta di Dean in apertura del nostro esempio è un chiaro tentativo di appropinquare indirettamente, con ironia, un argomento che lo preoccupa realmente. Dean è appena venuto a conoscenza dei poteri di suo fratello (proprio nell'episodio precedente *Home*) e non può in nessun modo sentirsi rassicurato dal fatto che in Sam ci sia qualcosa di soprannaturale, perché tutto ciò che è soprannaturale è malvagio e quindi da combattere. I sottotitoli dei *fansubbers* spagnoli, infine, sopprimono il riferimento del primo rimando, mentre mantengono intatto il riferimento alle due attrici, anche se l'uso dell'articolo femminile (*la médium*) risulta incoerente quando poi viene applicato alla figura di Sam, dando adito ad un'ambiguità che nel testo originale non esiste; errore dettato presumibilmente sempre dalla scarsa revisione e dalla fretta di immettere in rete i sottotitoli. Inoltre in entrambe le lingue la scelta di tradurre *dead people* rispettivamente con *persona morta* e *gente muerta* suggerisce che non sia stata colta la natura citativa della battuta (nella versione italiana e spagnola del film la battuta viene rispettivamente tradotta con: *Vedo la gente morta* e *En ocasiones veo muertos*, cioè la formulazione che è stata scelta nella traduzione professionale).

Ancora una volta notiamo che nella modalità del sottotitolo professionale si cerca di assistere

il pubblico nel recupero dei rinvii (è emblematico l'uso della strategia sostitutiva del sottotitolo spagnolo), nonostante i limiti spaziali imposti dal supporto impediscano eccessive espansioni del testo. La riletture offerta dal doppiaggio, invece, non solo sopprime uno dei rinvii ad un film recente e ben noto anche al pubblico italiano, ma impiega una espansione testuale ridondante (approfittando del fatto che i due attori sono in penombra e non c'è necessità di sincronizzare il loro labiale) che cambia l'atteggiamento ironico di chi generalmente usa l'allusione e la concisione per esprimere i propri sentimenti e sensazioni. Il sottotitolaggio amatoriale in entrambe le lingue mostra una decisa non comprensione dei rinvii meno espliciti (in italiano unito, come detto, alla perdita del tono ironico dello scambio); inoltre presentano coincidenze traduttive, come l'inserimento di una sorta di glossa esplicativa nella seconda battuta di Dean (*poteri extrasensoriali che stai sviluppando / percepción extrasensorial que estás desarrollando*) che sembra suggerire una conoscenza abbastanza esatta del lavoro reciproco.

Gli ultimi due casi, come abbiamo anticipato, sono rimandi al mondo musicale. Il primo esempio riguarda l'uso degli pseudonimi da parte dei fratelli Winchester: tranne il caso sopraccitato in cui vengono scelti i nomi dei due attori protagonisti di *Star Wars*, Dean opta sempre per scegliere nomi di musicisti esponenti del *mullet rock* o dell'*hard rock*.

Originale <i>Asylum</i> 1.10 (07.33-37)	Dean: I'm Nigel Tufnel, with the <i>Chicago Tribune</i> .
Sottotitolo italiano:	Dean: Sono Nigel Tufnel, del <i>Chicago Tribune</i> .
Doppiaggio italiano:	Dean: Io sono Nigel Tufnel, del <i>Chicago Tribune</i> .
Sottotitolo/Doppiaggio spagnolo	Dean: Soy Nigel Tufnel, del <i>Chicago Tribune</i>
Fansubs italiani	Dean: Sono Nigel Tufnel, del <i>Chicago Tribune</i>
Fansubs spagnoli	Dean: Soy Nigel Tuffnel, del <i>Chicago Tribune</i> .

Questo tipo di rimandi viene sempre lasciato inalterato in entrambe le lingue, sia nella traduzione professionale sia in quella amatoriale, anche se, ovviamente, non sempre il recupero è assicurato. In questo caso, ad esempio, in cui il rinvio è a uno dei membri della band fittizia degli *Spinal Tap*, protagonista del film-documentario diretto da Rob Reiner *This Is Spinal Tap* (1984), crediamo che il recupero sia possibile solo per gli appassionati del rock.

L'ultimo caso, infine, si basa su una sorta di gioco duplice: da una parte, il solito gioco 'indovina il riferimento' – *Dr Feelgood* è il titolo di un album dei *Mötley Crüe*; dall'altra un gioco linguistico sul significato di *feelgood* che crea un forte contrasto con *extreme rage therapy*.

Originale <i>Asylum</i> 1.10 (33.08-11)	Dean: Dr Feelgood was working on some sort of, like, extreme rage therapy.
Sottotitolo italiano	Dean: Il dottor benessere lavorava ad una terapia della rabbia estrema.
Doppiaggio italiano	Dean: Stava cercando una cura contro i casi più gravi.
Sottotitolo/Doppiaggio spagnolo	Dean: Dr Frankenstein trabajaba en una terapia contra la ira.
Fansubs italiani	Dean: Il Dr. Si-Sente-Bene stava lavorando su un tipo di terapia che aumenta l'ira.
Fansubs spagnoli	Dean: El Dr. Siéntase-Bien estaba trabajando en algún tipo de terapia de extrema rabia.

Il sottotitolo italiano traduce il significato ma non il rimando intertestuale, mentre il doppiaggio opta per la soppressione totale e in generale per un abbassamento del significato dell'intero enunciato (*extreme rage therapy* diventa *una cura contro i casi più gravi*). Il sottotitolaggio/doppiaggio spagnolo sceglie nuovamente una sostituzione del rimando intertestuale. Il riferimento a Frankenstein, sebbene di più facile recupero, crea tuttavia in questo caso solo confusione, attivando tutta una serie di inferenze che non appartengono a questa battuta. I sottotitoli amatoriali mostrano di nuovo un allineamento e cercano graficamente (tramite le maiuscole e i trattini) di mantenere una parvenza di rimando, scegliendo comunque la traduzione più vicina al significato della parola inglese (*Dr. Si-Sente-Bene / Dr. Siéntase-Bien*).

5. Conclusioni

L'osservazione più evidente ricavabile dalla nostra analisi è che le traduzioni dei *fansubbers*, in generale, mostrano una qualità decisamente inferiore a quella delle rese ufficiali, innanzitutto perché in molti casi si può rilevare una competenza pragmatica e linguistica carente; in secondo luogo perché tendono a non riconoscere la funzione dei rimandi intertestuali e quindi a trattarli come semplici 'fatti' linguistici e non di cultura, cioè traducendone (tra l'altro, non sempre adeguatamente) solo la forma linguistica e perdendone la componente culturale. In realtà, i *fansubbers* ispanici dimostrano di possedere una cultura cinematografica più estesa di quella dei colleghi italiani, come dimostra il caso, già citato, del corretto recupero del titolo spagnolo "El resplendor" per il film *The Shining* rispetto alla traduzione italiana "Gli Illuminati".

Per quanto invece riguarda le scelte traduttive professionali, per le due lingue d'arrivo le osservazioni devono essere diversificate rispetto al loro modo di usare doppiaggio e sottotitolaggio. In spagnolo, la sistematica coincidenza della resa traduttiva nelle due pratiche fa presupporre che entrambe assolvano alla generica funzione di tradurre il testo fonte nel modo più ampiamente fruibile per il pubblico della lingua-cultura d'arrivo e questo spiega anche perché alcune scelte siano, seppur facilitanti rispetto al recupero dei rinvii, lontane dalle scelte e intenzioni del testo originale. In italiano, invece, si assiste alla sistematica differenziazione delle due pratiche che sottintende una diversificazione di funzione: il sottotitolo assume la funzione di assistere lo spettatore nel recupero dei rimandi, mentre il doppiaggio, con la sua quasi totale eliminazione dei rinvii^[27], ha la funzione di creare un testo non problematico per la comprensione formale (ma non sostanziale) da parte del pubblico della cultura d'arrivo.

La scelta del doppiaggio italiano sembra però difficilmente condivisibile sia perché, come detto, elimina una componente testuale fondamentale per *Supernatural*, sia perché (e qui il problema è di portata più generale) la maggior parte dei rinvii si riferisce a fonti conosciute anche nella cultura italiana e, quindi, potenzialmente riconoscibili dagli spettatori. La versione spagnola e il sottotitolo italiano, da parte loro, presentano un'alternanza tra mantenimento del rimando e sua soppressione, che non sembra avere una motivazione oggettiva a parte il non riconoscimento del rimando stesso qualora venga omissis. Ovviamente riconoscere il titolo di un film risulta molto più semplice dell'individuare scambi di battute o frasi disseminate al suo interno, ma come accade per qualsiasi tipo di traduzione professionale, la documentazione è alla base di un corretto approccio al testo da tradurre. E una volta che la citazione viene riconosciuta è auspicabile che si ri-utilizzi la resa scelta nella traduzione della fonte:

Bibliografia

- Albir, Amparo Hurtado (2001) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Antonini, Rachele (2009) "The perception of dubbed cultural references in Italy". In *TRAlinea*, 11. URL: http://www.intralea.it/volumes/eng_open.php?id=P752
- Carella, Elena (2009) "Sottotitoli senza pudore". Ventiquattro, inserto di Giugno de Il Sole 24 ore: 65-70.
- Corti, Maria (1976) *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.
- Díaz Cintas, Jorge (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación*. Barcelona: Ariel.
- Di Girolamo, Costanzo/Paccagnella, Ivano a cura di (1982) *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*. Palermo: Sellerio.
- Fuentes Luque, Adrián (2001) "Aspectos profesionales y técnicos de la traducción audiovisual, con especial referencia al caso de España". *Trans*, 5: 143-152.
- Grasso, Aldo/Scaglioni, Massimo (2003) *Che cos'è la televisione*. Milano: Garzanti.
- Grasso, Aldo, a cura di (2008) *Enciclopedia della televisione*. Milano: Garzanti (terza edizione ampliata e aggiornata).
- Luyken, Georg-Michael et al. (1991) *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
- Mereghetti, Paolo, a cura di (1997) *Dizionario dei film 1998*. Milano: Baldini & Castoldi.
- Pavesi, Maria (2002) "Sottotitoli: dalla semplificazione nella traduzione all'apprendimento

linguistico”. *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata* (RILA) 34, 1-2 (numero monografico a cura di Annamaria Caimi): 127-142.

Perego, Elisa (2007) *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.

Segre, Cesare (1982) “Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia”. *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo, Ivano Paccagnella: 15-28.

Segre, Cesare (1985) *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.

Segre, Cesare (1991) *Intrecci di voci*. Torino: Einaudi.

Tonin, Raffaella (2003) “Timidez y arrojito: las dos caras del préstamo en traducción”. *Interlingüística 14: Publicación de la Asociación de Jóvenes Lingüistas* (a cura di Mario De La Fuente García, Noelia González Verdejo, Maribel Rodríguez González): 999-1010.

Vellar, Agnese (2009) “Grown Up with Dawson (and the) Desktop. Riflessività e partecipazione per un'indagine multi-situata e multi-sfaccettata del fandom italiano”, Progetto Mosaic ScriptaWeb. URL: <http://wip.scriptaweb.eu/pratiche-sociali-ambienti-digitali/category/paper/>

NOTE

[1] Nonostante le due autrici abbiano lavorato a stretto contatto e in completa collaborazione, la scrittura dei paragrafi 1, 3. e 3.1 è da attribuire a Francesca La Forgia, mentre a Raffaella Tonin si attribuiscono i paragrafi 2 e 3.2. I rimanenti (4 e 5) sono stati elaborati a quattro mani. Ringraziamo per i preziosi suggerimenti Francesca Gatta e Marco Mazzoleni.

[2] La serie televisiva americana *Supernatural*, prodotta dalla Warner Bros Television in associazione con Wonderland Sound and Vision (produttori esecutivi McG, Eric Kripke e Robert Singer), va in onda sull'emittente CW dal settembre 2005 alle 21; a partire dal settembre 2009 è incominciata la trasmissione della quinta stagione.

In Spagna viene trasmessa con il titolo *Sobrenatural* dall'ottobre del 2006, inizialmente su AXN – canale digitale della Sony Pictures Television – e da giugno 2007 su TVE, ma con uno share abbastanza basso. Successivamente, a partire dalla seconda stagione, passa su La 2 nella fascia oraria delle 23.30.

In Italia la serie viene trasmessa dal febbraio 2007 su Rai Due in seconda-terza serata (inizialmente programmata per le 22.45 la serie è stata poi spostata nella fascia oraria delle 23.30); al momento (ottobre 2009) Rai Due ha in programmazione la terza stagione (<http://www.supernatural.rai.it/category/0,1067207,1067068-1070430,00.html#>).

[3] “Il dato più significativo della serialità americana contemporanea è questo: i telefilm sono ricolmi non solo di citazioni attinte a piene mani dalla grande letteratura, dal grande cinema, dal grande teatro, ma trasudano strutture narrative, tecniche figurative, procedimenti «rubati» a modelli alti” (Grasso, 2008: 810, alla voce telefilm).

[4] Le osservazioni di Corti, nate per i testi letterari (prosastici o poetici), sono state da noi adattate alle caratteristiche del nostro oggetto.

[5] La pratica di creare serie con “continuità interepisodica” nasce alla fine degli anni Ottanta (con *Hill Street Blues*) e si consolida negli anni Novanta (Grasso/Scaglioni, 2003: 144 ss.).

[6] Ad esempio, in questa sede non considereremo per nulla il fenomeno dell'auto-referenzialità che è largamente presente e che coinvolge tutte le persone – attori, produttore, sceneggiatori, ecc. – che lavorano a questa produzione. Citiamo quanto Eric Kripke, produttore esecutivo della serie, dice a proposito del primo episodio della prima stagione: “[...] every road mentioned in this show are names of roads in Toledo, Ohio, where I'm from. And there's in-jokes like that throughout the entire series of references to my hometown, and my friends and people I know” (Commento al primo episodio Pilot, DVD della prima stagione, 34.03).

[7] Solo la prima stagione si compone di 22 episodi di 40 minuti l'uno, vale a dire ben oltre 14 ore di trasmissione in totale.

[8] L'esistenza di questo pubblico di ‘affezionati’ è testimoniata non solo da diversi fansite (ad esempio *Winchester Journals* <http://winchester-journals.net/>) che dedicano apposite sezioni ai riferimenti di questo tipo, ma anche alla creazione di una *Supernatural Wiki* (<http://www.supernaturalwiki.com/index.php?title=Supernatural>).

[9] Il lavoro di Antonini, focalizzato sulla percezione da parte del pubblico italiano dei riferimenti culturali, in particolare del sistema scolastico ed educativo statunitense, in

alcune serie televisive doppiate, ha messo in luce che gli spettatori “did not have sufficient knowledge resources to understand and explain the content and thus the culture-specific references to which they were exposed”.

[10] Si sono scelti, tra i tanti disponibili in rete, due siti: www.subfactory.it per l'Italia e <http://www.subdivx.com> per la Spagna. Le comunità dei fansubbers spagnoli in genere sono composte da persone provenienti da tutti i paesi ispanofoni, e quindi per cercare di avere un prodotto paragonabile con i sottotitoli ufficiali ci siamo affidati a una versione dei sottotitoli che, almeno formalmente, dichiara di essere stata rivista e adattata allo spagnolo peninsulare: “Para los ripeos HDTV. Son los subs publicados por Asia-Team, los he revisado un poco y los he pasado a español de España” (<http://www.subdivx.com/index.php?accion=5&buscar=supernatural&masdesc=1&idusuario=&nick=&ofecha=&ocd=&odown=&pg=4>).

[11] Per maggiori informazioni riguardo al mondo del fansubbing italiano si rimanda a Vellar (2009) e al video trasmesso da Rai4 disponibile all'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=IaZ37YRGAos>

[12] Nella linguistica di contatto, ad esempio, è noto come lo spagnolo peninsulare tenda, quando è possibile, alla naturalizzazione del forestierismo, adattandolo a livello grafico-fonetico, morfologico, ecc. o addirittura risemantizzando un lessem a patrimoniale; l'italiano impiega molto più frequentemente anglicismi non adattati che tuttavia non sempre riescono ad acclimatarsi e a divenire produttivi al di fuori del loro originario ambito d'uso. A questo proposito si veda Tonin (2003: 999-1010).

[13] Per ulteriori variabili sul sottotitolaggio e la sua resa in traduzione si veda Díaz Cintas (2003: 233-285).

[14] Come sottolineano Luyken et al. (1991: 154, citato in Antonini 2009), nella traduzione audiovisiva “the scope for manoeuvre is far more limited than for literary translation. There can be no explanatory footnotes, asterisks or asides”; tuttavia, come suggerisce Antonini, “today’s technological developments and new applications in the (multi)media sector (e.g. digital support in the form of interactive television, teletext, etc.) could be used to provide viewers with such information. It is also true that as recipients of a public service (and certainly in the interest of all the networks that broadcast imported programmes), television viewers have the right to avail themselves of all those pieces of information that are generally ‘neutralized’ by the translation process, and of the knowledge required to fully appreciate and enjoy what they are watching”.

[15] Per un ulteriore raffronto sulle caratteristiche distintive delle due modalità si veda Perego (2007: 27).

[16] Con le parole di Kripke, “For really long time I wanted to do a show about American folklore and urban legends. [...] As a matter of fact, my very very first TV pitch, when I first started in town when I was 23-24, was an urban legend show” ([http://www.supernaturalwiki.com/index.php?title=William_S._Paley_Television_Festival_2006_\(transcript\)](http://www.supernaturalwiki.com/index.php?title=William_S._Paley_Television_Festival_2006_(transcript))).

[17] Non crediamo sia un caso che il nome del fratello maggiore sia lo stesso di uno dei due protagonisti (Dean Moriarty) del libro *On the road*, dal momento che allusioni più o meno esplicite al libro di Kerouac e alla Route 66 sono spesso presenti nelle dichiarazioni di Kripke.

[18] Gli episodi sono citati tramite il titolo e/o l'annotazione che include rispettivamente numero della serie e numero dell'episodio (ad es. 1.21); negli esempi citati, oltre a queste informazioni, è stato anche annotato il minutaggio della scena.

[19] La colonna sonora di questa serie meriterebbe un discorso a parte che purtroppo, per ragioni di spazio, non possiamo affrontare in questa sede.

[20] Un omaggio esplicito alla saga di Lucas si ha nel terzo episodio della prima stagione, dove i fratelli scelgono come pseudonimi i nomi degli attori che interpretano Han Solo e Luke Skywalker (Harrison Ford e Mark Hamill): Dean: I'm Agent Ford, this is Agent Hamill (Dead in the water 1.03, 4.47-4.52); un rimando implicito si trova, invece, nel secondo episodio: in una delle prime scene uno dei personaggi è inquadrato mentre legge il libro di Joe Campbell *The Hero with a Thousand Faces*, la cui mitologia dell'eroe è alla base sia di *Supernatural* sia di *Star Wars*.

[21] Nel 1999 la Warner Bros ha prodotto un remake con Geoffrey Rush nel ruolo che fu di Price: “A spine-tingling remake of William Castle’s 1958 classic horror tale, combines white-knuckle terror with dark humor and cutting-edge special effects” (http://houseonhauntedhill.warnerbros.com/hhh_frames.html).

[22] La stanza 237 ritorna in altri due episodi di questa serie: *Something Wicked*, il diciottesimo della prima stagione, e *Play thing*, undicesimo della seconda.

[23]Amityville fa riferimento a un libro di Jay Anson del 1977 (The Amityville Horror - A True Story) e a una serie di film che raccontano la storia della famiglia Lutz e della loro casa al 112 Ocean Avenue ad Amityville, a sud di Long Island (NY) (http://en.wikipedia.org/wiki/The_Amityville_Horror); il secondo si riferisce alla famiglia Smurl e alla loro casa a West Pittston, Pennsylvania, in cui pare si siano verificati fenomeni paranormali dal 1974 al 1989: da questa storia nel 1991 è stato tratto il film The Haunted (http://en.wikipedia.org/wiki/Smurl_haunting).

[24]La guarida è il titolo spagnolo di The Haunting, film americano del 1963 incentrato su un gruppo di ricercatori del paranormale che passano una notte in una casa infestata. Il film è stato rifatto nel 1999 e quindi può risultare più vicino al pubblico della serie televisiva.

[25]Inglese: If into the security recordings you go, only pain will you find (Revenge of the Sith, http://en.wikiquote.org/wiki/Star_Wars_Episode_III:_Revenge_of_the_Sith); spagnolo: El miedo a la pérdida un camino hacia el lado oscuro es (Revenge of the Sith, <http://es.wikiquote.org/wiki/Yoda>); italiano: Cominciata, la guerra dei cloni è (Attack of the Clones, <http://it.wikipedia.org/wiki/Yoda>)

[26]Medium (2005) è trasmessa negli Stati Uniti su NBC, in Italia su Rai Tre dal 2006, in Spagna su Cuatro dal 2006; Ghost Whisperer (2005), in onda sulla CBS, è trasmessa in Italia su Foxlife dal 2006 e su Rai Due dal 2007, in Spagna (con il titolo Entre Fantasmas) su Cuatro dal 2006.

[27]Restano solo i rimandi a nomi di attori o di musicisti e il rinvio al film The Shining.

[28]La citazione della frase di The Shining per cui il sottotitolo italiano recupera la versione scelta da Kubrik, e la frase tratta da The Sixth Sense per cui sia lo spagnolo sia il sottotitolo italiano recuperano la versione utilizzata nella traduzione del film.

[29]Si noti che un riferimento a questo film è presente anche in Così è la vita (1998) di Aldo Giovanni e Giacomo: Ora ve lo faccio passare io un tranquillo week-end di paura (http://it.wikipedia.org/wiki/Un_tranquillo_week-end_di_paura), battuta che poteva fornire un'ottima ispirazione per la strategia da impiegare, vale a dire l'esplicitazione attraverso il titolo del noto film.

[30]Questa la definizione di ironia fornita da Segre (1991: 6): "Chi fa un discorso ironico [...] è come se desse voce a un 'locutore ingenuo', le cui affermazioni, non collimanti con le opinioni e la personalità del locutore effettivo, ottengono il loro effetto grazie a questo contrasto. Infatti l'operazione si ripete, specularmente, nell'interlocutore, che prima recepisce in qualità di 'interlocutore ingenuo', poi nota il divario e coglie l'ironia".

©inTRAlinea & Francesca La Forgia & Raffaella Tonin (2009).

"In un tranquillo week-end di paura, un Esorcista volò sul nido del...", inTRAlinea Vol. 11.

Permalink to this article: <http://www.intralea.org/archive/article/1655>

inTRAlinea [ISSN 1827-000X] is an online translation journal published by the University of Bologna. This printout was generated directly from the online version of this article and can be freely distributed under the following [Creative Commons License](#).