



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Il fansubbing come mediatore della cult-testualità
nell'industria culturale italiana**

Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo
Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo

Candidato
Maria Martina Cervino
Matricola 1432742

Tutor
Mauro Di Donato

Co-tutor
Andrea Minuz

Anno Accademico 2016/2017

Indice

Introduzione p. 4

Capitolo 1 – Civiltà di massa e culture minoritarie p. 10

1.1 “Una delle tre o quattro parole più complicate della lingua inglese”.

Breve storia della “cultura” a cavallo tra XIX e XX secolo p. 10

1.2 La “struttura del sentimento”: cultura e pubblico di massa p. 15

1.3 Codifica e decodifica: media, ideologia e polisemia p. 22

1.4 Il paradigma incorporazione/resistenza tra post-strutturalismo e populismo p. 26

1.5 L’audience diffusa: i Media studies verso la società performativa p. 29

1.5.1 L’esperienza contro le retoriche della resistenza p. 34 - 1.5.2 Creatività culturale vincolata: gli Audience studies alla prova del quotidiano p. 36

Capitolo 2 – I Fandom studies p. 39

2.1 Che cos’è un fan? Evoluzione di una categoria p. 39

2.2 La comunicazione di massa e l’ “audience vulnerabile” p. 48

2.3 Incorporazione e resistenza: il fandom nella teoria della subculturalità p.50

2.4 Fan activities: letture scorrette p. 53

2.5 Cultura della convergenza tra partecipazione ed economia affettiva p. 57

2.6 I media come spazio transizionale p. 62

2.7 Grassroots: il confine tra produzione e consumo p. 67

Capitolo 3 Il fansubbing: dal Giappone all’Italia, passando per gli States p. 77

3.1 Anime giapponesi e fansubbing americano p. 77

3.2 Serialità americana e fansubbing italiano p. 86

Capitolo 4 – La teoria dell'adattamento p. 95

4.1 Gli Audiovisual translation studies p. 95

4.2 La “cultural turn” e la scuola di Tel Aviv p. 97

4.3 Strategie e parametri tecnici nelle pratiche della traduzione dell'audiovisivo p. 102

4.4 Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali p. 105

4.4.1 Audiomedialità p. 107 - 4.4.2 Invisibilità p. 108 - 4.4.3 Doppiaggese p. 111

4.5 La sottotitolazione: una “traduzione vincolata” p. 113

4.5.1 I vincoli tecnici p. 114 - 4.5.2 I vincoli culturali p. 116

4.6 Tradurre l'umorismo p. 118

Capitolo 5 – Le strategie dell'adattamento tra umorismo, cultura e (auto)censura p. 125

5.1 Oggetto dell'analisi p. 125

5.2 Termini dell'analisi p. 134

5.3 Risultati dell'analisi del corpus p. 139

5.3.1. La subcultura nerd: faglia culturale, linguaggio condiviso p. 142 -

5.3.2. Le religioni tra tabù e *political incorrectness* p. 148 - 5.3.3. The Middle: variazioni sociolinguistiche dell'America di mezzo p. 157

Conclusioni p. 165

Appendice – Il corpus: *The Big Bang Theory* p. 169

Bibliografia p. 279

Introduzione

Questa ricerca è prodotto di tre anni di studio a cavallo di una delle più grandi rivoluzioni mediali e culturali degli ultimi decenni, l'avvento di Netflix, approdato in Italia nell'autunno del 2015.

È un fenomeno figlio della rivoluzione che Chris Anderson raccontava già nel 2004: laddove un cinema non può permettersi di proiettare un film se non riesce a raccogliere 1500 persone in due fine settimana, o lo spettro radiofonico non può contenere che un numero limitato di stazioni, e la logica dell'analogico impone di affidarsi solo a sicuri successi commerciali per sopravvivere, nell'era di Internet e della banda larga con costi contenuti ci si garantisce spazi pressoché illimitati. Il discorso che Anderson faceva in merito ad Amazon e l'industria editoriale vale anche per l'industria audiovisiva: la scarsità di un tempo lascia oggi spazio a una sconfinata abbondanza che mette lo spettatore nelle condizioni di scegliere. Da un lato pochi successi assicurati, dall'altro tanti prodotti adatti ognuno a piccoli frammenti di *audience*.

Naturalmente il costo di produzione di un film o di una serie televisiva è enormemente più alto di quello di un libro; l'audiovisivo non potrà mai permettersi l'infinita rosa di alternative che invece può offrire mercato editoriale. Eppure, se mai c'è stata un'epoca in cui l'audiovisivo è sembrato somigliare alla libreria più grande del mondo, è proprio questa.

Ormai anche il piccolo schermo ha le sue nicchie. L'attuale abbondanza di emittenti e di contenuti, che indicheremo con la categoria ombrello di *narrowcasting*, proprio a significare l'opposto del *broadcasting* tradizionale e generalista, allude a un tipo di telecomunicazione a raggio ristretto (*narrow*), specializzato, per un pubblico più targetizzato. Negli ultimi anni, prodotti non *mainstream*, potenzialmente rischiosi, hanno riscosso un buon successo. Improvvisamente, i network hanno iniziato ad ascoltare le voci di un pubblico più esiguo e più esigente, ad apprezzare la creazione delle subculture di *fandom* e ad inseguire i telespettatori su tutti i mezzi di comunicazione disponibili. Il sistema, collaudato nel caso di Amazon, mostra ancora forti segni di incertezza nel caso della televisione.

La televisione statunitense sta vivendo quella che è stata definita l'era della Peak TV, un'era che sconfina la semplice “abbondanza” della famosa nomenclatura di John Ellis, che entra nel merito della qualità oltre che della quantità, a indicare le decine e decine di nuovi titoli prodotti ogni anno, tra i quali, spesso, prodotti che raggiungono un pubblico molto piccolo ma hanno una risonanza mediatica e un successo di critica tali da accaparrarsi premi prestigiosi. *Almost Nobody Watches Most Emmy-Nominated Shows* era il titolo di un articolo comparso su Variety a ridosso degli Emmy del 2017¹, che presentava i dati di uno studio sul pubblico della programmazione “di prestigio” tra broadcaster tradizionali e piattaforme over-the-top: a differenza dei dati d'ascolto ufficiali prodotti giornalmente da Nielsen, al campione veniva chiesto semplicemente di rispondere se avesse mai visto o anche solo sentito nominare i titoli in questione. Il vantaggio non dichiarato era quello di poter misurare in qualche modo il pubblico delle OTT, che rifiutano di divulgare dati precisi sulla fruizione dei loro prodotti. La comedy che nel 2017 ha vinto il suo terzo Emmy consecutivo, *Veep*, era stata vista dal 10% del campione. *This Is Us*, il primo drama di uno dei *big three* network ad essere nominato dai tempi di *The Good Wife* nel 2011, era stato visto dal 35% del campione ed era almeno conosciuto da un ulteriore 21%, ma l'Emmy è andato a *The Handmaid's Tale* di Hulu, che era stato visto solo dal 5% del campione.

Peak TV significa anche una difficoltà da parte delle serie ad emergere nel mare magnum di prodotti offerti al pubblico tra broadcasting e OTT. Aldilà della manciata di serie che raggiungono la shortlist degli Emmy e dei Golden Globe, esistono decine di titoli che cercano di farsi spazio. La stessa definizione di Peak TV è stata coniata da John Landgraf, CEO del canale via cavo FX, che da anni propone una programmazione di qualità e coraggiosa nella scelta di temi e voci nuove. In un panorama come quello

1

D. Holloway, *Almost Nobody Watches Most Emmy-Nominated Shows* (Consultato il 15/09/2017) Disponibile al link <http://variety.com/2017/tv/news/almost-nobody-watches-emmy-nominated-shows-1202559617/>

del 2017 in cui si può scegliere fra 534 programmi di fiction in onda², la battaglia per l'attenzione del pubblico è durissima.

A questo processo non è del tutto estranea neppure la televisione italiana, che pur non potendo contare sui numeri della produzione interna, tenta di stare al passo della domanda con un'offerta che nella moltiplicazione delle piattaforme comprende circa 360 canali in chiaro e a pagamento³. In uno sforzo paragonabile a quello delle emittenti commerciali negli anni Ottanta, la televisione italiana riempie i propri palinsesti di programmi d'importazione fiction e factual cercando di inseguire il pubblico, testimoniando un trend di redistribuzione delle quote di ascolto dalle reti generaliste ai canali tematici.

Le forme di narrowcasting che anche in Italia si vanno sperimentando riguardano non solo l'offerta e la programmazione in senso stretto, ma anche nel modo in cui si riconfezionano i prodotti importati.

Il doppiaggio, da sempre forma di intermediazione preferita dell'audiovisivo d'importazione in Italia, vede un lento ma inesorabile slittamento da un orientamento integralista e protezionista a uno più flessibile e liberale.

Si tratta un passaggio obbligato: alle ragioni istituzionali, economiche e professionali imperanti nel Novecento, hanno iniziato a contrapporsi logiche derivanti da altre considerazioni. Gli inserzionisti, ad esempio, che, assorbito l'impatto della frammentazione delle audience, accettano di scommettere su programmazioni sempre più orientate a segmenti di pubblico. Un'altra fascia di resistenza atavica come quella rappresentata dagli addetti ai lavori dell'industria dell'audiovisivo si trova a fare i conti con un mercato in evoluzione, stretta fra culture produttive dalle radici profonde e spinte all'innovazione da parte dell'utenza.

L'8 luglio 2016 si scatena l'indignazione del Twitter italiano per un episodio di *How To Get Away With Murder* ("Le regole del delitto perfetto") trasmesso nella prima serata di Rai 2 con il taglio di una scena di bacio gay.

2 P. Viruet, *FX Is Still Waging the War Against Peak TV* (Consultato il 20/08/2017) Disponibile al link https://www.vice.com/en_us/article/mbbj3x/fx-are-still-waging-the-war-against-peak-tv

3 *Confindustria Radio Televisioni, I canali tv in Italia. Primo semestre 2017* (Consultato il 15/09/2017) Disponibile al link <http://confindustriaradiotv.it/wp-content/uploads/2017/01/Canali-TV-1H-2017-testo.pdf>

L'autocensura da parte delle reti di prodotti d'importazione percepiti come troppo sconvenienti per andare in onda integralmente è pratica consolidata in Rai come a Mediaset e per una rosa di generi che vanno dal film (similmente eclatante il caso di *Brokeback Mountain* nel 2008) all'animazione giapponese (ce ne occuperemo nel Capitolo 1) per arrivare alla serialità; diversamente dal passato, il disappunto dei fan italiani della serie, che già la conoscono tramite altri canali (i primi fansub italiani risalgono alla data di messa in onda della serie negli USA, mentre la prima TV italiana della serie, sulla piattaforma Sky, risale all'anno precedente), viene veicolato da un livetwitting massivo, con la pubblicazione di clip della versione originale e di quella epurata, e l'appello ai produttori e agli interpreti della serie, che immediatamente condannano l'accaduto. Parallelamente, i vertici della tv di Stato si mobilitano per prendere le distanze da quello che definiscono, con il direttore di rete Dallatana «un eccesso di pudore dovuto alla sensibilità individuale di chi si occupa di confezionare l'edizione delle serie per il prime time»⁴ e con il dg Campo dall'Orto «un comportamento non adeguato al proprio tempo»⁵. Dopo anni, decenni di edizioni italiane basate su adattamenti estremamente invasivi, non solo della traduzione da una lingua all'altra, ma anche e soprattutto dello scarto culturale tra il paese produttore e il paese importatore, che investe non solo i dialoghi ma anche l'immagine, si ricevono inequivocabili segnali di un'inversione di tendenza.

Nelle dichiarazioni rese a ridosso del fatto, Dallatana tratteggia un quadro d'insieme che mette anche in luce i meriti della rete nel tentare di rinnovare la propria offerta: «dopo anni e anni di serie esclusivamente poliziesche Rai2 ha cominciato a proporre titoli di diverso contenuto, quali *Le regole del delitto perfetto* e *Jane the Virgin*, che tratta di maternità surrogata. Anche queste polemiche ci aiutano a prendere le giuste misure per il futuro».

4 R. Franco, *Bacio gay: Rai2 lo censura. Polemica social, la replica: «Eccesso di pudore»* (Consultato il 22/08/2017) Disponibile al link http://www.corriere.it/spettacoli/16_luglio_09/bacio-gay-rai2-censura-a8277610-45b8-11e6-be0f-475f9043ad28.shtml

5 Libero, *Rai: Campo dall'Orto, taglio scene gay scelta non adeguata a tempo* (Consultato il 22/08/2017) Disponibile al link <http://www.liberoquotidiano.it/news/spettacolo/11928162/rai-campo-dall-orto-taglio-scene-gay-scelta-non-adequata-a-tempo.html>

Misure che, se l'*affaire* HTGAWM è servito da lezione, investiranno anche una gestione più attenta delle edizioni.

Per ora, il panorama è composito, dà piuttosto l'impressione che i grandi editori stiano tutti ancora prendendo le misure tra convenzioni del mestiere e procedure calcificate da un lato e spinte all'innovazione anche piuttosto brusche dall'altro.

In questa sede si tenta di analizzare il cambiamento in atto attraverso due direttrici principali: fandom e adattamento, i due protagonisti di questa ricerca, che vuole illustrare gli elementi più interessanti di un caso di studio emblematico per come riassume nei dieci anni della produzione americana, ai quali corrispondono dieci anni di edizione italiana, le variazioni nell'approccio al lavoro di adattamento, in relazione a una fortissima spinta dal basso in direzione di una maggiore adesione al prodotto originale. Focus principale dello studio è l'adattamento dei prodotti di genere *comedy* e quindi dell'umorismo e delle specificità linguistiche e culturali.

Al fenomeno del fansubbing viene dedicata una particolare attenzione. Nel fenomeno del fansubbing c'è l'emblema dei più spinosi interrogativi che si trovano ad affrontare tanto gli studiosi di fandom quanto la produzione televisiva: la decifrazione della fruizione del fandom a cavallo tra uso e consumo, la convergenza culturale, la frammentazione del pubblico televisivo nell'età dell'abbondanza, l'emergenza dei mercati di nicchia, la globalizzazione dei prodotti culturali, l'annosa questione del doppiaggio, la pirateria informatica.

L'intento del presente lavoro è entrare nel merito di questi interrogativi e tentare di interpretare il comportamento dell'industria che tenta di interpretare il comportamento dei consumatori.

Nel primo capitolo viene passato in rassegna il corpo teorico elaborato dalle diverse fasi dei Cultural studies e degli Audience studies, dagli studi seminali di Raymond Williams all'impegno del Centre for Contemporary Cultural Studies, fino al paradigma spettacolo/performance e ai successivi sviluppi, per poi addentrarci, dopo un'esposizione delle principali questioni affrontate dai Fandom studies, nella disamina della storia del fandom, ovvero dell'evoluzione diacronica delle sue pratiche culturali in relazione

alla testualità di culto.

Nel secondo capitolo vengono esaminate le teorie dell'adattamento e le strategie con cui le diverse modalità di traduzione audiovisiva traspongono il testo audiovisivo, con particolare riferimento all'adattamento dell'umorismo. Prenderò in rassegna i principali strumenti teorici di cui mi avvalgo nel Capitolo 3, tratti dagli *Audiovisual translation studies* e dalla pragmatica, illustrando lo stato dell'arte sulle diverse pratiche traduttive, con particolare riferimento al doppiaggio e alla sottotitolazione, mettendo in luce le peculiarità di ognuna ed evidenziando ciò che le differenzia, ciò che porta il distributore a propendere per l'una o per l'altra, e ciò che determina a livello testuale determinati comportamenti.

Nel terzo capitolo vengono presentati nel metodo e nel merito i risultati della ricerca (al corpus nella sua interezza è dedicata un'ampia appendice) che si è svolta come lo studio dei modi in cui un prodotto viene retargetizzato e rebrandizzato attraverso il solo passaggio da un adattatore a un altro.

Capitolo 1 – Civiltà di massa e culture minoritarie: dal folk al fan

In questo capitolo verranno delineati gli snodi principali dei Cultural studies e degli Audience studies a livello storico-teorico, al fine non solo di presentare uno stato dell'arte che sia un catalogo di letture utili per lo studioso di ricezione, ma di ricostruire l'intreccio di spunti, concetti, eventi e fenomeni che hanno dato forma a un panorama culturale e mediale in cui il fansubbing ha potuto prosperare e farsi a sua volta parte dell'intreccio che prelude al mediascape del futuro.

1.1 “Una delle tre o quattro parole più complicate della lingua inglese”. Breve storia della “cultura” a cavallo tra XIX e XX secolo

Nel suo dizionario delle parole chiave della sociologia, intitolato *Keywords*⁶, Raymond Williams ha definito “cultura” una delle due o tre parole più complicate della lingua inglese. Williams prende in esame per intero l'evoluzione dell'etimo latino di origine, *colere*, “coltivare”, da cui derivano parole lontanissime come “colono”, “culto” e, per l'appunto, “cultura”: allontanandosi dall'iniziale area semantica agricola, il termine arriva ad assumere, da Cicerone a Thomas More, Francis Bacon, Thomas Hobbes e Samuel Johnson, un significato metaforico relativo alla cura e alla formazione delle menti. Nel XIX secolo, in pieno Romanticismo, il termine inizia ad essere polemicamente declinato al plurale da J. G. Herder, con

6 R. Williams, *Keywords*, Croom Helm, London 1976. Altri testi di riferimento essenziali in cui l'autore sviluppa il suo concetto di cultura sono *Culture and Society*, Chatto and Windus, London 1958; *The Long Revolution*, Chatto and Windus, London 1961; *The Country and the City*, Chatto and Windus, London 1973; *Marxism and Literature*, Oxford University Press, London and New York 1977; *Culture*, Fontana New Sociology Series, Collins, Glasgow 1981.

l'intenzione di combattere il preconcetto illuminista e imperialista sulle altezze raggiunte dal pensiero umano, fino ad allora identificato univocamente con la cultura europea; «il solo pensiero di una cultura europea superiore è un palese insulto alla maestà della Natura»⁷. È ancora nel Romanticismo tedesco che “cultura”, una cultura dunque ormai intesa nella pluralità delle sue concretizzazioni, viene messa in contrapposizione a “civiltà”, il processo di sviluppo dell'umanità, bandiera dell'Illuminismo. “Cultura” poteva ora essere declinato per rendere giustizia a qualsiasi frutto dell'espressione umana; grande enfasi veniva data in particolare alle culture nazionali e tradizionali, compreso quello che veniva definito “cultura folk” o *folklore*, che condensava l'insieme delle conoscenze e dei prodotti culturali del popolo.

La dicotomia tra cultura e culture prosegue nel XX secolo, segnatamente con la polemica contro la pretesa di superiorità intellettuale, finezza e distinzione tra Arte e intrattenimento popolare: le differenze sottolineate nell'Ottocento avranno dunque ripercussioni non solo in termini di apertura geografica della sfera d'attenzione degli intellettuali europei. Gli spunti ottocenteschi per la riconsiderazione della cultura in termini di conflittualità tra alta e popolare sono particolarmente fecondi, a detta di Williams, perché è nel XIX secolo che si delinea la società industriale e di conseguenza si va formando la categoria della cultura popolare. Il nesso con l'evento storico della Rivoluzione industriale si spiegherebbe in questo modo: laddove nel corso della storia c'era sempre stata una cultura comune condivisa da tutti gli strati di una società e una cultura elitaria e riservata solo ai vertici, l'introduzione della produzione meccanizzata determina un cambiamento delle relazioni tra lavoratori e datori di lavoro, l'urbanizzazione e quindi una separazione geografica tra classi sociali e infine la formazione di un radicalismo clandestino politico e sindacale. Sarebbero stati questi tre fenomeni a determinare la creazione di uno spazio culturale nuovo e più o meno al di fuori del controllo delle classi dominanti: per l'appunto, la cultura popolare. La cultura popolare si può definire esclusivamente come “altro” da qualcosa, prevalentemente dalla cultura alta, elitaria, ovvero

7

J. G. Herder, cit. in. R. Williams, *Keywords*, op. cit., p. 79.

dall'Arte: ciò significa definire la cultura popolare come una cultura bassa, inferiore.

Capostipite di questa influente prospettiva è Matthew Arnold⁸, il quale, pur senza menzionare esplicitamente la cultura popolare, la implica nei termini di un "altro" dalla cultura propriamente detta, e specificamente, come recita il titolo della sua opera di maggior rilievo, in termini di *anarchia*. Dunque, da un lato esistono «le cose migliori che sono state dette e pensate al mondo»⁹, la cultura come massa di conoscenze finalizzate al bene del genere umano; dall'altro il carattere anarchico e la natura destabilizzante della cultura viva della classe lavoratrice, fonte di disordine, di un declino sociale e culturale che la cultura alta ha il compito di dominare. Anarchia, classe, disordine, dominio: il discorso sulla cultura popolare è disseminato nella sua fase aurorale di implicazioni politiche, di timori relativi all'eventualità che il gusto popolare prenda il sopravvento distruggendo il castello delle "cose migliori" costruito nel corso dei secoli dall'aristocrazia del pensiero.

È il 1930 quando F. R. Leavis pubblica il pamphlet *Civiltà di massa e cultura minoritaria*¹⁰, manifesto dei seguaci di Arnold e dei primi studiosi che si occupano dichiaratamente di cultura popolare. Nel 1930 i tratti della società di massa sono già sotto gli occhi degli accademici e danno a Leavis lo spunto per affermare che, rispetto allo scenario descritto da Arnold, la cultura del proprio tempo è in condizioni «molto più disperate»¹¹, è una cultura di «standardizzazione e di livellamento verso il basso»¹². Contrariamente alle implicazioni odierne del concetto di "minoranza", minoritaria è per Leavis proprio la cultura delle "cose migliori", di cui in passato, attraverso standard impliciti ma mai messi in discussione, si è sempre presa cura una minoranza eccellente; nel XX secolo, invece, questa minoranza è stata messa in discussione, ha subito un "collasso di autorità",

8 M. Arnold, *Culture and Anarchy*, Smith, Elder & Co., London 1869.

9 M. Arnold, cit. in J. Storey, *Teoria culturale e cultura popolare*, op. cit., p. 21.

10 F. R. Leavis, *Mass Civilisation and Minority Culture*, Minority Press, Cambridge 1933.

11 F. R. Leavis, *Mass Civilisation and Minority Culture*, cit. in J. Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, Hemel Hempstead, Prentice Hall 1998, p. 13.

12 F. R. Leavis, *Culture and Environment*, Greenword Press, Westport 1977, p. 3.

per via di quella che Edmund Gosse ha definito la «rivoluzione contro il gusto»¹³ intrapresa dalle masse. Anche in questo caso il terrore dell'anarchia è sempre presente, insieme alla preoccupazione per un'atmosfera sociale sfavorevole al libero dispiegarsi dell'azione selettiva della minoranza. È in questo contesto che si sviluppa quell'idea di un'età dell'oro in cui il popolo non era massa ma comunità organica che produceva dal basso e spontaneamente una propria cultura folk, anziché cadere ipnotizzati in una *rêverie* nociva e svilente, tipica dei prodotti culturali distribuiti dall'alto, a livello industriale.

Per quanto evidentemente superata, questa linea di pensiero ha il grande merito di assumere la cultura popolare come oggetto di studi sistematici e di prenderla in esame applicando per la prima volta le tecniche riservate all'analisi letteraria a oggetti, fino ad allora, non ritenuti degni di tale approccio.

Ancora nel Dopoguerra, posizioni fortemente critiche nei confronti della cultura di massa si sviluppano anche oltreoceano, aggiungendo un ulteriore elemento: la riflessione sull'americanità del fenomeno. Si tratta di posizioni che hanno in comune un atteggiamento di disapprovazione, in termini anche aspri, ma a grandi linee si può distinguere un'ala totalmente critica, che vede la cultura di massa come gratificazione sostitutiva, come droga che instupidisce il pubblico (e le attribuiscono un'origine sovietica e un carattere di anti-americanità), da un'ala che, pur definendola rozza e brutale, la riconosce invece come profondamente americana, in quanto figlia dell'industrializzazione, dell'educazione di massa e della democrazia. L'enorme progresso generato all'interno di questa seconda ala degli studi culturali americani del dopoguerra, soprattutto grazie agli studi di Edward Shils¹⁴, è precisamente quanto porta a ipotizzare per la prima volta una forma di attività del pubblico di massa nei confronti dei prodotti industriali che gli vengono imposti: tale sviluppo «rappresenta un'indicazione del rozzo risveglio estetico di classi che prima accettavano tutto ciò che gli

13 E. Gosse, cit. in Q. D. Leavis, *Fiction and the reading public*, Chatto and Windus, London 1932.

14 E. Shils, *Mass society and its culture*, in P. Davison, R. Meyersohn, E. Shils, *Literary Taste, Culture and Mass Communication*, vol. 1, Chadwyck Healey, Cambridge 1978.

veniva passato, che non avevano praticamente possibilità di espressione e ricezione estetica»¹⁵.

I primi studi che si pongono senza pregiudizi negativi nei confronti della cultura popolare sono quelli, sorti in Gran Bretagna tra la fine anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta in risposta al leavisismo, di Richard Hoggart e Raymond Williams. Sorti proprio in risposta e come reazione alle tesi di Leavis (e definiti fondatori del cosiddetto "leavisismo di sinistra") i testi di questi e altri autori vengono classificati da Storey come "testi di rottura": si pongono nel solco della propria tradizione di studi ma la rivoluzionano da dentro, iniziando a proporre l'idea di una cultura popolare non subita, dunque non in termini di passività ma di *agency umana*¹⁶.

Il contributo di Hoggart, nel testo fondamentale *The Uses of Literacy*¹⁷, è certamente più ancorato alla tradizione, nella misura in cui persiste nella polarizzazione tra il presente e un'età dell'oro (pur senza ricorrere a tale espressione, tipicamente leavisita) passata. Tuttavia, nel suo caso quell'età si avvicina nel tempo, rispetto al Settecento pre-industriale di Leavis, e arriva fino agli anni Trenta del Novecento: fino a quel decennio, secondo Hoggart, si può ancora parlare della tradizionale "cultura viva" del popolo, produttiva, creativa, autonoma. Per la cultura di massa degli anni Cinquanta invece viene delineato uno scenario di netto declino morale, o meglio di declino della serietà morale dei prodotti destinati alla classe lavoratrice. Una forte differenza viene rinvenuta specialmente nell'estetica della classe lavoratrice, tradizionalmente interessata al quotidiano, al già conosciuto, mentre il nuovo intrattenimento di massa è catalogato come evasione e "anti-vita".

Molte analisi di *The Uses of Literacy* lo classificano come un testo più autobiografico che scientifico, e in effetti la coincidenza tra l'età dell'oro

15 E. Shils, *Mass society and its culture*, op. cit., p. 206.

16 Per il concetto di *agency umana*, cfr. E. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Victor Gollancz Ltd., London 1963 che declina il leavisismo di sinistra in chiave più nettamente marxista e proprio da Marx riprende la tesi secondo cui gli uomini e le donne fanno la storia, «ma non la fanno semplicemente come vogliono; non la fanno in condizioni che essi stessi hanno scelto, ma in condizioni di cui hanno fatto direttamente esperienza, che hanno ricevuto e che sono state trasmesse loro dal passato». K. Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Moscow, Progress Publishers, 1977, p. 10.

17 R. Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, Chatto and Windus, London 1957.

della cultura popolare e l'infanzia dell'autore, proveniente dalla classe lavoratrice, potrebbe facilmente destare sospetti anche senza la ricca sezione aneddotica che accompagna il testo. Eppure, non è l'analisi del passato a presentare le criticità maggiori del testo, ma piuttosto quella del presente, carica di giudizi negativi per i prodotti rivolti al pubblico di massa. Nonostante l'ipotesi di un pubblico che si appropria a suo vantaggio dei prodotti dell'industria culturale venga in qualche luogo azzardata («la gente non deve cantare o ascoltare queste canzoni, e molti non lo fanno: e quelli che lo fanno, spesso rendono le canzoni migliori di quello che realmente sono...la gente le legge spesso a suo modo»¹⁸), essa rimane sostanzialmente inesplorata, mentre la profondità dell'analisi rivolta alla cultura popolare degli anni Trenta non viene replicata per la cultura di massa degli anni Cinquanta.

1.2 La “struttura del sentimento”: cultura e pubblico di massa

L'ulteriore passo avanti e il definitivo abbattimento di ogni preconcetto negativo nei confronti della contemporanea cultura di massa è merito di Raymond Williams. Nel proporre tre categorie generali da utilizzare nell'elaborare una definizione di cultura, dopo una categoria *ideale* e una *documentaria*, entrambe riferibili a modalità arnoldiane e leavisite di valutare la cultura, presenta una categoria *sociale*. La categoria sociale, a sua volta, è composta di tre prospettive attraverso cui pensare la cultura: cultura come un particolare modo di vita, cultura come espressione di un particolare modo di vita e analisi culturale come metodo per ricostruire un particolare modo di vita. Queste tre prospettive, assolutamente inseparabili nell'ottica di Williams, introducono nel discorso sulla cultura un riguardo per l'esperienza, al fine di ricostituire la “struttura del sentimento”, ossia i valori condivisi da un particolare gruppo, classe o società, che sono il frutto dell'intersezione tra inconscio culturale collettivo e ideologia, presente nelle

18 Ivi, p. 231.

poesie come negli edifici o negli indumenti, e in tal modo concretamente analizzabile. Tale analisi andrà però condotta in considerazione dei tre livelli sui quali si sviluppa la cultura: la cultura viva, appartenente esclusivamente a chi vive un'epoca e un luogo particolare, la cultura di un periodo, testimoniata dall'arte e dai fatti più quotidiani, e la cultura della tradizione selettiva. Quest'ultima è particolarmente interessante poiché riflette proprio sul ruolo dell'accademico che opera la scelta delle "cose migliori" appartenenti a un'epoca non sua: secondo Williams, però, una simile selezione sarà sempre parziale, sempre governata dalla contingenza storica e non potrà mai, pertanto, essere assolutamente certa del valore del proprio giudizio su un'opera nel futuro.

Ancora sulla scia del leavisismo, ma decisamente più influenzati dalla sua ala sinistra appena rappresentata, troviamo Stuart Hall e Paddy Whannel con *The popular arts*¹⁹, schierati contro le fuorvianti generalizzazioni dei primi attacchi alla cultura popolare (sia britannici che americani) in favore di un'educazione al discernimento, che porti a riconoscere gli aspetti positivi della cultura, alta o bassa che sia: lo scopo non è dunque studiare gli "effetti" della cultura popolare, ma educare il pubblico a essere più esigente. Per quanto concerne la qualità, insomma, la lotta tra buono e scadente non si combatte tra cultura alta e cultura popolare, ma all'interno di ognuna; tra di esse, c'è una differenza che non si riflette nella superiorità dell'una o dell'altra, ma in un diverso valore, in differenti scopi che portano a differenti risultati. Tanto è vero che, all'interno del popolare, si potrebbe addirittura riconoscere una forma d'arte, con alcuni tratti in comune con l'arte folk sebbene rigorosamente d'origine commerciale.

L'analisi fondamentale per Hall e Whannel va rivolta alla qualità testuale della cultura popolare; ma quando viene presa in esame la cultura giovanile (di interesse centrale proprio perché lo studio prende le mosse dalla preoccupazione per l'influenza della cultura popolare nelle aule scolastiche) diviene più che mai necessario uscire dal testo e discutere la sua interazione con l'*audience*, nonché diversi altri aspetti della vita di quell'*audience*, dal lavoro alla politica alla famiglia. È significativo che solo nel caso della

19 S. Hall, P. Whannel, *The Popular Arts*, Hutchinson, London 1964.

cultura giovanile si renda necessario questo ampliamento, nota Storey, mettendo in relazione questo aspetto con quello del senso di identità associato alla cultura pop, dei sentimenti autentici, ad esempio, che, pur in versione drammatizzata, campeggiano nella musica pop.

Nonostante gli spunti, il giudizio sull'inferiorità della cultura popolare, almeno relativamente alla musica pop, è ancora fortemente radicato e dà una forte impressione di pregiudizio analogo a quello leavisita. Eppure ci troviamo già ad anni luce di distanza dal leavisismo: non tutta la cultura popolare va deprecata, il pubblico può essere educato a conquistare un suo senso critico.

Nello stesso anno in cui esce *The popular arts*, il 1964, viene anche fondato il Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, del quale in seguito Hall sarà direttore. In *Culture, Media, Language*²⁰, la cui prima edizione risale al 1980, Stuart Hall raccoglie saggi scritti nell'arco del decennio precedente, opera di diversi ricercatori del Centre. L'introduzione, che contiene quasi una breve storia dei Cultural studies, fa un'accurata genealogia delle influenze più o meno determinanti nello sviluppo di questo nuovo settore disciplinare. I numi tutelari, assolutamente esemplari dell'indirizzo che verrà intrapreso nel decennio successivo, vengono individuati nelle figure di Richard Hoggart, per *The Uses of Literacy*, Raymond Williams, per *Culture and Society* e *The Long Revolution*, E. P. Thompson per *The Making of the English Working Class*. Laddove Leavis aveva propugnato lungo tutti gli anni Cinquanta l'idea che il sistema educativo inglese fosse tenuto a diffondere la cultura alta, rispecchiata dalla grande tradizione letteraria inglese, per arginare la minaccia della cultura di massa, i primi esponenti dei Cultural studies si fanno difensori della cultura della classe lavoratrice britannica: Hoggart con la sua analisi del sistema educativo e la denuncia della scomparsa di una genuina cultura popolare, Williams con l'indagine sull'impatto culturale delle trasformazioni storiche del passato e il passaggio da una definizione di cultura letterario-morale a una antropologica, Thompson con l'accento posto sulla specificità storica

20 S. Hall, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Routledge, London 1992.

delle culture e sulla tensione tra diverse culture.

Come ricorda Hall, gli argomenti trattati da questi autori sono quelli sollevati dall'osservazione della società britannica del dopoguerra, nel periodo del cosiddetto "assestamento". Il passaggio dagli sconvolgimenti della guerra alla ripresa, seppur segnata dalla tensione della Guerra Fredda, è caratterizzato dalla ricerca di un nuovo equilibrio tra le forze economiche, politiche e culturali del paese: ma restava da scoprire di che segno sarebbe stato questo nuovo equilibrio, con particolare riferimento al ruolo che avrebbe ricoperto il capitalismo nel futuro del Regno Unito, al peso effettivo del *welfare state* nel riordino della società, al tipo di formazione sociale in via di definizione e, naturalmente, alle conseguenze che si sarebbero riscontrate sul piano culturale. Il dibattito culturale venne dominato dalla questione dei nuovi equilibri nelle tradizionali relazioni di classe e nelle formazioni di classe: questioni proprie della "nuova sinistra", la corrente politica radicale che dominò il dibattito culturale europeo e americano negli anni Sessanta. E in effetti i Cultural studies sono fin dalla nascita un settore *engagé*, volto all'analisi della contemporaneità, caratterizzato da una tensione tra questioni prettamente accademiche ed altre più politiche. In questo senso, le maggiori influenze vengono da Herbert Marcuse con la sua critica del capitalismo e il suo scetticismo nei confronti delle potenzialità sovversive del proletariato; da Antonio Gramsci col concetto di egemonia, intesa come l'insieme di processi per cui un gruppo sociale che ha il ruolo di guida in campo economico, ricopre lo stesso ruolo anche a livello sociale, politico e culturale; da Louis Althusser e le sue riflessioni sull'ideologia, essenzialmente definita come cornice epistemologica entro cui gli uomini interpretano ed esperiscono le proprie condizioni materiali.

Fin dalla sua fondazione, quando finalmente si va incontro all'auspicio di Williams «per un soggetto accademico al cui interno possano essere approfondite le questioni a cui sono interessato» e dunque senza rigide barriere disciplinari tra studi letterari, culturali, storici e sociologici, il Centre for Contemporary Cultural Studies si impone con sempre maggiore decisione sulla scena della sociologia, rifiutando il ruolo ancillare cui era stato relegato dalle altre più blasonate discipline e conquistandosi uno

spazio con l'etichetta di "culturalismo". Per culturalismo intendiamo, con Storey, «una metodologia che sottolinea il ruolo della cultura (agency umana, valori umani, esperienza umana) come elemento di fondamentale importanza per una piena comprensione sociologica e storica di una data formazione sociale»²¹. Un aspetto che evidenzia l'importanza di questo ruolo è la particolare attenzione per la dimensione del "vissuto"; la quale, traducendosi a livello scientifico in un'impostazione prettamente etnografica e in una metodologia qualitativa, accomuna i Cultural studies all'antropologia sociale per l'enfasi descrittiva e alla "nuova storia sociale" per l'importanza centrale accordata ai resoconti del vissuto personale.

Ultimo, ma non meno importante, è l'influsso del marxismo. Negli anni '60 circolano le prime traduzioni delle opere prodotte dalla Scuola di Francoforte e di Gyorgy Lukacs, Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre e con esse la riproposizione del problema del carattere deterministico di cultura e ideologie, ossia del loro essere calate in un preciso momento storico, in un preciso contesto sociale, aprendo la strada a una teoria della cultura materialista.

Queste le radici dalle quali il lavoro originale del Centre trae la sua linfa vitale, innanzitutto nel definire il suo oggetto di studio, professando senza timori il carattere non solo empirico ma anche teoretico della sua missione di ricerca. Il termine "cultura", afferma Hall,

non poteva essere semplicemente preso in prestito da altre tradizioni scientifiche e surrettiziamente applicato, per estensione infinita, al susseguirsi di una serie di nuovi oggetti [...] Termini e concetti non possono essere trattati o modificati isolatamente; devono essere giudicati nei termini della loro posizione in un insieme di concetti, "la problematica", e in relazione alla costitutiva unità di pensieri effettivi che creano il dominio di un campo ideologico esistente²².

E delimitare nettamente i confini, le competenze e le risorse della disciplina si rivela una mossa vincente a maggior ragione per il fatto che la corrente principale della sociologia sta vivendo una fase di agonia, data dall'incapacità di spiegare gli eventi storici in divenire, le proteste e gli smottamenti collassati sulla società americana e sull'idea che una società

21 J. Storey, *Teoria culturale e cultura popolare*, op. cit., p. 57.

22 S. Hall, *Culture, Media, Language*, op. cit., p. 13.

liberal-pluralista avesse le capacità di gestire agilmente simili tensioni. Il terremoto che ha distrutto una roccaforte ha anche creato spazio per la costruzione di un nuovo orizzonte di ricerca, forte di energie fresche e una inedita indipendenza intellettuale.

Una prima dichiarazione di indipendenza concerne la definizione di cultura, riformulata per escludere qualunque tipo di pregiudizio selettivo e reso opaco dall'abitudine: si va dunque a smascherare il processo di canonizzazione nel suo carattere di concreto insieme di pratiche, intrinsecamente provvisorio e niente affatto naturale, semmai solo “naturalizzato”. Il canone, o ordine culturale dominante²³, deriva dall'azione subordinante, marginalizzante e incorporante nei confronti di tutte le alternative, le quali divengono “resistenze” nel momento in cui combattono questa esclusione: compito di chi voglia ridefinire il concetto di cultura, come gli studiosi del Birmingham Centre, è far emergere questo processo, questa subordinazione e queste lotte dall'abisso della naturalizzazione. In una mossa sola, i Cultural studies si appropriano nella loro disciplina di criteri antropologici e storiografici: nel riconoscere che la cultura è fatta di pratiche e nel non dare per scontato che una pratica umana sia imperativa, inalterabile. Ulteriore conseguenza di questa svolta, per molti versi iconoclasta, è che i testi, da depositari unici della cultura, diventano archivi ai quali si può attingere, al pari di altri.

Una seconda pietra angolare dell'edificio dei Cultural studies, perfettamente in linea con la tradizione materialista, è la questione della relazione tra pratiche culturali e istanze proprie di ogni formazione sociale come quelle economiche, politiche e ideologiche. Il classico determinismo marxista nei termini di base e sovrastruttura viene superato in favore di un nuovo dualismo ancora in via di definizione ma già estremamente concreto: esperienza e cultura. Il concetto, che dobbiamo a E. P. Thompson, è che l'esistenza dell'uomo è permeata dall'interazione tra la materia grezza del vissuto di tutti i giorni e le infinitamente complesse discipline che attingono a questa materia per plasmarla, trasmetterla o distorcerla. L'altra pesantissima eredità del determinismo, l'idea della società come totalità

23 Ibidem, p. 15.

unitaria, viene rigettata andando a recuperare la lezione del Marx dell'*Introduzione*²⁴ del 1857, in cui si parla di società come di una struttura complessa e non unitaria, articolazione di distinzioni e differenze; in una sovrastruttura così eterogenea, l'idea di una relativa autonomia dalla struttura della società diviene una teoria più che mai esile e attaccabile da ogni fronte, rinforzando la consapevolezza che la teoria marxista classica aveva delle lacune e che era necessario colmarle.

Altro elemento d'impatto fondamentale per il modo in cui costringe il Centre all'autocritica e a prendere coscienza dei propri limiti è il femminismo, che, introducendo il campo di ricerca del *gender*, problematizza l'approccio finora esclusivo dei Cultural studies nei confronti della classe come dimensione sulla quale concentrare il proprio discorso. I concetti di egemonia, ideologia e dominanza culturale vanno dunque riletti alla luce della scoperta che all'ordine capitalista si è affiancato, talvolta in sovrapposizione o in forte allineamento, ma mai in completa corrispondenza, quello patriarcale. Dopo un periodo iniziale in cui gli Women's Studies vengono relegati a un gruppo di studi autonomo, si opta per un'iniezione di tutte quelle istanze sul *gender* e le relazioni patriarcali in ognuno degli altri gruppi di ricerca, come ulteriore livello di analisi e valore aggiunto in termini di profondità delle riflessioni.

Queste le basi teoriche. Quanto agli studi intrapresi dal Centre, una volta stabilita una linea generale all'insegna della lotta al riduzionismo nel campo della ricerca sulla cultura e sulle formazioni sociali, viene lasciata ampia discrezionalità per quanto riguarda l'oggetto delle singole ricerche. Si possono, tuttavia, individuare tre settori privilegiati: gli studi letterari, dalla traiettoria erratica, gli studi sui media, più continuativi ma sempre suscettibili di spostamenti di prospettiva, e l'analisi della cultura popolare, che ha saputo dare nuova vita ai primi due, occupandosi del "popolare" ad ampio raggio, dalle ideologie al nazional-popolare all'interazione tra senso comune e filosofie sistematiche al discorso politico. Fra tanta eterogeneità teoretica e sostantiva, vero *trait d'union* nelle ricerche del Centre è il metodo etnografico che, in prestito alla sociologia dall'antropologia, coinvolge i

24 K. Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, London 1857.

ricercatori in prima persona nella cultura aliena presa in esame; il passaggio dal metodo quantitativo al metodo qualitativo comporta l'utilizzo, accanto a documenti, artefatti e archivi, dell'osservazione partecipante e dell'intervista. Il presupposto, come nota Paul Willis²⁵, è che per ricostruire i fenomeni sociali senza perderne la freschezza, bisogna procedere in maniera sperimentale, lasciando che la teoria emerga successivamente all'immersione del ricercatore nella cultura aliena (il "campo") e quindi lasciando anche un certo margine all'elemento sorpresa, al conseguimento di risultati non prefigurati nella preparazione della ricerca e addirittura contraddittori. Inoltre, per il carattere umano della materia da indagare sul campo, la ricerca dei Cultural studies non si può proclamare oggettiva, non può pretendere di far uso di un metodo paragonabile a quello delle scienze naturali: qui il ricercatore e l'"oggetto" della ricerca sono ugualmente soggetti ed è nel prendere coscienza di questa caratteristica, nel palesarla, che la metodologia qualitativa può avere una sua validità scientifica. Quanto alle tecniche, le possibilità sono ampie e vanno utilizzate tutte, per corroborarsi a vicenda offrendo i vantaggi del poter eseguire controlli incrociati; esse comprendono la partecipazione, l'osservazione, la partecipazione da osservante, l'osservazione da partecipante, la presenza, la discussione di gruppo registrata o meno, l'intervista non strutturata registrata o meno.

Una volta inquadrati i presupposti e gli strumenti dei Cultural studies, possiamo procedere a trattare l'orizzonte di ricerca del Birmingham Centre che qui ci interessa maggiormente esaminare, il più riuscito, per stessa ammissione degli interessati, nonché il più fertile di spunti per le generazioni successive: i Media studies.

1.3 Codifica e decodifica: media, ideologia e polisemia

Reagendo polemicamente al dibattito americano sulle comunicazioni di massa posizionato sulla scia della scuola di Francoforte, il Centre ridefinisce

25 P. Willis, *Notes on method*, in S. Hall, *Culture, Media, Language*, op. cit.

l'approccio allo studio dei media in quattro modi:

- a) rifiuta l'idea behaviorista della “influenza diretta”, che vedeva nella ricezione una sorta di riflesso incondizionato, di “effetto” automaticamente attivato, in risposta allo stimolo mediatico; privilegia piuttosto la visione dei media come aventi un ruolo ideologico;
- b) rifiuta di vedere nei media una raccolta di testi “trasparenti”, il cui messaggio emergerebbe senza filtro dalla superficie, impegnandosi ad analizzare strutture linguistiche e ideologiche attraverso le quali i testi sono codificati;
- c) rifiuta di trattare l'*audience* come un soggetto collettivo indifferenziato, ricercando le differenze nelle modalità in cui diverse porzioni di *audience* effettuano la decodifica dei testi;
- d) rifiuta i classici modelli di cultura di massa, in favore di un'indagine sul rapporto tra media e ideologia, con particolare riferimento alla funzione di propagazione delle rappresentazioni dominanti.

Da questo elenco risulta evidente come i nuclei tematici su cui si concentrano i Media studies sono quello dell'ideologia come insieme di rappresentazioni veicolato da ogni testo e quelli, direttamente conseguenti, del messaggio come altro dalla forma del testo e della ricezione come attività mai scontata e mai uniforme caratterizzante l'essere *audience*.

Il cuore teorico del lavoro del Birmingham Centre, *Encoding/decoding*²⁶ di Stuart Hall, elabora una nuova concettualizzazione delle comunicazioni di massa. La novità irrompe fin dalla rappresentazione tradizionale del circuito mittente-messaggio-ricevente, troppo lineare e riduttivo secondo Hall, che va dunque a sostituirlo con una più complessa articolazione processuale di pratiche distinte ma connesse: produzione, circolazione, distribuzione/consumo, riproduzione. Il messaggio rimane l'oggetto di queste pratiche, sotto forma di segni organizzati in codici. La loro circolazione e distribuzione avviene in forma discorsiva, attraverso il linguaggio, per poi essere tradotta in pratiche sociali affinché avvenga il

26 S. Hall, *Encoding/decoding*, in S. Hall, *Culture, Media, Language*, op. cit.; pubblicato per la prima volta in S. Hall, *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Centre for Contemporary Cultural Studies, Stencilled Occasional Paper No. 7, University of Birmingham, Birmingham 1974.

consumo e la riproduzione: perché un evento storico possa essere oggetto di racconto mediatico, deve passare attraverso una codifica linguistica (su due livelli di linguaggio, il visivo e l'orale) ed essere integrato in un sistema di relazioni sociali perché sia compiuto. Applicato alla televisione, questo processo comunicativo, così fluido e non lineare, comporta che la produzione debba attingere dall'*audience* diversi elementi per la costruzione del messaggio; il pubblico diviene così destinatario e insieme fonte, come il processo produttivo prevede un connubio tra produzione propriamente detta (naturalmente in posizione predominante) e consumo. Il passaggio del processo di cui l'*audience* è realmente protagonista è tuttavia quello in cui consuma il messaggio attraverso la sua decodifica; si tratta del momento cruciale, poiché, qualunque fossero i significati codificati, sono quelli decodificati ad avere effetto sul pubblico, a livello percettivo, cognitivo, emotivo, ideologico o comportamentale. Sottolineare la differenza e la possibilità dell'asimmetria tra codifica e decodifica è, dunque, di importanza fondamentale; in particolare, i codici dei due lati dello scambio comunicativo possono trasmettere (più o meno perfettamente), interrompere o distorcere sistematicamente il messaggio. Un primo e sostanzioso risultato che emerge dall'applicazione di questo paradigma è l'affrancamento dal vecchio e abusato behaviorismo, per cui la violenza vista in televisione funzionava da input recepito, senza alcuna mediazione, come violenza. Il secondo sta nell'impossibilità del grado zero di codifica: il passaggio dall'oggetto al segno linguistico che lo rappresenta comporta già un grado di separazione dalla realtà e dunque l'assenza, in qualunque sistema linguistico, di "segni naturali". Tra i segni linguistici si potrà, semmai, distinguere tra quelli che veicolano denotazione (quelli apparentemente naturali, dal significato apparentemente trasparente) e quelli che veicolano connotazione (che creano significazione per associazione). Svelare l'assenza di un linguaggio naturale e la finzione che si cela dietro questa pretesa di universalità significa per Hall stanare l'ideologia soggiacente, privarla di quell'invisibilità grazie alla quale ha operato finora indisturbata. Un'ulteriore distinzione che riguarda il binomio denotazione-connotazione è quella della polisemia: laddove il livello denotativo è fissato da determinati

codici limitati, chiusi, il livello connotativo è più aperto alle trasformazioni, a valori molteplici del segno. Molteplicità che, però, non corrisponde al pluralismo, all'equivalenza tra codici: in ogni cultura essi sono gerarchizzati secondo un ordine culturale dominante che, pur non essendo univoco tra gruppi sociali o tra attori sociali diversi, né immodificabile nel tempo, è profondamente sentito, tanto che ad esso si ricorre per categorizzare e dare senso a eventi inattesi, problematici. È il potere della dominanza culturale, nella quale è inscritto tutto l'ordine istituzionale, politico e ideologico, con quelli che sono detti “significati preferiti” proprio perché scelti tra diverse alternative, per influsso di un'ideologia che riduce queste alternative a *incomprensioni*. Per tornare al campo d'applicazione televisivo, quando un significato codificato dalla produzione non arriva intatto alla ricezione, la produzione sosterrà che il messaggio è stato oggetto di incomprensione da parte del pubblico, oppure di *percezione selettiva*, intesa come isolata lettura idiosincratca, appartenente al singolo fruitore e dunque irrilevante. In realtà, tanto il concetto di incomprensione quanto quello di percezione selettiva sono fuorvianti: le letture prodotte dall'*audience* mostrano sempre delle costanti sufficienti a provare che in esse non c'è niente di isolato, come gli studi del Centre hanno intenzione di dimostrare che non c'è niente di erroneo.

La codifica, secondo Hall, può solo costruire alcuni dei limiti e dei parametri entro cui si svolge la decodifica, ma non ha il potere di orientarla completamente: può dunque verificarsi un ventaglio di combinazioni nell'allineamento tra le due parti, che va dal totale allineamento (che però, come già notato, non è mai frutto di un'equivalenza naturale, ma solo di una naturalizzazione massima del segno linguistico) al totale disallineamento. In particolare, le posizioni che possiamo ricostruire ipoteticamente come esemplari delle possibilità della decodifica sono tre: dominante-egemonica, negoziata, oppositiva.

Nel caso della posizione dominante, la lettura viene eseguita nei termini in cui era stata intesa dalla produzione e ne vengono tratti i significati “corretti”; la ricezione arriva, peraltro, al termine di un processo di doppia codifica, quella egemonica a monte e quella del codice professionale, che

traduce il codice egemonico in prassi e tecniche per la produzione di testi, colorandole di ideologia. La seconda posizione è quella negoziata, che accorda un ruolo privilegiato alla prospettiva dominante, lasciandosi però un margine discrezionale relativamente a “condizioni locali”²⁷; si tratta di una posizione che, nel campo televisivo, prende in esame eventi globali o d'interesse nazionale, per poi ridimensionare l'influenza dei discorsi egemonici in tal proposito, alla luce del contesto e del vissuto del fruitore. Infine, il codice oppositivo riposiziona interamente il messaggio in una nuova cornice di riferimento: è il caso del fruitore che, pur avendo ascoltato e compreso il messaggio, legge il significato svelandone gli strati di connotazione ideologica.

Dunque l'*audience*, nella teorizzazione di Hall, può approcciarsi all'ordine culturale dominante essenzialmente secondo un paradigma che comprende due termini (quello mediano si può definire come giustapposizione, in diverse situazioni d'uso, dei due estremi). Da un lato, si tratta di un pubblico che assorbe perfettamente il messaggio in ogni suo contenuto e in ogni sfaccettatura della sua struttura ideologicamente costruita, un pubblico le cui eventuali interpretazioni critiche e alternative a ciò che è iscritto nel testo vengono incorporate, depotenziate, annullate; dall'altro, è un pubblico che queste interpretazioni alternative le propugna, rifiutando di cedere all'influsso egemonico, di farsi guidare relativamente ai piaceri e ai significati da trarre dai testi mediali.

1.4 Il paradigma incorporazione/resistenza tra post-strutturalismo e populismo

Il discorso così elaborato a Birmingham viene successivamente ribattezzato nella fortunata formula del “Paradigma Incorporazione/Resistenza” da Nicholas Abercrombie e Brian Longhurst, i quali, scegliendo di riprendere le parole chiave *incorporazione* e, soprattutto, *resistenza* dall'*Introduzione* a

²⁷ Per un'interessante definizione della negoziazione tra *audience* e produzione come battaglia tra «due fonti ugualmente dotate di potere», cfr. S. Livingstone, *Making sense of television*, Routledge, London 1998, p. 26.

Culture, Media, Language, mostrano di dare rilievo all'impronta marcatamente politica del pensiero di Hall. E questa impronta emerge chiaramente anche nella sintesi che i due autori fanno delle tematiche principali toccate dal saggio di Hall, ossia egemonia, potere e lotta per la fruizione mediale. La critica ad Hall e a tutta la sua generazione di Audience studies prosegue concentrandosi sulla polarizzazione relativa alle posizioni dell'*audience* nei confronti del testo mediale: i due estremi della posizione dominante e del codice oppositivo rispecchiano due schieramenti critici ugualmente estremi, rispettivamente quello della scuola di Francoforte coi suoi seguaci e quello che dai suoi detrattori è definito populismo culturale. Scaglioni²⁸ osserva che entrambi gli schieramenti vengono citati più come referenti polemici che non come esponenti di concrete affermazioni teoriche; né Adorno né Horkheimer né Fiske andrebbero ridotti a *posterboy* da appaiare a delle posizioni teoriche. Eppure, risulta difficile negare che Adorno si sia pronunciato in maniera netta sui mass media, che abbia denunciato il loro potere di persuasione o che abbia scritto «si dice che secondo i cinici produttori americani i loro film devono prendere gli undicenni come livello di riferimento. Così facendo, vorrebbero trasformare gli adulti in undicenni»²⁹. Nel saggio, pubblicato per la prima volta nel 1975, *Culture industry reconsidered*, il filosofo tedesco riprende e perora ulteriormente la quasi totalità delle affermazioni pronunciate relativamente all'industria culturale oltre trent'anni prima in *Dialettica dell'Illuminismo*³⁰, fin da quell'etichetta che connota tutto ciò che esula dalla cultura alta come prodotto standardizzato del quale i consumatori sono schiavi e appendici. Movente di questa industria, come di ogni altra, è il profitto, e ad esso deve sottostare qualunque eventuale intento artistico; il prodotto dell'industria culturale non è altro che merce prodotta da una logica esterna all'oggetto, senz'aura, mentre l'illusione di un carattere di individualità ha il solo scopo di rinforzare l'ideologia. Gli studiosi che prendono sul serio l'industria culturale lo fanno reprimendo i più naturali dubbi circa la sua qualità e

28 M. Scaglioni, *Tv di culto: la serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita&Pensiero, Milano 2006, p. 74.

29 T. W. Adorno, *Culture industry reconsidered*, in W. Brooker, D. Jermyn, *The Audience Studies Reader*, Routledge, London 2003, p. 59.

30 M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 1947.

verità in favore dell'argomento populista per cui la sua importanza è data dalla quantità di vite che tocca; allo stesso modo i consumatori stessi vivono una penosa scissione tra impulso all'intrattenimento massificato stimolato dall'alto (l'imperativo categorico dell'industria culturale) e sincero dubbio su di esso dagli angoli più reconditi della coscienza. Per citare solo alcune delle altre stoccate di Adorno nei confronti dell'industria culturale: «deruba gli uomini di quella stessa felicità che ingannevolmente proietta», «è anti-illuminismo», «è inganno di massa», «impedisce lo sviluppo di individui autonomi», «[ne] ostruisce l'emancipazione».

Quanto a John Fiske, da un lato, con testi fondamentali quali *Television culture*³¹ (1987) e *Understanding popular culture*³² (1989) ha aperto ufficialmente il campo di ricerca dei Television studies e applicato la semiotica poststrutturalista ai testi mediali, postulando per l'*audience* una sconfinata libertà di lettura, la «democrazia semiotica»³³, concettualmente problematica anche nella giurisprudenza; dall'altro, proprio perché fa uso di questo approccio, a cavallo fra le definizioni di “democratico” e di “populista”, Fiske è stato accusato

di ridurre lo studio della televisione ad una specie di “idealismo soggettivo” in cui la lettura popolare è sovrana [...] e sempre sradicata dalle relazioni economiche e politiche. In breve, Fiske è accusato di una acritica e non qualificata celebrazione della cultura popolare, [della] riduzione degli studi culturali a modelli ermeneutici concorrenti di consumo.³⁴

Come pure è stato accusato di propugnare un'ipotesi intellettuale, il populismo culturale, secondo cui «le esperienze e le pratiche simboliche della gente comune sono analiticamente e politicamente più importanti della Cultura con la C maiuscola»³⁵.

Sono in particolare James Curran e Philip Schlesinger con l'etichetta di «nuovo revisionismo»³⁶ e Jim McGuigan nel suo *Cultural populism* a

31 J. Fiske, *Television culture*, Methuen & Co., London 1987.

32 J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, Routledge, London 1989.

33 J. Fiske, *Television culture*, op.cit., p. 95.

34 J. Storey, *Teoria culturale e cultura popolare*, p. 199.

35 Ivi, p. 4.

36 Con “nuovo revisionismo” Curran e Schlesinger vogliono racchiudere tutta quella corrente di studi che, sul finire degli anni Ottanta, mette in discussione i modelli elaborati dalla ricerca dei due decenni appena trascorsi relativamente a società, organizzazioni mediali, contenuti mediatici e *audience*, per ripristinare roccaforti teoriche del passato

scagliarsi contro l'analisi riduzionista di Fiske, che operava, per giunta, «una romanticizzazione dell'*audience* e del suo potere che contraddice la sua mancanza di potere sociale, politico ed economico»³⁷. Senza dubbio, Fiske ha una visione fortemente positiva delle possibilità dell'*audience* e la sua concezione del potere dell'*audience* lo mette in una posizione da cui diventa facilmente bersaglio di attacchi da parte di chi ha una visione più pessimista dei rapporti di forza tra produzione e ricezione. In particolare, sostiene McGuigan, riprendendo l'argomento di Curran e Schlesinger, Fiske è colpevole di essersi tuffato nella corrente degli studi sulla cultura popolare abbandonando l'indirizzo gramsciano e proponendo quindi una teoria che, privilegiando questioni ermeneutiche, manca di troppi livelli di analisi per potersi dire ragionevole nel suo ottimismo³⁸.

Ma questo, a detta di chi difende Fiske, non può delegittimare oltre un decennio di importanti apporti ai Cultural studies e agli *Audience studies*. L'utopismo, sottolinea Jenkins, ha cattiva fama perché generalmente si ritiene che i suoi seguaci credano di vivere nel migliore dei mondi possibili; ma Fiske è utopista nel senso più serio e critico del termine, poiché identificando gli obiettivi per il futuro, evidenziando gli ostacoli sul cammino e i passi da fare per arrivare a destinazione, il suo utopismo rappresenta il metro di giudizio con cui si può misurare il progresso³⁹.

1.5 L'audience diffusa: i Media studies verso la società performativa

Quel che è certo è che gli anni Settanta e Ottanta degli *Audience studies* sono stati segnati da una matrice politica, tanto nel versante post-strutturalista quanto in quello cosiddetto populista, e da essa sono derivate alcune problematiche che ridimensionano fortemente la validità del paradigma Incorporazione/Resistenza. Secondo Abercrombie e Longhurst,

mascherandole come novità. Cfr. J. Curran, *The new revisionism in mass communication research: a reappraisal*, European Journal of Communication, 5, 1990, pp. 2-3 e 135-64; P. Schlesinger, *Media, State and Nation*, Sage, London 1991.

37 J. McGuigan, *Cultural Populism*, Routledge, London 1992, p. 171.

38 Ibidem.

39 J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, op. cit., pp. xv-xvii.

queste sono essenzialmente tre.

La prima è relativa alle modalità creative con cui avviene la decodifica e alla visione in termini eccessivamente entusiastici della posizione resistente dell'*audience*. In effetti, attribuire importanza prioritaria a questo aspetto della ricezione è difficilmente giustificabile innanzitutto a livello socio-politico, poiché si preleva un dato che attiene alla sfera culturale e lo si applica a quella politica senza approfondire come ciò avvenga, che valore abbia e a quali conseguenze porti. In particolare, sostiene Livingstone, attribuire un valore politico all'attività dell'*audience* conduce a forme di populismo culturale che, concordano Abercrombie e Longhurst ed Elizabeth Bird⁴⁰, comportano un altro punto debole dell'IRP a livello estetico-politico, dove l'ago della bilancia del valore dell'*audience* pende tutto a favore del lato politico, mettendo in secondo piano la qualità estetica in quanto irrilevante ai fini di questi studi, perché soppiantata dal valore conferito al testo mediale dall'attività del pubblico nei suoi confronti o perché calata dall'alto dagli studiosi, andando a formare un nuovo canone, senza bisogno di discuterne approfonditamente. Infine, dare troppo peso alla ricezione attiva del pubblico significa costruire una teoria su fondamenta piuttosto fragili, dal momento che l'attività del pubblico non è guidata da automatismi ed è anzi caratterizzata da un forte elemento di instabilità.

Il secondo ordine di problemi del paradigma di Hall è che, pur presentando un modello coerente, non ha a supportarlo le prove di un comportamento del pubblico altrettanto coerente in relazione alle teorie macro-sociali accettate; queste difficoltà nello spiegare la frammentarietà che caratterizza il rapporto tra ricezione e produzione creano una grossa falla nel passaggio dalle ricerche sul campo alle ricostruzioni teoriche, a maggior ragione dal momento che la stella polare concettuale è quella, solidissima, dell'egemonia.

Il terzo grande problema del paradigma è il concetto di potere. Al pari di quanto avvenuto con l'illusoria concezione di un fronte compatto di spettatori resistenti, così anche il potere è stato concettualizzato come una

40 E. Bird, *The Audience in Everyday Life. Living in a Media World*, Routledge, London 2003.

forza unitaria, mentre Abercrombie e Longhurst ricordano che, almeno a partire dal lavoro di Michel Foucault, è stato dimostrato che si tratta di un'entità ben più discontinua e contingente; il che è ancor più convalidato dall'evoluzione dei Cultural studies in relazione a molteplici assi di dominanza oltre a quello di classe, a partire dal *gender*.

Una volta demolito molto di quanto il primo ventennio di *Audience studies* aveva edificato, Abercrombie e Longhurst presentano la loro proposta per un nuovo paradigma che renda conto della relazione tra produzione e ricezione, il paradigma spettacolo/*performance*. Esso ha le sue fondamenta nel considerare come l'esperienza di essere membro di un'*audience* abbia cominciato a uscir fuori dall'occasionalità e a trascinare nel quotidiano; in particolare, nel vissuto dell'individuo nella società contemporanea, si delineano i due fenomeni della pervasività dei media e della spettacolarizzazione della vita sociale e culturale.

Il percorso per arrivare a questa particolare forma di fruizione viene sintetizzato dai due autori in tre tappe fondamentali, sviluppatasi diacronicamente nella storia e oggi tendenti alla compresenza. La prima tappa è quella dell'*audience* semplice, nata in età premoderna e basata sul rapporto diretto tra *performer* e spettatore, sulla distanza tra le due parti, sulla spazialità e temporalità ben definita dell'evento performativo e infine su un elevato grado di attenzione richiesto al pubblico. Si tratta dell'*audience* che assiste in platea a uno spettacolo teatrale, a un concerto o a un evento sportivo. Il secondo tipo è detto *audience* di massa, si definisce nel Novecento ed è caratterizzato da una comunicazione mediata tra *performance* e *audience*, che sono in questo caso ancor più distanti geograficamente nonché, spesso, in circostanze di comunicazione asincrona e despazializzata; l'attenzione richiesta allo spettatore varia in base al contesto fruitivo. È il caso dei mass media, cinema, discografia, radio e televisione. Il terzo e più nuovo tipo di esperienza di ricezione è l'*audience* diffusa, per cui l'individuo è continuamente parte di un pubblico:

La caratteristica essenziale di questa esperienza di *audience* è che, nella società contemporanea, ognuno diventa *audience*, sempre. Essere membro di un'*audience* non è più

un evento eccezionale e neppure un evento quotidiano. È, piuttosto, costitutivo della vita quotidiana⁴¹.

Quello dell'*audience* diffusa è un fenomeno che scaturisce da diversi processi convergenti: l'aumento della quantità di tempo investito nel consumo mediale, la pervasività dei media nella vita moderna, il costituirsi di una società performativa e la spettacolarizzazione della vita unita ad un diffuso atteggiamento narcisista. I primi due aspetti sono fortemente correlati. Dal momento che, come nota Silverstone,

siamo diventati dipendenti dai mezzi di comunicazione, sia quelli a stampa sia quelli elettronici, per svago e per informazione, per conforto e per sicurezza, per un certo senso della continuità dell'esperienza e di quando in quando anche per i momenti più intensi dell'esperienza⁴²

detti mezzi di comunicazione diventano ubiqui, sono presenti nella nostra vita anche quando la loro presenza è meno diretta e ovvia: tanto che, evidenziano Abercrombie e Longhurst, essere membri di un'*audience* diffusa significa, spesso, ricevere messaggi di cui non si era destinatari, nelle intenzioni della produzione emittente.

Quanto alla società performativa, si tratta di un concetto teorizzato in un saggio del 1994 da Baz Kershaw⁴³ e fondato sull'osservazione dell'emergenza, nel secondo Novecento, della categoria di *performance* che diventa centrale nella costruzione dell'umano; qualunque momento della quotidianità di qualunque individuo può, nel contesto della quotidianità stessa, essere messo in scena, teatralizzato. L'interesse di Kershaw è principalmente volto alle conseguenze di questa novità per le arti performative, in special modo il teatro; la soluzione è vista dunque nella svolta a favore della promiscuità della *performance*, nell'accettare che i confini delle cornici performative si vadano sfumando e che gli eventi siano sempre meno discreti, riconoscibili. Tale performatività si concretizza in diverse pratiche che, se vogliamo, danno un significato letterale allo shakespeariano «all the world's a stage»⁴⁴. In primo luogo, l'*audience* è

41 N. Abercrombie, B. Longhurst, *Audiences*, op.cit., p. 68.

42 R. Silverstone, *Perché studiare i media*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 18.

43 B. Kershaw, *Framing the Audience for Theatre*, in R. Keat, N. Whiteley, N. Abercrombie, *The Authority of the Consumer*, Routledge, London 1994.

44 W. Shakespeare, *As you like it*, Atto II, Scena V.

performativa per la spinta narcisistica che la spinge a entrare nel mondo dei media, alla ricerca di una propria *audience*. Un altro caso tipico di *audience* performativa è quello dell'immedesimazione dello spettatore nella *performance*, per cui egli proietta la propria coscienza in quella dei personaggi del testo mediale. Infine si devono ricordare le pratiche con cui gli spettatori condividono fra loro le esperienze di *audiencehood*, i modi in cui le vivono in relazione ai rispettivi contesti socioculturali: dunque le pratiche di creazione di legami sociali generate dalla fruizione dei mass media.

L'ultimo elemento da cui si fa dipendere il concetto di *audience* diffusa è la spettacolarizzazione del mondo che, osserva David Chaney⁴⁵, viene trattato sempre più come qualcosa a cui si assiste; gli eventi del quotidiano, non mediati, divengono messe in scena, rappresentazioni, ossia acquistano sempre più spesso una cornice performativa, che viene conferita loro dalla percezione dei soggetti partecipanti in qualità di *performer* e di spettatori. Una conseguenza naturale di questo bisogno di costruire rappresentazioni è una costante preoccupazione estetica per lo stile, per l'apparenza dei momenti del quotidiano da mettere in scena; modello per queste rappresentazioni fai-da-te sono, naturalmente, quelle proposte dai media. Un simile fenomeno non può che essere tipico di una società fortemente caratterizzata da un diffuso narcisismo, e in particolare dall'aspetto del mito di Narciso legato allo smarrimento del senso del confine tra il sé e il mondo esterno. Come Narciso guardando lo specchio d'acqua si innamora la propria immagine, così il soggetto nella società contemporanea vede nel mondo circostante, nel mediascape, il riflesso di se stesso e si crea in tal modo quello che Abercrombie e Longhurst definiscono circuito spettacolo-narcisismo-spettacolo. I media forniscono il modello discorsivo e stilistico che, veicolato e motivato dal narcisismo dei membri dell'*audience*, viene riprodotto nel vissuto di ognuno.

Tutte queste caratteristiche, secondo i due autori, aderiscono particolarmente alla modalità fruitiva dell'*audience competente* e del *fan*, tanto che si può arrivare a osservare che «i membri ordinari del pubblico assomiglino molto

45 D. Chaney, *Lifesyles*, Routledge, London 1996.

più a dei fan e a degli entusiasti di quanto non si potesse inizialmente pensare»⁴⁶, nella misura in cui traggono dalle storie mediali i materiali del proprio immaginario e con essi eseguono il proprio agire sociale come *performer* e come spettatori delle *performance* altrui. All'epoca dell'uscita di *Audiences* le caratteristiche del *fandom* non erano ancora state esplorate a fondo come sarebbe avvenuto in seguito, e l'oscillazione terminologica tra 'fan' ed 'entusiasti' lo mostra chiaramente. Si possono, tuttavia, già dare per certi alcuni tratti peculiari, tra cui quello maggiormente sottolineato dai due autori, quello del coinvolgimento.

1.5.1 L'esperienza contro le retoriche della resistenza

Assieme all'*audience* diffusa si è dunque delineato un *fandom* diffuso, che, col suo apporto in termini di capitale affettivo, contribuisce a stabilire una netta differenza rispetto alle modalità di fruizione teorizzate da Stuart Hall. Di questo nuovo paradigma degli *Audience studies* fa un'attenta disamina Jonathan Gray⁴⁷, che all'accostamento al *fandom* dà un rilievo tale da caratterizzare l'intera corrente come *fan studies*. Le motivazioni si possono reperire, a suo parere, nell'equazione automaticamente operata dai ricercatori tra *audience* e *fandom*. La ragione di un simile automatismo starebbe nello zelo etnografico che ha spinto a reperire comunità fruibili formatesi autonomamente anziché riunite a tavolino per scopi scientifici; ma simili comunità, unite da relazioni sociali create dal comune coinvolgimento per un oggetto mediale e bendisposte nei confronti delle interviste dei ricercatori, sono tipicamente quelle che si formano tra fan. Questo snodo, che Abercrombie e Longhurst, come tutti quelli che li hanno preceduti, implicano senza prenderne reale consapevolezza, viene così finalmente palesato da Gray. Commenta Scaglioni:

Un problema, quello dell'intensità dell'investimento affettivo[...] che invece risulta d'importanza capitale sia per comprendere la particolare tonalità emotiva dell'attività

46 N. Abercrombie, B. Longhurst, *Audiences*, op.cit., p. 122.

47 J. Gray, *New Audiences, New Textualities. Anti-fans and non-fans*, «International Journal of Cultural Studies», 6 (2003), n.1.

interpretativa e di costruzione di significati e piaceri, sia per ricomprendere quest'ultimo snodo nella più generale considerazione del posto occupato dai media e dai prodotti culturali nell'esperienza quotidiana delle persone, della loro rilevanza nei processi di costruzione dell'identità e della relazione sociale.⁴⁸

L'autore prosegue suggerendo che non si sia trattato di una semplice sottovalutazione, ma di un pregiudizio derivato dall'approccio iper-razionalizzante tipico di buona parte dei Media studies, che prediligono spiegazioni di carattere socioculturale ad altre che includano variabili individuali e psicologiche.

Ed è proprio da questo approccio che Scaglioni fa derivare la criticità primaria del paradigma spettacolo/*performance*. Esso, infatti, pur dedicando molte energie alla critica del paradigma incorporazione/resistenza per la preponderanza che concede al tema del potere, finirebbe però col ricadere nella stessa retorica descrivendo l'attività del *fandom* in termini di creatività e di alterità rispetto ai significati iscritti nei testi da chi li emette: ossia, fondamentalmente, in termini di resistenza. La pretesa del paradigma spettacolo/*performance* di parlare di *audience* e *fandom* superando il problema del potere appare dunque estremamente implausibile. Il potere è ancora un tema caldo degli *audience studies*: semplicemente è diventato ingenuo affrontarlo in termini di resistenza come unica chiave di lettura dell'attività degli spettatori. Il nuovo paradigma descritto da Scaglioni, sulla scorta di Roger Silverstone ed Elizabeth Bird, è basato sull'idea di *esperienza*, ovvero quel vissuto, quel quotidiano fin qui invocato spesso come contesto nel quale analizzare la fruizione, parlando di *audience* diffusa e del suo snodo fondamentale, la pervasività dei media. Se essi sono ubiqui e interiorizzati a tal punto da fungere da modello dell'agire, se sono “parti del tessuto generale dell'esperienza”⁴⁹ è ormai evidente che debbano essere studiati e teorizzati proprio facendo appello all'esperienza.

È attraverso l'esperienza, in primo luogo, che secondo Silverstone si estende il processo di mediazione, quel processo per il quale produttori e consumatori di testi medialità possono esser messi in una relazione fluida e i significati vengono prodotti parimenti da entrambi, sia nei testi primari sia

48 M. Scaglioni, *Tv di culto*, op.cit., p. 87.

49 Ivi, p. 96.

in quelli secondari. Inoltre, come sottolineato da Elizabeth Bird, il vincolo dell'esperienza è fondamentale per ricostruire il modo in cui avviene la fruizione dei media e dunque il processo di mediazione: è solo inseguendo l'*audience* dei testi mediali, che è «dappertutto e in nessun luogo»⁵⁰, che si potrà elaborare una teoria dei media davvero fertile.

1.5.2 Creatività culturale vincolata: gli Audience studies alla prova del quotidiano

Una teoria basata sull'esperienza è, per definizione, priva di apriorismi, flessibile, in grado di accettare nel suo oggetto di studio la presenza di elementi contraddittori. Uno su tutti è il dipolo potere-creatività, entro il quale, secondo Bird, si sviluppano le possibilità dell'esperienza mediale. È quella che l'autrice definisce *creatività culturale vincolata*⁵¹: da un lato, c'è la creatività, la capacità di utilizzare i materiali mediali col risultato di esprimere la propria identità e “definire la propria esperienza”, dall'altro, il potere si concretizza nell'esistenza di vincoli, limitazioni alle risorse disponibili per l'attività delle *audience*. Potere e creatività, intesi come i termini estremi della questione, generano contemporaneamente una serie di ulteriori assi di tensione nel già complesso territorio dell'esperienza mediale. Varietà, affettività, gusto e spazio sono i livelli, a loro volta ampiamente stratificati, su cui secondo questa generazione di *Audience studies* si sviluppa l'esperienza mediale. Ma sono anche livelli di analisi particolarmente fecondi in relazione a quel peculiare tipo di esperienza che è il *fandom*, soprattutto per quanto riguarda il problema dell'affettività, su quale nella tradizione degli *Audience studies* si è ampiamente soprasseduto. Oggi, invece, dichiarando esplicitamente che la ricerca può e deve occuparsi dell'aspetto emotivo al fine di dare conto in maniera completa dell'esperienza della ricezione, si fa del *fandom* l'oggetto di studio ormai ufficialmente privilegiato; inoltre, parallelamente all'attenzione riservata al

50 E. Bird, *The Audience in Everyday Life*, op.cit., p. 3.

51 Ivi, p. 167.

fandom, si profilano altri possibili percorsi d'analisi come quello dell'antifan e del non fan, battuti seminalmente da Jonathan Gray. Nella disamina fatta da Scaglioni, seguendo le tracce di Gray, sui i tipi di lettura eseguibili sui testi mediali, esso diviene elemento centrale, in relazione dialettica con tipi di ricezione che solitamente vengono caratterizzati in modo generico come “altri” dal fan, ma che possiamo ora distinguere più nel dettaglio. Il grado di *prossimità* del lettore al testo distingue essenzialmente chi si accosta ad esso con un alto livello di attenzione da chi esperisce la più comune testualità di flusso: nel primo insieme coesistono il fan e l'accademico, nel secondo troviamo gli spettatori occasionali. L'intensità (potremmo definirla anche *temperatura*) del coinvolgimento invece separa i fan dagli accademici: benché entrambi operino un *close reading*, l'approccio “caldo” è tipico di chi investe affettivamente in un testo, di chi lo sente come parte della propria identità, mentre l'approccio “freddo”, oggettivo, scientificamente distaccato, *dovrebbe* appartenere a chi assume il testo a proprio oggetto di ricerca. Il condizionale è d'obbligo, dal momento che l'occhio clinico del ricercatore nei confronti del testo è una condizione ideale, impossibile da raggiungere appieno; aspetto che in un paradigma dell'esperienza deve essere attentamente considerato. La terza variabile della ricezione identificata da Scaglioni è quella dell'*ermeneutica*, ovvero il tipo di decodifica, secondo la tripartizione halliana: dominante, negoziata, opposizionale. Delle tre, ognuna può appaiarsi a qualunque tipo di spettatore, a patto che si verifichi una lettura abbastanza vicina da generare un qualunque tipo di disposizione affettiva. Il testo, in definitiva, deve entrare nella sfera d'attenzione del soggetto per essere decodificato: il che equivale a creare una gerarchia fra i tre piani, una consequenzialità, per cui dalla *prossimità* al testo dipende il coinvolgimento e da questo deriva il formarsi di una chiave di lettura che vada da quella totalmente incorporata a quella totalmente resistente.

Capitolo 2 – I Fandom studies

In questo capitolo tenterò di tracciare la storia del fandom, attraverso la categoria più pertinente, quella della subculturalità, partendo da una mappatura genealogica di fenomeni e pratiche da cui ha origine, dagli albori della cultura pop fino all'imporsi dell'odierno modo di intendere il fandom, fino ad arrivare a una particolare tipologia di *fanac*, il fansubbing, che sarà oggetto del Capitolo 3, senza tralasciare di ricollegarlo alla storia della traduzione audiovisiva e la sottotitolazione, di cui ci occuperemo nel Capitolo 4.

2.1 Che cos'è un fan? Evoluzione di una categoria

Il *fandom*, letteralmente il “regno dei fan” ma anche “essere fan” è oggetto di studi e dibattiti da poco meno di trent'anni. Le origini del fenomeno, tuttavia, sono disseminate in vari momenti della storia della cultura occidentale e, come spesso accade, risulta difficile rinvenire una puntuale data di nascita.

Se come fenomeno di massa si ricollega all'avvento del cinema, della radio e della televisione, e quindi si configura come un fenomeno tutto novecentesco, bisogna d'altronde considerare anche pratiche di *fandom* per forme d'intrattenimento ottocentesche, che vanno dal romanzo all'opera⁵², dal teatro allo sport.

Ma ciò che caratterizza il *fandom* per come viene contestualizzato nel

52 «La cultura musicale, in particolare, è utile per iniziare ad aprire la storia del *fandom*, perché è stata all'avanguardia sia nella tecnologia dei media del ventesimo secolo (con registrazioni e trasmissioni) sia nell'intrattenimento urbano del diciannovesimo secolo (sotto forma di *performance* mercificata e pubblicazione di testi massificata) e provvede quindi a creare un collegamento tra quelle che tipicamente sono state percepite come epoche differenti in fatto di comportamento del pubblico». D. Cavicchi, *Loving Music: Listeners, Entertainments, and the Origins of Music Fandom in Nineteenth Century America*, in C. Sandvoss, C. L. Harrington, *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, NYU Press, New York 2007.

Novecento è il suo inserirsi in un contesto di massificazione dei prodotti culturali e d'intrattenimento e, di conseguenza, la possibilità per il fan di raggiungere una collettività, diventare parte di un *fandom*/"insieme di altri fan". Secondo Henry Jenkins, i fan possono essere distinti dalla generalità dei consumatori testuali «per la natura sociale della loro attività interpretativa e culturale»⁵³ che determina un modello di fruizione operante su quattro livelli:

- 1) i fan adottano un distintivo modo di ricezione, che comprende la selezione e la ripetuta fruizione di materiali e la trasformazione dei materiali e della loro fruizione in un'attività sociale;
- 2) i fan costituiscono una particolare comunità interpretativa, il cui terreno di confronto è formato dalle *convention*, dalle newsletter e dalle *fanzine*;
- 3) il *fandom* realizza un proprio mondo artistico, nel quale i fan usano i materiali da loro selezionati come basi per nuove creazioni culturali;
- 4) i fan costituiscono una comunità sociale alternativa, unita da un background comune rappresentato dai materiali e dalle loro interpretazioni, ma frammentata geograficamente.

In molti studi il punto è non tanto e non solo distinguere tra fan e non fan, ma tra diversi tipi di fan. L'attaccamento a un testo può naturalmente essere più o meno intenso, così come la tipologia del testo può essere più o meno suscettibile di generare un culto. Definire il fan sembra essere un'operazione intrinsecamente contraddittoria. La breve panoramica delineata da Hills in apertura di *Fan cultures* riflette un caleidoscopio di tensione al rigore e risultati non del tutto coerenti. Abercrombie e Longhurst⁵⁴ separano i fan dai cultisti e dagli entusiasti, definendo il fan, in controtendenza rispetto a qualsiasi altro studio, come il gradino più basso della scala, tipico dell'infanzia, mentre cultisti ed entusiasti sarebbero distinti principalmente dall'oggetto a cui si rivolgono, mediale per i cultisti, non mediale per gli entusiasti; Tulloch e Jenkins parlano di fan e di seguaci ma ammettono essi stessi che la distinzione «rimane fluida e in un certo qual modo arbitraria»⁵⁵.

53 H. Jenkins, *Filking and the Science Fiction Fan Community*, in L. Lewis, *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, p. 209.

54 N. Abercrombie e B. Longhurst, *Audiences*, op. cit.

55 J. Tulloch, H. Jenkins, *Science Fiction Audiences*, Routledge, London 1995, p. 23.

Del resto, non stupisce che si siano cercate definizioni alternative a quella di fan, su cui per lungo tempo ha gravato un generale clima di deplorazione da parte delle accademie e della società tutta. La stessa etimologia del lemma “fan” oscilla tra due possibilità, una delle quali rispecchia perfettamente la condanna sociale che pende sul fenomeno. Da un lato, si fa risalire all’inglese *fancy*, contrazione di *fantasy*, da cui ha ereditato il significato di “desiderio”, “inclinazione”; dall’altro, il francese *fanatique* (volgarizzazione del latino *fanaticus*, la cui etimologia è a sua volta legata a *fanum*, tempio), che dall’originaria accezione neutra è arrivato a quella, peggiorativa, del folle in preda a un’estasi religiosa.

L’*Oxford English Dictionary* (1989) riporta una definizione schierata a favore dell’etimo latino e che individua il contesto sportivo americano come luogo di nascita del fan:

nell’inglese moderno [orig. US]; uno spettatore appassionato e regolare di uno sport professionale, in origine del baseball; un sostenitore regolare di una squadra sportiva professionale; onde, un seguace appassionato di uno specifico *hobby* o divertimento, e genericamente un entusiasta di una cosa o persona in particolare.⁵⁶

mentre il *Dickson Baseball Dictionary* compie una ricognizione accurata delle attestazioni della famiglia di termini nel Regno Unito e negli Stati Uniti (con la dizione *fann* risalente al 1682, la prima testimonianza del lemma *fanatick* col significato di entusiasta in un dizionario datata 1798 e l’attuale *fan* divenuto di uso corrente a fine diciannovesimo secolo) arrivando a sostenere che si tratta probabilmente di «etimologie collaborative che si sono rafforzate tra loro nel corso del tempo»⁵⁷.

In fondo, la vera derivazione del termine ha un’importanza di secondo piano, se si considera che nel senso comune e addirittura in campo scientifico la connotazione relativa al fanatismo e quindi all’analogia religiosa e alla «falsa ed eccessiva venerazione»⁵⁸ è stata a lungo dominante. Il *fandom* è stato infatti descritto, dagli anni Cinquanta e per almeno tre decenni, in studi di carattere psicologico e socio-psicologico, come

56 Oxford English Dictionary, *ad vocem*.

57 P. Dickson, *The Dickson Baseball Dictionary*, W. W. Norton, New York 2009, p. 304.

58 H. Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, NYU Press, New York 2006, p.17.

patologia tipica della moderna civiltà industriale, assunto a modello di un consumismo che sfocia nella devianza⁵⁹; comportamenti particolarmente appariscenti di tale “devianza” come l’*hooliganism* nello sport, la *beatlemania* nella musica e il culto divistico nel cinema erano ritenuti paradigmatici del *fandom* in generale che, dunque, in questa fase era ancora largamente deprecato. La stessa passione dei cosiddetti *trekkies* è vista come un passatempo per bambini asociali, tanto da studiosi e giornalisti quanto dagli attori di *Star Trek*. In una puntata del varietà *Saturday Night Live*, lo *sketch* incentrato sul *guest host* William Shatner ironizza proprio sul rapporto tra l’attore che impersonava il Capitano Kirk e i suoi fan,

ritratti come nerd con gli occhiali e orecchie vulcaniane di gomma, e con magliette “I Grock Spock” che si tendono sui loro stomaci pronunciati. Un uomo deride un fan più giovane, appena conosciuto, che non conosce il numero di cabina dell’attendente Rand, mentre il suo amico mormora qualcosa sull’affarone che ha appena fatto per un album di DeForest Kelly. Quando Shatner arriva, è bombardato di domande da fan che vogliono sapere di personaggi minori in singoli episodi (che citano con titolo e numero di sequenza), che sembrano saperne più di lui sulla sua vita privata e che richiedono informazioni triviali come la combinazione della cassaforte di Kirk⁶⁰.

“Fatevi una vita”, Shatner risponde loro poco dopo, criticando la loro insana devozione a un intrattenimento puerile e che li separa dal vivere normali vite da adulti; e benché il copione di uno sketch del *SNL* non possa esser preso come punto di riferimento per le opinioni dell’attore che lo recita, in questo caso l’esagerazione comica non doveva allontanarsi di molto dalla realtà, se «Shatner aveva espresso ripetutamente molti di quegli stessi sentimenti in interviste pubbliche e certamente non scherzava riguardo i suoi fan»⁶¹. E la rappresentazione del *fandom* non migliora sensibilmente neanche nel 1986, se la *cover story* di *Newsweek* presenta pareri di esperti che cercano di spiegare il potere di *Star Trek* su individui ossessionati a tal punto da sposarsi a Disneyland indossando l’uniforme da Capitano Kirk e le orecchie a punta da vulcaniano.

Tra gli anni Cinquanta e Ottanta, le riflessioni sull’*audience*—specialistiche o giornalistiche, dettate dal senso comune e dalla morale del tempo—sono suddivisibili in due tipologie: da un lato, prima ancora della nascita degli

59 M. Scaglioni, *Tv di culto*, op. cit., p. 121.

60 H. Jenkins, *Textual Poachers*, op. cit., pp. 8-9.

61 Ivi, p. 10.

Audience studies, troviamo saggi di psicologia e sociologia e resoconti giornalistici che presentano le immagini dell'individuo ossessionato e della folla isterica come emblematiche del *fandom*, dall'altro ci sono le prime due generazioni degli *Audience studies*, capitanate da Stuart Hall con quello che verrà definito paradigma dell'Incorporazione/Resistenza.

Il primo filone è da inquadrare in un'epoca ancora priva di studi critici sistematici sulla cultura popolare e sui mass media, un'epoca in cui i *Cahiers du cinéma* e le analisi sul cinema hollywoodiano hanno appena iniziato a vedere la luce, un'epoca in cui l'esperienza che si è avuta dei mass media è stata in larga parte contraddistinta da usi propagandistici, nei regimi dittatoriali come in quelli democratici⁶²; un'epoca in cui la "cultura alta" denuncia la correlazione tra mass media, società di massa e la frammentazione dell'identità dell'uomo moderno, la decadenza spirituale che lo avvelena, la desocializzazione che lo minaccia.

Non deve stupire che, proprio in quell'epoca, gli eventi di cronaca nera che hanno dei fan per protagonisti vengano considerati tipici del *fandom* e il fan venga considerato una manifestazione tipica, nonché vittima esemplare, delle peggiori disfunzioni della società. Joli Jensen riporta due avvenimenti che avevano avuto vasta eco nel dibattito americano sul *fandom*: il primo riguarda la folla isterica ritenuta responsabile per le undici persone morte durante un concerto degli Who nel 1979, il secondo ha per protagonista la diciannovenne che nel 1947 sparò al giocatore di baseball Eddie Waitkus⁶³. Entrambi ebbero grande risonanza. Confermavano infatti le sentenze sulla deriva della società e diedero luogo a studi come quelli di Caughey, Schickel⁶⁴ e Horton e Wohl⁶⁵, che, analizzando da prospettive psichiatriche e sociologiche il fenomeno del *fandom*, pervenivano a conclusioni tra loro simili. Horton e Wohl si concentrano sul simulacro di conversazione creato

62 W. Brooker, D. Jermyn, *The Audience Studies Reader*, op. cit., p. 5.

63 Nel caso del concerto degli Who, l'accusa prontamente fatta al pubblico da parte dei giornali si rivelò infondata: le indagini chiarirono che la responsabilità della tragedia andava ascritta interamente al crollo di una tribuna e all'inadeguatezza della struttura che ospitava l'evento, mentre molti degli spettatori avevano cercato di aiutarsi reciprocamente a fuggire dalla calca. J. Jensen, *Fandom as Pathology*, op. cit., p. 12.

64 R. Schickel, *Intimate strangers: The Culture of Celebrity*, Doubleday & Company, New York 1985.

65 D. Horton, R. R. Wohl, *Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance*, «Psychiatry», 19 (1956), n. 3.

dalle modalità con cui le *personae* mediatiche si rivolgono al pubblico, il quale è portato a sviluppare con esse relazioni definite *interazioni parasociali*, che assomigliano alle relazioni sociali propriamente dette, mentre non sono che illusioni: le *personae* offrono una presenza continuativa e affidabile, gli aspetti più minuti delle loro vite sono largamente conosciuti, si rivolgono allo spettatore con una prossemica e uno stile conversazionale confidenziali, innescano le sue simpatie con *performance* quanto più possibile sincere e cordiali. Caughey e Schickel evidenziano invece come la parasocialità del rapporto con la star sia essenzialmente compensatoria della mancanza di autonomia, potere, e riconoscimento sentita dai fan; inoltre avvertono che la minaccia sociopatica si nasconde dietro ogni fan, in grado di diventare pericoloso nel momento in cui una comune passione si sviluppa in qualcosa di più intenso e incontrollabile, mosso da forze che, in misura più moderata, si trovano nel fondo di ognuno di “noi”⁶⁶, quasi che il fan fosse l’incarnazione dell’“altro”, del destabilizzante *id* che si nasconde in ogni persona perbene.

A tale visione patologizzante si contrappone, negli anni Settanta, l’area di studi variamente definita come *audience studies*, *audience research* e *reception analysis*. Per inquadrare, di nuovo, la questione nell’epoca, la ricerca accademica sulla teoria della letteratura e sulla semiotica si era, fin dagli anni Sessanta, con i fondamentali contributi di Hans Robert Jauss, orientata al tema della ricezione e della co-creazione del testo di cui il pubblico è responsabile⁶⁷. In opposizione alla dominante tendenza formalista che implica la completezza del testo e la possibilità di rinvenire ogni significato al suo interno, la teoria della ricezione apre all’apporto del

66 Jensen fa nel già citato saggio *Fandom as pathology* un’interessante analisi del dualismo morale con cui gli accademici (“noi”) osservano le pratiche e le cosiddette patologie dei fan (“loro”) e della vicinanza di base tra *fandom* e interesse, che vengono riconosciuti come due volti di uno stesso fenomeno, separati solo dall’oggetto dei loro interessi, la pop culture per i fan e la cultura alta per gli aficionados, e dalla maggiore intensità emotiva mostrata dal fan. Vedi anche Scaglioni, *Tv di culto*, op. cit., p. 90.

67 F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 2005, p. 189 e segg. La critica della letteratura si pone il problema dell’ermeneutica da ben prima di Jauss e della Scuola di Costanza, ma laddove Gadamer pone il problema di riconoscere tra tutte le letture possibili quella più valida e “originaria” o Fish perviene a posizioni di relativismo per cui è impossibile progredire verso una maggiore esplicitazione della verità, Jauss ricomprende l’attività del lettore nella valutazione estetica dell’opera nei termini di una tensione tra attesa e scarto innovatore, aprendo la strada della teoria della ricezione cui i Media Studies si ricollegheranno.

lettore e all'orizzonte di lettura implicato dall'autore stesso nell'atto della composizione del testo. Il nuovo ruolo di primo piano assunto dal pubblico viene in breve applicato alla comunicazione di massa da Stuart Hall, che col suo *Encoding/Decoding*⁶⁸ schiude anche per i Media Studies la prospettiva di un pubblico che si svincola dall'interpretazione passiva del messaggio per come è stato concepito dall'autore, facendosi attivo co-autore del testo, in grado di creare significati nuovi e decodifiche imprevedute e imprevedibili. Dunque indagare la natura di un pubblico, la funzione dei media nella vita dei suoi membri, i significati e i piaceri tratti dai testi e gli apporti ad essi conferiti: questi gli obiettivi degli *Audience studies*. Nei primi anni il punto della questione su cui gli studiosi dell'*audience* si concentrano maggiormente è proprio la posizione del pubblico nella sua attività ricettiva entro due termini antitetici: il pubblico può, da un lato, eseguire un'attività interpretativa *resistente*, nel reperire significati diversi e talvolta opposti a quelli attribuiti dall'autore del testo, o, dall'altro, aderire ai 'significati preferiti', manifestando una spontanea *incorporazione* all'ideologia dominante. "Resistente", in questo scenario, è la lettura alternativa e svincolata dai dispositivi di senso attivati al livello della produzione. Resistente è l'*audience* del film del 1957 *L'uomo dal braccio d'oro*, che rappresentava il dramma di un eroinomane, con l'intento di veicolare un messaggio morale contrario all'uso di droghe: studiando pubblici di tossicodipendenti e di adolescenti, Charles Winick registrò che la lettura del film era stata di senso opposto a quello voluto, che i tossicodipendenti vedevano nella pellicola, il cui protagonista era interpretato dal fin troppo affascinante Frank Sinatra, una convalida del loro stile di vita⁶⁹. Questa prospettiva teorica, successivamente denominata Incorporation/Resistance Paradigm (IRP) da Abercrombie e Longhurst, ha, a detta degli stessi, alcune problematicità:

- nell'attribuire alla resistenza (fruitiva) un valore politico, conducendo a

68 S. Hall, *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Centre for Contemporary Cultural Studies, Stencilled Occasional Paper No. 7, University of Birmingham, Birmingham 1974.

69 C. Winick, *Tendency Systems and the Effects of a Movie Dealing with a Social Problem*, in W. Brooker, *The Audience Studies Reader*, Routledge, London 2002.

forme di populismo culturale (che, come sottolinea Elizabeth Bird⁷⁰, esclude la prospettiva estetica)

- nell'assunto che l'incorporazione o la resistenza avvengano rispetto a un'ideologia e dunque a un potere che si dispiega in modo unitario⁷¹.

Tali criticità, non superate dalla generazione di studi dal taglio etnografico dei primi anni Ottanta, vengono rielaborate nel nuovo paradigma suggerito da Abercrombie e Longhurst, definito Paradigma Spettacolo/*Performance* (SPP). Prendendo le distanze dalla dicotomia di IRP, SPP inquadra l'*audiencehood* in termini di definizione dell'identità dello spettatore all'interno delle relazioni stabilite con le forme mediali e il panorama mediatico globalmente inteso. Si parla dunque di *mediascape* per identificare il contemporaneo scenario in cui la vita dello spettatore/fruitori di media è tutta caratterizzata da questo suo attributo. L'*audience* è così passata, da una fase iniziale in cui poteva essere definita "semplice" poiché caratterizzata dall'immediatezza e dalla vicinanza col *performer*, a una fase intermedia in cui è stata "di massa", contraddistinta dalla mediazione e dalla despazializzazione, alla contemporanea *audience diffusa*, per cui l'individuo è sempre parte di un pubblico: «Essere parte di un pubblico non è più un evento eccezionale, né un evento quotidiano. Piuttosto, è costitutivo della vita quotidiana»⁷².

Tale fenomeno è costituito da un'insieme di processi. Per primo, l'impiego di una larga quantità di tempo nel consumo di mass media, divenuto un fatto ormai ubiquo, pervasivo nell'esperienza di chiunque (per svago, per informazione, per lavoro, a stampa, elettronici, in pubblico, in privato). In secondo luogo, la performatività che caratterizza la società contemporanea, conseguenza diretta della pervasività dei media, i quali fanno sì che qualsiasi evento possa essere trasformato in *performance* e chiunque possa percepirsi ed essere percepito come *performer*. Da ciò deriva un'altra componente del fenomeno in esame, la spettacolarizzazione del mondo e del sé, che implica il vivere una perpetua rappresentazione e dunque l'atteggiamento narcisista con cui il membro di un'*audience* vede

70 E. Bird, *The Audience in Everyday Life*, op. cit.

71 M. Scaglioni, *Tv di culto*, op. cit., pp. 75-79.

72 N. Abercrombie, B. Longhurst, *Audiences*, op. cit., p. 68.

costantemente il mondo esterno come riflesso del sé, senza saper tracciare il confine tra le due entità. Si innesca così il circuito spettacolo-narcisismo-spettacolo: i media trasformano il mondo in spettacolo, creando i presupposti per la generazione di atteggiamenti narcisisti, che comporteranno la reiterazione nei singoli individui della relazione *performance-audience*. Da questa costante immersione e da questa reiterazione dei processi mediali risulta evidente come il membro ordinario dell'*audience*, per il grado di partecipazione e l'ampia permeazione della narrazione mediale nella sua vita, possa essere accostato a un fan; o può essere definito, più genericamente, *audience competente*. Ecco quindi che il fan, fin qui, nel migliore dei casi, ignorato dagli *Audience studies*⁷³, diviene snodo fondamentale e oggetto di studi specifici.

Tale svolta risulta fondamentale per la messa in luce di modi di relazione col testo affettivi e l'abbandono di letture idealizzanti ed eminentemente focalizzate sull'equazione tra *fandom* e resistenza⁷⁴, a favore di una più equilibrata definizione del *fandom* prendendo come punto di riferimento il concetto di esperienza⁷⁵. In questa nuova fase, che rifiuta di ridursi a paradigmi troppo rigidi e predilige un approccio più realistico, complesso e dunque multidisciplinare, l'esperienza di *fandom* viene analizzata nelle sue implicazioni antropologiche, le quali delineano una vastissima e contraddittoria sottocultura; nei connotati economici che, per quanto indissolubilmente legati all'economia capitalista, di cui sono filiazione, è regolata da principi del tutto differenti; nelle motivazioni psicologiche, che originano nell'individuo l'investimento affettivo nell'oggetto culturale e la spinta ad appartenere al *fandom*. Come ammettono Karen Hellekson e Kristina Busse,

nessun singolo saggio può essere visto come la verità sul *fandom* [...] Anziché privilegiare una particolare interpretazione in quanto accurata, abbiamo imparato dal *fandom* che letture alternative e in competizione tra loro possono e devono coesistere⁷⁶.

73 O, per meglio dire, inconsapevolmente preso a modello della generalità dell'*audience*, in quanto più agilmente individuabile e più disponibile a discutere approfonditamente coi ricercatori, cfr. J. Gray, *New audiences, new textualities. Anti-fans and non-fans*, op. cit.

74 Di fatto non abbandonata neppure da Abercrombie e Longhurst.

75 Ivi, p. 126.

76 K. Hellekson, K. Busse, *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the*

2.2 La comunicazione di massa e l'“audience vulnerabile”

Una volta posta così fermamente sotto i riflettori la questione del *fandom*, sorgerebbe spontaneo l'interrogativo: perché si inizia a studiare solo dagli anni Novanta? Il *fandom* è un fenomeno vecchio di un secolo, eppure è stato istituzionalmente riconosciuto per la sua importanza negli *Audience studies* con molto ritardo. Di fatto, la stragrande maggioranza dei discorsi scientifici sulla ricezione dei testi mediali prima di Abercrombie e Longhurst affronta l'argomento del pubblico appassionato in termini di forte preoccupazione, mentre una parte dei contemporanei dei due inglesi lo discute con grande entusiasmo: ma, in entrambi i casi, la materia viene approcciata partendo da preconcetti, da quadri teorici pregressi e applicati in un secondo momento alla realtà del *fandom*, mentre l'intento, nel nuovo millennio, è quello di esaminare il *fandom* da vicino, come prevede il paradigma dell'esperienza.

Abbiamo già dimostrato, con le parole di T. W. Adorno, come la sociologia più blasonata si sia posta a lungo quale *arbiter elegantiae* dei prodotti culturali e, di conseguenza, quale fustigatrice del gusto popolare, reo di accondiscendenza acritica nei confronti delle proposte standardizzate, megafoni dell'ideologia dominante, dell'industria culturale.

Ma la sociologia non è stata l'unica disciplina ad occuparsi degli effetti della cultura popolare sull'*audience*. La psicologia, infatti, per decenni ha impresso nel senso comune idee (in molti casi attinte dal senso comune stesso) circa il pericolo che si nascondeva dietro la cultura popolare.

Volendo identificare le radici di una preoccupazione così generalizzata, sarà necessario risalire alle teorie sulla società di massa e sulle comunicazioni di massa della prima metà del Novecento. Nel periodo storico che ha visto scoppiare due guerre mondiali e salire al potere dei regimi dittatoriali in Russia, Italia, Germania, Spagna e Cina, non sorprende che ci si sia interrogati sull'acquisizione del consenso politico presso i cittadini e quindi

sulle generalità della propaganda. A detta di Brooker e Jermyn⁷⁷, il primo momento di transizione verso l'ascesa degli *Audience studies* è il primo conflitto mondiale, proprio perché è da quel momento in poi che emerge, in qualità di arma di guerra, la propaganda. Nelle rappresentazioni della guerra di quel periodo, la Germania era stata schiacciata non solo sotto il profilo militare, ma un ruolo essenziale era stato anche svolto dalla “guerra di carta” del volantinaggio britannico, in grado di abbattere il nemico anche nel morale. Successivamente, da Lenin e Stalin a Mussolini e Hitler, le dittature europee non risparmiano in quanto a sforzi per mantenere il consenso dei rispettivi popoli, ormai trasformati in masse, pienamente manovrabili e predisposte a venerare i propri leader carismatici: tanto il culto della personalità quanto quello dei valori patriottici passano per la stampa, la radio e “l'arma più forte”, il cinema. È in particolare quest'ultimo uso della propaganda a preoccupare gli osservatori anglosassoni e a lanciare il filone di studi sugli “effetti” dei mezzi di comunicazione di massa, che ipotizza, e per diversi decenni sancisce, la funzione narcotizzante dei media. Nel saggio *Panico morale e censura. L'audience vulnerabile* pubblicato nella raccolta a cura di Brooker e Jermyn, si susseguono quattro ritratti che mettono a tema proprio quel senso comune, quel sospetto per la cultura di massa e quel malcelato disprezzo per le masse che la consumano; in particolare il disprezzo assume i toni paternalistici della preoccupazione per i giovani consumatori di musica americana, fumetti, pubblicazioni hard-boiled, film horror, forme di cultura popolare che nel senso comune dell'epoca a cui appartengono rappresentano gabbie le cui attrattive finiscono irrimediabilmente per intrappolare menti facilmente persuadibili come quelle dei ragazzi. Il timore principale, in una prospettiva rigidamente causalistica, è che i messaggi di violenza, ribellione e disprezzo delle regole espressi dalla cultura popolare vengano recepiti come stimoli cui si darà immediatamente seguito replicandoli. Lo studio condotto dallo psichiatra Frederick Wertham⁷⁸, che mette in relazione la lettura di fumetti di genere *crime* e la condotta delinquenziale o predelinquenziale di un gruppo di

77 W. Brooker, D. Jermyn, *The Audience Studies Reader*, op.cit.

78 F. Wertham, *La seduzione degli innocenti*, in W. Brooker, D. Jermyn, *The audience studies reader*, op. cit., p. 61.

adolescenti in terapia di gruppo presso un istituto di igiene mentale, è un classico esempio di quel paternalismo vernacolare elevato a scienza inconfutabile. Convocato nel 1954 dalla Commissione sui fumetti del Senato americano, Wertham perorò le sue idee a tal punto da far decidere per la creazione di un codice di autoregolamentazione per gli editori di fumetti, che di fatto portò all'autocensura di immagini e termini considerati violenti e alla soppressione del genere *crime*.

Altri esempi vengono presentati da Joli Jensen nel saggio “Il *fandom* come patologia: le conseguenze della caratterizzazione”⁷⁹, che distingue due tipi principali di rappresentazioni del fan: l'individuo ossessionato e la folla isterica. Il primo tipo, tratteggiato nell'opera di John L. Caughey⁸⁰, è descritto come vittima dello star system lanciato da Hollywood e replicato nell'industria musicale, televisiva e negli sport; egli si distingue per il rapporto sociale artificiale che crea con la star e per il tentativo di vivere vicariamente, attraverso la percezione della vita della star. Il secondo tipo, anch'esso ossessionato dai divi esaltati dai media, richiama i concetti della standardizzazione dell'industria culturale di massa e il potenziale violento della folla isterica.

2.3 Incorporazione e resistenza : il fandom nella teoria della sub-culturalità

Alla base del filone “*fandom* come patologia”, dunque, analogamente al filone francofortiano degli studi culturali, alla base c'è una forte critica della società di massa e degli stili di vita moderni, data dalla certezza che la persuasione operata dai mezzi di comunicazione di massa spinga al decadimento morale, al declino delle comunità tradizionali, all'alienazione, a comportamenti antisociali e criminali.

In reazione a questa prospettiva, negli anni Ottanta inizia a formarsi quella,

79 J. Jensen, *Fandom as Pathology. The Consequences of Characterization*, in L. A. Lewis, *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, Routledge, London 1992.

80 J. Caughey, *Imaginary Social Worlds*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1984.

di impostazione culturalista e di derivazione birminghamiana, che tiene a sottolineare i valori positivi del *fandom*, come subcultura, come scelta di consumo consapevole, come componente della determinazione dell'identità, come coinvolgimento emotivo e come resistenza. Il manifesto di questa nuova tendenza, *The Adoring Audience*, si riappropria di tutti gli strumenti dei Cultural studies per concentrare la propria attenzione sul *fandom*. Strumento principe e quadro teorico di fondo è dunque, con relativi pregi e difetti, il paradigma incorporazione/resistenza: il fan diviene pertanto l'incarnazione del tipo di decodifica *resistente*, che produce significati in autonomia anziché consumare e assorbire passivamente i contenuti iniettati dall'ideologia dominante nei messaggi testuali. Lo stesso concetto di *subcultura*, che era già stato indagato, in termini di forte preoccupazione, dal Birmingham Centre, viene recuperato da questa nuova corrente per spiegare in primo luogo l'aspetto comunitario che assume la fruizione mediale appassionata; in secondo luogo, si sottolinea il carattere di alterità del *fandom* nel quadro generale della cultura, ma con un forte entusiasmo di fondo per le possibilità di una ricezione decisamente attiva, coinvolta, riluttante a esser messa nell'angolo dall'industria culturale, dei cui prodotti è pure così fortemente sostenitrice. Un altro aspetto fondamentale messo in luce fin dai primi studi sul *fandom* è quello della *produttività secondaria*: il fan non si limita a trovare significati diversi da quelli iscritti a monte nei testi mediali, ma passa addirittura a produrre nuove forme testuali a partire da quei significati.

La prima fase dei Fandom studies può essere dunque riassunta in termini di idealizzazione del suo oggetto di ricerca, un'idealizzazione che forse, cadendo in un'eccessiva retorica resistenziale, si ammanta di strumenti teorici troppo ingombranti per lasciare che i dati emergenti da un'analisi situata del *fandom* possano dare apporti significativi.

La seconda fase, invece, concentra i propri sforzi esattamente in quella direzione: come abbiamo visto, il paradigma dell'esperienza, che si fonda sulla quotidianità del consumo mediale per trarre le proprie conclusioni sui modi in cui gli spettatori traggono significati e piaceri, fa del *fandom* un suo punto di riferimento essenziale. La fruizione del fan è oggetto d'indagine

privilegiato, attraverso etnografie della subcultura e delle sue specifiche idioculture, attraverso analisi di aspetti particolari e anche periferici del fenomeno, che presi complessivamente collaborano a costruire una mappa dettagliata ed estremamente varia per punti di temi, vista, approcci disciplinari. Quello che i *fandom studies* perdono in fatto di compattezza, con un'evidente mancanza di fulcro concettuale al di là del richiamo all'esperienza, lo compensano a livello di concretezza e realismo, senza però mancare di punti di riferimento teorici. Due tendenze emerse in particolare negli ultimi anni per dare una spiegazione scientifica al corpo di ricerche etnografiche prodotte sono quella economico-culturale e quella psicologica di indirizzo pragmatico. Fin dai primi anni Novanta i portabandiera di questi due filoni, con studi che si occupano in special modo delle culture di *fandom* generate da testi della serialità televisiva, sono senza dubbio Henry Jenkins e Matt Hills. Jenkins nasce, al livello accademico, nel contesto del fervore prodotto dall'arrivo negli Stati Uniti delle teorie del Birmingham Centre, filtrate attraverso gli sguardi degli studiosi che verranno riuniti in *The Adoring Audience*; tra questi, John Fiske rappresenta certamente una scorta importante, con le sue analisi della produttività del *fandom* come forma di economia culturale. La sua opera prima, *Textual poachers*⁸¹, contiene già all'interno del titolo la metafora economica fondamentale della vita accademica di Jenkins: quella dei fan come "bracconieri testuali", cacciatori di frodo che si appropriano di risorse altrui, in particolare di quei prodotti mediali appartenenti all'industria culturale ma rimaneggiati dalle fruizione fino a diventare altro, ad assumere significati altri da quelli egemonicamente determinati, quasi attraversassero una nuova fase di produzione. La metafora del bracconaggio viene ripresa dallo studio di Michel de Certeau *L'invenzione del quotidiano*⁸² che descrive le pratiche con cui, nel quotidiano, le persone si appropriano degli oggetti, delle rappresentazioni e dei rituali della cultura di massa, trasformandola, rendendola individuale; tali pratiche espandono le prerogative del consumo,

81 H. Jenkins, *Textual Poachers*, Routledge, New York 1992.

82 M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001. Il testo, pubblicato per la prima volta in lingua francese nel 1980, è stato tradotto per il pubblico anglofono nel 1984 come *The practices of everyday life*.

rendendo completamente inadeguata la tradizionale etichetta di “consumatore”, alla quale viene preferita quella di “utente”. Essere spettatori di un testo mediale diviene dunque

«una ricca e complessa cultura partecipativa», soprattutto nel caso dei fan, che mettono fortemente in dubbio la capacità dei produttori mediali di circoscrivere la creazione e la circolazione dei significati. I fan costruiscono la loro identità culturale e sociale prendendo in prestito e declinando immagini della cultura di massa, dando voce a problemi spesso sottaciuti dai media dominanti⁸³.

2.4 Fan activities: Letture scorrette

Fan che costituiscono, in certo modo, una categoria “scandalosa”. Qui il riferimento è a Pierre Bourdieu⁸⁴ e alla sua dissertazione sul problema del gusto, mai stabile ma sempre socialmente connotato, tanto che avere “cattivo gusto” equivale a una condanna alla scomunica sociale; ma nel momento in cui i fan attribuiscono a testi della cultura popolare un valore pari a quello della cultura alta, con pratiche di lettura ravvicinata, ripetuta ed esegesi elaborate, i confini tra cultura legittima e illegittima vengono gravemente minacciati. È infatti in reazione a tale minaccia che la cultura alta procede a deprecare il *fandom* come patologico e che il *fandom* si trova obbligato a fornire giustificazioni e razionalizzazioni delle proprie pratiche, a far mostra delle proprie conoscenze (o *pseudo-conoscenze*, come le definisce Bernard Sharratt⁸⁵) relativamente ai testi preferiti e dunque ad attribuir loro significati generalmente non emergenti a livello superficiale. Una simile attività interpretativa è oggetto di diversa considerazione: da un lato, «la penna rossa della maestra» penalizza le letture scorrette, ovvero quelle personali, non previste dall'autorità culturale, dall'altro il *fandom*, proprio in virtù delle sue letture ravvicinate, ripetute e “scorrette”, viene vissuto dai propri esponenti come modo di uscire dalla passività, come atto di partecipazione alla costruzione e alla circolazione di significati testuali.

83 H. Jenkins, *Textual Poachers*, op. cit., p. 25.

84 P. Bourdieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, Paris 1979.

85 B. Sharratt, *The Politics of the Popular? From Melodrama to Television* in D. Bradby, L. James, B. Sharratt, *Performance and Politics in Popular Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.

Nel corso di *Textual Poachers*, Jenkins porta un gran numero di esempi volti a dimostrare questa volontà di partecipazione alla creazione di significati, in particolare riconducibili a quattro macroaree, che fanno parte del titolo di altrettanti capitoli: *Fan Critics*, ovvero l'attività ermeneutica svolta dal *fandom* sul testo preferito, *Fan Writers*, ovvero l'attività degli scrittori di fiction ispirata al testo preferito, *Fan Music Video*, che si riferisce ai montatori di video a partire dai materiali forniti dal testo preferito, per finire con *Filk Music*, il genere musicale a base folk con cui i fan dedicano composizioni ai testi preferiti e non di rado alla stessa comunità dei fan. In tutti questi casi è evidente come, a partire da una riserva di caccia privata (tornando alla metafora di de Certeau) ovvero un testo prodotto da soggetti determinati per il proprio tornaconto, il fan attinga particolari elementi coi quali si fa produttore di nuovi testi (quella che Fiske definiva produzione testuale) e di nuovi piaceri e significati (quella che Fiske definiva produzione semiotica).

Relativamente all'attività dei *fan critics*, Jenkins isola alcune caratteristiche fondamentali; tuttavia bisogna notare preliminarmente come si tratti di sole pratiche appartenenti al *fandom* come comunità, dal momento che il *fandom* di ogni testo perviene a una sorta di "diritto morale di critica" in quanto, attraverso incontri e diversi mezzi di comunicazione, produce un *consensus*, un'opinione collegialmente negoziata sul testo in questione. Tale *consensus*, e le valutazioni che da esso discendono, si delinea parallelamente alla costruzione di un *metatesto* ideale, frutto delle analisi testuali prodotte dai fan e del lavoro di consolidazione delle informazioni date dal testo come pure da paratesti quali interviste, bibbie di serie... La funzione del metatesto pare essenzialmente quella di tenere la barra della continuità del testo, che spesso gli autori stessi, per i motivi più vari, perdono di vista: da parte dei fan, afferma Jenkins sulla base delle interviste condotte nella subcultura di *fandom* relativa alla serie del 1987 *Beauty and The Beast*, si ha la sensazione che i produttori abbiano a cuore i personaggi meno di quanto non accada ai fan, nei quali si attiva il meccanismo dell'identificazione e che quindi esigono un livello costante di realismo emotivo.

La presenza di un *consensus* e di un metatesto non implica che non si

possano esprimere opinioni personali, chiarisce Jenkins, ma semplicemente che le molte e variegata opinioni vengono espresse sulla base di alcune convenzioni interpretative universalmente riconosciute. Un'altra attività interpretativa basata sul *consensus* è quella che determina la selezione degli oggetti di *fandom*, operata solitamente dai vertici del *fandom*⁸⁶ (fondatori di fan club, editor di fanzine, moderatori di *convention*) in qualità di anticipatori del gusto.

Anche per quanto riguarda i *fan writers* Jenkins tiene a sottolineare il carattere sociale di quella che potrebbe essere vista come un'attività tipicamente solitaria. A differenza di quanto implicato dai timori di de Certeau, che nega le possibilità del bracconaggio testuale agli spettatori televisivi, questi ultimi non solo sono passivi ma, da scrittori di *fiction*, svolgono addirittura «un'attività sociale... che funge simultaneamente da forma di espressione personale e da fonte di identità collettiva (parte di quel che significa per loro essere fan)»⁸⁷. In larga parte quest'attività di scrittura amatoriale si sovrappone con l'attività critica di cui sopra: fa riferimento al metatesto, dà un'interpretazione del testo alternativa a quella ufficiale e in linea col *consensus* della comunità. Ma in questo caso, all'esegesi pura e semplice si aggiunge l'atto creativo, per quanto possa essere modesto; gli standard qualitativi sono in effetti piuttosto inclusivi, nonostante un certo impulso al professionismo (che però non implica un corrispondente impulso imprenditoriale, anzi, l'avidità è rigorosamente scoraggiata). Inclusività significa in linea di massima accettare il lavoro e gli sforzi di tutti: l'editor commissiona, il writer cerca di supplire, i beta reader revisionano l'opera in fieri, i lettori danno un *feedback* normalmente pubblicato come commento alla storia.

Nel caso dei *fan video* abbiamo una modalità di creazione simile, per cui il fan trae dal testo mediale materiali per la produzione di un nuovo testo: in questo caso, le stesse immagini dei testi televisivi preferiti, ricombinate e giustapposte a brani di musica pop⁸⁸, al fine di sottolineare una particolare

86 Per questa idea dell'esistenza di una gerarchia nel *fandom*, accennata da Jenkins quasi involontariamente, vedi Hills, *infra*.

87 H. Jenkins, *Textual Poachers*, op. cit., p. 254.

88 Riferendosi a questa combinazione di differenti linguaggi comunicativi, Jenkins fa

linea narrativa, atmosfera o relazione tra personaggi. In comune con il *fan writer* e il *fan critic* c'è l'azione interpretativa, in questo caso attraverso il montaggio che crea nuovi significati a partire da scene canoniche, già viste, ma "liberate" dal loro contesto narrativo originale: in un'epoca dominata dal *nonsense* dei video di MTV, nota Jenkins, il *fan video* ha invece l'intento di creare senso. Anche in questo caso è evidente la tensione tra i due poli estremi del professionismo e dell'inclusività e anche in questo caso viene sottolineato il carattere fondamentale della socialità attraverso cui si svolge l'attività del *videomaker* amatoriale.

Infine parliamo del *filk*, un'attività che è anche un errore tipografico. Jane Mailander, *fan writer*, disegnatrice e *filker*, spiega così la nascita del termine:

Ci sono molte leggende sull'origine di questa parola, tuttavia si può far risalire a un signore di nome Lee Jacobs. Stava scrivendo un articolo per lo Spettatore della Società della Stampa Amatoriale, negli anni Cinquanta. L'articolo si chiamava *L'influenza della fantascienza sulla moderna musica filk americana*. Aveva fatto un errore tipografico e battuto la lettera *i* al posto della *o* nella parola "folk". L'articolo, per motivi diversi, non venne mai pubblicato, ma Lee Jacobs lo mostrò e ne parlò ai suoi amici. Il motivo per cui l'errore tipografico attecchì non è chiaro, ma il termine entrò presto nel vocabolario del fan di fantascienza e viene usato tuttora.⁸⁹

Per definire il *filk*, in analogia con la *fan fiction* e il *fan video*, lo potremmo chiamare *fan music*: come le due forme di creatività sopra ricordate, il *filk* attinge al testo televisivo per i contenuti e alla cultura popolare per le forme, spesso giustapponendo a una melodia conosciuta parole che raccontano le vicende dei protagonisti di una serie. Come le altre *fan-ac* fa riferimento al metatesto, si svolge in team, ha la dedizione tipica del professionismo senza averne le pretese. In più, ha la peculiarità di fare molto spesso riferimento alla stessa comunità da cui proviene e a cui si rivolge: è un modo non solo di celebrare il testo oggetto di *fandom* ma anche di commentare ideali e attività del *fandom*.

Ognuna di queste attività ribadisce, nella descrizione che ne fa Jenkins, la

uso del concetto di *heteroglossia*, cfr. M. Bakhtin, *Discourse in the Novel* [1934] contenuto in M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, Austin 1981.

89 J. Mailander, *Filking 101: The Folk Music of Science Fiction*. (Consultato il 16/01/2016) Disponibile all'indirizzo <https://web.archive.org/web/20140707050239/http://www.filk.com/filk101.htm>

convinzione che essere fan sia essenzialmente un atto produttivo, creativo, partecipativo, sociale.

Di base, naturalmente, si tratta ancora di una variazione sul ben consolidato paradigma dell'incorporazione/resistenza, ma l'autore riesce, in virtù del suo dichiarato status di fan/accademico, a ibridare la retorica resistenziale con forti e puntuali richiami alla quotidianità e all'affettività del *fandom* come caratteristiche che lo differenziano da ogni altra forma di consumo; a tale scopo, l'autore produce testimonianze dirette, provenienti dalla propria esperienza di fan come da ricerche sul campo, corrispondenze e interviste non strutturate. Si tratta della prima analisi davvero approfondita della subcultura del *fandom* e ha certamente il merito di aprire il sipario su un oggetto ancora, all'epoca, non troppo identificato; tuttavia, come sottolineerà Hills, esprime un'idea di fan che deve ancora alla polarizzazione incorporazione/resistenza più di quanto sia ammissibile all'interno delle stesse culture di *fandom*. Caratterizzare il fan come consumatore resistente significa volerlo trasformare a tutti i costi in una sorta di eroe romantico mentre in realtà l'identità del *fandom* è più complessa; nessuna delle due componenti può essere sottovalutata e tanto meno si può caratterizzare chi non pratica un consumo resistente come "cattivo consumatore", in quello che Hills definisce un vero e proprio dualismo morale.

2.5 Cultura della convergenza tra partecipazione ed economia affettiva

Un focus a parte merita anche, per poi essere ripreso ampiamente più avanti, il concetto elaborato da Jenkins di *cultura convergente*⁹⁰. Contemporanea del paradigma dell'esperienza e altrettanto inquadrata nel contesto di una società caratterizzata da quella pervasività dei media osservata da Abercrombie e Longhurst, l'etichetta di cultura convergente (o meglio, cultura della convergenza) mira a definire la qualità centripeta del mediascape contemporaneo, in cui il significato del testo mediale è

90 H. Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

disseminato lungo una quantità di strumenti comunicativi diversi e lungo un asse produttivo che comprende e addirittura prevede e richiede l'ingaggio del pubblico, non più bracconiere ma collaboratore (quasi del tutto) inquadrato nel sistema.

In particolare, qui Jenkins tratta della relazione tra tale convergenza e altri due concetti fondamentali, quello di cultura partecipativa (che sottolinea l'interazione ormai quotidiana tra produttori e consumatori) e di intelligenza collettiva (per cui il consumo si organizza in comunità del sapere che combinano le competenze dei singoli membri, uniti da comuni interessi intellettuali e investimenti emotivi, al fine di un reciproco scambio di informazione che avviene attraverso la discussione, l'elaborazione e la negoziazione collettiva).

Un altro aspetto indagato in *Cultura convergente* è quello del cosiddetto capitale emozionale, sul quale si investe nell'attuale mediascape dominato dall'economia affettiva: l'idea fondamentale, illustrata attraverso l'esempio del franchise di *American Idol*, è che il marketing oggi debba tener conto di quell'importante forza motrice nelle scelte di consumo che è la componente emozionale. Un pubblico affezionato è un pubblico più attento della media e dunque ha maggior valore per gli sponsor. Da quest'analisi emergono due dati fondamentali: da un lato, finalmente ai fan si riconosce un valore di qualche tipo, non vengono più ignorati o considerati con fastidio, dall'altro, tuttavia, dietro questa considerazione si celano considerazioni puramente utilitaristiche, finalizzate al loro sfruttamento.

Il saggio prosegue prendendo in esame un fenomeno caratteristico dell'ultimo decennio, quello della narrazione transmediale, essenziale espressione dell'era della convergenza. Caratterizzata da una disseminazione del senso e dalla possibilità di approfondimento dell'esperienza attraverso innumerevoli media, da un lato la narrazione transmediale corre sistematicamente il rischio di alienarsi quei settori di pubblico abituati a esperienze medialità tradizionali, lineari, meno impegnative, dall'altro catalizza l'epistemofilia e la volontà di co-creazione dello spettatore appassionato.

Viene affrontato anche il tema della produttività testuale, per cui quella co-

creazione solo controllata nel caso della narrazione transmediale diviene generalizzata e anarchica, come avevamo visto già in *Textual Poachers*, nell'ambito delle comunità di *fandom*. La differenza rispetto allo scenario rappresentato nel saggio del 1992 è essenzialmente di carattere tecnologico: laddove la produttività testuale germogliata dal *fandom* di *Beauty and the Beast* rimaneva visibile solo al livello grassroots e rimaneva per lo più estranea a chi non era parte della comunità (i non fan potevano essere a conoscenza delle proteste per la cancellazione di un programma o di alcuni bizzarri usi e costumi dei *trekkies*, ma non ricevevano le *fanzine*, non conoscevano le canzoni *filk* né i *fan video*), nel terzo millennio Internet è il calderone in cui fan, non fan e anti-fan si trovano a convivere e in cui produzione e ricezione possono osservarsi a vicenda, solitamente a scapito di quest'ultima. In questa sede Jenkins riflette con maggiore sistematicità sulle implicazioni legali del bracconaggio e sull'equilibrio precario che caratterizza i rapporti di potere le due parti, traendo la conclusione che le grandi corporation mediali dovrebbero almeno accettare la distinzione tra concorrenza commerciale e appropriazione amatoriale, tra pirateria e rielaborazione creativa, per fidelizzare i consumatori anziché alienarli.

Tanto il bracconaggio testuale quanto la convergenza culturale sono concetti gravidi di conseguenze per un discorso sulle implicazioni economiche del *fandom* e, schierati cronologicamente, uno di seguito all'altro, sono sintomatici dell'evoluzione dell'industria culturale che, per il sovrapporsi di epocali cambiamenti di natura tecnologica, istituzionale, macro-economica e culturale⁹¹, è andata rimodulando i propri processi produttivi in funzione di un mediascape caratterizzato dalla sempre più intensa ibridazione delle sfere di competenza del produttore e del consumatore (ibridazione rappresentata col portmanteau "prosumer"⁹², combinazione di *producer* e *consumer*, o più recentemente con "produser"⁹³, combinazione di *producer* e *user*).

Per quanto riguarda la prospettiva psicologica, essa torna in auge con il

91 S. Carini, *Il testo espanso*, Vita&Pensiero, Milano 2009, pp. 7-21.

92 A. Toffler, *The Third Wave. The classic study of tomorrow*. Bantam, New York 1980.

93 A. Bruns, *Prodsusage: Towards a Broader Framework for User-Led Content Creation*, presentazione presso la conferenza "Creativity & Cognition", Washington D.C. 2007.

parallelo ripristino dei monitoraggi sulla dimensione affettiva, che, negli anni Cinquanta, aveva portato alla condanna del consumo mediale appassionato, in quanto patologico ed esemplare delle disfunzioni che segnano la società di massa.

Dopo la patologizzazione, la reazione comporta che si vada in direzione opposta, a tagliare fuori l'investimento emotivo da ogni discorso sulla ricezione. Il fine è quello di evitare un qualsiasi giudizio di valore sull'emotività, poiché, spazzato via il preconcetto sul fan come fanatico, non c'è un profilo psicologico che prende il suo posto nel più ampio panorama della ricerca sull'*audience*: si prende in esame il pubblico al netto del suo attaccamento all'oggetto mediale, ovvero di ciò che distingue il fan dalle altre tipologie di spettatore, come ci insegna il paradigma dell'esperienza.

Tuttavia, nel corso dell'ultimo decennio e più, questo aspetto è stato ricompreso nella visuale degli accademici, fra cui si staglia, più originale di altre, la voce di Matt Hills. L'idea di base del suo *Fan cultures*⁹⁴ è che proprio in ambito accademico sia invalsa la pessima abitudine del dualismo morale: si cataloga il *fandom* suddividendolo in buoni fan contro cattivi fan. Naturalmente le considerazioni specifiche che portano a questa catalogazione e che la sorreggono sono sempre diverse, ma fondamentalmente si parla sempre di distinzioni sociologiche, relative al prestigio e parziali in quanto elaborate da esponenti di una élite culturale guidati da un istinto di autoconservazione. I fan sono "buoni" quando la loro attività è avvicicabile a quella degli accademici e "cattivi" quando mostrano un grande attaccamento emotivo. È proprio contro quest'uso tendenzioso della psicologia, cui si ricorre esclusivamente quando si parla di *fandom* aberrante, che si schiera Hills; e questa posizione viene portata alle estreme conseguenze dal momento che l'arma della psicanalisi verrà da lui utilizzata non solo più globalmente per analizzare l'esperienza del *fandom* ma anche per rendere conto dell'humus sul quale si costruisce la carriera dell'accademico. Riprendendo le considerazioni di Alexander Doty⁹⁵ e

94 M. Hills, *Fan Cultures*, Routledge, London 2002.

95 A. Doty, *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, Routledge, New York 2000, p. 11.

Richard Burt⁹⁶, Hills si chiede perché i lettori dei saggi di *audience studies* non dovrebbero sapere qualcosa del background culturale e personale del critico, rispondendosi che di base il problema sta nell'orrore della perdita del rispetto dei lettori, nell'attaccamento alla propria autorità e buona reputazione. Rispetto e autorità che vengono immaginate come possibili solo se il critico/accademico si mostra distaccato, oggettivo e razionale: è quella che Hills definisce l'*imagined subjectivity*, l'insieme delle percezioni e dei discorsi degli accademici su se stessi. È quindi evidente come, nel parlare di *fandom*, si costruiscano molti dualismi morali, molti “noi contro voi”: buoni fan contro cattivi fan, fan contro accademici, buoni accademici contro cattivi accademici... E il fulcro teorico attorno al quale gravitano tutti questi dualismi, attorno al quale si costruiscono i “noi” e i “voi” è la caratterizzazione del fan: consumatore programmato dall'industria culturale come vuole Adorno o produttore resistente come vuole Jenkins? In controtendenza rispetto ai suoi contemporanei, Hills propende per il versante del consumo. Per quanto si possa essere in disaccordo con la visione apocalittica della scuola di Francoforte sulla società di massa, il fan è pur sempre, inevitabilmente, un consumatore: il primo passo verso il *fandom* è sempre il consumo di un testo mediale. Certamente c'è anche il versante della resistenza, nella misura in cui, ad esempio, il fan rifiuta la coercizione al *turn over* dei prodotti o si aspetta una certa continuità e logica interna; ma ciò non basta a supportare una visione del *fandom* in termini di anticonsumismo, così come non basta stabilire che una conversazione scaturita da un testo mediale equivale a una forma di produzione, à la Fiske. Un potenziale nettamente maggiore starebbe nel prendere coscienza della coesistenza di ideologie anticommerciali e pratiche di consumo massivo. Kurt Lancaster⁹⁷ si mette in questo senso sulla buona strada scegliendo di parlare di un luogo che esemplifica al massimo grado entrambe le tendenze come *Forbidden Planet*, storico rivenditore di oggettistica da collezione per appassionati di fantascienza; al contempo, tuttavia, tradisce costantemente

96 R. Burt, *Unspeakable ShaXXXpeares: Queer Theory and American Kiddie Culture*, Macmillan, New York 1998.

97 K. Lancaster, *Travelling Among the lands of the fantastic: the imaginary worlds and simulated environments of science fiction tourism*, «The Review of Science Fiction» n. 67, pp. 28-47.

un certo senso di disagio per l'ineliminabile carattere industriale dei suoi contenuti. Ne deriva un resoconto piuttosto contraddittorio: i frequentatori del negozio sono definiti a un tempo fan al massimo livello ma contemporaneamente anche censurati per i loro atteggiamenti consumistici dalla fan culture. Tale contraddittorietà, che in Lancaster è involontaria e tutt'al più considerata una fonte di perplessità, un problema da risolvere in sede accademica, va invece accettata integrando quelle che sono due porzioni che esistono in maniera paratattica nell'identità di ogni fan.

Da portavoce della contraddittorietà, Matt Hills sceglie di integrare le due così opposte campane di Adorno e di Jenkins attraverso una metafora che entrambi, pur se a fini diversissimi, utilizzano per descrivere il testo mediale. È la metafora del giocattolo: il *Coniglietto di velluto*⁹⁸ del famoso libro per bambini statunitense nel caso di Jenkins, il giocattolo distrutto dal (e conseguentemente sottratto al) consumo di massa nel caso di Adorno⁹⁹. Per entrambi si tratta di riconoscere come il consumo ripetuto e affezionato da parte del bambino/consumatore sottragga il giocattolo/testo al valore di scambio per attribuirgli un valore d'uso che prescinde dal capitalismo e che ne rinnega i principi di rapida obsolescenza dei prodotti: fra i due poli si instaura una *dialettica del valore*, perfettamente esemplificata dal mercato collezionistico e da luoghi come Forbidden Planet, in cui oggetti dallo scarso valore di scambio acquisiscono grande valore d'uso per i fan, vedendo di conseguenza aumentare anche notevolmente il loro valore di scambio. Agli occhi del bambino e del fan, il giocattolo e il testo mediale (e il giocattolo ispirato al testo) sono preziosi proprio in virtù delle molte ore passate insieme, che li hanno trasformati in qualcosa di vivo.

2.6 I media come spazio transizionale

La dialettica del valore stride fortemente con le considerazioni

98 M. Williams, *The Velveteen Rabbit*, Doubleday & Company, New York 1922.

99 T. W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Berlin/Frankfurt am Main 1951.

economicistiche fatte sia da John Fiske che da Sarah Thornton¹⁰⁰ e che producono l'immagine di un fan calcolatore, che investe in *fandom* per averne un profitto. Riprendendo il concetto della distinzione del gusto di Pierre Bourdieu, questi autori parlano di *fandom* in termini di investimento volto a produrre un miglioramento o un mantenimento del proprio status nel sistema di classe; tutto ciò pare ben lontano dai discorsi sull'affetto e il valore d'uso fatti da Hills. Nello stesso quadro che applica un approccio razionalistico nello studio del *fandom* si colloca anche il rilievo dato nell'ambito delle ricerche più recenti degli *Audience studies* alle conoscenze dei fan, che ha lo svantaggio di far passare in secondo piano le loro motivazioni affettive. In particolare, qui Hills si riferisce all'uso dei racconti delle proprie esperienze che gli studiosi raccolgono direttamente dai fan attraverso il metodo, di derivazione antropologica, dell'etnografia; in qualunque ricerca di ispirazione antropologica, l'estensore deve calarsi nella realtà aliena da studiare per prenderne coscienza attraverso la partecipazione, l'osservazione diretta e le interviste ai nativi. Ma l'intervista al membro di una cultura di *fandom*, sostiene Hills, è quasi sempre prevedibile. Stanti i decennali pregiudizi negativi, di carattere patologizzante, sull'intera categoria, la reazione è in direzione analoga a quella degli studiosi che cercano di razionalizzare il fenomeno: sono gli stessi fan a dare delle proprie pratiche e delle proprie esperienze spiegazioni razionali, imperniate sulle caratteristiche testuali dei propri oggetti di *fandom*, spesso ripetute alla maniera di mantra che fanno sentire al riparo da giudizi impietosi. Ma dare così grande rilievo alle conoscenze dei fan e fare affidamento su di esse per spiegare il *fandom* in termini quasi deterministici (“questo testo ha le qualità estetiche x e y, di conseguenza ne sono diventato fan”) significa in primo luogo dare alle dichiarazioni dei fan relativamente alla propria esperienza un peso che non possono sostenere. È quella che viene definita *fallacia dell'internalità*, il convincimento che i fan possano rendere conto pienamente del come e del perché dei propri consumi mediatici; ma il consumo appassionato non necessariamente va di pari passo con

100 S. Thornton, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge 1995.

l'autocomprensione completa, i resoconti frutto di autoanalisi hanno sempre qualche deficienza. Proprio in quest'ottica di costante messa in discussione dei presupposti scientifici della ricerca accademica, l'autoetnografia è un esercizio utile al fine della produzione di ricerche oneste e al fine della comprensione dei processi che muovono l'autocomprensione del fan intervistato; delle modalità discuteremo più a fondo tra poco, nel paragrafo sulle metodologie dei fan studies. Quello che preme ora notare è come, tra le diverse dimensioni d'analisi considerate da Hills per l'autoetnografia idealtipica, venga compresa quella della sfera degli affetti (famiglia, amici) come agente di contagio e quella del senso di possesso dell'oggetto mediale: due dimensioni attinenti al privato, allo psicologico, le quali impongono di uscire dalle sole categorie sociali e culturali (che dovrebbero, semmai, emergere organicamente dal racconto della propria esperienza) e utilizzare, piuttosto, la psicanalisi.

Grazie agli strumenti della psicanalisi, sostiene Hills, è possibile esaminare i contesti di origine del *fandom*, darne una spiegazione meno strutturale e più in riferimento al vissuto. Tentativi di introdurre la prospettiva del sentimento nei *fandom studies* erano già stati fatti da Grossberg¹⁰¹, che però l'aveva interpretato come dimensione analizzabile poiché socialmente determinata; teorici dell'emozione come Campbell¹⁰², Lupton¹⁰³ e Williams¹⁰⁴ si erano allontanati dal costruttivismo dominante negli studi culturali, per enfatizzare il ruolo delle emozioni, dalla natura multidimensionale, e per introdurre il "gioco affettivo" e reintrodurre il soggettivo. Un concetto estremamente importante, elaborato da Dan Fleming¹⁰⁵ sotto l'influenza degli studi di Grossberg, è quello dell'*object-related interpellation* che, sottraendo almeno parzialmente il concetto althusseriano di interpellazione al dominio dell'ideologia, implica che la creazione del soggetto, nell'infanzia, è collegata piuttosto agli oggetti con cui gioca, poiché innescano relazioni di

101 L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler, *Cultural Studies*, Routledge, New York 1992.

102 S. Campbell, *Interpreting the Personal: Expression and the Formation of Feelings*, Cornell University Press, Ithaca 1997.

103 D. Lupton, *The Emotional Self*, Sage, London 1998.

104 S. Williams, *Emotion and Social Theory*, Sage, London 2001.

105 D. Fleming, *Powerplay: Toys as Popular Culture*, Manchester University Press, Manchester 1996.

identificazione fluida e auto-reificazione; dunque si torna ancora una volta ad attingere al mondo dell'infanzia e nello specifico alla relazione che si instaura tra bambino e giocattolo.

Hills spiega che all'uso della psicanalisi nei Cultural studies ci si è a lungo opposti, oltre che per le derive patologizzanti, anche per altri motivi d'ordine etico (la preoccupazione di una procedura troppo elitaria) e teoretico (lo scetticismo per una disciplina trans-storica). La prima indagine culturale a indirizzo psicanalitico davvero priva di stereotipi e pregiudizi negativi è quella di David Winnicott¹⁰⁶, che esaminando il gioco culturale rifiuta di metterne in risalto le conoscenze a scapito dell'emozione e di separare fantasia e realtà¹⁰⁷; partendo da questi presupposti, l'inglese perviene alla fondamentale intuizione di una *terza area d'esperienza*, posizionata a metà tra mondo interiore e mondo esterno, che ha la precipua funzione di mantenerli interconnessi ed è sede dell'esperienza culturale. Anche in questo caso si risale ai primi anni di vita dell'individuo per spiegare il formarsi del rapporto con gli oggetti culturali. All'epoca dell'infanzia è attraverso il rapporto con il giocattolo (al tempo stesso *trovato*, poiché prodotto industrialmente da altri, e *creato*, poiché trae nuova vita dall'uso del bambino) che si scopre la differenza tra il sé e il mondo esterno, due aree d'esperienza che per la sanità mentale dell'individuo devono rimanere ben distinte ma collegate: tale collegamento è fornito proprio dal giocattolo, definito *oggetto transizionale*, attraverso cui il bambino agisce ed esperisce il sé e l'altro, mentre nell'età adulta si tratterà di prodotti culturali attinti all'arte, la religione e le «piccole follie che sono legittime al momento, secondo il modello culturale prevalente»¹⁰⁸, ossia, ai giorni nostri, i prodotti dell'industria culturale.

106 D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, Tavistock, London 1971.

107 A Laplanche e Pontalis si deve un importante lavoro in ambito di teoria cinematografica, incentrato sul tema dell'identificazione e del *gender*, che affronta lo snodo della fantasia teorizzando tre immagini fantastiche (seduzione, castrazione, la scena originaria) come matrici primigenie di tutte le fantasie. La critica, piuttosto grave, che Hills fa a questo modello è che queste sole tre astrazioni difficilmente riescono a rendere conto di qualunque fantasia, mancando proprio di quell'universalità cui ambiscono. J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Fantasy and the Origins of Sexuality*, in V. Burgin, J. Donald, C. Kaplan, *Formations of Fantasy*, Methuen, London 1986.

108 D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, op. cit., p. 107.

Attraverso Harrington e Bielby¹⁰⁹ è possibile fare il passo successivo, che mette esplicitamente in relazione la tesi winnicottiana e la sfera del *fandom*, raggiungendo un importante risultato: preservare al tempo stesso il valore della fan knowledge e del significato personale dei testi per i fan. Il piacere della fruizione dei testi medialti, affermano i due autori, è solitamente spiegato in termini di escapismo, identificazione o resistenza, dunque sempre razionalizzato e mai esplorato in sé e per sé; nel loro caso, invece, si vuole interpretare il piacere del fan come forzatura dei confini tra esternalità e interiorità, come tipico residente dell'area transizionale. Le soap opera di cui si occupa nello specifico il loro studio sono quindi considerate le eredi del giocattolo, una forma di oggetto transizionale, che fanno parte di quello *spazio transizionale* che è la cultura in generale.

Tuttavia, l'equivalenza tra oggetto transizionale vero e proprio, attraverso cui nel bambino si forma la coscienza del sé e dell'altro, e il testo che lo sostituisce nell'età adulta, è in qualche modo un equivoco. Lo evidenzia Phillips¹¹⁰, sottolineando anche come Winnicott faccia poca chiarezza sul passaggio dal primo al secondo, che è innanzitutto un passaggio da un oggetto transizionale idiosincratico a un oggetto transizionale in comune con altri individui. Ed è intorno alla condivisione di questo oggetto transizionale secondario che si costituisce una fan culture; la terza area, dunque, è più nello specifico definibile come sede della cultura personalizzata.

Tra condivisione e idiosincronicità, l'oggetto transizionale secondario può essere meglio definito tenendo conto di quale polo risulta predominante: da un lato può non aver ceduto la sua carica affettiva e il suo significato personale ma esser comunque ricontestualizzato in un'esperienza intersoggettiva (ovvero si diventa membri di una fan culture successivamente alla genesi del proprio affetto per un testo), dall'altro può entrare in contatto con l'individuo poiché è entrato nel repertorio culturale cui attinge il fan e che costituisce il suo progetto simbolico (ovvero si diventa fan di un testo perché si è membri di una certa fan culture e si è

109 C. L. Harrington, D. Bielby, *Soap Fans: Pursuing Pleasure and Making Meaning in Everyday Life*, Temple University Press, Philadelphia 1995.

110 A. Phillips, *Fontana Modern Masters: Winnicott*, Fontana Press, London 1988.

subito un *contagio dell'affetto* da parte degli altri membri).

Gli oggetti transizionali secondari possono avere breve durata, come nel caso di testi mediali fortemente targettizzati per un pubblico infantile e quindi riconosciuti come inappropriati quando il soggetto inizia a uscire dall'infanzia, o vita più lunga, come i testi che, attraverso una doppia codifica, sanno rivolgersi ai bambini e agli adulti simultaneamente, spesso facendo uso dell'ambientazione in un mondo fantastico. Ma la vita più lunga in assoluto è prerogativa di una cerchia piuttosto ristretta di testi, quelli che divengono oggetto di una fan culture solida e fedele anche dopo la loro "morte" (l'interruzione, la cancellazione o il termine della vita sotto i riflettori del testo, che si tratti della messa in onda di una serie tv, della permanenza nelle sale cinematografiche di un film o della pubblicazione di un fumetto). Infatti i testi oggetto di *fandom*, come avevamo già notato, sopravvivono all'obsolescenza tipica del loro carattere industriale; e il motivo sta in queste profonde radici psicologiche del *fandom*, elemento che contribuisce a definire l'esperienza culturale e sociale dell'individuo.

2.7 Grassroots: il confine tra produzione e consumo

Un concetto chiave per rendere conto delle specificità dell'attività del fan è quello di *grassroots*.

Letteralmente, *grassroots* significa "radici dell'erba" ed era usato nel settore minerario per indicare lo strato sotto la superficie del terreno, ma ha presto subito uno slittamento di senso per quell'idea della "radice", dunque dell'origine, che contiene in sé. L'inizio di tale slittamento viene attribuito a Rudyard Kipling¹¹¹, per poi evolvere, in campo politico, verso il significato di "popolare". Grassroots è tradotto normalmente con perifrasi come "di base" o "dal basso", indicando qualsiasi tipo di attività nata al livello del popolo, nei discorsi, fin da inizio Novecento, con cui i responsabili delle

111 «Non mi avvenne che a Shamleigh di meditare sul corso degli eventi o di rintracciare lo scorrere delle radici del male». R. Kipling, *Kim*, cit. in W. Safire, *Safire's Political Dictionary*, Oxford University Press, 2008, p. 289.

campagne presidenziali di Theodore Roosevelt¹¹², il senatore progressista Beveridge e il partito dei lavoratori agricoli dimostravano l'attenzione delle proprie formazioni politiche per le volontà espresse dall'elettorato e dai movimenti spontanei. Negli ultimi cinque anni l'affiliazione dei partiti statunitensi con movimenti grassroots di qualunque tipo è diventata di vitale importanza: «oggi gran parte dei candidati sostiene di lanciare *campagne grassroots*, nelle quali escono a incontrare il popolo, l'esatto contrario delle sedentarie *campagne sotto il portico di casa*»¹¹³ e gli stessi Tea Parties, che hanno dominato la campagna presidenziale del 2012, sono arrivati più in alto di quanto sia mai riuscito a fare qualunque altro movimento dal basso, a un passo dalla Casa Bianca.

Tuttavia, benché la politica sia il settore privilegiato delle modalità grassroots, il concetto è stato anche traslato in un fenomeno culturale, che, attraversando diciannovesimo e ventesimo secolo, riunisce forme d'arte e d'intrattenimento folk da un lato e prassi del *fandom* dall'altro. Quel che accomuna queste diverse espressioni culturali è, infatti, proprio la loro qualità popolare, la loro direttrice *bottom-up*, il loro rappresentare la spontanea volontà di partecipazione della base alla costruzione della propria cultura.

A tal proposito è stato sostenuto che, laddove la storia delle arti americane del diciannovesimo secolo si caratterizzava per il suo prodursi a livelli grassroots, nel ventesimo secolo si è assistito a una sostituzione della cultura *folk* con la comunicazione di massa. Il cinema è subentrato alle compagnie teatrali itineranti, la radio ha scalzato i canti popolari, la televisione ha preso il posto dei saltimbanchi. Eppure, dai balli sull'aia e i canti di chiesa alla fanart e alla *fiction*, il percorso, comune e continuo, è quello dell'affermazione del valore della creatività popolare, alternamente sommersa e riemersa più volte nel corso della storia, ma mai sopita. Se è vero che nel Novecento la cultura di massa, calata dall'alto, ha avuto la meglio sulla cultura folk, nata dal basso, è altresì vero che i due elementi non sono mai stati nettamente separati: anzi, si sono compenetrati e ibridati

112 The Salt Lake Herald, *Movement to Make Minneapolis Man Roosevelt's Running Mate*, 25 settembre 1903.

113 W. Safire, *Safire's Political Dictionary*, op. cit., p. 289.

da subito e senza sosta, com'è testimoniato fin dagli anni Trenta dall'emergere intorno ai contenuti massmediatici di solide comunità grassroots di fan¹¹⁴.

Nel suo saggio *A brief history of fandom*¹¹⁵, Francesca Coppa individua l'emergere della prima forma di *fandom* mediale nell'angolo della posta del magazine di *science fiction* *Amazing Stories* (1926). Pubblicando gli indirizzi dei lettori, la rivista permetteva per la prima volta ai fan della *science fiction* di mettersi in contatto tra loro direttamente. Grazie a questo spazio messo a disposizione dalla rivista, i fan potevano finalmente essere almeno parzialmente attivi in una cultura che, per quanto caratterizzabile come popolare, li aveva a lungo relegati in una posizione di passività. Iniziando una tendenza che evidenzia una necessità tipica del *fandom*, quella a riempire con la propria creatività amatoriale i vuoti lasciati dalla produzione canonica, i fan avevano iniziato a organizzarsi e a pubblicare riviste proprie «per coprire le settimane di magra tra un'uscita e l'altra di *Astounding*, *Amazing* e *Wonder*». La prima *fanzine*¹¹⁶ di *science fiction*, *The Comet*, fu pubblicata nel 1930 e la fanart continuò a compensare le deficienze e i vuoti del mercato in tutto il periodo della Depressione. In un meccanismo che ritroviamo identico oltre trent'anni dopo per la campagna *Save Star Trek*, la comunicazione tra fan era gestita attraverso il servizio postale da un organismo centrale, una Amateur Press Association (APA). Fiorite in gran numero tra gli anni Trenta e Ottanta, le APA fornivano ai fan un servizio in qualche modo antenato delle newsletter:

ogni membro [dell'associazione] scrive un contributo, chiamato apazine, e ne fa un certo numero di copie, una per ogni membro. Poi lui o lei le manda al redattore dell'APA, che riunisce insieme tutti i contributi e ne spedisce una raccolta completa a ogni membro. Le APA possono servire come luogo di discussione, come modo per far circolare delle *fan fiction* e altri scritti dei suoi membri, come riunioni d'affari...¹¹⁷

114 H. Jenkins, *Cultura convergente*, op. cit., p. 136.

115 «Gli entusiasti della letteratura fantascientifica [...] svilupparono gran parte della infrastruttura, del gergo e del linguaggio da fan in uso ancora oggi». F. Coppa, *A brief history of fandom*, in K. Hellekson, K. Busse, *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, op. cit., p. 42.

116 Composto di fan e magazine, il termine è stato coniato, come alternativa al cacofonico *fanag* allora in uso, nell'ottobre del 1940 sulla rivista *Detours* da Russ Chauvenet, campione americano di scacchi e fondatore di numerosi fan club e associazioni tra cui la National Fantasy Fan Federation (N3F). J. Prucher, *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*, Oxford University Press, New York 2007, p. 60.

117 H. Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, op. cit.,

Anche le tecnologie erano rudimentali, le più accessibili per l'epoca, come mimeografia, duplicatrice ad alcol, xerografia e altri metodi di stampa tradizionali come la stampa *offset*¹¹⁸. Presto l'organizzazione di questa subcultura arrivò alla creazione di eventi ancora oggi fondamentali, le *convention*: la prima World Science Fiction Convention, che attualmente si svolge ogni anno col nome di Worldcon, risale al 1939.

Lo spirito è quello che verrà riproposto sistematicamente, a partire dagli anni Settanta, anche dall'approccio *Do It Yourself* nell'ambito della cultura punk: dal modello delle *fanzine* per appassionati di fantascienza nascono le zine volte a promuovere un genere musicale ignorato dall'industria musicale e dalla stampa mainstream. I mezzi rudimentali utilizzati per comunicare a basso costo tra fan e tra musicisti indipendenti erano nel frattempo stati ripresi e reinterpretati anche da correnti contemporanee alla Pop Art come Fluxus e la mail art e, più avanti, il Neoismo, il Plagiarismo e l'Internazionale Situazionista. Dai Centri Sociali di Milano alle gallerie americane che ospitano John Cage e Allan Kaprow, la comunicazione è gestita con le medesime modalità apprese dalle esperienze del SF *fandom* e derivate dalle campagne elettorali di un secolo fa. Settori apparentemente distanti della contemporaneità come la politica, la letteratura fantascientifica, le arti visive e la musica punk sono dunque tutti accomunati da una spinta che muove dal basso, dalla periferia, per arrivare ai vertici, all'attenzione di un più vasto pubblico. In tutti questi casi si tratta di movimenti esterni ai circuiti istituzionalizzati del business artistico, ai musei, alle gallerie di primo piano, alle università, ma il movimento bottom-up, per quanto lento, è inesorabile, e parte dalle piccole azioni quotidiane dei singoli individui. Il *fandom* televisivo rientra perfettamente nella casistica ed è tanto più rappresentativo proprio perché parte dall'esperienza quotidiana di un numero di persone inizialmente ridotto ma ormai consistente di una massa critica imponente.

Una *summa* fondamentale sulle tradizionali attività grassroots del *fandom*

p. 64.

118 Ivi, p. 43.

delle serie televisive è contenuta nel saggio di Henry Jenkins *Textual Poachers*, che caratterizza i fan, fin dal titolo, come bracconieri testuali, nomadi che si appropriano temporaneamente delle riserve di caccia altrui (segnatamente, dei produttori dell'industria culturale); e questa lotta per il possesso del testo si articola, dal lato dei fan, in una serie di pratiche partecipative, che vanno da quelle critiche e interpretative alla scrittura di testi narrativi ispirati da quelli canonici, dalla produzione di videoclip a quella di brani musicali.

Il presupposto di tutte queste attività del *fandom* (dette anche *fanac*) è colmare una lacuna, riempire gli spazi lasciati aperti dal testo, attingendo al metatesto; sebbene un distinguo fondamentale si possa tracciare relativamente alle attività che prevedono la creazione di opere derivate (discostandosi dunque nettamente da quella passività temuta da De Certeau nel descrivere il bracconaggio testuale non letterario).

Lo scrittore, il video maker e il musicista amatoriale arrivano, infatti, ben oltre la discussione sull'episodio della settimana, si appropriano di un testo a tal punto da continuarlo per conto proprio. Vediamo come.

Scrivere *fanfiction* (o *fanfic*), narrazioni amatoriali basate su personaggi e situazioni appartenenti a opere edite, implica un alto livello di interazione con l'oggetto culturale, oltre a essere una vera e propria attività sociale, che necessita di interazione e della cooperazione di un team: il redattore della *fanzine* commissiona sulla base della domanda di *fan fiction* che viene dal *fandom*, lo scrittore cerca di soddisfare le richieste, alcuni beta reader provvedono alla revisione in corso d'opera. In molti casi gli spunti narrativi nascono da discussioni tra fan, a volte vengono pubblicati lavori incompiuti incoraggiando la comunità a dare consigli su possibili sviluppi; alcune zine discutono anche delle tecniche di scrittura, mentre quasi indispensabile è la pubblicazione dei commenti a *fanfic* conclusa, che possono trasformarsi in *feuds*, botta e risposta tra fazioni, ma per lo più costruttive e amichevoli.

La creazione di fanvideo (o fanvid) è predicato, per le sue modalità di costruzione del senso tipicamente cinematografiche, di quella che Mikhail Bakhtin chiama *heteroglossia*, ossia l'uso congiunto di diversi linguaggi: sequenze di telefilm vengono rimontate a piacimento dal fan e abbinate a un

brano musicale, secondo la logica della “liberazione” dell’immagine dal contesto originale. La musica, in gran parte dei casi pop e soft rock, è scelta in base alla capacità di comunicare la tonalità emotiva dominante, per lo più grazie a testi che parlano di relazioni e sentimenti. Come avviene per le *fanfic*, anche i fanvid sono produzione a partire da materiali preesistenti, e come avviene per le *fanzine* devono conciliare grandi ambizioni e povertà di mezzi: nello scenario descritto da Jenkins, che precede l’avvento dell’immagine digitale, il fanvid è prodotto di un lavoro certosino di montaggio assolutamente analogico, fatto di nastri e videoregistratori, e solo in rari casi di quella prima tecnologia digitale, ormai antiquata, che era il laserdisc. Altro aspetto che lo accomuna ad altre fanac è il suo caratterizzarsi come modo di cementare la comunità: fornendo un’interpretazione che solitamente rispecchia quella del *consensus* e dando rilievo a una linea narrativa per mezzo della giustapposizione di scene anche brevi e anche molto distanti tra loro nel canon della serie, da un lato attrae i neofiti, dall’altro dà spunti di discussione ai veterani. La circolazione delle videocassette è assolutamente informale, legata per lo più ai momenti di aggregazione *vis à vis* come *convention* e incontri dei fan club; normalmente è lo stesso videomaker a registrare copie gratuite dei suoi lavori per chi glielo chiede. Le stesse occasioni possono anche trasformarsi in opportunità per “insegnare l’arte” tramite workshop che insegnano le tecniche di base per creare un fanvid.

La musica *filk*, che coniuga il *fandom* con l’essenziale carattere di spontaneità della musica folk, analogamente alle altre fanac può essere una forma di commento a margine dei testi mediali o far emergere sottotrame e personaggi marginali. La dimensione peculiare di questo tipo di pratica di *fandom* è la possibilità di saccheggiare la cultura pop creando richiami intertestuali ancor più profondi che nel caso dei fanvid, che si limitano ad abbinare telefilm e canzoni: la musica *filk* può recuperare la melodia di una canzone e giocare coi testi, modificandoli, riscrivendoli integralmente o dando loro un nuovo significato, magari sfruttando le caratteristiche omofonie della lingua inglese o ricontestualizzando radicalmente l’intenzione del brano. Nonostante la possibilità di registrare su nastro le

canzoni *filk*, il cuore di questa pratica è l'esibizione dal vivo, durante le *convention*, in un circolo di sedie che evidenzia la totale commistione tra *performer* e *audience*, tra chi fa richieste e chi canta, chi si unisce nell'intonare i ritornelli e chi fischieta o batte le mani o i piedi. Spesso alla fine di una canzone il *filker* chiede al pubblico se c'è bisogno di spiegazioni di passaggi oscuri per riferimenti alla trama troppo specifici o per l'utilizzo di terminologia *slang*. A volte si cantano canzoni incomplete, chiedendo consigli: e anzi l'incompletezza e il carattere aperto e fluido di queste composizioni le contraddistinguono come proprietà intellettuali di una comunità piuttosto che come forme d'espressione individuali. Nonostante la qualità anche molto alta, la caratteristica dell'amatorialità *grassroots* permane indiscussa.

L'attività critica rappresenta il primo stadio (e in molti casi rimane l'unico) del *fandom*, il tipo di fan che più di tutti ha bisogno dell'interazione con la comunità per svolgere il suo compito: se il *fandom* è prima di tutto uno spazio in cui si legge insieme, il primo prodotto di questa lettura collettiva, di questo incontro di molteplici ricezioni, è il giudizio su personaggi ed episodi, che, formatosi indipendentemente in ogni singolo fan, viene rinegoziato collegialmente negli spazi pubblici dei fan club, delle *convention*, delle *fanzine*. Attraverso questi incontri il *fandom* perviene a un *consensus*, un'opinione dominante sui vari oggetti di dibattito, che possono spaziare dall'interpretazione di un finale aperto alla valutazione sulla qualità di un episodio, alla determinazione del grado di coerenza col personaggio di una particolare linea narrativa. La capacità di produrre questa sorta di versione ufficiale, sulla quale il *fandom* è tendenzialmente coeso, deriva secondo Jenkins dall'esistenza di un *metatesto*, un testo ideale e alternativo a quello realmente prodotto dagli sceneggiatori della serie, costruito dalla comunità dei fan nel corso di questo suo sforzo interpretativo e del lavoro di consolidazione delle informazioni date dal testo stesso e da paratesti quali la Bibbia della serie e le interviste ad attori, sceneggiatori e produttori. Ed è proprio dalla centralità accordata al metatesto come parametro di riferimento per ogni giudizio che può derivare una forte disapprovazione per scelte fatte dalla produzione di una serie che non collimano con quel testo

ideale assemblato dal *fandom*. In un caso specifico analizzato da Jenkins, i fan di *Beauty and the Beast* (1987-90) sono stati capaci, nel giro di due anni, di determinare la vita e la morte della loro serie preferita: prima, scatenando un movimento grassroots contro la sua cancellazione, paventata nel corso della seconda stagione e scongiurata proprio grazie alla veemenza delle proteste, e poi tirando un sospiro di sollievo a metà della terza stagione, quando la CBS annunciò che sarebbe stata l'ultima. I numeri registrati per le proteste organizzate nell'89 sono impressionanti: a opporsi alla cancellazione della serie si unirono 50 fan club e 90 *fanzine*, per un totale di 350.000 persone che inondarono il quartier generale della CBS di fax e spedirono 2.900 tra telegrammi e lettere nel giro di una giornata. Non solo. Alla *convention* Media West di Lansing nel Michigan, che si tenne qualche giorno dopo l'annuncio della cancellazione, i fan di *Beauty and the Beast* di tutta la nazione poterono discutere insieme le mosse successive: prepararono un manuale strategico, distribuito poi attraverso le newsletter, contenente le linee guida della campagna, modelli di lettere e indirizzi di produttori esecutivi, sponsor, editori e giornalisti a cui spedirle; gestirono con Helper's Network una linea di informazioni telefoniche con aggiornamenti quotidiani sulla campagna e le risposte del network, indossarono magliette dello show e nascosero volantini fra le pagine delle copie nelle biblioteche pubbliche dei libri citati nel programma. Riuscendo, così, ad attrarre l'attenzione di giornali, radio e tv, diedero grande esposizione mediatica alla campagna e la CBS, che nel frattempo aveva già ritrattato la cancellazione, annunciò un ordine per la terza stagione, da programmare l'anno successivo, di dodici episodi. Tuttavia, la svolta impressa dalla produzione all'ultima annata della serie deluse i fan: il consensus decretò che la morte della protagonista femminile, l'abbattimento della storyline romantica e l'incremento dell'action (scelte che miravano specificamente ad attrarre un pubblico maschile) si discostavano da tutto quel che *Beauty and the Beast* era stato nei primi due anni, pertanto lo lasciò morire senza più opporre resistenza. Il fatto che i fan siano così attaccati alla versione migliore possibile del testo a cui danno la loro affiliazione può essere un bene finché sentono che la produzione in qualche modo condivide quell'idea di metatesto di

riferimento, ma è evidentemente letale nel momento in cui questa comunione d'intenti viene a mancare: come un partito di massa la cui base viene a mancare, un programma di culto che perde i suoi fan è irrimediabilmente destinato a scomparire.

Capitolo 3 - Il fansubbing: dal Giappone all'Italia, passando per gli States

Tra le pratiche dell'*overflow* culturale, dunque dei testi secondari derivati dal testo mediale principale ma prodotti dal pubblico, il *fansubbing* è un esempio che si distingue particolarmente, per quantità e qualità dell'impegno richiesto ma anche e soprattutto per l'altissimo livello di ibridazione dei ruoli dei propri prosumer.

Ma iniziamo col chiarire le caratteristiche di questo fenomeno. Nel fondamentale articolo del 2006 *Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment*, gli autori Jorge Díaz Cintas e Pablo Muñoz Sánchez propongono questa definizione:

Un fansub è una versione prodotta, tradotta e sottotitolata da fan di un programma *anime* giapponese¹¹⁹.

Il preciso riferimento agli *anime* è essenziale, se analizzato in prospettiva storica. Vediamo in che modo.

3.1 Anime giapponesi e fansubbing americano

I primi *fansub*, o traduzioni audiovisive amatoriali, sono in effetti legati all'arrivo negli Stati Uniti di questi prodotti d'importazione giapponese e alla natura stessa dei prodotti. Ripercorriamo quindi il contesto in cui questi prodotti sono arrivati sul mercato statunitense e come abbiano potuto produrre il fenomeno del *fansubbing*.

Contrariamente a quanto si possa pensare, non è col *manga* ma è proprio con gli *anime* che l'intrattenimento giapponese approda sul mercato

¹¹⁹ J. Díaz Cintas, P. Muñoz Sánchez, Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment, «The Journal of Specialised Translation», Issue 6, July 2006.

occidentale. La storia di questa importazione inizia con *Astro Boy* (in giapponese *Tetsuwan Atomu*, “Atom dal braccio di ferro”), *anime* tratto dal *manga* di Osamu Tezuka, appassionato dei lungometraggi animati di Disney, arrivati nei cinema giapponesi solo dopo la Seconda Guerra Mondiale. In un rapido cambio di direzione dell'imperialismo culturale significato dall'esportazione a livello mondiale nei primi anni del dopoguerra del cinema hollywoodiano degli anni Trenta e Quaranta, *Astro Boy*, trasmesso in patria da Fuji TV tra il 1963 e il 1966, approda negli Stati Uniti nello stesso 1963 e rimane sul piccolo schermo, attraverso la syndication, fino al 1975. Ma è solo l'inizio: nell'arco di due decenni i cartoni animati giapponesi colonizzano in maniera lenta ma incontrovertibile l'etere statunitense, inizialmente col genere *mecha*, che individua le serie incentrate sui grandi robot da guerra come *Mazinga*, *Goldrake* e *Gundam*, e in seguito con un'ampia rosa di generi. Per l'avvento dei primi *anime* nei paesi europei più precoci (Francia, Italia e Spagna) bisognerà attendere gli anni Settanta. Gli anni Ottanta vanno considerati il vero spartiacque dell'importazione degli *anime*; è da questo decennio che in tutto l'Occidente si verifica il boom degli *anime*, che alle emittenti garantiscono, a costi ridotti, la copertura per vasti blocchi di programmazione e introiti per i diritti sulla commercializzazione del *merchandising*¹²⁰. Tuttavia, alla sempre più massiccia importazione di *anime* non corrisponde una ricezione e, prima ancora, una distribuzione a problematiche. Basti ricordare gli studi sugli effetti dei media così frequenti dagli anni Cinquanta e l'allarme destato dagli psicologi relativamente ai fumetti e alla musica rock, in ragione della relazione apparentemente automatica tra rappresentazione della violenza e riproduzione di comportamenti violenti. Allo stesso modo, gli *anime*, con le loro rappresentazioni della violenza, ma anche di comportamenti, valori e riferimenti culturali estranei e dunque potenzialmente nocivi per i loro giovani telespettatori, furono oggetto di accuse e proteste o, nella maggior parte dei casi, adattati in modo tale da epurare qualunque battuta (o immagine) ritenuta sconveniente.

Sottesa alla percepita necessità di queste pratiche, anche molto invasive, di

120 A. Grasso, *Che cos'è la televisione*, op. cit., p. 213.

adattamento, c'è essenzialmente la preoccupazione per la salute morale dell'infanzia. Infanzia che, da sempre, è target privilegiato della programmazione animata in Occidente: basti pensare al linguaggio e ai contenuti dei lungometraggi animati Disney o della serialità televisiva della Hanna-Barbera Productions. Ma è proprio qui che si nasconde l'equivoco o, meglio, la discordanza tra marketing nella cultura d'origine e nella cultura d'arrivo. In Giappone, *manga* e *anime* hanno due rose di generi, una a criterio tematico e una a criterio demografico (dunque riferita alla fascia d'età e al sesso del consumatore): i *kodomo* si rivolgono ai bambini fino ai dieci anni, gli *shōjo* a ragazze dai 10 ai 18 anni, gli *shōnen* ai ragazzi dai 10 ai 18 anni, i *seinen* al pubblico maschile maggiorenne e i *josei* al pubblico femminile maggiorenne. Laddove, quindi, *manga* e *anime* come *Doraemon* o *Hamtaro* sono creati appositamente per l'infanzia, dalla grafia semplificata alla totale assenza di contenuti inappropriati, *manga* e *anime* pensati per lettori e spettatori adolescenti o adulti recano temi e contenuti appositamente targettizzati. Quando i primi *anime* vennero importati in Italia, i generi demografici vennero ignorati, tenendo in considerazione solo i generi tematici. Tra i primi prodotti animati giapponesi trasmessi in Italia, dalla televisione di Stato, ci sono *Barbapapà*, *Heidi* e *Atlas Ufo Robot*, in una inconsapevole commistione di *kodomo*, *shōjo* e *shōnen* in quella “tv per ragazzi” che, nei primi vent'anni della televisione¹²¹, aveva avuto suoi codici e sue collocazioni orarie per ogni fascia demografica. Il boom degli *anime*, che si colloca per la televisione italiana pubblica e privata tra il 1977 e il 1983, per la Rai si esaurì necessariamente a causa delle proteste di chi riteneva gli *anime* un prodotto culturalmente inconciliabile con i valori occidentali, con particolare riferimento alla violenza contenuta nei *mecha*. La prima voce contraria agli *anime* ad avere un'eco macroscopica fu quella

121 Nel passaggio da una programmazione per l'infanzia demograficamente calibrata e dagli intenti educativi a una programmazione dominata dall'imperativo degli ascolti, si era inserita la fine del monopolio Rai, sancito proprio nel 1976 dalla sentenza n. 202 della corte costituzionale. Una volta autorizzata l'emittenza privata, tra questa e la tv pubblica si scatena una concorrenza agguerritissima. Concorrenza che si colloca fin dall'inizio sul campo dei prodotti d'importazione americana (fiction) e giapponese (*anime*); tali importazioni, da parte della tv di stato, erano fin lì rimaste a un livello moderato, ma dovettero incrementare proprio di fronte alle rivali che proponevano quasi esclusivamente, e con successo, prodotti non autoctoni.

dell'onorevole di Democrazia Proletaria Silverio Corvisieri, che scrisse una lettera, pubblicata da *La Repubblica* del 7-8 gennaio 1979, dal titolo *Un ministero per Goldrake*. Tra le altre considerazioni sulla tv come cattiva maestra, che nei decenni successivi sarebbero divenute abituali, Corvisieri afferma:

In ogni caso si celebra dai teleschermi, con molta efficacia spettacolare, l'orgia della violenza annientatrice, il culto della delega al grande combattente, la religione delle macchine elettroniche, il rifiuto viscerale del "diverso" (chi viene da altri pianeti è sempre un nemico odioso...)122.

Considerazioni cui diedero man forte anche i vertici della sinistra italiana, nella persona di Nilde Iotti, che definì i cartoni giapponesi addirittura "antidemocratici". All'arrivo, sulle frequenze della Rai, di un altro *mecha* di successo come *Mazinga Z*, corrisponde uno dei movimenti popolari più citati in funzione censoria: le seicento firme a supporto dell'esposto di un gruppo di genitori di Imola indirizzato ai Ministeri delle Poste e Telecomunicazioni e della Pubblica Istruzione, alla Rai e all'Ansa, con cui si chiedeva l'immediata interruzione dei cartoni giapponesi allora in onda. Il movimento d'opinione anti-*anime* ebbe, in ultima analisi, la meglio: i *mecha* furono banditi dalla tv di Stato, che salvò solo le serie sentimentali, a beneficio delle piccole stazioni private, che in alcuni casi arrivarono a trasmettere *anime* per gran parte del proprio palinsesto. Di questo *media panic* e di questa crociata contro i cartoni giapponesi, il sociologo Marco Pellettieri dà due ordini di spiegazioni. Il primo, economico, predica la diffidenza occidentale nei confronti di quella che negli anni Settanta si era affermata come una grande potenza, non toccata dalla crisi energetica, e con capacità produttive e d'esportazione invidiabili. Il secondo, culturale, viene articolato dall'autore in quattro punti:

- 1) il rifiuto estetico-tematico: si tratta dell'avversione per argomenti «*melò*, o cruenti, e comunque "troppo" realistici»;
- 2) il rifiuto del "tecnorientalismo": negli *anime* viene rappresentata tecnologia troppo avveniristica e (preconcetto del tutto falso) gli *anime*

122 S. Corvisieri, *Un ministero per Goldrake*, *La Repubblica*, 7-8 gennaio 1979.

stessi vengono realizzati attraverso computer sofisticati, pertanto si tratta di prodotti doppiamente disumanizzanti;

3) il rifiuto del culto della violenza e dell'individualità superumana, intesi in chiave fascistoide;

4) il rifiuto dell'ideologia anticomunista sottesa alla lotta contro il nemico invasore, proveniente dall'esterno (sulla scia dei tanti prodotti medialti americani in cui il nemico proveniente dall'esterno era metafora del nemico sovietico).

Le conseguenze di questo quadruplice rifiuto sono quelle già dette, ma non solo. Le emittenti private, Fininvest in testa, pur potendo proseguire nella programmazione degli *anime*, dovettero, nel clima di generale ostilità nei confronti dei prodotti giapponesi, sforzarsi di renderli più accettabili. Ciò significava operare sugli aspetti controversi, relativi alla violenza e all'alterità culturale, modificando, e in molti casi tagliando, testi e immagini: ovvero, praticare in misura massiccia un editing mirato, volto alla censura preventiva, in sede di adattamento. Adattamento che si faceva tenendo presente, come target complessivo, quello dell'infanzia, in un primo momento senza fare particolare riferimento al sesso dei telespettatori. Così, dagli anni Ottanta, quando le tv private ebbero di fatto l'esclusiva per la messa in onda degli *anime*, e ancor più dagli anni Novanta, quando emerse il Movimento Italiano Genitori (MOIGE) quale cavaliere crociato dell'infanzia, i cartoni giapponesi subirono pesanti alterazioni, le più tipiche delle quali in merito a:

- riferimenti alla cultura e alla lingua d'origine (è il procedimento che viene definito *de-odorizing*¹²³, per cui si perviene a nomi giapponesi italianizzati o anglicizzati, scritte a video in ideogrammi sostituite, elementi della religione scintoista o buddhista eliminati dai copioni, battute relative a oggetti o fatti della quotidianità giapponese semplificate);
- età dei protagonisti (procedimento tipico dell'adattamento di *shojo* e

123 K. Iwabuchi, *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University Press, Durham 2002.

shonen, che di frequente ritraggono pre-adolescenti alle prese con situazioni ritenute in Italia troppo drammatiche, da adulti; nel qual caso, l'età dei personaggi può essere innalzata);

- battute e immagini osé (eliminazione di scene di nudo o semi-nudo, riferimenti di natura erotica, relazioni omosessuali, incestuose o in qualunque modo ambigue, cambi di sesso);

- significato delle scene (in nome della quale, anziché per eliminazione, si procede per aggiunta, ad esempio creando battute descrittive laddove nell'originale il commento è lasciato alla colonna sonora).

Infine, vanno ricordate le modifiche in sede d'adattamento relative al "paratesto" delle serie animate, ovvero sigle e *eyecatch*. Le prime, in origine molto elaborate sotto il profilo audiovisivo e dalla durata anche di un minuto, vengono spesso tagliate o sostituite del tutto con montaggi di brevi sequenze tratte dagli episodi, mentre testi e musiche vengono quasi sempre riscritti ex novo; ciò avviene in primo luogo per motivi commerciali (il tempo guadagnato può essere ridistribuito tra gli spazi pubblicitari) e, ancora, di *retargeting* (il lirismo di certi titoli di testa e di coda viene percepito come eccessivo per un pubblico in età scolare¹²⁴). Gli *eyecatch*, invece, vengono per lo più eliminati data l'assenza, stabilita dalla legge italiana, di pubblicità tra blocchi di uno stesso cartone.

L'insieme di questi procedimenti determina certamente una fruizione ipermediata e, in larga misura, stravolta del prodotto; stravolgimento del quale, tuttavia, il giovane spettatore non ha percezione, se non per le lacune di senso, talvolta macroscopiche, lasciate dai tagli in sede di adattamento. È, ancora una volta, una questione di prossimità al testo e intensità del coinvolgimento col testo. Le due dimensioni, come abbiamo notato, sono sempre correlate e sono sempre di grado alto nel caso della fruizione di *fandom*: per i giovani telespettatori degli anni Ottanta e Novanta, appassionati di *anime* fino all'incredulità e all'oltraggio di genitori e osservatori (giornalisti, politici, psicologi), la programmazione censurata e

124 Si tratta, tuttavia, di una pratica più frequente per i prodotti trasmessi da Fininvest e poi Mediaset; le emittenti locali si sono mostrate più disponibili a lasciare intatto il paratesto, in alcuni casi trasmettendo addirittura le sigle in lingua giapponese.

non di rado sospesa, cancellata o comunque altalenante dei proprio programmi preferiti era fonte di delusione e sdegno.

Ma a questo punto è necessario tornare al *mediascape* americano, per il quale, in questo campo, esiste un sufficiente numero di studi accademici e nel quale il fenomeno del *fansubbing* si palesa diversi anni prima che in Italia.

Le condizioni della programmazione degli *anime* sono del tutto simili a quelle italiane: tagli, censure e adattamenti lesivi del tessuto della narrazione sono all'ordine del giorno in tutto l'Occidente tra gli anni Sessanta e i primi anni Duemila. Gli Stati Uniti, tuttavia, lasciano nelle mani del pubblico un'arma decisiva: la tecnologia. La tv via cavo insieme al videoregistratore, prima, e il *personal computer* insieme a Internet, poi, saranno determinanti nell'originarsi della pratica del *fansubbing*. Leggiamo la ricostruzione delle modalità di distribuzione degli *anime* negli Stati Uniti fatta da Henry Jenkins:

L'animazione giapponese è stata esportata nel mercato occidentale già negli anni Sessanta, quando *Astro Boy*, *Gigantor* e *Speed Racer* sono entrati in *syndication* locale. Verso la fine degli anni Sessanta, tuttavia, Action for Children's Television e altri gruppi avevano fatto minacce di boicottaggio per tenere a freno i programmi che vedevano come non appropriati per i bambini americani. I cartoni animati giapponesi erano sempre più mirati agli adolescenti e agli adulti e spesso trattavano temi maturi. Di conseguenza, per questi cartoni il mercato americano si prosciugò nei primi anni Settanta, e i distributori, scoraggiati, rifilarono i loro cartoni animati a canali via cavo in lingua giapponese. Con l'ascesa dei videoregistratori, i fan americani poterono copiare i cartoni da quei canali e condividerli con gli amici. Presto iniziarono a inviare serie americane come *Star Trek* o *Battlestar Galactica* a fan giapponesi e soldati americani in cambio di programmi giapponesi come *Getter Robo*. Questi nastri giravano per un circuito di *convention* di fantascienza a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, spesso proiettati senza traduzione¹²⁵.

Ecco che il passaggio dal canale istituzionale a quello *grassroots* avviene proprio tramite la tv via cavo, su cui gli scandalosi cartoni nipponici erano stati relegati per volere del Moige statunitense e delle istituzioni federali, e tramite il videoregistratore, tecnologia disponibile per usi amatoriali fin dal 1975. Jenkins prosegue descrivendo le prassi di queste proiezioni:

Con modalità molto simili a quelle della trasmissione radiofonica di un'opera, qualcuno si alzava all'inizio e raccontava la trama, spesso attingendo a quello che lui o lei ricordava da

125 H. Jenkins, *When piracy becomes promotion*. (Consultato il 04/03/2016). Disponibile al link <http://reason.com/archives/2006/11/17/when-piracy-becomes-promotion>

un altro punto della trama in un altro proiezioni. Le aziende giapponesi erano vagamente a conoscenza di tali proiezioni, ma non cercavano di fermarle. Non avevano il permesso dalle loro *corporation* né per multare questi tifosi né per fornire il materiale, ma volevano vedere quanto interesse avrebbero attratto le serie.

Verso la fine degli anni Ottanta, le organizzazioni studentesche crearono ampie librerie di materiale sia legale sia pirata. I primi anni Novanta videro la nascita del "*fansubbing*", la traduzione e sottotitolazione amatoriale di *anime* giapponesi. Sistemi per la sincronizzazione di VHS e S-VHS consentivano la duplicazione dei nastri pur mantenendo l'allineamento preciso di testo e immagine. Gli alti costi delle prime macchine significavano che il *fansubbing* sarebbe rimasto uno sforzo collettivo: i club dispiegavano tempo e risorse per garantire che la loro serie preferita raggiungesse un'*audience* più ampia. Quando i costi si abbassarono, il *fansubbing* si diffuse. I club iniziarono a far uso di Internet per coordinare le loro attività, dividendosi le serie da sottotitolare e attingendo a una più ampia comunità per aspiranti traduttori¹²⁶.

In sostanza, il *fansubbing* emerge proprio da quell'humus di pratiche rituali da fan club che trovano un palcoscenico privilegiato e un evento catalizzatore nella *convention*; e si afferma successivamente al consolidarsi di questo humus, grazie all'avvento dei sistemi di videoregistrazione e di duplicazione casalinga. All'inizio degli anni Novanta, dunque, Internet è ancora abbastanza marginale: inizia a fungere da strumento di comunicazione e raccordo tra membri delle comunità, le quali però sono ancora fortemente a base locale e fondate su rapporti *vis à vis*. Gradualmente, «[g]razie all'avvento di software a poco prezzo e alla disponibilità in Rete di equipaggiamento gratuito per il *subbing*, presero piede più decisamente nella metà degli anni Novanta»: si tratta degli anni in cui Internet inizia a utilizzare interfacce grafiche, i *personal computer* diventano un bene di consumo primario per la famiglia americana media e dai campus universitari escono ogni settimana programmi *open source*, tra cui i primi software per la sincronizzazione e la fusione dei sottotitoli coi relativi video. Il fenomeno assume dimensioni macroscopiche con l'introduzione della linea ADSL, estendendosi lungo tutta la nazione e consentendo un coordinamento migliore, oltre che un maggior numero di collaboratori, e una produzione dalla qualità più alta. Il passaggio dal *fansubbing* analogico a quello digitale è, infatti, portatore di migliorie tecniche ed estetiche ma anche, e soprattutto, dal punto di vista dello snellimento del lavoro, che diviene più rapido e dà modo di soddisfare la sempre maggiore domanda di *anime* sul mercato "informale", non

126 Ibidem.

commerciale e non autorizzato, della cosiddetta “pirateria”. Richiesta che, come abbiamo visto, Scaglioni definirebbe come generata per contagio e per analogia, a partire da determinate serie che irrompono per prime a saggiare il mercato.

L’aspetto interessante, e per certi versi unico, della pirateria che riguarda gli *anime* è che essa si caratterizza come tollerata da parte dell’industria di provenienza. Come spiega Munoz:

Barely a decade ago, Japanese *anime* programmes were not easy to get outside of Asia. In the case of the USA, very few *anime* companies existed in the commercial sector. They would only bring in a limited number of titles as they were small firms, lacked the funds, and the market was not big enough to justify the import of more shows.

Pertanto, il mercato informale degli *anime* negli Stati Uniti, che da parte dei fan era sentito come l’unico modo per fruire di un prodotto estremamente di nicchia (e dunque, nell’era precedente l’abbondanza televisiva definita da John Ellis, estremamente difficile da reperire), era anche sentito come un modo per rendere tale prodotto più popolare, di incoraggiare i distributori a occupare quella nicchia che, evidentemente, aveva dei potenziali acquirenti già pronti. Tale dinamica, continua Munoz, era «implicitamente riconosciuta tanto dai *fansubber* quanto dai detentori giapponesi del copyright»: la pirateria era una forma di promozione, una possibilità di marketing a costo zero. In tal modo, il pubblico americano era già preparato ad accogliere un prodotto straniero e proveniente da una cultura non occidentale e, anzi, era addirittura avido di nuovi *anime*. Naturalmente il “gentlemen’s agreement” (Munoz) tra *fansubber* e produttori giapponesi prevedeva la cessazione dell’attività di pirateria una volta che la serie in questione fosse stata regolarmente distribuita sul territorio statunitense. E l’accordo, evidentemente, ha portato benefici a entrambe le parti. I fan hanno modo di consumare i loro prodotti preferiti in quantità, illegalmente prima e legalmente poi, mentre i produttori giapponesi vantano, nel 2004, incassi a livello mondiale per 80 milioni di dollari, una cifra dieci volte maggiore di quella del 1994: «gran parte del rischio dato dall’ingresso nei mercati occidentali e molti dei costi della sperimentazione e della promozione

furono affrontati da consumatori appassionati»¹²⁷.

3.2 Serialità americana e fansubbing italiano

Il passaggio dal fenomeno del *fansubbing* in America a quello italiano, per quanto poco documentato, è ricostruibile mettendo in relazione i dati disponibili sulla programmazione in Italia degli *anime* e sull'*humus* di *fanac* analoghe a quelle statunitensi e che, con la fruizione di Internet anche in Italia, costituiscono la base di comunità, collaborazione e mezzi tecnici per questa nuova pratica.

Le testimonianze riportate nell'etnografia in chiusura di *Tv di culto* consentono di stabilire un indicativo termine *ante quem* per il *fansubbing* in Italia: la fine degli anni novanta. Scaglioni parla dell'idiocultura di *fandom* che era il *Buffy and Angel Italian Club*, fondato nel 2001 in onore delle due serie di Joss Whedon. Gli iscritti comunicavano tra loro attraverso forum e *mailing list* e si incontravano periodicamente, per discutere della loro comune passione e scambiare informazioni. Come Scaglioni scopre molto presto, tra gli elementi fondamentali di una simile comunità di *fandom*, caratterizzata da un tipo di fruizione appassionata, c'è una pesante contraddizione:

Ciò che colpisce è che, pur riconoscendo la centralità e la pertinenza del medium televisivo [...] l'investimento affettivo nei confronti di certi generi [...] o di certi particolari prodotti, si legni a un altrettanto netto *disinvestimento affettivo nei confronti del medium*.

Siamo in un momento in cui la televisione è già uscita dalla televisione, ossia la testualità prodotta in vista del *broadcasting* non è più insolubilmente legata ad esso ma, anzi, può percorrere strade del tutto differenti per arrivare all'*audience*; strade, in certa misura, costruite a tal fine dall'*audience* stessa. Continua Scaglioni:

Il *broadcasting* nazionale, nelle sue istituzioni e nelle sue logiche distributive, è per lo più assunto come punto di riferimento polemico per la sua incapacità di consentire una fruizione appassionata. E sono proprio i bisogni dettati da una fruizione appassionata a

127 Ibidem.

indurre a *bypassare*, ove possibile, il consumo televisivo, giudicato compromesso, filologicamente, se così possiamo dire, impuro.

Questa impurità, nei discorsi del *fandom*, viene definita da alcuni caratteri.

Il primo *topos* polemico è quello che riguarda la discontinuità della messa in onda. I cambiamenti degli orari e dei giorni di programmazione o addirittura la repentina interruzione, il passaggio tra diverse emittenti, la modifica dell'ordine con cui vengono messi in onda gli episodi: sono tutte pratiche piuttosto comuni per quanto attiene la televisione italiana ed è un trattamento perlopiù riservato ai prodotti seriali d'importazione, frequentemente spostati di fascia oraria a seconda degli ascolti.

Il secondo *topos* polemico dei fan italiani di serie tv straniere è quello già ricordato relativamente alla programmazione degli *anime*: la censura. Per la serialità americana come per l'animazione giapponese, spesso il problema sta nella difficoltà di coniugare le necessità di *re-targeting* con l'integrità del prodotto: riferendoci a *Buffy*, una serie che ha per protagonisti dei ragazzi tra i diciassette e i vent'anni che combattono contro mostri e vampiri, è evidente come, nel passare dall'originario prime time alla fascia pomeridiana, sia dovuto sottostare a pesanti tagli e censure, in alcuni casi relativi a puntate intere.

Il terzo *topos* polemico, in parte collegato al secondo, concerne l'adattamento interlinguistico. I network italiani (soprattutto se generalisti) possono infatti commissionare adattamenti particolarmente edulcorati a livello espressivo per rendere il prodotto accettabile a un pubblico infantile; più in generale, l'adattamento viene operato, come già detto in relazione agli *anime*, per rendere il prodotto d'importazione culturalmente inodore, accettabile. È quest'ultimo punto in particolare a ricorrere nei discorsi del *fandom* italiano indagato da Scaglioni come nella storia delle importazioni nipponiche: quello che viene fornito istituzionalmente è un testo molto mediato e manipolato, diverso da come era stato pensato originalmente dal suo autore e dunque di minor valore per un'*audience* appassionata, che tende a ricercare le migliori condizioni di fruizione.

Per affrontare al meglio il nodo dell'adattamento sarà necessario fare qualche riferimento al dibattito teorico sulla traduzione audiovisiva.

Parlando di “migliori condizioni di fruizione”, nella prospettiva del fan, si vuole esaltare quelle condizioni che scavalcano la mediazione, spogliando il testo di ogni strato superfluo aggiunto in sede di adattamento. Si tratta, sostanzialmente, di invertire la gerarchia delle modalità di traduzione. Normalmente, nel doppiaggio, il processo di *addomesticamento*, per cui il testo viene completamente adattato alle convenzioni della cultura d’arrivo (traduzione *target-oriented*), si alterna al processo di *straniamento*, per cui il testo tradotto mantiene le caratteristiche della cultura originaria (traduzione *source-oriented*)¹²⁸. Parallela a tale alternanza, secondo Bollettieri Bosinelli, è una rosa di problematiche che tipicamente può ostacolare la buona riuscita dell’adattamento: la scarsa conoscenza della lingua di partenza, l’eccessivo uso di calchi letterali nel testo d’arrivo, la specificità dei riferimenti culturali del testo di partenza, i giochi di parole e l’umorismo in genere. Ognuna di queste problematiche può generare traduzioni scorrette qualora si verifichi una scorretta inclinazione verso il polo *source* o, più di frequente, verso il polo *target*; tuttavia, tolto il caso della scarsa conoscenza della lingua, sono scorrettezze che vengono ritenute preferibili in vista di un buon equilibrio tra fedeltà all’originale e comprensibilità per il pubblico nazionale.

Il *fandom*, come abbiamo avuto modo di mostrare, è una sezione del tutto peculiare di pubblico. I testi a cui si appassiona sono testi di culto e, nel già citato *Fan Cultures*, Matt Hills definisce l’autorialità come uno dei principali caratteri dei testi di culto; autorialità che significa avere l’onere e l’onore dell’ultima parola sul testo e che, nel doppiaggio, viene spazzata via dall’ulteriore attribuzione di senso proveniente dal team di traduttori, dialoghetti, adattatori e doppiatori. Scrive Mariacristina Petillo: «Eccezion fatta per i rari casi di doppiaggio autoriale, in cui il pubblico riceve il testo filmico che il regista ha voluto realizzare, nella maggioranza dei casi il doppiaggio interlinguistico rappresenta un ulteriore elemento di manipolazione del prodotto audiovisivo, a causa delle profonde trasformazioni che i suoni subiscono passando dalla pellicola originaria a

128 L. Venuti cit. in R. Bollettieri Bosinelli, *Tradurre per il cinema*, in *Manuale di traduzione dall’inglese*, Mondadori, Milano 2002.

quella doppiata»¹²⁹. L'intenzione dell'autore e l'integrità del testo, valori assoluti per il fan, sono normalmente messi in secondo piano in nome di quell'accettabilità culturale che impone le scelte *target-oriented* citate da Bollettieri Bosinelli. Basti fare qualche esempio relativo al mondo degli *anime*: dalle modifiche relative ai nomi dei protagonisti e le riscritture di interi dialoghi (o i tagli di intere scene) per opacizzare le relazioni omosessuali di alcuni personaggi in *Sailor Moon* all'eliminazione dell'appellativo "Dio", riservato a uno dei personaggi di *Death Note* e sostituito in ogni occorrenza con termini più vaghi, per evitare accuse di blasfemia.

Per il fan, una simile manipolazione non è accettabile; troverà quindi necessario andare alla fonte, reperire il testo originale, peraltro col vantaggio non indifferente di anticipare la fruizione, rispetto al *broadcasting* italiano, di diversi mesi o anni, in contemporanea col *fandom* internazionale:

«[I.] Quindi i telefilm, che sono la cosa che più ti interessa, li guardi prima che passino in televisione, normalmente?»

[S.] Esatto, così ho il vantaggio di rimanere in pari con le altre persone che mi invitano a discussioni, con un fan di un altro paese con cui parliamo anche di altre cose, e visto che mi piace di più vederli in lingua originale imparo anche qualcosina ogni tanto¹³⁰»

Anche in Italia, quindi, seppur con qualche anno di ritardo, approda la prassi della circolazione non autorizzata di materiali inediti in lingua originale e sottotitolati dai fan. Diaz Cintas e Munoz Sanchez descrivono l'intero processo con dovizia di particolari (il secondo autore è egli stesso un *fansubber* ed è probabilmente a lui che dobbiamo la parte più empirica del saggio). Innanzitutto viene descritta la catena di montaggio del *fansubbing*, che comprende le seguenti figure specializzate:

- i "fornitori delle materie prime", che provvedono alla registrazione delle puntate delle serie dal satellite (TV-rip) o dai DVD (DVD-rip);
- i traduttori, che si occupano esclusivamente della traduzione dei dialoghi dalla lingua dell'originale (o, in alcuni casi, dalla lingua franca intermedia che può essere l'inglese) a quella d'arrivo;

¹²⁹ M. Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 54.

¹³⁰ M. Scaglioni, *Tv di culto*, op. cit., p. 186.

- i sincronizzatori, che attribuiscono tempo d'inizio e durata a ogni battuta, alla ricerca dell'equilibrio migliore tra «ritmo, frasi e divisioni logiche del dialogo, oltre che tra tempi e lunghezza delle righe dei sottotitoli»¹³¹;
- i *typesetter*, che si occupano della veste grafica dei sub, dalla scelta del carattere tipografico a quella della grandezza, del colore e della posizione;
- i revisori, addetti alla revisione del testo complessivo, col fine di dargli la maggior coerenza e scorrevolezza possibili nella lingua d'arrivo;
- gli *encoder*, che fondono materia prima (il video) e sottotitoli revisionati in un nuovo video pronto per essere diffuso tra i fan.

Diaz Cintas e Munoz Sanchez descrivono poi i requisiti tecnici fondamentali per l'intero processo. Insieme a un computer che abbia un processore da 800 MHz (1.5 GHz per gli *encoder*), una RAM da 128 MB e una connessione ad Internet veloce, occorrono un programma per il *ripping* (DVD Shrink) o per l'acquisizione (e successiva distribuzione) *peer to peer* del video (IRC, Bittorrent), un programma di videoscrittura (Notepad), un programma per l'esecuzione di video (Windows Media Player, QuickTime), un programma per la sincronizzazione (Sub Station Alpha, Aegisub, Sabbu o Jacosub), un programma per l'*encoding* (Virtual Dub col relativo filtro Textsub).

Nei sette anni passati dall'uscita del saggio dei due autori spagnoli gli strumenti tecnologici utilizzati nel *fansubbing*, di base, sono rimasti gli stessi; in alcuni casi sono stati rimpiazzati da analoghi migliori, dall'uso più intuitivo o arricchiti nelle funzionalità. Le uniche fasi della catena di montaggio realmente cadute nell'oblio sono quelle relative al *typesetting* (essenziale negli *anime*, superfluo per la serialità live action) e all'*encoding* (oggi è più consueto pubblicare solo i sottotitoli e lasciare agli utenti il reperimento dei video, onde la differenza nell'accezione del termine "*fansub*", che ormai identifica il solo file dei sottotitoli). Un'altra differenza, determinata dall'evoluzione degli strumenti a disposizione dei *fansubber* (non ultima la velocità della connessione), riguarda alcune procedure relative al video: laddove nel resoconto degli autori spagnoli la figura dell'*encoder* è fondamentale fin dall'inizio del processo di *fansubbing* in

131 J. Ivarsson, *Subtitling for the Media*, Transedit, Stockholm 1992, p. 87.

quanto sceglie la versione del video dalla qualità migliore ed estrae il relativo audio per poi convertirlo e consegnarlo al sincronizzatore, oggi l'intero team utilizza la stessa versione, scelta dal revisore o dal sincronizzatore.

Relativamente alla traduzione vera e propria, invece, il *fansubbing* ha sempre le stesse regole: si traducono non solo i dialoghi ma anche le eventuali scritte a video, prima di tradurre bisogna conoscere la serie, bisogna segnalare le voci fuori campo.

Quanto alla figura del sincronizzatore, essa può venir meno qualora la sincronizzazione sia affidata ai traduttori stessi; questo accorpamento di più ruoli in un solo soggetto avviene soprattutto in comunità di pochi *fansubber*, ognuno dei quali diventa necessariamente *multitasking*. Un altro esempio è quello dei revisori, che normalmente fungono anche da provider dei video e dei sottotitoli in inglese (prodotti da comunità di *fansubber* internazionali) o dei *transcript* grezzi, sulla base dei quali lavoreranno i traduttori e i sincronizzatori.

Il lavoro di un team di *fansubber*, pur caratterizzandosi come amatoriale, mantiene un livello di cura, impegno e qualità del risultato che è quantomeno da aspiranti professionisti. Parlando di un *fansubbing* che è esclusivamente quello dal giapponese, pertanto un *fansubbing* a ranghi ridotti, più complesso di quello dall'inglese, Petillo scrive:

va da sé che la qualità delle traduzioni che circolano su Internet sia spesso piuttosto bassa [...]Tuttavia, poiché gli stessi traduttori sono consapevoli di rivolgersi principalmente ad altri appassionati di *anime* e, per estensione, di cultura giapponese, il testo da loro sottotitolato tenderà ad essere molto vicino al *source text* e a preservarne tutte le *idiosincrasie culturali*¹³².

Per un fan che vede nel tradimento del testo originale e dunque dell'intenzione dell'autore il più grande oltraggio possibile (e che ha visto nel corso di anni di fruizione televisiva decine o anche centinaia di questi oltraggi), la scelta di occuparsi di *fansubbing* avviene sempre con un punto di riferimento fondamentale: la più completa fedeltà all'originale. Laddove l'emittente nazionale commissionerebbe un adattamento che attenui la

132 M. Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, op. cit., p. 47.

differenza tra contesto culturale d'origine e contesto culturale d'arrivo, che tenda alla chiarezza anziché all'oscurità, che risulti familiare anziché estraneo, il *fansubbing* ha come mantra l'esatto opposto: il testo va esclusivamente tradotto, non adattato. Naturalmente, in fase di traduzione come di revisione, i dialoghi dovranno esser tradotti in un italiano (o qualunque sia la lingua d'arrivo) che risulti naturale e scorrevole, senza forzature e senza il corrispettivo scritto del cosiddetto "doppiaggese". Tuttavia, l'obiettivo fondamentale della fedeltà linguistica e culturale è consegnare agli utenti un testo che accompagni la fruizione in lingua originale come un supporto piuttosto che come un testo alternativo utile solo a confondere le idee e a far perdere il filo del discorso e delle immagini; un testo pieno di odori esotici, tanto per tornare al concetto di Iwabuchi, che arricchisca l'utente con nuove conoscenze riguardo a una cultura straniera e magari lo spinga a informarsi per saperne di più.

Dunque i *fansubber* sarebbero dei benefattori, sia nei confronti dei produttori di *anime* (in quanto forma di promozione a costo zero), sia nei confronti dei fan (in quanto mediatori linguistici e culturali molto più veloci e molto meno ingombranti di quelli istituzionali).

In realtà, almeno per quanto riguarda la prima parte dell'affermazione, bisogna fare una rettifica, o quantomeno un aggiornamento. Dall'articolo in cui Jenkins evidenzia i grandi benefici tratti dall'industria dell'intrattenimento giapponese grazie ai *fansub* sono passati sette anni, e gli straordinari dati che cita in apertura (80 milioni di dollari di ricavi globali per l'animazione giapponese nel 2004, ovvero dieci volte quelli del '94) sono ancor più datati. Passato un simile lasso di tempo, bisogna riconsiderare la questione e valutare se siano intervenuti fattori che possano determinare un cambio di prospettiva sulla questione. In effetti già il coevo saggio di Diaz Cintas e Munoz Sanchez evidenzia prospettive più attuali e più complete:

la popolarità del fansubbing è cresciuta in modo esponenziale, con un numero sempre crescente di persone che creano i loro sottotitoli amatoriali. Con l'avvento delle connessioni ad alta velocità a Internet, i gruppi di *fansubber* hanno deciso di interrompere la distribuzione di videocassette e iniziare invece la pubblicazione di *anime* su Internet. Questo sviluppo ha coinciso con un crescente malcontento delle aziende giapponesi nei confronti dei *fansubber*, ritenendolo dannoso per il mercato. [...] In primo luogo, l'aumento

della popolarità degli *anime* in tutto il mondo significa che vi è ora un florido mercato per loro e per molte nuove serie non è più necessario il *fansubbing* come forma di promozione. Molte aziende giapponesi hanno già minacciato di intraprendere azioni legali contro i *fansubber* nonostante la difesa, da parte di chi sostiene l'uso dei *fansub*, che essi sono a volte l'unico modo con cui al pubblico occidentale è possibile vedere alcuni *anime*. In secondo luogo, contrabbandieri che vendono *fansub* in confezioni a dir loro legittime si stanno rivelando dannosi per le vendite, in alcune parti del mondo. In terzo luogo, il fenomeno è in crescita e comprende altre combinazioni di lingue e generi, comprendendo anche i film; uno sviluppo visto con sospetto da molti distributori che lo vedono come un altro esempio di pirateria illegale¹³³.

Effettivamente, l'ingigantimento del fenomeno *fansubbing* ha determinato tra i produttori di *anime* (e non solo) un clima di crescente sospetto, prima, e di vera e propria avversione poi; poteva essere tollerato e incoraggiato quando se ne potevano trarre benefici, ma nel momento in cui si pone in maniera concorrenziale, con il mercato dei *bootleg*, viene varcata una soglia tale per cui i detentori del copyright non sono più disponibili a chiudere un occhio. Inoltre, il passaggio sopra citato punta finalmente i riflettori, benché fugacemente, sull'estensione del *fansubbing* al di fuori del percorso d'origine, che andava dagli *anime* giapponesi al mercato informale statunitense. La stessa nazionalità spagnola degli autori è un valore aggiunto per la loro ricerca in quanto porta con sé un bagaglio culturale diverso da quello americano e dunque la possibilità di ampliare il discorso come fino a quel momento non era stato fatto: mentre negli Stati Uniti il *fansubbing* è identificato esclusivamente con l'asse Giappone-USA, i due autori spagnoli hanno modo di osservare che si tratta di una pratica non esclusiva di due soli paesi, di due sole lingue e culture, ma che sempre più soggetti nazionali di aggiungono al panorama, e sempre più generi diventano oggetto di *fansub*. Una parte del saggio è dedicata proprio all'attività di una comunità di *fansubber* spagnoli, che traducono *anime* in spagnolo sulla base dei *fansub* in inglese.

Quel che Diaz Cintas e Munoz Sanchez non riescono a descrivere, nel 2006, è la dimensione che il fenomeno avrebbe assunto al di fuori degli *anime*. Nel parlano come di una tendenza appena emersa, senza sapere che, nel corso degli anni, complice la maggior disponibilità di strumenti tecnologici rapidi ed efficienti, avrebbe completamente oscurato il *fansubbing* delle

133 J. Díaz Cintas, P. Muñoz Sánchez, *Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment*, op. cit., pp. 44-45.

origini, riducendolo a una percentuale minoritaria inglobata in un panorama ormai multimediale e multilinguistico. Non verrà mai sottolineata abbastanza l'importanza delle connessioni ad Internet veloci che, riducendo i tempi di ognuno di quei passaggi (e addirittura ne abbattano alcuni) per la creazione dei fansub, danno la possibilità di aumentare e diversificare la produzione; ma soprattutto, ingigantiscono il pubblico che può fruire di una televisione fuori dalla televisione, ipomediata, rapida, e più che mai vicina all'originale.

Capitolo 4 – La teoria dell'adattamento

In questo capitolo entrerà nel merito delle strategie con cui le diverse modalità di traduzione audiovisiva adattano il testo audiovisivo. Prenderò in rassegna i principali strumenti teorici di cui mi avvarrò nel Capitolo 3, tratti dagli Audiovisual translation studies e dalla pragmatica; illustrando lo stato dell'arte sulle diverse pratiche traduttive, con particolare riferimento al doppiaggio e alla sottotitolazione, mettendo in luce le peculiarità di ognuna ed evidenziando ciò che le differenzia, ciò che porta il distributore a propendere per l'una o per l'altra, e ciò che determina a livello testuale determinati comportamenti.

4.1 Gli Audiovisual translation studies

Quella degli Audiovisual translation (AVT) studies è una disciplina emersa e fiorita in ritardo rispetto agli altri rami dei Translation studies.

Un elemento indicativo in tal senso è l'oscillazione tra diverse denominazioni della disciplina stessa, durata per un paio di decenni, da “film translation”¹³⁴ a “film and TV translation”¹³⁵, “screen translation”¹³⁶, “multimedia translation”¹³⁷ “transadaptation”¹³⁸; e la tendenza che emerge chiaramente in questa progressione va nella direzione di una sempre maggiore inclusività, con le diverse denominazioni che, partendo dal campo di ricerca della traduzione cinematografica, arrivano a porre l'accento sulla

134

M. Snell-Hornby, *Translation. Studies: An Integrated Approach*. John Benjamins. Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1988.

135 D. Delabastita, “Translation and mass-communication: Film- and T.V.- translation as evidence of cultural dynamics”, *Babel*, 35(4), 1989.

136 I. Mason, *Speaker meaning and reader meaning: Reserving coherence in screen translation in Babel: The cultural and Linguistic Barriers Between Nations*, Ed. R. Kölmel and J. Payne, Aberdeen UP, Aberdeen 1989, pp. 13-24; E. O'Connell, *Screen Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, Ed. P. Kuhiwczak and K. Littau, Multilingual Matters, Clevedon 2007, pp. 120-33.

137 Y. Gambier, H. Gottlieb, *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices and Research*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2001.

138 Y. Gambier, *Screen Translation*, Special Issue of *The Translator*. 9 (2), 2003.

televisione e sulla multimedialità¹³⁹.

La denominazione di “screen translation” prevale per diversi anni, così definita da Gottlieb: «la traduzione di testi polisemiotici transeunti, presentati su uno schermo a un pubblico di massa»¹⁴⁰.

Decisivo per il successivo, e a tutt'oggi sembrerebbe definitivo, affermarsi di “audiovisual translation” (comunemente abbreviato in AVT) è la pubblicazione di studi nella prima metà degli anni 2000, prevalentemente in area iberica, che, per la preminenza degli autori e curatori, ne promuovono l'uso, come *Topics in Audiovisual Translation* a cura di Orero Pilar, *The Didactics of Audiovisual Translation* di Jorges Diaz-Cintas e *Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation* di Frederic Chaume¹⁴¹.

Comunque la si voglia definire, la traduzione di opere cinematografiche, televisive, teatrali e videoludiche si afferma come campo di ricerca parallelamente alla sua diffusione nel panorama mediatico contemporaneo.

Passato il tempo in cui le arti popolari potevano essere trascurate¹⁴², è passato anche il tempo in cui, tra gli anni Cinquanta e Ottanta, la traduzione aspirava a costituirsi come scienza, guardando con sospetto «una pratica traduttiva che sembra rifuggire da ogni tentativo di inquadramento teorico-prescrittivo, assumendo talvolta più i contorni di un libero adattamento che non quelli di una traduzione vera e propria»¹⁴³. Insieme a un'esplorazione più immersiva delle arti popolari e della loro ricezione, si apre la strada allo studio del cinema dal punto di vista linguistico, per decenni rimasto insondato:

AVT was still a little explored domain until 1995, the only studies prior to that date being sporadic and often anecdotal in nature; even though television has long been a support for the dissemination of information, entertainment and education, cinema boasts a long history as a popular art form, and the video market has

139 Tra le più recenti applicazioni della disciplina figura la traduzione dei videogiochi (game localization), cfr. M. O'Hagan, *Game Localization: Translating for the global digital entertainment industry*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2013.

140 Y. Gambier, H. Gottlieb, *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices and Research*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2001, p. 45.

141 Tuttavia, è interessante come il principale organo associativo della disciplina, presieduto da Diaz Cintas, sia la European Association for Studies in Screen Translation, a ulteriore conferma del fatto che le denominazioni contano fino a un certo punto.

142 Cfr. *supra* par. 1.1 per S. Hall, P. Whannel, *The Popular Arts*, op. cit.

143 M. Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, op. cit., p. 10.

continued to grow. In other words, until the mid-nineties, television and films were analyzed from a variety of perspectives – but the majority of researchers seem to have regarded the language dimension as a hurdle to shy away from¹⁴⁴.

Nella ricostruzione di Gambier, l'anno cruciale in tal senso è il 1995, anno in cui si tengono numerosi eventi legati al centennale della nascita del cinema, tra cui il convegno internazionale "Audiovisual Communication and Language Transfer", tenutosi a Strasburgo il 22- 24 giugno 1995. Tra i fattori che contribuiscono al successo degli AVT studies, vengono inclusi anche la mobilitazione delle minoranze linguistiche¹⁴⁵, prime fra tutte quella catalana in Spagna e gallese nel Regno Unito, e il boom delle nuove tecnologie, legato alla produzione di massa di dispositivi, supporti e servizi elettronici (personal computer, consolle, CD-ROM, Internet), che genera una moltiplicazione degli schermi e dunque dei testi audiovisivi, una moltiplicazione delle ore di esposizione ai media nella vita quotidiana. È così che, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, iniziano a proliferare pubblicazioni (manuali e riviste), convegni e corsi di laurea e di specializzazione in AVT.

4.2 La “cultural turn” e la scuola di Tel Aviv

Nel corso degli anni Novanta il filone principale dei Translation studies produce importanti contributi, la cui eco arriverà fino alla periferia degli AVT, con la cosiddetta “svolta culturale” (*cultural turn*) impressa al settore dal lavoro di Susan Bassnett e André Lefevere, lo studio della traduzione diventa studio dell'interazione culturale.

Once upon a time, the questions that were always being asked were ‘How can translation be taught?’ and ‘How can translation be studied?’ Those who regarded themselves as translators were often contemptuous of any attempts to teach translation, whilst those who claimed to teach often did not translate, and so had to resort to the old evaluative method of setting one translation alongside another and

144 Y. Gambier, *Recent Developments and Challenges in Audiovisual Translation Research*, in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria, *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 12-13.

145 Il Council of Europe approva il Charter on Regional or Minority Languages nel 1992 e la Dichiarazione universale dei diritti linguistici durante la Conferenza mondiale sui diritti linguistici di Barcellona del 1996.

examining both in a formalist vacuum. Now, the questions have changed. The object of study has been redefined; what is studied is the text embedded in its network of both source and target cultural signs and in this way Translation Studies has been both able to utilize the linguistic approach and to move out beyond it.¹⁴⁶

Chiamando in causa i cultural studies, si implica la multidisciplinarietà ormai imprescindibile degli studi sulla traduzione: multidisciplinarietà che viene invocata apertamente quando Bassnett fa il paragone tra cultural studies e Translation studies, cenerentole accademiche ben lontane dal prestigio delle humanities tradizionali, la teoria della letteratura, la linguistica:

What we can also see, looking back, is that already translation studies shared common ground with that other rapidly developing interdisciplinary field, cultural studies. From its origins as a counter-hegemonic movement within literary studies, challenging the dominance of a single concept of 'Culture' determined by a minority, the subject had moved by the late 1970s, shifting ground away from literature towards sociology.¹⁴⁷

Per converso, la multidisciplinarietà diventava interdisciplinarietà o addirittura adisciplinarietà all'interno dei Cultural studies. Il punto era l'impellenza per gli ambienti accademici di stare al passo con i processi culturali, che mutavano a velocità impressionanti:

Cultural processes do not correspond to the contours of academic knowledges as they stand. Cultural studies must be interdisciplinary or a-disciplinary in its tendency. Each approach is theoretically partisan, but also very partial in its objects.¹⁴⁸

Insieme alla svolta culturale, l'altro importante contributo che cambia il volto dello studio della traduzione è quello dato dalla scuola di Tel Aviv: Gideon Toury, con i suoi Descriptive Translation Studies (DTS)¹⁴⁹, e Itmar

146 A. Lefevere, S. Bassnett, *Intro-duction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies*, in *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, London-New York 1990, pp. 1-13.

147 S. Bassnett, A. Lefevere, *Costructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon 1998.

148 R. Johnson, *The Story So Far: and Further Transformation* in D. Punter, *Introduction to Contemporary Cultural Studies*, Longman, London 1986, p. 279.

149 A sua volta, Toury muove dalla mappatura della traduzione proposta in J. Holmes, *The Name and Nature of Translation Studies* in J. Holmes, *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988.

Even-Zohar, con la sua Polysystem Theory¹⁵⁰.

La Polysystem Theory dà ulteriormente rilievo all'ambiente culturale nel suo complesso come decisivo per la metodologia della traduzione. Ecco allora che la traduzione non è una sorella minore della letteratura, anzi traduzione e letteratura fanno parte di una rete di sistemi correlati in un rapporto dialettico – la rete comunemente definita “cultura”.

I DTS sono definiti con estrema sintesi da Pym come volti a «*descrivere* effettivamente cosa sono le traduzioni, piuttosto che *prescrivere* come dovrebbero essere»¹⁵¹: un processo induttivo, che muove dall'osservazione del particolare (in un case study proposto da Toury, le traduzioni dai sonetti di Shakespeare in ebraico) alla formulazione di norme generali che indichino le relazioni tra le variabili rilevanti nella traduzione. Tali norme si pongono a metà strada tra le regole assolute e le manifestazioni idiosincratiche e sono delle convenzioni intersoggettive, che rappresentano un grado di accordo rispetto alla "correttezza" di un'azione in un dato contesto.

In un'epoca in cui le idee più convenzionali sulla traduzione vengono messe alla prova da una nascente sensibilità nei confronti dell'humus socio-culturale in cui avviene il processo traduttivo, i DTS introducono il concetto di funzione, il ruolo ricoperto dalla traduzione nella cultura d'arrivo¹⁵².

Toury propone una tripartizione delle norme che governano la pratica traduttiva. Le *initial norms* si riferiscono alla scelta del traduttore di aderire

150 I. Even-Zohar, *Polysystem Studies*, Poetics Today 11(1) 1990.

151 A. Pym, *Exploring Translation Theories*, Routledge, London & New York 2010, p. 65 (corsivi miei).

152 Particolare importanza riveste anche la Skopostheorie di Hans J. Vermeer, che postula la traduzione come tipo di azione umana, dunque governata da uno scopo (skopos) e funzione di quello skopos. È pertanto lo skopos, l'intento della traduzione, a determinare metodologie e strategie della traduzione stessa. Da questo punto di vista, l'egemonia del testo di partenza si riduce, a favore della funzione del testo d'arrivo. Cfr. H. J. Vermeer *Ein Rahmen für eine allgemeine Translationsstheorie*, Lebende Sprachen 23, 95-98. Vermeer recupera così la lezione recuperando di Eugene Nida sulla “equivalenza dinamica” come linea guida della traduzione. Nida, facendo tesoro della sua esperienza come traduttore di testi sacri, sottolinea come «la relazione tra ricezione e messaggio tradotto dovrebbe essere sostanzialmente la stessa che esiste tra ricezione e messaggio nella lingua originale» (E. Nida, *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E. J. Brill, Leiden 1964, p. 159). La traduzione deve pertanto variare in funzione della ricezione: se è rivolta a un pubblico di bambini dovrà usare un linguaggio semplice ma immaginifico, se è rivolta a un pubblico specializzato dovrà utilizzare un linguaggio tecnico.

alle norme della lingua source, favorendo quindi il criterio della *adequacy*, oppure della lingua target, favorendo quindi il criterio della *acceptability*. Le *preliminary norms* sono quelle che regolano le scelte linguistiche nel testo source. Le *operational norms*, che governano il processo traduttivo, sono a loro volta bipartite in *matricial* (che governano il livello macro e rendono conto delle scelte traduttive su larga scala, prendendo in considerazione il testo per intero) e *textual-linguistic* (che governano la selezione dei materiali linguistici per il testo target).

Alla tripartizione di Toury, Chesterman¹⁵³ affianca un suo set di norme, basate sulla dicotomia traduttore/audience. Le professional norms (o process norms) sono le regole che governano l'operato dei traduttori. Le expectancy norms (o product norms) sono il frutto delle aspettative¹⁵⁴ che i lettori si fanno sulla traduzione di un testo di un certo tipo; tali aspettative possono includere elementi stilistici, grammaticali, lessicali, discorsivi, e sono determinate in parte dalla tradizione traduttiva¹⁵⁵, in parte da testi paralleli, in parte da fattori socio-ideologici. Esistono esperti, che hanno le competenze per essere depositari delle expectancy norms, che in realtà semplicemente confermano l'equazione tra aspettative e norme in nome del resto della società. Ciò detto, si può andare intenzionalmente contro le expectancy norms in nome di più alte priorità (lealtà ad aspetti della forma dell'originale, convinzioni ideologiche su come rappresentare la cultura d'origine, persuasività).

Un ultimo riferimento della teoria della traduzione che vale la pena citare è il concetto, che dà il titolo all'importante volume pubblicato da Chesterman nel 1997, di memi della traduzione (*memes of translation*), idee che si

153 A. Chesterman, *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, John Benjamins, Philadelphia 1997.

154 Impossibile non pensare all'orizzonte d'attesa, cfr. H.R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1989.

155 Un esempio in questo senso viene da House con la sua distinzione fra traduzioni covert (dissimulate) e traduzioni overt (dichiarate): un testo prescrittivo tradotto deve essere indistinguibile da un testo prescrittivo autoctono (covert), mentre un romanzo russo o un testo di giurisprudenza deve esprimere anche in traduzione l'alterità della cultura in cui è stato prodotto (overt). Il lettore di una traduzione da Tolstoj si aspetterà di trovare distanze espresse in verste anziché in chilometri, mentre per il manuale d'istruzioni di una lavatrice d'importazione americana ci si aspetterà riporti indicazioni sui carichi d'acqua in litri anziché in galloni. Se la traduzione di un determinato testo debba essere covert o overt dipende appunto dalla tradizione traduttiva. Cfr. J. House, *A Model for Translation Quality Assessment*, Gunter Narr, Tübingen 1981.

diffondono, sviluppano e replicano come nella genetica:

What happens to translation memes when they survive for some time in the memepool? If a meme comes to dominate (for any reason: practical, political, cultural, aesthetic...), and competing memes fade, one course of development is that such a meme becomes regarded as a norm – whether imposed by an authority or simply accepted as such. [...] Perhaps the most extreme example is the Word-of-God meme: when this dominated, translations carried out within the framework of other, competing memes would simply have been declared wrong, or “not translations” at all; the translator might even have been penalized: recall the fate of Dolet, who lost his life for translating too freely, for breaking the prevalent norm.¹⁵⁶

Chesterman identifica cinque “supermemes” idonei a rappresentare i grandi dibattiti dei Translation studies:

- source/target, che sottintende la metafora della traduzione come veicolo, dell'atto del tradurre come viaggio del significato da un testo di partenza a quello d'arrivo, e che però implica che ciò che è stato trasportato da A a B esista in B e non più in A – Chesterman contesta questa metafora a favore di terminologie che rendano conto della permanenza del testo source anche dopo che si è fatto target, ad es. propagazione, diffusione, estensione, evoluzione;
- equivalenza, il sacro Graal della traduzione, ormai in declino, che come dimostra la prova della back-translation è un ideale inafferrabile, o quantomeno limitato a pochi insiemi (ad es. numeri, pochissime strutture sintattiche, alcuni termini tecnici);
- intraducibilità, strettamente connesso al supermeme dell'equivalenza, poiché se l'equivalenza è inafferrabile, la traduzione è impossibile;
- libera/letterale, il dipolo tra la strategia traduttiva “parola per parola”, vicina all'originale, perorata da Nabokov, e quella “funzionale”, che non si preoccupa dell'equivalenza formale;
- ogni-forma-di-scrittura-è-una-forma-di-traduzione, il concetto di derivazione saussuriana¹⁵⁷ secondo cui la scrittura implica la traduzione di un significato attraverso dei significanti.

156 A. Chesterman, *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, op. cit., p. 51.

157 F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1972 [1916].

4.3 Strategie e parametri tecnici nelle pratiche della traduzione dell'audiovisivo

Al fine di poter meglio inquadrare le strategie messe in campo dalle diverse pratiche traduttive in esame, sarà utile tenere presente un quadro sinottico che rende conto in maniera efficace della natura multimediale e multimodale della traduzione audiovisiva, traduzione di “testi che vanno oltre il linguaggio”¹⁵⁸, come quello proposto da Perego.

<u>Il testo audiovisivo</u>		
Canale audio	verbale	- Dialoghi
		- Voci di sottofondo
		- <u>Testi delle canzoni</u>
	non verbale	- Musica
Canale video	verbale	- Rumori naturali
		- <u>Effetti sonori</u>
		- Didascalie
	non verbale	- Scritte di scena
		- <u>(Sottotitoli)</u>
		- Immagini
		- Azioni
		- Situazioni

La traduzione audiovisiva è qui intesa globalmente come traduzione del testo audiovisivo in tutti i suoi segni.

Da un lato, tradurre l'audiovisivo non è, banalmente, tradurre i soli dialoghi, ma adattare un testo nel suo insieme, prendendo in considerazione i diversi piani e includendo il canale visivo, portatore di significato almeno quanto il canale acustico.

Dall'altro, le varie tipologie di AVT si riferiscono a diverse porzioni del testo, a seconda del destinatario della traduzione e a seconda della

158 M. Snell-Hornby, *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2006, p. 85.

situazione fruitiva in cui viene collocato.

Le combinazioni possibili sono in tal senso numerose, e sono aumentate a partire dagli anni Settanta, quando la sensibilità nei confronti delle disabilità impone l'elaborazione di strumenti a favore dell'accesso all'audiovisivo per i non vedenti e non udenti.

Limitando il discorso alle modalità di trasferimento del canale acustico, il quadro sinottico si configura così:

Traduzione audiovisiva		
Canale audio	verbale	- Dialoghi - Voci di sottofondo - <u>Testi delle canzoni</u>
	non verbale	- Musica - Rumori naturali - <u>Effetti sonori</u>
	verbale	- Didascalie - Scritte di scena - <u>(Sottotitoli)</u>
Canale video	non verbale	- Immagini - Azioni - Situazioni

**Doppiaggio e sottotitolazione standard,
Sopratitolazione per l'opera e il teatro,
narrazione, commento, voice-over**

Riferendo per ora il discorso alla sola traduzione audiovisiva interlinguistica¹⁵⁹, le possibilità nel trasferimento del piano verbale del canale acustico sono le seguenti:

159 Per una fondamentale sistemazione teorica della traduzione come interpretazione di segni linguistici (intra-linguistica, interlinguistica, intersemiotica), cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966. È utile sottolineare che il campo di indagine è ulteriormente circoscritto alla traduzione interlinguistica intesa come traduzione tra lingue nazionali, escludendo quindi la sottotitolazione da varietà regionali (il caso di *Trainspotting*, film in cui viene parlata una varietà di inglese tipica del contesto scozzese, che nella versione distribuita negli Stati Uniti è sottotitolato in inglese medio, o di *Gomorra*, serie televisiva che racconta le vicende di due clan camorristici, parlata interamente in dialetto napoletano, che viene trasmessa su Sky sottotitolata in italiano). Allo stesso modo si esclude il doppiaggio intra-linguistico "autorale" ovvero la post-sincronizzazione, prima funzione storicamente assolta dal doppiaggio, quella di curare l'aspetto sonoro dei dialoghi di un film, nel caso di un audio non in presa diretta o di attori privi di fonogenia: una pratica comune nel cinema italiano, utilizzata massivamente ad es. nelle opere di Fellini. B. Osimo, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano 2004.

1. risonorizzazione (intervento di sostituzione o affiancamento sulla colonna sonora originale)¹⁶⁰

- doppiaggio (sostituisce la colonna dei dialoghi in lingua originale con un'altra contenente i dialoghi nella lingua d'arrivo, mediante la sincronizzazione articolatoria ed espressiva);
- voice-over¹⁶¹ (tecnica affine al doppiaggio ma che traduce letteralmente la colonna dei dialoghi, caratterizzata dalla mancanza di sincronizzazione articolatorio-espressiva e dal mantenimento della colonna sonora originale; questa caratteristica dell'audio originale lasciato sempre in sottofondo, e che si sente sempre per un paio di secondi in testa e in coda alle battute doppiate, dovrebbe migliorare l'impressione di autenticità e di veridicità del parlato, e infatti è tipico di generi factual come il documentario, l'intervista, il reality);
- narrazione¹⁶² (sottopone un testo di fiction in lingua straniera ad un processo di selezione, riduzione e adattamento dei materiali linguistici, letto in maniera sommariamente sincronica col testo di partenza e senza sovrapposizione con la pista audio dei dialoghi originali);
- commento¹⁶³ (adattamento libero che sostituisce il commento a testi di genere non fiction, ad es. sport, intrattenimento, con altro commento originale);

2. titolazione (intervento di posizionamento di titoli a video)

- sottotitolazione (riporta sotto forma di testo scritto la traduzione dei dialoghi di un audiovisivo, in modo che lo spettatore possa vedere le immagini, ascoltare il sonoro e

160 H. Gottlieb, *Subtitles, Translation & Idioms*, University of Copenhagen, Center for Translation Studies and Lexicography, 1997.

161 E. Franco, A. Matamala, P. Orero, *Voice-over Translation: An Overview*, Peter Lang, Bern 2010.

162 K. Ponnio, *Voice over, narration et commentaire*, Translation, Nouvelles de la FIT-FIT Newsletter XIV (3-4), 1995, pp. 304-305.

163 Ivi, pp. 305-306.

leggere i sottotitoli simultaneamente)

- sopratitolazione¹⁶⁴ (riporta sotto forma di testo scritto la traduzione del libretto di un'opera lirica su appositi schermi luminosi posizionati sopra il palcoscenico, in modo che lo spettatore possa fruire simultaneamente di tutti i codici segnici in atto, ad es. parlato, musica, canto, danza, luci).

4.4 Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali

Nel doppiaggio, l'opzione storicamente più utilizzata in Italia, Germania, Spagna e Francia¹⁶⁵, il dialogo originale (source) viene veicolato attraverso la creazione in un nuovo dialogo nella lingua d'arrivo (target). Imperativo assoluto del doppiaggio, per come si è affermato in Italia¹⁶⁶, è quello

164 P. Low, *Surtitles for Opera. A Specialised Translating Task*, in *Babel* 48 (2), 2002, pp. 97-110.

165 J. Pedersen, *Subtitling Norms for Television*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2011, p. 4.

166 Benché la storia del rapporto tra doppiaggio e censura cinematografica non sia l'oggetto della presente ricerca, è importante notare seppur brevemente che già nel 1929, l'anno che segna l'atto di nascita del cinema sonoro in Italia con la distribuzione di *The Jazz Singer* ("Il cantante di jazz"), viene proibita la circolazione di film in lingua straniera, mentre dal 1930 viene proibita addirittura la proiezione di film che contengano anche solo singole scene in lingua straniera. Nello stesso periodo in cui si promuove l'invenzione di parole italiane che sostituiscano quelle inglesi e francesi entrate in uso tra ottocento e belle epoche e da estirpare per ripristinare la purezza della lingua, e nello stesso periodo in cui anche nei confronti dei dialetti regionali d'Italia vengono adottate politiche fortemente restrittive, il doppiaggio viene nutrito e incoraggiato dal regime in modo che i film celino la loro origine, in modo da nascondere al pubblico italiano idee e nozioni straniere e dunque potenzialmente pericolose. Già il Regolamento dell'Istituto di censura, approvato con decreto del 31 maggio 1914, in esecuzione della legge n. 785 del 25 giugno 1913 sulla "Vigilanza sulle pellicole cinematografiche presso il Ministero dell'interno" recita: «i titoli, i sottotitoli e le scritture sulla pellicola siano in corretta lingua italiana»; il principio verrà poi definitivamente riaffermato nel mandato del dialettologo Luigi Freddi, a capo della Direzione generale per la cinematografia dal 1934 al 1939, con l'imposizione, nelle scelte linguistiche di sceneggiatori e adattatori, di principi di decoro e medietà, che portarono a un linguaggio filmico dimesso e funzionale, ma corretto. È stato notato come uno dei risultati più importanti e duraturi di queste politiche sia stata la formazione di uno standard linguistico nazionale: «Lo standard linguistico più diffuso e generalizzato è quello della lingua parlata formale, costruita nel pieno rispetto delle regole sintattiche, morfologiche e fonologiche. Questo livello costituisce anche la base di comunicazione che si può ritrovare nel doppiato dei film americani.» G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1993. Al tempo stesso, tuttavia, il risultato di queste politiche specificamente legato alla pratica del doppiaggio, durato ben oltre il ventennio fascista, è stato l'appiattimento dei più vari registri linguistici dei

dell'invisibilità, nelle sue diverse sfaccettature.

Il procedimento tecnico con cui si raggiunge questo risultato avviene in tre fasi principali. Il primo passo è la traduzione, eseguita da un traduttore, del copione da una lingua all'altra. È la fase della traduzione denotativa, di grado zero, in cui il testo viene meramente e letteralmente trasportato da una lingua all'altra. La seconda fase è quella del vero e proprio adattamento, affidato all'adattatore-dialoghista, che sulla base del testo tradotto, stenderà un nuovo dialogo più affine alle esigenze specifiche del doppiaggio. La terza fase è quella dell'incisione, in cui il doppiatore interpreta il testo prodotto, sotto la supervisione artistica del direttore del doppiaggio.

Leggiamo come il direttore del doppiaggio Gianni Galassi¹⁶⁷ definiva le varie fasi del doppiaggio:

Per il dialoghista la fase della traduzione è un atto preliminare, un atto preparatorio de testo che può essere delegato anche ad altra persona. Insomma per traduzione intendiamo il burocratico lavoro di ricerca sul vocabolario di parole che non conosciamo, l'analisi delle strutture semantiche più complesse, la verifica del senso del dialogo. In altri termini, è la fase della denotazione. [...] Nella fase successiva si definisce chi sono i personaggi del film, qual è la loro connotazione linguistica e qual è la connotazione linguistica corrispondente, ammesso che ci sia, nella lingua italiana.

Quindi da un lato traduzione, operazione burocratica, dall'altro adattamento, connotazione, riscrittura del dialogo. Già dalla sola divisione delle mansioni tra le professionalità coinvolte, è evidente come il doppiaggio non sia un fatto eminentemente linguistico, come la traduzione sia solo il primo passo

testi source ricondotti entro un'unica norma linguistica. Nella versione italiana di *Born Yesterday* di George Cukor, su 12.080 parole complessive, ci sono 187 occorrenze del congiuntivo a fronte di sole 2 occorrenze dell'indicativo per il congiuntivo, 287 subordinate implicite, nessuna parola riconducibile al turpiloquio: in una commedia che affronta il conflitto tra classi sociali anche attraverso le varietà linguistiche parlate dai suoi personaggi, il doppiaggio, proponendo un'unica norma linguistica, neutralizza le differenze tra i personaggi e opacizza la crescita culturale della protagonista; cfr. F. Rossi, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Bulzoni, Roma 1999. Per una storia del doppiaggio in Italia, cfr. A. Castellano, *Il doppiaggio. Profilo, storia e analisi di un'arte negata*, Aidac, Roma 2000. Per le misure adottate dallo stato fascista nei confronti del cinema e del doppiaggio, cfr. D. Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo*, Franco Angeli, Milano 2012.

¹⁶⁷ G. G. Galassi, *La norma traviata*, in R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, CLUEB, Bologna 1994, p. 63.

di un procedimento complesso che deve coniugare l'ambito linguistico e una serie di piani paralinguistici ed extralinguistici. Il prodotto finale deve rispondere alle regole della lingua italiana sul piano fonetico, lessicale, sintattico e retorico, con un testo che sia pienamente italiano, che nasconda l'artificio con cui è stato concepito.

4.4.1 Audiomedialità

Per tornare al quadro sinottico di Perego, in questo caso è il canale acustico verbale ad essere interessato dall'intervento di traduzione, che mirerà alla produzione di un testo audiomediale¹⁶⁸, scritto per essere recitato, sottostando a una serie di condizioni paralinguistiche¹⁶⁹, che si possono riassumere con Snell-Hornby nei due fattori della retorica¹⁷⁰ e della *speakability*¹⁷¹ (recitabilità).

Il concetto di *speakability*, preso in prestito dai Translation studies che si

168 K. Reiss, *Translation Criticism- Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Routledge, London 2014. Con Reiss, inizialmente l'audio-mediale è una quarta categoria da aggiungere alle tradizionali tre tipologie testuali da abbinare alle funzioni linguistiche (informativa, espressiva, appellativa) dell'Organon model, cfr. K. Bühler, *The Theory of Language: The Representational Function of Language (Sprachtheorie)*, John Benjamins, Amsterdam 1990.

169 F. Poyatos, *Paralanguage: A linguistic and interdisciplinary approach to interactive speech and sounds*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 1993.

170 M. Snell-Hornby, *Time-sharing on Stage: Drama Translation in S.*, Aaltonen, *Theatre and Society*, Multilingual Matters, Clevedon 1998.

171 Nella traduzione teatrale, la cui prima teorizzazione si deve a Jiry Levy, la *speakability* (o *Sprachlichkeit*) viene da sempre riconosciuta come un caposaldo, alla base della predilezione per i periodi brevi, la costruzione paratattica, e, specialmente nella tradizione inglese, dell'avversione per i gruppi consonantici difficili. Nel campo della traduzione dell'opera lirica e del musical teatrale e cinematografico, a questo concetto si affianca quello parallelo della *singability* (cantabilità). È interessante notare che anche nell'adattamento dei generi musicali la qualifica di traduttore venga rigettata come fin troppo umile, in favore di definizioni afferenti alla sfera dell'arte e della creatività, cfr. l'intervista a Herbert Kretzmer, autore della versione inglese de *Les Misérables*: «The work that I did for *Les Misérables* can be described in any terms other than translation. It is a term that I absolutely reject. About a third of the piece might be described as a translation of a kind [...] Another third might be described as rough adaptation and the other third might be described as original material because there are at least six or seven songs in the show that did not exist in the original French production at all. [...] I resist and resent the word “translator” because it is an academic function and I bring more to the work than an academic function. [...] Its is a soulless function. You do not have to bring intelligence, you do not have to bring passion to the job of translation.» cit. in M. Snell-Hornby, *The Turns of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?*, op. cit., p. 88.

occupano di teatro, può essere particolarmente utile anche nello studio del doppiaggio come parametro che indica non una non meglio precisata facilità di pronuncia o peggio una povertà lessicale, ma una «fluidità sintattica e ritmica»¹⁷² in grado di replicare i pattern del parlato spontaneo, lungo tutte le possibili varianti diafasiche e diastratiche e non solo in rapporto a quelle di livello più basso.

Ciò che differenzia inequivocabilmente il testo audiomediale dal parlato spontaneo è la sua natura pianificata, e allo stesso modo in cui la sceneggiatura di un testo audiovisivo contiene dialoghi scritti per essere recitati sottostando alle regole della retorica e della speakability esistenti all'interno del proprio sistema linguistico, così anche l'adattamento, per rispondere all'imperativo dell'invisibilità, dovrà produrre lo stesso risultato percorrendo strade diverse, appellandosi alla retorica e alla speakability specifiche della lingua target.

4.4.2 Invisibilità

Accanto a questi vincoli, nell'ottica dell'invisibilità del doppiaggio, l'adattatore riscrive il dialogo tenendo conto del campo del sincronismo, che nell'audiovisivo indica in senso ampio la congruenza tra audio e video, ma nel doppiaggio assume alcune caratteristiche specifiche, volte complessivamente alla corrispondenza dei movimenti della produzione orale con la struttura acustica percepita da chi ascolta¹⁷³. In epoca fascista, il doppiaggio viene nutrito e incoraggiato dal regime in modo che i film celino la loro origine, ma contemporaneamente questo occultamento deve occultare se stesso, rendersi invisibile e dunque credibile: il testo inciso dagli attori italiani deve sembrare pronunciato dagli attori americani che recitano sullo schermo.

L'aspetto più immediato e più noto è il sincronismo articolatorio, a sua volta

172 A. Spadafora, *Inter Media: La mediazione interlinguistica negli audiovisivi*, Edizioni Sette Città, Viterbo 2007, p. 40.

173 Per una trattazione estesa delle problematiche legate al sincronismo, cfr. R. M. Bollettieri Bosinelli, *Tradurre per il cinema*, in R. Zacchi, M. Morini, *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Mondadori, Milano 2002, p. 79.

inclusivo del sincronismo quantitativo, che prevede la simultaneità del parlato con l'inizio e la fine dei movimenti articolatori, e del sincronismo qualitativo, relativo alla compatibilità tra i suoni emessi nel parlato con i movimenti articolatori visibili.

Perché sia rispettato il sincronismo quantitativo occorre che la battuta doppiata abbia la stessa lunghezza della battuta originale, in modo che non si vedano le labbra dell'attore muoversi a vuoto, dopo la fine del parlato doppiato, e, per converso, non si continui a sentire la fine della battuta dopo che l'attore ha smesso di parlare. Alcuni comuni espedienti convenzionalmente adottati nel doppiaggio italiano per rimediare alla battuta italiana più corta di quella originale è l'aggiunta di brevi interiezioni e congiunzioni, come *beh, bene, ecco, ma*¹⁷⁴, che hanno funzione di riempitivi e non alterano il significato della frase, oppure di allocutivi e appellativi, solitamente il nome dell'interlocutore, o a seconda dei ruoli in scena, l'appellativo, quindi *mamma, papà, dottore* eccetera. Sono piccoli accorgimenti che permettono di riempire lo spazio della battuta senza farne troppo scempio e che vengono utilizzati con grande frequenza, anche perché nel doppiaggio italiano c'è la tendenza a riempire la frase più di quanto non sembrerebbe necessario. Spesso è un'esigenza data da un parlato più lento e strascicato in alcune varianti dell'inglese che è impossibile da rendere nell'italiano corretto che è lo standard nel doppiaggio.

Il procedimento inverso, che va a impedire che la battuta continui dopo che l'attore ha smesso di parlare, di solito prevede opere di condensazione del senso della frase o comunque di scelta accurata del lessico da utilizzare: soprattutto l'inglese, che è una lingua sintetica al contrario dell'italiano che è una lingua analitica, e che in più ha una percentuale altissima di parole monosillabi e bisillabi, può richiedere in alcuni casi qualche salto mortale. Un esempio è *I mean* → “insomma”, più breve di “voglio dire”, oltre che più adatto dal punto di vista articolatorio.

Per il sincronismo qualitativo occorre tenere presente l'apertura di vocali aperte come la [a] o anche l'articolazione di consonanti bilabiali quali la [m], la [p] e la [b]: vista l'impossibilità, soprattutto tra lingue non strettamente

174 I. Malaguti, *Il doppiaggio come traduzione totale*, in XXIX Convegno: Un aspetto della traduzione: il doppiaggio cinematografico, Il Poligrafo, Padova 2001.

apparentate tra loro come quelle romanze, di sostituire sistematicamente i dialoghi con testi che dal punto di vista articolatorio siano totalmente conformi, la tipica soluzione degli adattatori è quella di sostituire le consonanti sonore con quelle sorde. Specialmente nel caso di primi e primissimi piani, il sincronismo qualitativo, o “equivalenza fonetica” per Chaume, «può arrivare a prevalere sull'equivalenza semantica o anche pragmatica», tanto che la preoccupazione sarà trovare la parola giusta dal punto di vista articolatorio più che dal punto di vista semantico¹⁷⁵. Un esempio tipico del repertorio doppiaggese è la corrispondenza *son of a bitch* → “figlio di puttana”: qui i due suoni più evidenti visivamente nell'originale inglese sono l'apertura della a della penultima sillaba e il labiale della b. la a viene mantenuta nella traduzione, mentre, dal punto di vista visivo, la b e la p producono un movimento molto simile delle labbra. Altro esempio tipico è quello della corrispondenza *Yeah* → “Già”, per riprodurre l'apertura della vocale, al posto di un “Sì” che sarebbe più corretto linguisticamente ma produrrebbe una discrasia tra campo visivo e campo sonoro.

Un altro aspetto del sincronismo è quello espressivo. Oltre a far combaciare l'articolazione dei suoni nell'originale e nel doppiato, il dialoghista deve pensare alla corrispondenza con altri elementi extralinguistici importantissimi nella comunicazione umana quali le smorfie, schiarimenti di voce, balbettii, la mimica facciale. Se il doppiaggio è fondamentalmente una forma di depotenziamento del lavoro dell'attore, facendo venir meno per il pubblico straniero la voce che una parte consistente della sua interpretazione, con un buon lavoro sul sincronismo espressivo è possibile quanto meno compensare rendendo giustizia alla sua espressività, che è una parte altrettanto importante. Un esempio classico è quello del doppiaggio dal tedesco, e qui però entrano in campo anche considerazioni linguistiche: a differenza di gran parte delle lingue europee che hanno struttura sintattica SOGGETTO-VERBO-OGGETTO, il tedesco ha una struttura sintattica SOGGETTO-OGGETTO-VERBO tale per cui gran parte del portato semantico della frase, dato dal verbo, è in fondo alla frase. In questo caso ovviamente, soprattutto quando la battuta viene pronunciata in campo, e

175 F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, St. Jerome Publishing, Manchester 2012, p. 74.

magari in un primo piano, per far coincidere il momento più espressivo, che sia di rabbia, felicità, o dolore, con le parole cui è abbinata l'emozione, il dialoghista dovrà ingegnarsi per ricomporre la frase in maniera adeguata.

4.4.3 Doppiaggese

A questi vincoli, la pratica del doppiaggio ha risposto trovando dunque delle soluzioni ritenute universalmente valide e dunque entrate nella consuetudine, a tal punto da creare delle “formule fisse”. A titolo di esempio, Bollettieri Bosinelli riporta alcune espressioni tipiche del *courtroom drama*, un genere che fa abbondante uso di termini e locuzioni giuridiche:

Your Honor → “Vostro onore”

objection sustained / overruled → “obiezione accolta / respinta”

yes, Sir / no, Sir → “sissignore / nossignore”

Tali formule fisse rappresentano uno dei campi semantici all'interno della sfera delle culture-specific reference, quello delle istituzioni giuridiche, tra i più sistematicamente ricondotti alla casistica della traduzione overt¹⁷⁶. Si tratta di formule convenzionali, inesistenti nel sistema giuridico italiano ma ricalcate ad hoc dal sistema giuridico anglosassone per la trasposizione linguistica, a uso esclusivo del doppiaggio.

È proprio in riferimento a situazioni come questa che si è diffuso il concetto di doppiaggese, uno dei più famigerati memi della traduzione italiana, altrimenti noto come

«italiano inesistente», «linguaggio improbabile [...]: misteriosa lingua che passa per italiano ma non lo è», «fonoromico», «linguaggio senza carattere né sesso», «insipido e incolore», «scatola fonetica pseudoromanesca composta di duecento voci fondamentali che hanno reinventato una Italia che non esiste», «italian from nowhere», «italiano ‘insincero’»¹⁷⁷

176 J. House, *Model for Translation Quality Assessment*, op. cit.

177 Fabio Rossi, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006, p. 312.

È un confine sottile quello tra traduzione overt e doppiaggese (mancato adattamento alla cultura d'arrivo), due estremità di uno spettro entro cui si colloca globalmente la strategia traduttiva dello *straniamento*, a sua volta diametralmente opposta alla strategia traduttiva della *domesticazione*.

Le due strategie, definite in questi termini da Lawrence Venuti¹⁷⁸, stanno a designare tipi di traduzione che tendono ad attenuare o ad accentuare l'estraneità di un testo proveniente da un'altra lingua/cultura. Si tratta tuttavia di due estremità immaginarie, entro le quali si collocano le concrete scelte traduttive, che messe insieme concorrono a costruire una traduzione più o meno schierata verso l'uno o l'altro termine. Nel discorso di Venuti, queste strategie hanno una valenza politica:

Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations. As a theory and practice of translation, however, a foreignizing method is specific to certain European countries at particular historical moments: formulated first in German culture during the classical and romantic periods, it has recently been revived in a French cultural scene characterized by postmodern developments in philosophy, literary criticism, psychoanalysis, and social theory that have come to be known as "poststructuralism." Anglo-American culture, in contrast, has long been dominated by domesticating theories that recommend fluent translating. By producing the illusion of transparency, a fluent translation masquerades as true semantic equivalence when it in fact inscribes the foreign text with a partial interpretation, partial to English-language values, reducing if not simply excluding the very difference that translation is called on to convey.¹⁷⁹

I casi di doppiaggese sono esempi di scelte traduttive stranianti cristallizzate e utilizzate all'interno di molteplici testi target, talmente consolidate da riuscire spesso a trascinare la sfera del doppiaggio ed entrare in uso anche nel parlato spontaneo; ad essi si affiancano tuttavia, in nome di un etnocentrismo affine a quello segnalato da Venuti nel caso della traduzione letteraria anglosassone, scelte fortemente domesticanti¹⁸⁰.

178 L. Venuti, *The translator's invisibility*, Routledge, London and New York 1995. Nella formulazione dei due termini, Venuti poggia sulle parole del filosofo Schleiermacher a proposito dei metodi nella traduzione: «there are only two. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him»» *Sui diversi metodi del tradurre*, Bompiani, Milano 1995.

179 L. Venuti, *The translator's invisibility*, op. cit., pp. 20-21.

180 Cfr. *supra* 1.7 per le vicissitudini nei doppiaggi in italiano dell'animazione giapponese.

4.5 La sottotitolazione: una “traduzione vincolata”

A tutte queste problematiche specifiche del doppiaggio è possibile affiancare il corrispettivo nell'altra principale forma di AVT, minoritaria in Italia ma dominante a livello internazionale, la sottotitolazione, utilizzata come modalità di traduzione esclusiva o prevalente nei seguenti paesi europei: Belgio, Cipro, Croazia, Danimarca, Finlandia, Galles, Grecia, Irlanda, Islanda, Lussemburgo, Norvegia, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Slovenia, Svezia e Ungheria¹⁸¹.

Le prime ricerche in cui viene trattato l'argomento dei sottotitoli risalgono al 1982, l'inglese *Sub-titling: constrained translation*, che si occupa della cosiddetta “traduzione vincolata”, fortunata espressione coniata da Christopher Titford, che sottolinea come le specificità della sottotitolazione

181 Le motivazioni di questa preferenza per come si è data storicamente esulano dall'obiettivo della mia ricostruzione, tuttavia si ricorda, con Perego, come il successo di questo tipo di AVT sia andato crescendo nel corso dei decenni: a tale cambiamento avrebbero contribuito i costi dieci volte più bassi rispetto a quelli del doppiaggio, i tempi di lavorazione drasticamente più brevi, e la crescita dell'interesse dei cittadini europei nei confronti delle lingue straniere, che ha condotto a una rivalutazione dello status della sottotitolazione come metodo di traduzione più rispettoso delle specificità linguistico-culturali dell'originale. Viceversa, nei paesi dove la sottotitolazione è lo standard vigente, il pubblico non sarebbe disposto ad accettare il doppiaggio. Perego sintetizza punti di forza e di debolezza del doppiaggio e della sottotitolazione in questo modo: Costoso/A buon mercato - Perdita del dialogo originale/Rispetto dell'integrità del dialogo originale - Procedura laboriosa e lenta/Procedura relativamente rapida - Si presenta come prodotto locale, autoctono/Favorisce l'apprendimento di lingue straniere - Le voci dei doppiatori possono essere reimpiegate e dunque risultare ripetitive/Si mantengono intatte le voci originali degli attori - Procedura vantaggiosa per un pubblico di bambini e/o di (semi) analfabeti/Procedura vantaggiosa per sordi, immigrati e discenti di una LS - Rispetto totale per le immagini originali/ Deturpazione parziale delle immagini originali - Minori riduzioni rispetto al testo di partenza / Maggiori riduzioni rispetto al testo di partenza - Consente di mantenere la sovrapposizione dei turni (diversi attori parlano contemporaneamente) / Non consente di mantenere la sovrapposizione dei turni - Lo spettatore può concentrarsi sull'immagine/Dispersione attenzione su 3 livelli: immagine, testo scritto in L1, pista sonora originale in LS - Concede una maggiore manipolazione dei dialoghi originali/I dialoghi originali sono difficilmente manipolabili - Può veicolare più varianti sociolinguistiche presenti nella versione originale/Può veicolare meno varianti sociolinguistiche presenti nella versione originale - Lo spettatore può seguire la trama pur distogliendo l'attenzione dallo schermo/Lo spettatore che si distrae e non legge il sottotitolo perde informazioni fondamentali per la comprensione del messaggio - Subordinato a sincronia labiale/Subordinato a vincoli spazio-temporali - Impiego di un unico codice linguistico/Impiego simultaneo di due codici linguistici diversi - Conservazione dell'oralità → natura isosemiotica della traduzione/variazione diamesica → natura diasemiotica della traduzione - Permette una maggiore illusione cinematografica/Può venire meno qualsiasi illusione cinematografica. Cfr. Perego, *La traduzione audiovisiva*, p. 18 e M. Danan, *Dubbing as an Expression of Nationalism*, Meta, 36 (4), 1991, pp. 606-614.

«derive essentially from the constraints imposed on the translator by the medium itself»¹⁸²; e il francese *Le sous-titres... un mal nécessaire*¹⁸³, che si occupa della dimensione diacronica dello sviluppo della sottotitolazione per poi affrontare il tema nelle sue dimensioni tecnologica, psicologica, estetica e linguistica, e tratteggiare le prime linee guida per la pratica, di carattere meramente ortografico e tipografico.

Una seconda collazione accademica di linee guida per la sottotitolazione arriva con l'importante convegno promosso dalla European Broadcasting Union, tenutosi a Stoccolma nel 1987, ma i primi contributi davvero fondamentali sull'argomento rimangono *Subtitling for the Media*¹⁸⁴, manuale che fa valere l'esperienza dell'autore Jan Ivarsson nella sottotitolazione per la tv pubblica svedese, e propone un resoconto storico dettagliato della tecnica sottotitolativa, e *A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe*¹⁸⁵, con cui Karamitroglou traccia le linee guida dal punto di vista tecnico che saranno il punto di partenza della discussione per i due decenni successivi (soprattutto se, con Titford, caratterizziamo la sottotitolazione in virtù dei suoi vincoli).

4.5.1 I vincoli tecnici

I principali vincoli tecnici della sottotitolazione sono tre:

- spaziale, per cui il sottotitolo non deve eccedere il 20% dello schermo su cui è proiettato¹⁸⁶, al fine di non nascondere l'immagine, non deve svilupparsi su più di due righe¹⁸⁷, e deve essere composto

182 C. Titford, *Sub-titling: constrained translation*, *Lebende Sprachen*, 27 (3), 1982, pp. 113-116; l'espressione verrà resa popolare dalla successiva applicazione estesa ben oltre la sola sottotitolazione da parte di R. Asensio, D. Kelly, N. Gallardo, *Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation*, *Meta*, 33 (3), 1988, pp. 356-367.

183 L. Marleau, *Les sous-titres... un mal nécessaire*, *Meta*, 27 (3), 1982.

184 J. Ivarsson, *Subtitling for the Media*, Transedit, Stockholm 1992.

185 F. Karamitroglou, *Subtitling Standards – A Proposal. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe*, *Translation Journal*, 2 (2), 1998.

186 P. Georgakopoulou, *Subtitling for the DVD Industry*, in J.D. Cintas, G. Anderman, *Audiovisual Translation*, Palgrave Macmillan, London 2009, p. 22.

187 J. Ivarsson, M. Carroll, *Code of Good Subtitling Practice*, European Association for Studies in Screen Translation, Berlin 1998; Díaz Cintas and Remael, *Audiovisual translation: Subtitling*, St. Jerome Publishing, Manchester 2007, p. 82.

da 40 caratteri a riga al massimo, spazi e punteggiatura inclusi¹⁸⁸;

- temporale, per cui il sottotitolo deve sottostare al sincronismo con la durata delle battute, e apparire con l'inizio del parlato e sparire con la sua fine¹⁸⁹, ma anche rimanere a video per una durata sufficiente affinché lo spettatore riesca a registrarlo, sia in assoluto (si va da un minimo di un secondo e mezzo a un massimo di tre secondi e mezzo per una riga, e a un massimo di 6 secondi per due righe)¹⁹⁰ sia in rapporto alla lunghezza e quindi alla quantità dei caratteri (caratteri al secondo);
- tipografico, per cui la presentazione del sottotitolo dovrà sempre mirare alla massima leggibilità, nel tipo (senza grazie) e nella dimensione del font utilizzato, nella posizione in basso (o in alto, solo se ci sono informazioni rilevanti nella parte inferiore del fotogramma), e che stacchi sull'immagine con un lettering di colore bianco su sfondo grigio oppure, secondo Diaz Cintas e Remael, ombreggiato.

Esistono inoltre indicazioni sulla distribuzione delle informazioni nel sottotitolo:

- riportare poche informazioni linguistiche fondamentali se è molto importante che l'attenzione dello spettatore si concentri piuttosto sulle immagini¹⁹¹
- al contrario, se è l'audio a veicolare l'informazione principale, riportare il dialogo il più dettagliatamente possibile
- ottimizzare la leggibilità dei sottotitoli, qualora si estendano su più righe, segmentandoli a livello degli snodi sintattici¹⁹², evitando di spezzare i sintagmi, e distribuendo una quantità omogenea di caratteri sulle due righe, in modo da richiedere movimenti oculari

188 J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual translation: Subtitling*, op. cit., p. 84.

189 J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual translation: Subtitling*, op. cit., p. 88.

190 F. Karamitroglou, *Subtitling Standards – A Proposal. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe*, op. cit.

191 P. Georgakopoulou, *Subtitling for the DVD Industry*, op. cit., p. 23.

192 J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual translation: Subtitling*, op. cit., p. 172.

minimi e far riposare l'occhio¹⁹³.

4.5.2 I vincoli culturali

Accanto alle indicazioni tecniche e alle strategie traduttive messe in campo tradizionalmente dalla sottotitolazione, esiste un parallelo set di strategie e comportamenti traduttivi, e dunque un parallelo filone di Translation studies, specifico della sottotitolazione amatoriale o fansubbing. Gli studi sul fansubbing si sono occupati in una prima fase del solo fenomeno relativo alla circolazione online dell'animazione giapponese, tanto che Diaz Cintas e Munoz Sanchez, nell'articolo che inaugura il filone, pubblicato nel 2006, danno questa definizione di fansub:

A fansub is a fan-produced, translated, subtitled version of a Japanese anime programme¹⁹⁴.

In questa prima fase “giappocentrica” vengono indagati principalmente tre aspetti della sottotitolazione amatoriale, quelli più radicalmente distanti dalla pratica professionale:

- il processo di produzione del fansub, con la sua specifica divisione dei compiti, tarata sui vari passaggi e sulle competenze tecniche che la realizzazione e la distribuzione del fansub implicano (Diaz Cintas e Munoz Sanchez individuano le seguenti figure: fornitori di file “grezzi” ovvero delle versioni originali da sottotitolare, traduttori, typesetter ovvero responsabili dell'aspetto tipografico del fansub, revisori, encoder ovvero responsabili del prodotto finale, un file video su cui è sovrimpresso il file di testo);
- la particolare veste grafica dei sottotitoli così prodotti (due convenzioni emergono fin da *Audiovisual Translation in an Amateur Environment*: l'utilizzo, a scapito della leggibilità, di caratteri

193 J. Ivarsson, M. Carroll, *Code of Good Subtitling Practice*, pp. 76-77.

194 J. Diaz-Cintas, P. Muñoz Sánchez, *Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment*, *JoSTrans : The Journal of Specialised Translation*, 6, 2006, p. 37.

radicalmente diversi da quelli sobri, senza grazie, prescritti nella sottotitolazione professionale, con corsivi e/o colori diversi a seconda del personaggio che parla; il karaoke, un ulteriore passaggio della sottotitolazione, che in alcuni casi viene delegato al cosiddetto karaokeman, e prevede per le sigle di apertura e chiusura degli anime la sincronizzazione e colorazione delle diverse sillabe in corrispondenza col cantato (a volte include sia la traduzione che la traslitterazione in caratteri latini o romaji del testo giapponese);

- il processo traduttivo amatoriale fondato su due tabù, la traduzione verso una lingua target da parte di persone che non sono madrelingua¹⁹⁵ (di frequente i fansubber sono giapponesi che traducono in inglese; nell'analoga pratica della scanlation, che O'Hagan definisce «a streamlined manga fan translation practice where officially published pages of manga are first scanned, translated and distributed by fans», si verifica addirittura un processo traduttivo per così dire raddoppiato, con traduttori cinesi o di L1 cinese che traducono dal giapponese all'inglese)¹⁹⁶ e la traduzione per mezzo di una lingua pivot (procedimento in cui una lingua, in questo caso il giapponese, è tradotta in un'altra lingua, in questo caso l'inglese, che sarà il testo di supporto per le traduzioni in altre lingue)¹⁹⁷;
- la strategia traduttiva amatoriale, schierata radicalmente a favore della foreignization e del mantenimento dei riferimenti culturo-specifici, in considerazione del pubblico a cui il fansubbing si rivolge, un pubblico di fan e appassionati di anime e, per estensione, della cultura giapponese¹⁹⁸; i comportamenti traduttivi si adeguano

195 «Translating into your language of habitual use is the only way you can translate naturally and accurately and with maximum effectiveness». P. Newmark, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, London 1988, p. 3.

196 O'Hagan 2008, 162 e J. Rampant, *The Manga Polysystem: What Fans Want, Fans Get*, in *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives* a cura di Toni Johnson-Woods, p. 227.

197 D. Chiaro, *Issues in audiovisual translation*, in J. Munday, *The Routledge Companion to Translation Studies*, Routledge London and New York 2009, pp. 151-152.

198 Luyken et al. hanno analizzato la scelta della modalità di traduzione in base a caratteristiche del target (qui inteso come la fascia di pubblico a cui è dedicata una certa programmazione) come l'età, l'istruzione e le competenze linguistiche, evidenziando la

quindi alle norme linguistiche del testo source in una maniera impensabile per le traduzioni professionali, tipicamente con la preservazione delle formule di cortesia e il ricorso puntuale al prestito linguistico.

Il fansubbing nella sua concezione accademica si emancipa relativamente presto dall'associazione con l'animazione giapponese, entrando nella sua seconda fase con i primi studi concentrati sulla serialità americana e il raffronto con il doppiaggio. Se inquadrriamo storicamente l'insorgere del fansubbing come necessità di colmare una lacuna nel mercato audiovisivo di un paese, ne consegue naturalmente che lo studio accademico della traduzione abbia seguito con una certa reattività il passaggio dal fansubbing come pratica di supporto alla circolazione dell'animazione giapponese a livello globale, al fansubbing come pratica di supporto alla circolazione della serialità americana (ma non solo) a livello europeo e in particolar modo nei Paesi che si avvalgono del doppiaggio.

4.6 Tradurre l'umorismo

In Italia, dove lo studio della AVT ha coinciso nei suoi primi vent'anni con lo studio del doppiaggio, l'iniezione di questa nuova prospettiva di ricerca viene accolta con entusiasmo¹⁹⁹. Gli spunti di ricerca più battuti di recente risultano essere:

- censura, con un focus sugli elementi linguistici considerati potenzialmente lesivi della sensibilità del pubblico (turpiloquio,

correlazione tra titoli di studio/competenze linguistiche e preferenza per la sottotitolazione. G. Luyken et al., *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience*, The European Institute for the Media, Dusseldorf 1991.

199 Particolarmente attento alle dinamiche del fansubbing è il Dipartimento di Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture (SITLeC) dell'Università di Bologna, che ha prodotto numerosi convegni sulla traduzione audiovisiva e con il suo Subtitle Project vuole «guidare studenti laureandi che vogliono svolgere ricerca nel campo del sottotitolaggio mettendo a disposizione risorse e esperienze e offrendo uno spazio dove condividere i risultati delle loro ricerche con la comunità accademica».

insulti razziali, riferimenti alla sfera sessuali, discorsi politicamente scorretti) e sulle diverse strategie messe in campo dal doppiaggio e dal fansubbing per sopprimere o attenuare il portato del discorso offensivo²⁰⁰;

- umorismo, considerato l'elemento di maggiore difficoltà nella traduzione tout court e nella AVT, in special modo per la sua veicolazione multimodale e per la sovrapposizione di codici segnici, che possono determinare una concomitanza di fattori costituenti lo humour di un certo testo, e dunque una sua paventata “intraducibilità”²⁰¹;
- riferimenti culturo-specifici, esaminati fin dagli anni Settanta nei Translation studies e ripresi anche nel raffronto tra doppiaggio e fansubbing come termine di paragone privilegiato dei comportamenti traduttivi, poiché come dimostrato dalla quantità di studi in merito, le due pratiche traduttive si schierano a tal riguardo su fronti opposti²⁰²;
- valenza didattica, con l'analisi degli errori di traduzione come spunto di riflessione di valenza formativa per i traduttori di domani²⁰³.

Per quanto riguarda l'analisi dell'adattamento dell'umorismo, volendo trarre insegnamento anche dai casi in cui esso sembra venire a mancare

200 S. Massidda, *Censorship and Humour in Californication*. in *Audiovisual Translation in the Digital Age: The Italian Fansubbing Phenomenon*. Palgrave Pivot, London 2015; C. Bucaria, L. Barra, *Taboo Comedy: Television and Controversial Humour*, Springer, London 2016.

201 S. Attardo, *Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)*, *The Translator* 8 (2), 2002; D. Chiaro (ed.), *Translation, Humour and the Media: Translation and Humour*, Bloomsbury Publishing, London 2010; De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis & E. Perego (eds.), *Translating Humor in Audiovisual Texts*, Peter Lang, Bern 2014.

202 R. Antonini, *The perception of dubbed cultural references in Italy*, in *TRALinea*, 11, 2014; I. Ranzato, *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing*, Routledge, New York 2016; M. Pavesi, M. Formentelli, E. Ghia, *The Languages of Dubbing. Mainstream Audiovisual Translation in Italy*, Peter Lang, Bern 2014.

203 A. Caimi, *Audiovisual Translation and Language Learning: The Promotion of Intralingual Subtitles*. *JoSTrans*, 6, 2006; S. Bruti, *Teaching Compliments and Insults in the EFL Classroom through Film Clips*, in F. Bianchi, S. Gesuato (eds), *Pragmatic Issues in Specialized Communication*, Brill, Leiden 2016; M. Pavesi, *The Potentials of Audiovisual Dialogue for Second Language Acquisition*, in P. Alderete-Díez et al. (eds), *Translation, Technology and Autonomy in Language Teaching and Learning*, Peter Lang, Bern 2012.

(dichiarazioni di resa come la tipica nota di traduzione “gioco di parole intraducibile), la conclusione a cui è possibile pervenire è che il solo approccio sintattico e semantico al testo non sono sufficienti. In casi simili, si deve ricorrere agli strumenti concettuali della pragmatica, la branca della semiotica che studia il linguaggio in relazione al contesto.

È a partire dalla teoria di Austin, in cui l'atto linguistico viene ripartito nel suo enunciato (locuzione), scopo (illocuzione) ed effetto (perlocuzione), che la battuta umoristica trova quella tridimensionalità che la semplice analisi della sintassi e del significato, fermandosi al livello dell'enunciato, non riescono a spiegare.

L'adattamento, così come l'analisi dell'adattamento, non deve fermarsi alla traduzione del livello locutivo, ma investigare ancor prima il livello illocutivo e perlocutivo:

just as the ST is capable of producing or likely to produce or stimulate one or more analogically related perlocutionary effect on its original readers, so also any TT must, in turn, be capable of producing “analogous” perlocutionary effects on its readers. The use of the adjective “analogous” rather than “similar”, allows for the fact that, just as not all ST readers or their contexts are the same, so also the TT readers may be quite different, and situated in different contexts, from any of the ST readers.²⁰⁴

Il testo, in questi casi, non dovrà tanto attenersi al significato dell'originale, ma, pragmaticamente, al suo risultato: perseguire un'ideale di fedeltà al testo significa quindi ricercare «the aesthetic effects that were originally present in the source text»²⁰⁵.

Dinamiche di questo tipo risultano frequenti e sembrano essere anche alla base dell'operato degli adattatori in particolare nel genere comedy, dove la funzione di intrattenimento e l'intento umoristico sono il motore dell'azione nel testo originale e devono pertanto essere privilegiati anche nell'adattamento:

Para traducir textos humorísticos cuyo nivel semántico no proporcione de por sí el resultado deseado, importan dos principios: la *incongruencia*, es decir la falta de adecuación o lo no esperado («El semental» por

204 L. Hickey, *The Pragmatics of Translation*, Multilingual Matters, Clevedon/Philadelphia 1998, p. 219.

205 S. Attardo, *Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)*, op. cit., p. 184.

«Elemental», «gatos ruidosos» por «gatos pardos»), factor que debe resolverse de alguna manera al final, y *el análisis pragmlingüístico del texto original que revela la base o la fórmula lingüística que produce la perlocución* o efecto causado en el lector o el oyente (semejanza fónica entre «Elemental» y «El semental», ambigüedad semántica de la voz «pico», uso adjetivo o adverbial del sintagma «in the window»).

En mi opinión, estos dos principios nos proporcionan un método que quita la prioridad a la equivalencia semántica, que en otras modalidades de la traducción tanta importancia tiene, para concedérsela a la pragmática.²⁰⁶

Naturalmente, cosa sia l'umorismo rimane una questione ben più inafferrabile: si ricostruisce a ritroso proprio per via del suo effetto, e si intuisce per esclusione quando non sortisce quel suo effetto, ma una sua esatta definizione sembra essere ben più difficile da trovare. Tuttavia, alcuni concetti chiave ricorrono più di altri, e in particolare è all'incongruenza che si fa frequente riferimento:

Humor occurs when a rule has not been followed, when an expectation is set-up and not confirmed, when the incongruity is resolved in an alternative way. Humor thereby produces superiority feelings which may be mitigated if participants agree that the humor is essentially a form of social play rather than outright aggression.²⁰⁷

Zabalbeascoa ha proposto una classificazione delle battute umoristiche (joke) efficace perché le classi sono suddivise già a monte in base alla problematica traduttiva che presuppongono²⁰⁸:

- International joke: si basa su giochi di parole e non è esclusiva del contesto culturale della lingua source;
- Bi-national joke: si riferisce a specificità della lingua o cultura source che sono comprensibili nel contesto culturale del testo target (ma potrebbero non esserlo in un terzo contesto);
- National-culture-institutions joke: richiede un adattamento nel riferimento a elementi istituzionali, culturali o nazionali per conseguire l'effetto umoristico;

206 L. Hickey, *Aproximación pragmlingüística a la traducción del humor* (Consultato il 20/05/2016) Disponibile al link <https://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm>

207 J. Vandaele, *Humour in Translation*, in Y. Gambier, L. van Doorslaer, *Handbook of Translation Studies*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2010, p. 149.

208 P. Zabalbeascoa, *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies*, in D. Delabastita, (ed.) *The Translator Studies in Intercultural Communication*, Vol. 2, St. Jerome Publishing, Manchester 1996, pp. 235-257.

- National-sense-of humour-joke: presuppone stereotipi, topos e stili comici di una certa comunità, meno popolari in altre, e che richiedono di essere adattati alla lingua target;
- Language-dependent joke: poggia su fenomeni linguistici della lingua source (polisemie, omofonie, rime) che non hanno un corrispettivo esatto nella lingua target, implicando necessità di riscrittura;
- Visual joke: non si basa su elementi verbali ma su elementi visivi o sonori (o entrambi);
- Complex joke: combina due o più classi di battuta umoristica.

Tuttavia, la classificazione più sintetica, e forse per questo anche la più efficace, rimane quella di Raphaelson-West²⁰⁹, che suddivide l'umorismo in sole tre categorie:

1. linguistico (è il caso dei giochi di parole e doppi sensi, o, genericamente “pun”)
2. culturale (è il caso delle battute che hanno come bersaglio o referente una certa nazione, etnia, religione, cultura o subcultura)
3. universale (è il caso di battute che non sono legate a un determinato contesto geografico ma a un ambito per così dire antropologico, e a un pubblico “generalista”).

Alle diverse classificazioni dei problemi si sono abbinate diverse tassonomie delle possibili soluzioni traduttive dell'umorismo audiovisivo. Chiaro²¹⁰ osserva le seguenti quattro macro-alternative che pone l'umorismo verbalmente espresso (verbally expressed humour, VEH):

1. lasciare semanticamente inalterato il VEH;
2. sostituire il VEH con un diverso elemento di VEH;
3. sostituire il VEH con una espressione idiomatica;

209 D. S. Raphaelson-West, *On the feasibility and strategies of translating humor*, *Meta*, 34(1), 1989, pp. 128-141.

210 D. Chiaro, *Translation, Humour and The Media*, Bloomsbury, London 2010, pp. 11-12.

4. ignorare il VEH.

Entrando più nel dettaglio invece Delabastita²¹¹ indica otto comportamenti traduttivi con cui è possibile adattare la battuta linguistica (*pun*):

1. *Pun to pun*: la pun dell'originale viene tradotta con una pun nel testo target;
2. *Pun to non-pun*: il testo target mantiene l'equivalenza semantica con il testo source, ma perde la pun;
3. *Pun to related rhetorical device*: la pun, attraverso un altro espediente retorico, diventa un *punoid* che cerca di ricreare l'effetto dell'originale;
4. *Pun to zero*: omissione della pun;
5. *Pun ST=pun TT*: trasferimento diretto della pun tra i due testi;
6. *Non-pun to pun*: il testo target mantiene l'equivalenza semantica con il testo source, ma aggiunge la pun;
7. *Zero to pun*: creazione della pun;
8. Tecniche editoriali: la pun viene spiegata attraverso elementi metatestuali come note e introduzioni.

Parallelamente, anche per l'umorismo di stampo culturale possiamo adottare una sistemazione simile, che renda conto delle strategie di adattamento dei riferimenti culturo-specifici (RCS):

1. RCS a RCS (trasferimento puntuale)
2. RCS a zero (omissione)
3. RCS a RCS diverso, nella cultura ST (sostituzione parzialmente straniente)
4. RCS a RCS diverso, nella cultura TT (sostituzione domesticante)
5. RCS a RCS diverso, in una cultura terza (sostituzione parzialmente straniente)

211 D. Delabastita, (ed.) *The Translator Studies in Intercultural Communication*, Vol. 2, St. Jerome Publishing, Manchester 1996, p. 134.

6. Non-RCS a RCS (compensazione)
7. Tecniche editoriali (esplicazione in nota, nella AVT è esclusiva del fansubbing)

Capitolo 5 – Le strategie dell'adattamento tra umorismo, cultura e (auto)censura

In questo capitolo illustrerò i termini entro i quali ho condotto il mio case study per poi passare ad esaminare il corpus prescelto, evidenziando le singole scelte attraverso cui si concretizzano le strategie traduttive globalmente intese.

5.1 Oggetto dell'analisi

L'obiettivo centrale del presente studio, illustrare le modalità con cui le dinamiche di fandom influiscono sulla fruizione della testualità audiovisiva nel XXI secolo, è stato perseguito attraverso un case study basato sull'analisi comparata di due modalità di adattamento, doppiaggio e fansubbing, di un popolarissimo prodotto audiovisivo: *The Big Bang Theory* (2007 – in corso)²¹², sitcom in onda sull'emittente statunitense CBS, e trasmessa in Italia da numerosi canali Mediaset *pay* e *free* sul digitale terrestre e dal gruppo Fox sul satellite.

La serie, arrivata già alla sua decima stagione e rinnovata per altri due anni,

212

La serie è stata oggetto di numerosi studi accademici che se ne sono occupati da diversi punti di vista. Per citarne solo alcuni: M. Bednarek, *(Re-)circulating popular television: Audience engagement and corporate practices – with special focus on The Big Bang Theory* in J. Mortensen, N. Coupland & J. Thøgersen (eds), *Style, Mediation and Change. Sociolinguistic Perspectives on Talking Media*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 115-140; C. Romano Lamuño, *Linguistic analysis of humor and script interpretation in the Sitcom “The Big Bang Theory”*; G. Balirano, *The strange case of The Big Bang Theory and its extra-ordinary Italian audiovisual translation: a multimodal corpus-based analysis*, *Perspectives: Studies in Translatology* Vol. 21 , Iss. 4, 2013; R. Li, L. A. Orthia, *Communicating the Nature of Science Through The Big Bang Theory: Evidence from a Focus Group Study*, *International Journal of Science Education, Part B* Vol. 6 , Iss. 2, 2016; R. Li, L. A. Orthia, *Are people inspired by The Big Bang Theory to find out more about science? Results from focus group-based audience research*, *Peer Reviewed Proceedings of 4th Annual Popular Culture Association of Australia and New Zealand (PopCAANZ) Conference, Sofitel, Brisbane, 24-26 June, 2013*, pp. 248-257.

è tra i programmi televisivi più seguiti negli Stati Uniti: dalla settima stagione si posiziona al secondo posto, con una media di oltre 19 milioni di spettatori, superata solo dal Sunday Night Football²¹³.

Gli ascolti che raccoglie in Italia non sono paragonabili, attestandosi intorno agli 800.000 spettatori (6% di share) nelle collocazioni pomeridiane²¹⁴; tuttavia, il dato diventa subito molto più significativo se si mette in relazione alle forme di circolazione alternativa. Sulla principale community di fansubbing italiana Italiansubs.net, *The Big Bang Theory* risulta la serie preferita dagli utenti, con 24.446 preferenze contro i 23.740 del secondo arrivato, *Game of Thrones* e i 18.258 del terzo arrivato, *Fringe*.

A rendere *The Big Bang Theory* particolarmente adatta agli scopi degli studi sull'adattamento audiovisivo è una concomitanza di elementi: da un lato questa sua popolarità cross-piattaforma, dall'altro specifici elementi testuali, che a loro volta sono stati la chiave del suo successo.

La serie, che ha per protagonisti quattro scienziati del California Institute of Technology, sfoggia a ogni episodio decine di riferimenti alla fisica, all'astronomia e soprattutto alla subcultura nerd; nell'adattamento italiano, molti di questi riferimenti, ritenuti inaccettabili per il pubblico nostrano, sono stati eliminati o semplificati, resi quanto più possibile generici. Indubbiamente la serie ha avuto modo di farsi conoscere da un pubblico infinitamente più ampio di quello che avrebbe potuto fruirne in lingua originale; tuttavia, ha perso quasi tutto il peculiare interesse "antropologico" che la caratterizzava, insieme all'umorismo, andato perduto nel passaggio interlinguistico, oltre che nel passaggio dagli attori ai doppiatori.

Questo insieme di specificità che è stato la chiave del successo di *The Big Bang Theory* spiega quindi anche la particolarità del suo riscontro in termini di circolazione digitale: oltre a posizionarsi sistematicamente in vetta alle classifiche di download nei siti di fansub di tutto il mondo, è anche uno

213 Dati Nielsen riportati da Variety e Deadline Hollywood disponibili ai link:
<http://variety.com/2014/tv/news/blacklist-ratings-nbc-ncis-ratings-cbs-1201186337/>
<http://deadline.com/2015/05/2014-15-full-tv-season-ratings-shows-rankings-1201431167/>
<http://deadline.com/2016/05/tv-season-2015-2016-series-rankings-shows-full-list-1201763189/>
<http://deadline.com/2017/05/2016-2017-tv-season-ratings-series-rankings-list-1202102340/>

214 Dati Auditel.

degli esempi più citati dagli utenti come motivo del loro ricorrere al fansubbing.

La serie costituisce pertanto uno dei maggiori avvenimenti mediali e culturali degli ultimi vent'anni ed è stata il vettore di un fenomeno culturale internazionale, un vero e proprio sdoganamento della subcultura nerd negli Stati Uniti e nel mondo.

Il termine stesso, nerd, ha subito uno slittamento di significato e soprattutto di connotazione, passando da un'accezione totalmente negativa (“sfigato”) a un'accezione tendenzialmente neutra e in molti casi anche positiva (“esperto”). Di etimo ignoto, nerd è attestato a partire dagli anni '50²¹⁵ ed arriva, nel seguente mezzo secolo, a definire un tipo di persona «appassionata di attività sofisticate che non implicano il confronto, emotivo o fisico, il sesso, il cibo o la cosmesi [...] che parla una lingua insolitamente simile allo Standard English [...] che predilige la comunicazione logico-razionale rispetto alle forme di comunicazione non razionale [...] che lavora, gioca e si diverte con i macchinari»²¹⁶.

Lo slittamento verso il nerd come tendenza avviene sotto gli occhi di tutti con la stagione televisiva 2007-2008. A maggio, in piena pilot season, gli addetti ai lavori come Dawn Ostroff, a capo del palinsesto dell'emittente CW, dichiara: *Nerds are in this year*²¹⁷ (“quest'anno vanno di moda i nerd”). Per l'autunno erano pronti *The Big Bang Theory* su CBS insieme a *Chuck* e *The IT Crowd* su NBC, tre comedy che avevano per protagonisti dei nerd da manuale, intelligenti, esperti di tecnologia, rappresentanti di una mascolinità non egemonica²¹⁸, mentre risalivano già al 2004 il film indipendente

215 Tanto gli Oxford Dictionaries quanto il Merriam Webster lo fanno risalire agli anni '50 e agli Stati Uniti. La tesi più accreditata parrebbe essere quella che ne attribuisce la paternità a Dr. Seuss con il suo libro per bambini *If I Ran The Zoo* (1950), che ospita la più antica attestazione a stampa della parola; nel libro, il nerd è una creatura di fantasia, che le illustrazioni riportano. Già nel 1951, la rivista *Newsweek* riporta l'emergenza nel linguaggio giovanile di “nerd” come sinonimo di “drip” o “square” (noioso, serio), cfr. <http://www.bbc.com/news/magazine-20325517>.

216 B. Nugent, *American Nerd: The Story of My People*, Simon and Schuster, New York 2008.

217 Chicago Tribune, *Nerds have their revenge in prime time* (Consultato il 04/08/2017) Disponibile al link <http://www.chicagotribune.com/business/columnists/chi-070520phil-column-column.html>

218 A. Morgan, *The Rise of the Geek: Exploring Masculine Identity in The Big Bang Theory* (2007), *Masculinities: A Journal of Identity and Culture*, 2, 2014, pp. 31-57.

Napoleon Dynamite, al 2005 il reality *Beauty and the Geek* (format da cui deriva l'italiano *La pupa e il secchione*) e al 2006 la comedy *Ugly Betty* ambientato nel mondo della moda, che proponevano ognuno a suo modo la parabola eroica dell'*underdog* alla conquista del mondo.

Solo nel 2005, passatempi come il laser tag, la magia, il paintball, le action figure, caratterizzavano Dwight Schrute di *The Office*, un personaggio che, nonostante fosse un beniamino dei fan della serie, nell'universo dell'ufficio era sgradevole, al tempo stesso serio tutore delle politiche aziendali fino al parossismo e appassionato cultore di divertimenti infantili e *nerdy*. Nel 2007 tutto cambia, e quegli stessi divertimenti fanno parte di un nutrito mosaico composto da tanti altri tasselli (fumetti, videogiochi, tecnologie, libri, film, serie tv e molto altro) che iniziano ad essere legittimati come elemento identitario per una vera e propria subcultura che si riconosce dal riferimento a questi segni d'appartenenza.

The Big Bang Theory inizia il suo racconto con l'incontro tra due coinquilini nerd che lavorano al California Institute of Technology, Leonard Hofstadter, fisico sperimentale del New Jersey, e Sheldon Cooper, fisico teorico texano, e una cameriera/aspirante attrice un po' svampita, Penny, appena arrivata dal Nebraska. Il "big bang" del titolo si riferisce contemporaneamente alla teoria cosmologica della nascita ed espansione dell'universo ma anche, con un classico *pun*, a Penny come oggetto del desiderio dei nerd. Nel corso delle prime stagioni, l'azione è invariabilmente sviluppata a partire da un determinato elemento della cultura nerd che fa da ostacolo tra i due nerd e Penny o, più generalmente, la *real life* (lavorativa, sociale, familiare) che li aspetta fuori dall'appartamento che condividono, pieno di videogiochi, giochi da tavola, fumetti, action figure e DVD: un Nerdvana, come lo definisce Howard Wolowitz, ingegnere meccanico ebreo, nonché frequentatore assiduo della loro casa insieme a Rajesh Koothrappali, astrofisico indiano, altro collega del Caltech. Tra gli spunti comici derivanti dal mondo nerd, nella prima stagione compaiono un pesce geneticamente modificato, un quartetto d'archi, un costume di Halloween da effetto Doppler, il videogioco *Halo*, una conferenza di fisica, una maratona de *Il pianeta delle scimmie*, l'aspirazione al premio Nobel per la Pace, un torneo

di fisica, una replica a grandezza naturale della macchina del tempo dal film *La macchina del tempo* e il paradosso del “gatto di Schroedinger”.

La corretta ricezione e decodifica di questi e innumerevoli altri riferimenti alle varie sottocategorie del mondo nerd è parte ineliminabile dell’umorismo della serie e costituisce la patente di nerdiness, di appartenenza e condivisione di un conglomerato di valori e interessi, sia tra i personaggi della serie che tra essi e il pubblico a casa; parallelamente, la mancata comprensione dei riferimenti culturali costituisce una fondamentale divergenza da quel mondo. È una faglia culturale che divide e traccia il profilo di due schieramenti, due tipologie umane, determinate dall’essere o meno *in on the joke*, in grado di capire le battute, che la serie propone in rapida successione, a una media che è piuttosto standard per le sitcom contemporanee di 5,8 al minuto, vale a dire una ogni dieci secondi. Da un lato della faglia i nerd, con i loro interessi subculturali, le loro grandi capacità e competenze professionali, ma anche le loro scarse competenze sociali, dall’altro i non-nerd, che da un lato non possono e dall’altro neppure vogliono capire.

Nelle dieci stagioni andate in onda, il significato del titolo della serie assume un significato ulteriore, mostrando l’espansione dell’universo dei cinque protagonisti data dalle loro interazioni e la loro “evoluzione”, la graduale acquisizione di competenze sociali, emotive e professionali. Nel corso degli anni, Leonard e Penny si prendono e si lasciano, Sheldon trova Amy, Howard trova Bernadette, Raj supera il suo mutismo selettivo nei confronti delle donne, mentre sul versante professionale Penny abbandona sia il day job che le velleità artistiche per una carriera più sicura, Sheldon scopre nuovi interessi di ricerca, Howard compie una missione aerospaziale. I conflitti e le diversità tra i personaggi trovano di volta in volta nuovi sbocchi e gli schieramenti si ridefiniscono.

Anche in *The Big Bang Theory*, come da tradizionale approccio delle sitcom, l’umorismo nasce dal conflitto, e come da particolare approccio del creatore della serie Chuck Lorre, l’umorismo e la “situazione comica” nascono dall’improponibile incontro-scontro tra due tipologie umane

diverse²¹⁹ e in questo caso le due tipologie sono nerd e non-nerd, e in seconda battuta nerd e donne.

Nelle prime stagioni, infatti, c'è una distanza incolmabile tra i quattro nerd con i loro giochi, film e fumetti, e Penny, con la sua vita sociale e la sua mentalità prosaica. È la premessa della serie: riusciranno i nostri nerd a imparare a interagire con questo lontanissimo “altro da sé”, ovvero le donne? Un'alterità che non è filosofica ma più che mai concreta: i quattro protagonisti non hanno fidanzate e rappresentano diversi livelli di inettitudine nei rapporti con l'altro sesso, dalla semplice timidezza all'autismo, dal mutismo selettivo alla sfrontatezza molesta. Ogni riferimento a *Il Signore degli Anelli* che Penny non comprende nella prima stagione è un intento comunicativo fallito, così come ogni riferimento che invece comprende, o che fa lei in prima persona, nelle ultime stagioni, è un segno di integrazione nel gruppo, di accettazione, di condivisione di codici, valori e interessi.

Al tempo stesso, lo spettatore è coinvolto in questo gioco, anche i suoi schieramenti sono determinati dall'essere o meno *in on the joke*, dal capire o meno i discorsi e le battute dei personaggi. In questo caso l'umorismo della sitcom non solo non è creato in un *social vacuum*²²⁰ e non solo nasce dall'humus socio-culturale del suo tempo, ma contribuisce a plasmarlo. Ai tempi di *Friends* l'influenza si limitava al taglio di capelli di Rachel o al *How you doin'* di Joey. con *The Big Bang Theory* sembra esserci stato qualcosa di più. È impossibile stabilire esattamente quale sia il grado di correttezza della serie rispetto a eventi concomitanti come lo sviluppo degli smartphone e l'ingresso della tecnologia nella vita quotidiana, ma va rilevato che dopo la sua uscita non solo sono aumentate le iscrizioni alle facoltà di fisica²²¹ ma anche settori dell'industria culturale come il cinema e la musica hanno visto un'impennata del fattore nerd, dalla saga cinematografica

219 A titolo esemplificativo si possono citare *Dharma & Greg* (collisione dei due mondi hippy versus yuppie), *Two And A Half Men* (un ometto perbenista e suo figlio versus Charlie Sheen), e i più recenti *Mike & Molly* e *Mom* (in entrambi i protagonisti devono destreggiarsi tra le opposte sirene dei rispettivi vizi versus sobrietà).

220 P. Quaglio, *Television Dialogue: The Sitcom Friends Vs. Natural Conversation*, John Benjamin's Publishing, 2009, p. 17.

221 M. Townsend, *Big Bang Theory fuels physics boom* (Consultato il 04/08/2017) Disponibile al link <https://www.theguardian.com/education/2011/nov/06/big-bang-theory-physics-boom>

dell'universo Marvel agli artisti hip-hop che rappano *about anime*, *Seinfeld and unfollowing assholes on Twitter* e al rock, con l'emergere nelle Top 20 di artisti che «sembrano insegnanti di matematica»²²². Perfino una ricerca di mercato pubblicata nel 2013 rivela che l'87% degli americani non nascondono le loro passioni geek²²³. E al di là di qualsiasi altro rilevamento statistico, su tutti si staglia l'incontrovertibile dato d'ascolto, quei 20.36 milioni di persone che ogni giovedì si sintonizzano su CBS: un ascolto che non teme rivali.

Non solo i nerd sono “in” nel 2007, ma la tendenza individuata dagli executive come la Ostroff prosegue stabilmente per un decennio, con serie TV come *Community* (gruppo di studenti universitari appassionati di audiovisivo e famoso per le sue epiche puntate a tema paintball), *New Girl* (ragazza nerd diventa coinquilina di tre ragazzi non nerd), *Silicon Valley* (gruppo di programmatori cerca di fare soldi con una start up), *Halt and Catch Fire* (vicende di un'azienda produttrice di computer negli anni Ottanta), *Mr. Robot* (gruppo di hacktivisti). Il nerdom diventa quasi un genere, che ingloba anche i titoli televisivi del multiverso Marvel e il DC Universe (*Gotham*, *Agents of S.H.I.E.L.D.*, *Arrow*, *Flash*, *Daredevil*, *Jessica Jones*, per citarne solo alcuni) e serie di enorme successo che non hanno necessariamente dei nerd per protagonisti, ma hanno tematiche fortemente afferenti e appartengono quindi allo standard della televisione *nerdy* come *Game of Thrones* (high fantasy), *The Walking Dead* (apocalisse zombie), *Breaking Bad* (chimica).

Il nerdom è quindi un mondo che pervade l'industria culturale e la società contemporanea, e a sua volta pervaso da innumerevoli filoni e sottocategorie, che richiede conoscenze culturali specifiche per essere recepito e fruito perché sono proprio specifici oggetti culturali a definirlo ed è questo tipo di competenza a connotare l'identità di chi in esso si riconosce. Nel mondo di *The Big Bang Theory* questa faglia culturale ha quindi un

222 M. Kitchen, Are We All Nerds Now? (Consultato il 04/08/2017) Disponibile al link <http://www.esquire.com/entertainment/books/a22765/we-are-all-nerds/>

223 *Americans Don't "Sneak Their Geek" According To Modis 2013 Geek Pride Day Survey* (Consultato il 05/08/2017) Disponibile al link <http://www.modis.com/about/press-room/2013/americans-dont-sneak-their-geek-according-to-geek-pride-day-survey/>

valore testuale (divide i personaggi nerd dai non-nerd) e meta-testuale (sollecita l'instaurarsi di un rapporto di complicità con lo spettatore competente, capace di scavalcare la faglia e unirsi allo schieramento dei nerd).

Ne consegue che i riferimenti culturali sono di importanza cruciale nell'adattamento di questa particolare serie: solo un adattamento adeguato può consentire a un pubblico internazionale di percepire l'esistenza di questa faglia e le sollecitazioni a scavalcarla che vengono emanati nei suoi confronti.

Per un pubblico internazionale, infatti, l'accesso al gioco degli schieramenti ha una doppia soglia, quella culturale, che condivide col pubblico americano, e quella linguistica, esclusiva degli spettatori non anglofoni (e, in alcune circostanze, non specificamente competenti delle varietà linguistiche statunitensi): se la soglia linguistica crolla e rende inaccessibile anche quella culturale, il gioco finisce subito e la ricezione ne risente considerevolmente. È quanto si è verificato nell'edizione italiana di *The Big Bang Theory*, che nel 2008, all'epoca della prima messa in onda per il canale pay tv Mediaset Steel, scatenò sui forum e nella blogosfera l'indignazione del pubblico per la resa carente proprio dal punto di vista dei riferimenti culturo-specifici. Il doppiaggio, già da decenni messo alla gogna al cinema per considerazioni che hanno a che vedere con le scelte autoriali e le interpretazioni attoriali, in sede televisiva è altrettanto attentamente scrutinato e, fin dall'avvento del Web, messo a confronto con le versioni in lingua originale.

Il pubblico di quella prima emissione italiana di *The Big Bang Theory* aveva già avuto modo di familiarizzare con la serie attraverso la sua circolazione digitale tra le piattaforme p2p e i siti di streaming e fansubbing, dove i titoli di nicchia, attraverso il passaparola e le forme di brand promotion mediate dai fan, assumono istantaneamente lo status di culto. Il confronto è pertanto immediato e impietoso. I troppi riferimenti culturali italianizzati e i troppi dialoghi profondamente alterati risultano in un prodotto banalizzato e radicalmente diverso dall'originale. La bocciatura di questo adattamento eccessivamente domesticante risulta in un cambio di rotta e di formazione, e

a Silvia Pepitoni in veste di adattatore e direttore del doppiaggio subentrano rispettivamente Anton Giulio Castagna, assistente al doppiaggio di lunghissimo corso per l'edizione italiana de *I Simpson* e Leslie La Penna, che ha diretto il doppiaggio di decine di prodotti d'animazione e per ragazzi. A questo avvicendamento si accompagna una strategia globale di adattamento volta a una netta *foreignization* del prodotto e dunque a una maggiore fedeltà ai dialoghi originali.

Quella che segue è un'analisi comparata dei dialoghi in versione originale, fansub e doppiata di tutte le puntate della prima e decima stagione di *The Big Bang Theory*. Il fansub scelto per il confronto è quello di Italiansubs, la maggiore community italiana del settore, e per bacino di utenza e per numero di collaboratori. Il corpus, composto da oltre 900 minuti di comedy, è stato selezionato in modo da rendere conto della marcata evoluzione del doppiaggio in Italia nei dieci anni trascorsi, anni di fondamentale cambiamento nel panorama mediale non solo americano ma anche italiano. L'ipotesi di lavoro, che la cultura di fandom e le forme di traduzione audiovisiva amatoriale abbiano influito pesantemente sull'approccio ai prodotti di culto da parte degli addetti ai lavori, si è rafforzata inaspettatamente affrontando la lettura ravvicinata dei testi, che hanno rivelato parentele ben più strette di quanto si potesse immaginare. Benché negli anni si siano diffuse, nei discorsi sul fansubbing, affermazioni che potevano sembrare offensive sulla somiglianza tra i testi doppiati e i fansub, era sempre mancato il confronto puntuale, puntata per puntata e battuta per battuta. Aver percorso anche questa strada conferma la veridicità di quelle affermazioni che già da anni si facevano sui forum di tutte le community di fansubbing e nei discorsi tra accademici che si occupano di non-professional translation; eppure, quel che preme in questa sede non è denunciare una pratica che, per quanto discutibile, non è illegale²²⁴, ma sottolineare come i professionisti di un settore caratterizzato da una cultura di produzione molto rigida e best practices codificate e assestatesi nel tempo²²⁵ abbiano scelto di

224 Il fansubbing non è certamente protetto dal diritto d'autore, e la zona grigia in cui opera lo stesso fansubbing sarebbe altrettanto discutibile, se non fosse del tutto gratuito e operante nell'ambito dell'economia del dono.

225 Per una trattazione che dispone di testimonianze eccezionalmente schiette rese dagli addetti ai lavori delle edizioni italiane, cfr. L. Barra, *Risate in scatola. Storia,*

virare decisamente in direzione di strategie inedite, seguendo molto da vicino le strategie di adattamento di una cultura di produzione radicalmente diversa, in quanto non professionale, amatoriale e destinata a una fruizione di fandom.

5.2 Termini dell'analisi

Il confronto tra le due modalità di traduzione audiovisiva è stato operato attraverso i 41 episodi della prima e decima stagione. Attraverso l'analisi comparata degli adattamenti di due stagioni prodotte e importate a dieci anni di distanza l'una dall'altra si è voluto sottolineare, insieme alle differenze e alle somiglianze specifiche tra le due forme di AVT, anche le differenze e le somiglianze tra i dialoghi, le istanze di umorismo verbale, la caratterizzazione dei personaggi a distanza di dieci anni, e il modo in cui nello stesso lasso di tempo anche l'approccio al testo da parte delle due forme di AVT sia evoluto.

Dal punto di vista operativo, è stata parzialmente ripresa la metodologia di base adoperata da Ranzato, che sembra particolarmente utile nel far emergere a colpo d'occhio la quantità e la qualità delle scelte traduttive per quanto concerne i riferimenti culturo-specifici, l'umorismo e la censura, con la giustapposizione all'interno di una tabella di tre versioni dello “stesso” testo: la trascrizione del dialogo originale, il fansub italiano e la trascrizione dell'edizione italiana. Le tre versioni sono state incolonnate e messe a confronto con l'aiuto di una scala cromatica volta a individuare, evidenziare e qualificare i diversi tipi di strategia traduttiva all'interno dei due testi target.

I fansub scelti per questo confronto sono quelli prodotti dalla community di Italiansubs (o Itasa), quella col maggiore bacino di utenza, il maggior numero di collaboratori e pertanto anche la più vasta offerta.

Gli elementi paratestuali presi in analisi sono invece i titoli degli episodi, i traduttori e revisori dei fansub e gli adattatori dialoghisti.

Per praticità, nel caso dei sei protagonisti, si è identificato il personaggio che pronuncia la battuta per mezzo di una iniziale puntata: [L.] per Leonard, [S.] per Sheldon, [P.] per Penny, [H.] per Howard, [R.] per Raj, [A.] per Amy, [B.] per Bernadette.

Per ogni episodio, a ogni stralcio analizzato è stato assegnato un numero, così da identificarlo univocamente e poterlo richiamare facilmente nella fase dell'esposizione dei risultati dell'analisi.

Operando in tal modo, tutte le differenze (e le somiglianze) tra le versioni vengono individuate con immediatezza e catalogate univocamente: è solo attraverso l'analisi meticolosa, frame by frame, scena per scena, parola per parola, di un corpus composto da numerosi testi audiovisivi, che sarà possibile trarre conclusioni sulle strategie di adattamento messe in campo in una determinata traduzione, ma anche in un determinato decennio, per una determinata serie, da parte di un determinato operatore di settore, per una determinata committenza.

La metodologia è stata tuttavia adattata al fine di raggiungere lo scopo specifico del presente studio: si confrontano versione source, doppiata e fansub applicando l'analisi ai testi integrali, desumendo a livello macrostrutturale il trattamento degli ECR, delle istanze di censura e dell'umorismo. Questa particolare direzione è derivata dall'approccio di ispirazione pragmatica di questo studio e dalla convinzione che l'adattamento di un'opera audiovisiva non possa essere spiegato in maniera circoscritta e limitata a un solo punto di vista. Osservare come viene tradotto il singolo lemma o il singolo riferimento culturo-specifico non basta a rendere conto di un caso di adattamento complesso come quello di *The Big Bang Theory*, o del genere comedy nel suo complesso, se, con Zabalbeascoa, si includono le strategie traduttive degli ECR all'interno di un più vasto discorso sulla traduzione dell'umorismo. L'obiettivo quindi non è tanto quantificare il ricorso a una strategia piuttosto che a un'altra ma osservare da un punto di vista funzionale come la traduzione di un elemento testuale determini cambiamenti anche in elementi lontani, e dunque come sia costantemente necessario riorganizzare il dialogo in funzione di un singolo labiale, di una singola rima, di un singolo pun, in modo che se anche

il testo cambia, il suo effetto (o almeno l'intento) permane.

Sono varie le tassonomie elaborate nel corso degli anni per gli studi di carattere descrittivo sulla AVT, tanto che ad oggi non esiste un solo standard dominante. Per questo studio si è optato per quella di Diaz Cintas e Remael²²⁶, perché, sebbene pubblicata in uno studio che si occupava in particolare della sottotitolazione interlinguistica, si adatta bene anche a un'analisi comparata tra le strategie traduttive di diverse forme di AVT.

Il vantaggio di questa tassonomia è quello di essere assolutamente chiara, priva di ambiguità o sovrapposizioni: come da più recente tradizione dei Translation studies, il metodo è induttivo, e le diverse categorie sono tutt'altro che aleatorie, anzi, rispondono a pattern riconosciuti e riconoscibili nelle scelte traduttive di qualsiasi testo si voglia approcciare. La chiarezza nelle competenze delle diverse categorie lascia tuttavia sufficiente margine a chi le utilizza per poterne allargare il raggio d'azione, così da rendere conto di evenienze sempre nuove a seconda dei testi che si prendono in analisi, e pervenendo a un'analisi macrostrutturale e pragmatica dell'adattamento. Categorie elastiche, ma che, per quanto si espandano, non si sovrappongono. Nel corso dell'analisi del corpus sono state molte le occasioni, soprattutto in cui un comportamento traduttivo sembrava riconducibile a più definizioni, in cui si sarebbe potuto escludere questa o quella occorrenza, ma l'estensione delle categorie è stato un espediente in grado di far superare anche i punti più ostici. Due in particolare sono state le categorie maggiormente soggette a questa operazione, finendo per diventare quasi le portabandiera delle equivalenze di Nida, formale e dinamica: il calco e la compensazione. Da un lato il calco, che è risultata una delle categorie più ricorrenti nell'esame del fansubbing, diversamente da quanto previsto, si è rivelato frequente nel suo impiego a livello fraseologico e sintattico quanto in quello lessicale, il più comunemente citato nella letteratura di riferimento: calco non è solo quello che porta all'utilizzo di parole create sul modello di una lingua straniera ma anche quello che porta alla costruzione delle frasi nei testi target senza mai dimenticare il testo source, anzi, replicandolo scrupolosamente, fin nella successione degli slot.

226 J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual translation: Subtitling*. op. cit., pp. 202-207.

D'altra parte, la compensazione è un comportamento traduttivo che può trovare le più diverse applicazioni proprio perché per vocazione ha il compito di sopperire a lacune della traduzione: quanto più varie sono le lacune, tanto più ingegnose dovranno essere le forme di compensazione. La compensazione si può verificare a livello molto locale e quasi impercettibile (aggettivizzazione del sostantivo) ma anche a livello pragmatico, tenendo conto delle dinamiche sotto la superficie meramente linguistica del testo e dell'effetto che si intende avere sul pubblico.

Per analizzare le scelte traduttive nei vari loci del testo si è fatto dunque uso delle seguenti categorie:

1) Strategie dello straniamento/letteralità/fedeltà:

- **Prestito**²²⁷: il lemma rimane inalterato nel passaggio da testo source a testo target (es. afferenti alla toponomastica come *Golden Gate Bridge*, prestiti lessicali veri e propri, entrati nel vocabolario italiano, come *gangster*, ma anche prestiti culturali, ovvero riferimenti a persone realmente esistenti o esistite come *Indira Gandhi*, alla cultura gastronomica di un paese come *samosa*, a opere dell'ingegno come *Grey's Anatomy* e brand come *Chanel*); .
- **Calco**²²⁸: il lemma (o il periodo) è una traduzione letterale a cui si ricorre per mancanza di un'equivalenza nella lingua target (la mancanza può essere connaturata al passaggio tra sistemi linguistico-culturali, come nel caso di molti riferimenti culturo-specifici, es. il calco strutturale *Leakey* → Sgocciolone oppure limitata alla scelta traduttiva es. il calco semantico *It's 2 o'clock in the morning* → sono le 2 del mattino);

227 Forma di neologia esogena, che per brevità e per coerenza in questa sede definiamo solo in ottica funzionale, con le due categorie di “prestito di necessità” e “prestito di lusso”, il primo motivato dalla «necessità di trovare una contropartita linguistica alle sempre nuove esperienze», il secondo dalla «esigenza di adeguare i mezzi offerti dalla lingua ai particolari bisogni espressivi, per cui il parlante tende a preferire le forme che ai suoi occhi godono di maggior prestigio e sono comunque ritenute più confacenti», cfr. R. Gusmani, *Saggi sull'interferenza linguistica*, Le Lettere, Firenze 1986, p. 13.

228 R. Gusmani, *Saggi sull'interferenza linguistica*, op. cit., p. 20.

2) Strategie che implicano un lavoro di ricerca e una tendenza domesticante:

- **Traduzione ufficiale**: come da prassi, quando vengono citate opere dell'ingegno o riferimenti culturali che hanno già passato la frontiera della nazionale target, si recupera il lavoro precedentemente svolto da un altro traduttore per consentire il riconoscimento del riferimento da parte del pubblico (es. *Star Wars* → Guerre stellari);
- **Esplicitazione**: il lemma/periodo viene reso più accessibile attraverso una glossa aggiunta al RCS (es. *Walgreens* → farmacie Walgreens) o una perifrasi che lo descrive (es. *loofah mitt* → spugna naturale);
- **Iperonimia**²²⁹: il lemma/periodo viene reso più accessibile procedendo per estensione del campo semantico, quindi restituito con un RCS più generico (es. *vegetable lo mein* → spaghetti alle verdure);
- **Iponimia**: il lemma/periodo viene reso più accessibile procedendo per riduzione del campo semantico, quindi restituito con un RCS più specifico (es. *anime* → Pokemon);
- **Plesionimia**:²³⁰ il lemma/periodo viene sostituito con un “quasi sinonimo”, che può intensificare la connotazione lessicale in quella che definiremo **plesionimia rafforzativa**, (*parade* → pavoneggiarsi) o indebolire la connotazione lessicale nella **plesionimia riduttiva** (*commies* → comunisti);

3) Strategie che implicano un forte intervento sul testo in senso domesticante e un lavoro di tipo creativo:

- **Sostituzione**: il testo source viene sostituito nella traduzione per

229 Per la trattazione delle due categorie reciproche di iperonimia e iponimia, cfr. J. Lyons, *Introduzione alla linguistica teorica*, Laterza, Bari 1981.

230 Si tratta di una categoria raramente utilizzata nei corpus studies di questo tipo, ma oltre a essere sempre più studiata nella linguistica computazionale (come fa la macchina a decidere come tradurre automaticamente una parola trovando fra tanti significati tra loro simili quello più giusto e con meno connotazioni sbagliate?) si rivela particolarmente utile anche per evidenziare come spesso la traduzione audiovisiva finisca per privilegiare scelte che approssimano l'obiettivo senza centrarlo pienamente. Cfr. D. A. Cruse, *Lexical Semantics*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 286.

esigenze tecniche di condensazione (per vincoli spazio-temporali, nella sottotitolazione come nel doppiaggio, es. *transvestite* → trans, o di sincronismo, limitatamente al solo doppiaggio, es. *bobcat* → babbuino), culturali (l'RCS viene sostituito con altro RCS autoctono o riconosciuto come più accessibile, es. *Klingon Boggle* → Risiko);

- **Ricreazione lessicale**: il testo target produce un neologismo, solitamente per analogia con il testo source (es. *nerd-migos* → cervellones, *spork* → forchiao);
- **Compensazione**: il testo target compensa una perdita di senso con un'aggiunta in altro luogo (es. *magic wielders, raise your wands* → stregoni, fuori le bacchette magiche);

4) Strategie che risultano in una mancata veicolazione del significato, per oggettivi vincoli del mezzo o per semplice imperizia:

- **Omissione**: eliminazione di parti di testo, solitamente dovuta a esigenze tecniche di condensazione (es. *Drug Enforcement Agency* → DEA, oppure *your own game character* → il tuo personaggio Ø);
- **Mistranslation**: escludendo tutto ciò che può essere opinabile e dunque cattiva traduzione dal punto di vista di uno o dell'altro, per mistranslation intendiamo qui solo gli oggettivi errori di traduzione²³¹, generati da una cattiva comprensione della battuta o dal mancato riconoscimento del significato di un lemma (es. *conditioner* → emolliente).

5.3 Risultati dell'analisi del corpus

In questo paragrafo si procede a illustrare i risultati emersi dall'analisi del corpus. Quella che operiamo qui è un'analisi dell'umorismo verbalmente espresso, in particolare quello di tipo culturale e linguistico, tenendo quindi

²³¹ Poiché l'analisi è rivolta alle *scelte* traduttive, si è deciso anche di escludere tanto gli errori di battitura nella sottotitolazione quanto quelli di pronuncia e dizione nel doppiaggio.

da parte quello universale e quello visuale. Tuttavia, inevitabilmente, vista la natura multimodale del mezzo, si finirà spesso per sconfinare anche nei campi dichiaratamente tralasciati, nelle istanze in cui si sovrappongono agli altri campi.

Preliminarmente è utile estrapolare alcune linee di tendenza che emergono nel testo originale, che faranno poi da coordinate nell'analisi degli adattamenti. Si tratta di veri e propri *tropos*, macro espedienti narrativi e retorici, ricorrenti nella serie a tal punto da diventare *inside joke* (battute che presuppongono la conoscenza di un riferimento idio-culturale, in questo caso interno al corpo della serie) o *recurring gag* (il continuo replicarsi di una certa dinamica a fini umoristici). Molti di questi sono legati alla caratterizzazione dei personaggi e fanno un ricorso spesso massiccio a vari stereotipi culturali.

Al personaggio di Sheldon sono associati gli stereotipi del nerd (con i suoi interessi, le sue competenze culturali e linguistiche, e la sua tipica mascolinità non egemonica) e del texano orientale (con un certo grado di sciovinismo bianco e numerose peculiarità linguistico-culturali). Nel corso della serie le asperità derivanti da questi stereotipi si stemperano grazie all'avvicinamento ai personaggi femminili, in particolare Penny e Amy.

A Leonard sono associati gli stereotipi del nerd e, in relazione al suo rapporto con Penny, i tropi dell'underdog destinato a conquistare la ragazza, nonché la dinamica da commedia romantica del *will-they-won't-they*; più avanti, conquistata e sposata la ragazza, diventa ricorrente il riferimento al suo essere ossessionato dal cibo e impigrito.

Penny, a sua volta, inizia la serie incarnando lo stereotipo della bionda senza cervello, per poi scoprire un lato sarcastico, capace di umorismo specialmente a spese di Sheldon e Howard; nei confronti di Leonard le vengono dati talora i connotati della *gold digger*, ma vengono meno via via che lei conquista una sua indipendenza economica e il rapporto di coppia si deteriora, dando spesso adito all'immagine della crisi coniugale.

Howard mostra i caratteri del nerd pre-2000, non ancora emancipato, che tenta di dissociarsi dal suo status di nerd prevalentemente esibendo la sua mascolinità, cercando di non rinunciare alla sua sessualità e millantando

competenze sociali superiori a quelle degli amici; per questo motivo è di frequente il butt of the joke, bersagliato dall'umorismo dei ragazzi e di Penny. Altro importante spunto umoristico, anche in termini di autoironia, è la religione ebraica, ai cui stereotipi la serie attinge ampiamente; uno su tutti, il rapporto di morbosa sudditanza alla madre, perenne, rumorosissima voce fuori campo.

Raj è indiano, linguisticamente e culturalmente è l'outsider tra gli outsider, che aggiunge una componente di esotismo al gruppo. Nelle prime stagioni della serie è incapace di parlare davanti alle donne, per poi guarire dal suo mutismo selettivo in maniera radicale: nelle ultime stagioni lo vediamo molto più spesso interagire in contesti marcatamente femminili e che suggeriscono una sua effeminatezza; accentuata anche dalle frequenti allusioni a una omosessualità latente, e a un suo amore per Howard.

Bernadette è la fidanzata di Howard, cattolica, minuta, e con una vocina da cartone animato, ma anche sicura di sé, dispotica, verbalmente aggressiva, e diventa rapidamente lo stereotipo della “vecchia palla al piede”. È anche lei una scienziata (ha un dottorato in microbiologia e lavora in una casa farmaceutica) ma esibisce chiaramente la sua femminilità con un abbigliamento curato e vezzoso.

Amy è la fidanzata di Sheldon ed è, fra i tre personaggi femminili, l'unica vicina alla categoria del nerd, con il suo eloquio forbito, le sue carenti competenze sociali e la sua mancanza di interesse per la sfera sessuale; tuttavia, non rappresenta pienamente la categoria, anzi spesso la serie si diverte a deludere le aspettative di Sheldon (e del pubblico) con reazioni poco entusiastiche a proposito del cosplaying o di *Game of Thrones*. A differenza del personaggio di Bernadette, ad Amy, neurobiologa, si applica lo stereotipo della scienziata *frumpy*²³², vestita da bibliotecaria. Di Sheldon condivide l'approccio meticoloso alle minuzie della vita quotidiana e un idioletto che ricorre a metafore scientifiche per significare la sfera emotiva; al tempo stesso Amy ha il ruolo di bussola morale/consulente behaviorista che gli insegna a sviluppare la sua intelligenza emotiva e a piegarsi alle

232 M. Chimba, J. Kitzinger, *Bimbo or boffin? Women in science: an analysis of media representations and how female scientists negotiate cultural contradictions*, *Public Understanding of Science*, Vol 19, 5, 2009, pp. 609–624.

convenzioni sociali.

Il linguaggio caratterizza i personaggi e li suddivide tra nerd e non-nerd, tra scienziati e cameriere, tra book-smart e street-smart, crea anche cerchie con un linguaggio e una cultura o sub-cultura di riferimento, da cui scaturiscono valori e conoscenze condivise che determinano una certa costruzione e interpretazione della realtà: come quando Penny usa le action figure per far capire a Sheldon determinate verità sul suo carattere e sul suo rapporto con Amy.

Il corto circuito tra linguaggio alto e cultura bassa e tra personaggi non-nerd e riferimenti nerd (o viceversa), costituisce il nucleo distintivo dell'umorismo della serie: attraverso un sistematico sfruttamento del meccanismo dell'incongruenza, una determinata battuta può portare a un'esplosione di ilarità del pubblico proprio perché pronunciata da un personaggio da cui non ci si aspetta di sentirla.

In questa sede si è tentato quindi di analizzare l'umorismo e i relativi adattamenti per metodo induttivo, esaminando caso per caso i comportamenti traduttivi e le diverse strategie messe in campo per quattro macro-aree (sub-cultura nerd, cibo, religione, middle-americanità, omosessualità) e verificando per ognuna quale sia il modus operandi, valutando se la traduzione è funzionale, se l'umorismo ottiene lo stesso effetto dell'originale, cioè se , per dirla da nerd, “cambiando l'ordine degli addendi il risultato non cambia”.

5.3.1 La subcultura nerd: faglia culturale, linguaggio condiviso

L'elemento al quale è stato indirizzato il maggior numero di polemiche nei confronti dell'edizione italiana di *The Big Bang Theory* è proprio il trattamento dei RCS di stampo nerd.

La serie si è distinta fin dalle sue prime apparizioni per la sovrabbondanza di riferimenti al mondo del cinema, dei fumetti, dei videogiochi e della tecnologia, sia in patria che all'estero, tramite i canali della circolazione digitale, ma al suo arrivo sui teleschermi italiani questa enorme quantità di

cultura pop, tech, letteraria, highbrow, lowbrow, Jewish, e country, in qualche modo, era sparita. Vediamo come a partire dal primo episodio andato in onda.

Il pilot della serie è l'episodio peggiore ma anche il migliore per questo tipo di analisi. Se il doppiaggio è, in linea generale, un lavoro che si fa alla cieca, senza conoscere gli sviluppi futuri di una serie, ciò è particolarmente vero per una sitcom appena iniziata, di cui non si è ancora avuto modo di apprendere voce, tono, ritmo, che potrebbe ancora andare in qualunque direzione, e di cui ogni minimo elemento e ogni minimo riferimento culturale potrebbe trasformarsi in un tormentone o una recurring gag, destinata a ripetersi negli anni e nei decenni. Ma il doppiaggio nostrano non era addestrato per preoccuparsi di una simile evenienza, semplicemente perché tormentoni e recurring gag non investivano la sfera culturale. Cosa sarebbe successo se Mr. Potato Head, citato nel pilot di *Friends*, fosse poi stato ripreso in tutti gli episodi, magari entrando in campo, dopo che l'edizione italiana lo aveva adattato in E.T.? Semplicemente, sarebbe stato riadattato in Mr. Potato Head. Ma pochi spettatori se ne sarebbero accorti e ancor meno avrebbero pensato di parlarne in pubblico, e la questione sarebbe finita lì, a pochi secondi dalla visione: erano gli anni Novanta. A distanza di circa quindici anni, l'avvento di *The Big Bang Theory* avviene in un contesto completamente diverso.

Nel teaser, Sheldon e Leonard correggono le parole crociate di una infermiera mentre discutono dell'etica e delle probabilità statistiche di risultati positivi dalla donazione di sperma in una banca del seme ad alto quoziente intellettivo; arrivati alla conclusione che le probabilità sono troppo basse, nonostante la forte motivazione costituita dal pagamento per la donazione, con cui potersi dotare di una innovativa tecnologia per la connessione a Internet, decidono di rinunciare e si domandano quale sia l'etichetta da seguire in questi casi.

In questa scena unica, caratterizzata da un dialogo già densissimo d'informazioni, i protagonisti vengono presentati ai telespettatori nelle loro caratteristiche essenziali: hanno un alto quoziente intellettivo, sono colti, sono nerd, sono single e sono socialmente inetti. In questo senso, ogni

accenno è strumentale alla comprensione del personaggio.

L'approccio scelto dall'adattatore è invece più libero: i riferimenti culturali appaiono intercambiabili se non del tutto superflui, e alla fedeltà all'intenzione del testo (far ridere con delle battute nerd) si alterna la lealtà a un'intenzione autonoma (fare battute che possano essere comprese e quindi far ridere). La preoccupazione maggiore sembra essere quella che il pubblico non colga i riferimenti più oscuri, non apprezzi l'umorismo esogeno, non si diverta, cambi canale: l'infedeltà, a confronto, è un rischio calcolato, frutto di convenzioni e pratiche produttive di vecchia data. Ai frequenti prestiti e calchi del fansubbing si preferiscono sostituzioni e compensazioni, le prime mirate ad attenuare la portata potenzialmente straniante degli RCS affastellati nei dialoghi, le seconde a ristabilire l'effetto umoristico. Così la sorella di Sheldon non è più responsabile di sala da Fuddrakers (1x01/6), perché in Italia si ha presumibilmente poca o nessuna contezza del riferimento, ma piuttosto ha ripetuto la stessa classe cinque volte, perché il pubblico deve ridere della incongruenza tra le capacità cognitive dei due fratelli.

Nella scena successiva i due protagonisti, tornati a casa, fanno la conoscenza della nuova dirimpettaia, Penny, ponendosi un dilemma: approfondire la sua conoscenza o guardare la seconda stagione di *Battlestar Galactica* con i commenti del cast (1x01/13). Questa sequenza viene restituita piuttosto fedelmente, in considerazione del fatto che il prodotto citato è edito in Italia, ma ai *commentary* vengono preferiti dei più generici “speciali”, intendendo con questi, probabilmente i “contenuti speciali”, una categoria ombrello e quindi una forma di iperonimia. Similmente, quando Leonard fa notare a Sheldon che le loro cerchie sono molto ristrette, e Sheldon protesta di avere 212 amici su Myspace (1x01/15), il doppiaggio procede per estrema iperonimia, sostituendo al nome della piattaforma un più ampio “sul mio sito”, privando gli spettatori italiani degli anni a venire dello specifico piacere di ricordare nostalgicamente l'epoca del social network di Tom Anderson.

Vale la pena in questa sede puntualizzare come i RCS forniscano quell'elemento di varietà senza il quale la sitcom, che replica formule e

modelli attanziali con pochissimi elementi di novità di episodio in episodio, esaurirebbe gli spunti a sua disposizione dopo poche stagioni. Dopo dieci stagioni, i riferimenti a *Star Trek* invecchiano a velocità astronomiche, e pertanto serve rinnovare il parco citazioni e serve che il doppiaggio stia al passo.

È una lezione che l'edizione italiana di *The Big Bang Theory* impara a proprie spese: dopo aver annaspato tra un *Klingon Boggle* (1x01/17 e 18) che nel giro di due frasi diventa Scarabeo e Risiko per dare al pubblico un riferimento facilmente comprensibile, e uno shampoo di Luke Skywalker (1x01/24) adattato in shampoo “Gocce di seta e miele” per sottolineare l'effeminatezza di Leonard, la squadra di lavoro cambia. Cambia contestualmente anche l'approccio, evidentemente per direttive della rete. Se è una sitcom sui nerd che ha successo in quanto tale, sforzarsi di trasformarla in una sitcom generalista oltre che faticoso diventa anche controproducente.

Alla strategia sistematicamente domesticante del doppiaggio, il fansubbing opponeva una strategia sistematicamente straniante, propensa al prestito anche nei casi più estremi e sconosciuti, basata sulla concezione che, per un pubblico che fruisce del fansubbing, nessun RCS sia fuori portata, perché qualunque RCS può essere decodificato con un paio di click. In qualche caso si fa ricorso alla glossa esplicativa sul modello della nota del traduttore nell'editoria, con tanto di sigletta NdT e parentesi quadre (nell'episodio 1x06 se ne individuano ben tre occorrenze, agli es. 3-10-15), ma è un comportamento che nella traduzione audiovisiva si estingue presto. In linea generale, si traspone il testo da una lingua all'altra così com'è, facendo ampio uso di prestiti e calchi. Il prezzo è una certa opacità di alcuni punti e una certa legnosità di altri. Il ricavo è un testo che, oltre ad arrivare molto più velocemente di quello doppiato, trattiene un più alto numero di riferimenti culturali e quindi una caratterizzazione più precisa e di maggiore impatto dei personaggi: lo shampoo di Leonard deve essere di Luke Skywalker perché deve essere messo in discussione il modello di mascolinità egemonica attraverso un ripiegamento in una dimensione di eterna infanzia che allontana la possibilità di una sana vita di relazione. Le

stesse osservazioni si possono rivolgere al paintball (1x06/1), hobby conosciuto e praticato anche in Italia, che però l'adattatore ritiene ancora troppo poco familiare al pubblico italiano, o all'enorme elenco di universi di fantasia a cui Sheldon vorrebbe attingere per la festa di Halloween di Penny, che nel doppiato si riducono solo al notissimo: fumetti, Pokemon, divinità greco-romane (1x06/6).

Un altro esempio di RCS sostituito è quello della cinquantennale, *uber-nerd* serie britannica *Doctor Who*, insieme alla citazione del canale BBC America (1x07/9); la meticolosità di Sheldon viene raccontata anche tramite rituali come l'appuntamento del sabato mattina con questo titolo sci-fi di primissimo rilievo nel panorama televisivo globale, davvero di culto, e citato numerose volte nel corso di *The Big Bang Theory*. Qui il RCS salta a favore di *Fisici si nasce*, uno pseudo-RCS inventato appositamente per l'occasione, a un referente culturale realmente esistente se ne sostituisce uno immaginario. La funzione dell'operazione può essere, per assurdo, quella di intensificare la caratterizzazione del personaggio, ribadendo che si occupa di fisica, anziché rischiare di sprecare un buon setup lanciando nel vuoto un riferimento a una serie dal titolo non abbastanza parlante.

Allo stesso modo, al poco conosciuto *Doogie Howser* si preferisce *Il Dottor Kildare* (1x08/6) e al mediamente conosciuto *Scrubs* si preferisce *Nip/Tuck* (1x08/7), e addirittura, nonostante la sconfinata popolarità del titolo, ai *Simpson* si preferisce *Hollywood Party* (1x08/9). Anche per quest'ultimo esempio va fatta un'analisi globale della funzione del RCS: si tratta di Raj che affronta l'argomento dello stereotipo linguistico dell'immigrato indiano, pertanto, in una edizione che non può contare sul parlato originale di un attore indiano, è fondamentale poter produrre almeno la citazione di un personaggio indiano universalmente noto.

Un altro esempio di riferimento *uber-nerd* è quello al Comic-Con, la rassegna che si tiene ogni anno a San Diego dedicata principalmente ai fumetti, ma che estende il suo raggio d'azione al mondo della cultura pop prevalentemente di genere fantasy, includendo televisione, cinema, videogiochi, animazione. Il Comic-Con costituisce un appuntamento fisso per i protagonisti e sarà il motore narrativo di diversi episodi nel corso della

serie, con l'ansia per l'acquisto dei biglietti, l'eccitazione per l'annuncio dei cartelloni, la pianificazione delle giornate di trasferta.

In 1x08/17 però, mentre il fansubber già apprezza la crucialità del riferimento, l'adattatore non l'ha ancora capita, e propone un iperonimo “fiera del fumetto”, ancora una volta per eccesso di zelo nei confronti di una conoscenza enciclopedica del pubblico italiano ritenuta insufficiente.

Nella decima stagione il trattamento riservato a questo stesso RCS è completamente diverso. La citazione in 10x06/1 di un *Van Nuys Comic-Con* mette chi fa da intermediario del testo nella condizione di dover veicolare, oltre al RCS Comic-Con, anche la differenza tra quello di San Diego, il Comic-Con per definizione, e quello di Van Nuys, una differenza funzionale al dialogo in cui Leonard spiega a Penny che si tratta di un evento secondario, molto meno prestigioso dell'altro e con un cartellone molto più modesto: a questo setup così specifico corrisponde una punchline uguale e contraria, quando l'evento secondario, poco prestigioso, modesto si rivela aver messo nel suo programma una sessione di autografi con Penny. Inclusa questa occorrenza, il Comic-Con viene citato sei volte nella sola decima stagione e, per ognuna, il fansubbing e il doppiaggio si trovano allineati nel prestito del RCS.

È evidente come l'apprezzamento della specificità dei riferimenti alla cultura nerd sia molto aumentata nel corso delle stagioni, e ottenga dei risultati in termini di ricezione, consentendo al pubblico italiano di godere di una versione del prodotto molto più vicina a quella originale.

Dopo il cambio di formazione della prima stagione, l'edizione italiana si libera gradualmente delle precomprensioni che mostrava di avere nei primi episodi e fa pendere l'ago della bilancia a favore di una foreignization totale, proponendo adattamenti che citano liberamente riferimenti alla subcultura nerd, che si tratti di serie televisive (*Game of Thrones*, *Star Trek*, *Teen Titans*, *Mr. Robot*, *SpongeBob*), film (*Star Wars*, *Nightmare Before Christmas*, *Willy Wonka*, *Pinocchio*, *Il mago di Oz*, *Thelma & Louise*, *The Martian*), fumetti e relativi personaggi (*Batman*, *Spiderman*, *Superman*, *Hulk*, *Nightcrawler*, *I Puffi*, *Flash*, *Goofus & Gallant*), nomi di personalità (Stephen Hawking, Elon Musk, Zachary Quinto), nomi commerciali

(Marvel, Netflix, MSN Search), nuovi social network (YouTube, Facebook, Snapchat), giochi (Lego, Pokémon, Jenga, Ticket to Ride, Hearthstone, Dungeons & Dragons).

Oltre a questi prestiti puri, si registra un aumento anche delle traduzioni ufficiali, i titoli di cui esisteva già una traduzione come per i film *Tutti insieme appassionatamente* (10x03/7, un caso in cui addirittura viene riportata esattamente anche la traduzione di uno dei brani cantati, i che rivela un'accuratezza particolarmente meritevole di lode nel caso di un musical) e *La storia fantastica* (10x16/2), i nomi di personaggi di fantasia come Silente (10x17/5) o Gargamella (10x10/6), o la citazione da *Frankenstein Jr.*: "È vivo!" (10x15/7) . Le traduzioni ufficiali rientrano certamente nel novero delle strategie domesticanti, ma rappresentano la voce meno autarchica dell'elenco: sono un terreno di compromesso tra necessità di chiarezza ed esigenze connotative.

5.3.2 Le religioni tra tabù e *political incorrectness*

Se la dinamica in assoluto dominante è quella tra nerd e non nerd, uno dei suoi corollari è il conflitto tra religione e scetticismo, che contrappone da un lato, i quattro scienziati, che a quanto è dato sapere non risultano credenti, dall'altro, le persone che nel corso della serie oppongono una visione spirituale del mondo e tradizioni legate al loro credo.

Il personaggio maggiormente coinvolto in questa dinamica è quello di Sheldon. La sua provenienza texana è una delle caratteristiche fondamentali del personaggio, e con essa tutto un bagaglio culturale che fa ampio ricorso allo stereotipo a fini umoristici. Più precisamente, Sheldon viene definito già in 1x13/15 *east Texan*, una specifica che lo colloca nella parte del Texas più vicina, geograficamente e culturalmente, agli Stati del Sud, evocando pertanto un immaginario legato allo stereotipo sudista: razzismo, scarsa sensibilità nei confronti delle culture "altre", forte religiosità di stampo cristiano ed evangelico, eloquio caratterizzato da una varietà di inglese nota come East Texas English, una sottocategoria del Texas English fortemente

influenzata dal Southern American English.

La famiglia di Sheldon è composta da un padre, George, defunto anni prima dell'inizio della serie, alcolista e, scopriamo nel corso della decima stagione, fedifrago, una madre, Mary, fervente cristiana, e due fratelli (la sua gemella, Missy, cameriera, e il fratello maggiore George Jr., mai visto in scena). È la madre di Sheldon il personaggio più religioso di *The Big Bang Theory*, e le interazioni con il figlio e i suoi colleghi offrono numerosi spunti per una comicità irriverente, talvolta quasi blasfema, benché sostanzialmente innocua.

Sheldon ubbidisce scrupolosamente a sua madre ancora da adulto e nonostante viva dall'altra parte del paese, che si tratti di abbigliamento, cibo o buone maniere. Buona parte degli spunti comici di questa dinamica derivano dall'incongruenza tra l'ascendente che la madre ha sul figlio e la supposta indipendenza che il figlio dovrebbe aver conquistato, ma soprattutto dall'incongruenza tra il bagaglio culturale texano orientale rappresentato da Mary e le caratteristiche fondamentali del personaggio di Sheldon, stabilite fin dai primi episodi della serie, ovvero la sua estrema razionalità, lucidità, e l'approccio scientifico e distaccato che applica anche alla vita di tutti i giorni e alle relazioni interpersonali.

Il personaggio di Mary appare per la prima volta in 1x04, *The Luminous Fish Effect*, episodio in cui l'eccentricità di Sheldon emerge pienamente per la prima volta, aggiungendosi prepotentemente alle sue caratteristiche e contribuendo alla sua emersione come *breakout character*, in grado di rubare la scena ai co-protagonisti, amatissimo dal pubblico in studio e da casa nonché, vero e proprio poster boy della serie. Nell'episodio, dopo che Sheldon viene licenziato per aver mancato di rispetto al nuovo direttore del Dipartimento di Fisica, trascorre tutto il suo tempo ormai libero lavorando a esperimenti casalinghi di dubbia utilità come lo studio molecolare delle uova strapazzate o la creazione di una specie di pesce bioluminescente; Leonard, non riuscendo a convincerlo a ravvedersi, corre ai ripari coinvolgendo Mary. In questo episodio lo spettatore scopre altri due nuovi tratti caratteriali di Sheldon, la caparbità e la puerilità, che riemergeranno frequentemente nelle dieci stagioni a venire.

In questa fase di regressione, Mary ha gli strumenti per comprendere e accettare il comportamento infantile di Sheldon ma anche per disinnescarlo. Il personaggio di Mary viene quindi caratterizzato come pieno di buon senso, ma al tempo stesso anche come pieno di quelle che agli occhi di suo figlio sono superstizioni; ad esempio la *rapture*, la dottrina del rapimento della Chiesa, caposaldo di molte denominazioni evangeliche. Un altro spunto umoristico dato dal personaggio e dalla sua caratterizzazione texana orientale è, come detto, la scarsa sensibilità culturale: se, da un lato, Mary è un personaggio fondamentalmente positivo, dall'altro raffigurare lo stereotipo texano orientale la porta a fare delle gaffe, facendo inconsapevolmente affermazioni fuori luogo e indelicate nei confronti specialmente dei due personaggi non cristiani e, per estensione, degli spettatori non cristiani. Tuttavia, trattandosi di umorismo involontario, che innesca il meccanismo della superiorità nello spettatore, capace di più discernimento, ha un effetto boomerang su Mary che assume la funzione di bersaglio della battuta, che quindi risulta per lo più innocua e inoffensiva.

A caratterizzare il personaggio di Mary come cristiana devota contribuiscono le citazioni dei nomi teoforici da parte di Mary stessa o da parte di Sheldon come suo interlocutore: nel corpus ricorrono *Jesus* (3 ricorrenze), *God* (2 ricorrenze), *Lord* (3 ricorrenze), *Holy Spirit* (1 ricorrenza). I contesti nei quali i teoforici sono collocati contribuiscono a determinare l'incongruenza della scena, e, nel caso di battute pronunciate da Mary, istanze di umorismo involontario: l'attribuzione a Gesù dell'intelligenza (1x04/8) di Sheldon, la preghiera prima del pasto insieme ai non cristiani Howard e Raj (1x04/11), l'aneddoto sulla "miracolosa" conversione dell'oculista indiano (1x04/9).

Diversamente, nel caso di battute pronunciate dagli scienziati, l'incongruenza cede il passo al meccanismo della superiorità, che rende Mary il bersaglio della battuta: è il caso dell'aneddoto sulla missione per costruire una chiesa in Africa (10x01/9) che rimarca, dal punto di vista di Sheldon, la sprovvedutezza di Mary, e dell'appellativo che Beverly utilizza per definire la donna che ha scatenato la sua gelosia nei confronti del suo ex marito (*Bible-thumping bumpkin*), con cui la religiosità di Mary viene

piegata in senso marcatamente dispregiativo.

I lemmi riconducibili alla sfera religiosa cristiana vengono nella maggior parte dei casi tradotti letteralmente.

In un caso, *you people*, con cui Mary si rivolge a Raj riferendosi alle persone di fede induista (1x04/9) non viene del tutto reso in italiano; al deittico velatamente razzista, segno della scarsa sensibilità culturale di Mary, che risulta come detto fondamentalmente innocuo per come si ritorce contro di lei, viene preferito il neutrale voi, privo di connotazioni, sia nel doppiaggio che nel fansubbing, forse in ragione del contesto già sufficientemente connotato della frase che sottintende una pretesa di superiorità e di giudizio nei confronti di quella che Mary, cristiana, reputa una forma di superstizione pagana.

I casi in cui i lemmi vengono adattati attraverso strategie domesticanti sono quelli di un lemma culturalmente esotico (*rapture*, 1x04/8) e di una costruzione in italiano troppo verbosa per poter essere resa nel rispetto dei vincoli spazio-temporali del fansubbing e del doppiaggio (*Bible-thumping bumpkin*, 10x01/1).

A colmare la distanza tra East Texas e Italia, nel caso della *rapture*, hanno provveduto le strategie domesticanti tanto dell'adattatore quanto del fansubber, che hanno entrambi approssimato la traduzione al concetto di Apocalisse, benché scegliendo connotazioni diverse. Nel fansub si presenta un caso di esplicitazione estrema, con l'intento di semplificare quanto più possibile il concetto di *rapture*, che è sostanzialmente sconosciuto in un paese come l'Italia, a vastissima maggioranza cattolica, e in cui i membri delle chiese evangeliche rappresentano lo 0,1% della popolazione. Per associazione di idee si è arrivati da *rapture* ad “apocalisse” e da qui a “fine dei giorni”. Nel doppiaggio, probabilmente per esigenze di sincronismo quantitativo, si è optato per una soluzione più sintetica e che della *rapture* conserva la connotazione emotiva, ovvero dell'estasi ad essa associata, se non quella temporale, in quanto “fine del mondo/del tempo”. La connotazione temporale risulta in questo caso più corretta, aiutando la punchline a sottolineare l'ostinazione (*he's stubborn*) implicata dal setup della battuta.

Nel caso di *Bible-thumping bumpkin* (letteralmente: “zotica che cita la Bibbia”), le versioni italiane mantengono il ritmo della battuta replicando la struttura triadica della punchline, ma per le necessità del sincronismo quantitativo (e, minimamente, di sincronismo qualitativo, per replicare almeno l'ultima occlusiva bilabiale sonora) propongono soluzioni in rapporto di plesionimia. Il doppiaggio presenta “ridicola zotica bigotta”, riassumendo il concetto di *Bible thumping* nel più generico “bigotta” che pur afferendo allo stesso campo semantico, manca totalmente della precisione chirurgica dell'originale, e introducendo quindi un ulteriore dispregiativo (“ridicola”) assente nell'originale, con un intento compensativo. I fansubber propongono “buzzurra fanatica religiosa”, che tenta di compensare la mancata resa dell'originale *Bible-thumping* con un due plesionimi, uno dei quali di grado rafforzativo. Entrambe le versioni finiscono pertanto col connotare il personaggio di Mary in maniera peggiorativa rispetto all'originale, esplicitando il suo carattere di zimbello di tutti o conferendo alla sua religiosità il carattere del fanatismo.

Nel caso di *raise it jewish or regular* (10x12/3), il fansub presenta un ipercorrettismo mentre l'adattamento più adeguato è quello del doppiaggio che veicola propriamente la goffaggine del parlato di Mary.

Le versioni italiane traducono quasi sempre correttamente anche i riferimenti alle altre due culture e religioni rappresentate all'interno del gruppo, quella ebraica e quella induista, alle quali Howard e Raj, seppur non apertamente credenti o praticanti, fanno riferimento in più di un'occasione. Come nel caso di Mary, la serie al tempo stesso cavalca lo stereotipo, sfruttandolo come base grezza da cui partire per la caratterizzazione del personaggio, e lo depotenzia dall'interno, soprattutto nelle stagioni più recenti della serie e soprattutto attraverso il personaggio di Howard, che fra tutti è il più autoironico, rendendo il meccanismo spesso più trasparente per il pubblico. Al tempo stesso, la sistematicità delle battute che hanno per bersaglio tanto la religione ebraica quanto i suoi membri, che in un altro contesto potrebbe essere considerata al limite dell'antisemitismo, in *The Big Bang Theory* può contare su un garante e uno scudo contro questo tipo di

critiche come il creatore della serie Chuck Lorre²³³, a sua volta ebreo, che ha riconosciuto di aver basato il personaggio di Howard sulle esperienze legate alla propria famiglia, dalle conversazioni urlate con la madre alla difficoltà di conciliare i valori della vecchia generazione con quelli della nuova. L'antisemitismo, un argomento estremamente delicato nella cultura occidentale contemporanea, non può essere qui oggetto di una trattazione sistematica; basti notare che assume contorni più complessi e sfumati quando il messaggio eventualmente antisemita viene emesso da chi appartiene alla stessa categoria a cui è indirizzato²³⁴.

La prima puntata in cui viene fatto riferimento alla religione di Howard è 1x07: si tratta anche, probabilmente non a caso, della prima mezzora incentrata maggiormente sul personaggio di Howard. L'incidente che avvia l'episodio è l'arrivo a casa di Penny di una sua vecchia amica dal Nebraska, Christy, che replica molte delle stesse dinamiche scatenate dall'arrivo a Pasadena di Penny: esibisce un atteggiamento da bambola, diventa oggetto del desiderio dei nerd, e poi delle avance di Howard, sistematicamente il più sfrontato dei quattro. A differenza di Penny, che arriva a conoscerli meglio e diventare loro amica, Christy è interessata solo a sfruttarli. La sua mentalità gretta pervade anche il suo linguaggio: quando scopre che il cognome di Howard è Wolowitz, un cognome di origine marcatamente est-europea, e di conseguenza, dal suo punto di vista, certamente ebraico, il suo commento è *That's so cool, my first Jew* (1x07/14).

In questo caso, le due versioni italiane optano per una traduzione accurata del commento, affrontando con maggiore difficoltà la relativa punchline, su cui torneremo più avanti.

233 Nel 2011 Lorre è stato a sua volta bersaglio di commenti anti-semiti da parte della più famosa e intemperante delle sue star, Charlie Sheen, all'epoca protagonista di *Two and a Half Men*, che all'interno di un'intervista ha usato il vero nome di Lorre, Chaim Levine, per indirizzargli minacce e impropri della violenza verbale che notoriamente gli appartiene, salvo poi difendersi ricordando all'opinione pubblica che sua madre Janet Templeton era ebrea, quindi tecnicamente lo è anche lui. Cfr. Access Hollywood, *Charlie Sheen Sounds Off On His Jewish Heritage* (Consultato il 01/09/2017) Disponibile al link <http://www.accesshollywood.com/articles/charlie-sheen-sounds-off-on-his-jewish-heritage-announces-humanitarian-plans-to-visit-haiti-with-sean-penn-97999/>

234 Per un'analisi delle nevrosi a tema antisemita nella produzione di Woody Allen, e del loro adattamento per il mercato spagnolo, cfr. P. Zabalbescoa, *Woody Allen's Themes Through His Films, and His Films Through Their Translations*, in D. Chiaro (ed.), *Translation, Humour and the Media: Translation and Humour*, op. cit.

Ben più cauto è l'approccio a un'altra battuta della prima stagione tacciabile di antisemitismo: in 1x12 *The Jerusalem Duality*, dopo l'arrivo di un geniale dottorando quattordicenne, corteggiatissimo dalla Caltech, Sheldon decide di abbandonare la fisica a favore di un progetto più ambizioso e sconclusionato, la progettazione di una replica di Gerusalemme in Messico, volta a porre fine al conflitto arabo-palestinese. A Howard che entra nel suo ufficio nel mezzo di questi ragionamenti, Sheldon chiede un parere in quanto parte interessata (1x12/12).

Tanto il doppiaggio quanto il fansubbing propongono *tu che sei Ebreo*, omettendo l'articolo indeterminativo preposto a *Jew*, che caratterizza il lemma come sostantivo: un cambiamento apparentemente minimo che però implica una parziale rinuncia alla connotazione dispregiativa, che apparteneva alla battuta originale, tradizionalmente attribuita alla sostantivizzazione degli aggettivi che indicano appartenenza alle minoranze etniche, religiose e di gender (ad es. *un ebreo, un ispanico, una lesbica*). Come nel caso di Mary, anche Sheldon è caratterizzato da scelte linguistiche che lo collocano in quello stesso background culturale conservatore, e nel suo caso contribuisce a complicare la delineazione del suo personaggio, da un lato estremamente calato nella contemporaneità, dall'altro capace di gaffe e comportamenti linguistici retrogradi. Le versioni italiane, tuttavia, scelgono di soprassedere su questa caratterizzazione e stemperare la battuta, che mantiene in qualche modo il suo portato urticante, ma in grado certamente depotenziato e più politicamente corretto.

Arrivata alla decima stagione, la serie avrà già proposto una enorme quantità di battute alle spese dei suoi personaggi ebrei. Basti questo stralcio dall'episodio 3x17 a renderne il tenore:

RAJ: There are no Jewish hobbits.

HOWARD: Clearly, you've never been to my house for dinner on Rosh Hashana.

La pratica è diventata per gli autori così comune da rendere possibili forme di *lampshading*, il meccanismo drammaturgico con cui si punta il riflettore su un espediente narrativo o retorico particolarmente evidente e che

metterebbe a rischio la sospensione dell'incredulità da parte del pubblico (es. 10x02/6). Si tratta di un meccanismo con cui, pur senza rompere la quarta parete, l'autore richiama volutamente l'attenzione sull'elemento critico, lo stereotipo dell'avvocato ebreo (in 10x02/10, parlando di lui, viene fatto anche riferimento alle due città della Florida che notoriamente ospitano una numerosa comunità ebraica) o dell'operatore di call center indiano, instaurando una sorta di complicità con il pubblico, e al tempo stesso garantisce che, poiché la battuta è identificata come uno stereotipo sia a livello intra-diegetico che a livello extra-diegetico, l'universo del racconto condivide gli elementi di realismo e i valori della vita reale. In questa sede, arrivati alla decima stagione, tanto l'edizione italiana quanto il fansub replicano il meccanismo dell'originale accettando l'impiego di stereotipi a fini umoristici.

Questa accettazione costituisce un punto d'arrivo importante: per assurdo, l'insensibilità culturale e la *political incorrectness* nella traduzione audiovisiva possono diventare dei punti di riferimento da salvaguardare, quando chi ha la responsabilità di veicolare il testo tra due lingue e culture deve decodificare correttamente la crucialità del linguaggio fin nelle sue unità minime. Piuttosto che dare giudizi di valore e quindi censurare il politicamente scorretto, si arriva a trasmetterlo senza filtri, nella consapevolezza che è in ballo la caratterizzazione dei personaggi e delle serie nel suo complesso.

Tuttavia, in molti casi lo stereotipo viene impiegato per il puro gusto della scena buffa o della citazione. È quello che avviene in 10x13/12 quando un complicato percorso per evitare le assi scricchiolanti nel pavimento della camera della figlia neonata di Howard, con saltelli, contorsioni, azioni fisiche buffe, in breve, quell'accenno di *slapstick comedy* che *The Big Bang Theory* non disdegna mai, dà lo spunto per una citazione de *Il violinista sul tetto*.

Il celebre musical ambientato in uno shtetl ucraino dei primi del Novecento, è un riferimento culturale amato dagli autori della serie, citato già due volte nel corso della sola prima stagione (nell'episodio 1x08 avevano fatto cantare e suonare a uno Sheldon ubriaco *L'Chaim*, una delle sue canzoni più

iconiche, anche per il titolo palesemente yiddish).

La serie, facendo intonare a Howard *If I were a rich man*, fa ricorso a un riferimento culturale che sorregge l'ennesimo stereotipo a fini umoristici. Le versioni italiane anche in questo caso rinunciano a filtrare il messaggio, trasferendo interamente sia il riferimento culturale che l'allusione stereotipica.

In controtendenza rispetto a questo, un tratto distintivo della cultura ebraica a cui tanto l'edizione italiana quanto il fansubbing rinunciano in blocco è lo yiddish, la lingua delle comunità ebraiche dell'Europa orientale, di cui rimane traccia nel lessico degli ebrei statunitensi. Nel corso della serie, Howard e sua madre fanno ampio ricorso ad interiezioni come *oy vey* e aggettivi come *putz*, *mishegas*, *ferkakta*; in questi casi, il prestito di elementi grammaticali come gli aggettivi, tra i più impermeabili al passaggio tra confini linguistici, viene percepito come “di lusso”, superfluo, e quindi sistematicamente scartato, a favore di traduzioni in un italiano medio che non lascia traccia dell'interferenza linguistica dell'originale.

Unico esempio di yiddish che ha attraversato la frontiera italiana e che viene quasi sempre trattenuto in forma di prestito è un sostantivo, *bar mitzvah*, il rito di passaggio dei ragazzi tredicenni con cui ormai anche gli adattatori sembrano essersi persuasi che il pubblico italiano abbia una certa familiarità. Un caso di mancato prestito, a favore di una più blanda perifrasi esplicitativa, si trova nel doppiaggio di 1x06/2 con la resa di *you don't have to lose to Kyle Bernstein's bar mitzvah party* in “non quando il più grande della squadra avversaria ha *undici anni e mezzo*” (esplicitazione peraltro errata, visto che il bar mitzvah si celebra all'età di tredici anni).

Un altro lemma yiddish come *yarmulke* (1x06/3), che in Italia ha un grado di diffusione intermedio tra bar mitzvah e gli aggettivi sopra citata, viene percepito come prestito “di necessità” dal fansubber, che però aggiunge una anche una glossa esplicitativa, mentre l'adattatore sceglie di ometterlo, senza neppure trattenere il riferimento alla cultura ebraica, ma propendendo per una compensazione, con il riferimento ai “capelli rossi”, che pure allude a uno dei più diffusi stereotipi genetici ebraici, ma in maniera molto più velata. Similmente, *Kosher* (1x07/14), l'aggettivo che indica l'idoneità di un

cibo a essere consumato da chi osserva le regole alimentari della Torah, viene trattenuto nel fansubbing (senza glossa esplicativa, segno che il prestito viene dato per già acquisito in Italia), mentre nel doppiaggio è esplicitata la funzione che riveste l'aggettivo nella battuta, quella di indicare tout court gli “ebrei”.

5.3.3. The Middle: variazioni sociolinguistiche dell'America di mezzo

In parte già affrontato nel precedente paragrafo, perché inevitabilmente interconnesso all'aspetto religioso, è l'elemento della variante diatopica del confronto tra i nerd e i non-nerd. Come detto, i personaggi della serie si dispongono su due lati della faglia aperta dal nerdism, ma tale divisione in schieramenti è complicata dalla contemporanea divisione costituita dalle loro diverse provenienze geografiche.

A livello testuale vengono rivelati i luoghi di origine di tutti i personaggi, consentendo di collocarli in un determinato background sociale implicato dai luoghi in questione: come il riferimento a Fort Lauderdale di cui *supra* rafforza lo stereotipo dell'avvocato ebreo, così la provenienza di Penny dal Nebraska rafforza lo stereotipo della *dumb blonde* aggiungendo l'origine provinciale, che la caratterizza come ingenua, ma anche prosaica e poco sofisticata. A condividere con Penny questa origine provinciale ci sono, come abbiamo visto, Sheldon, Raj, insieme alle relative famiglie, mentre i gli altri personaggi principali provengono dalla California (Howard, Bernadette, Amy) e dal New Jersey (Leonard).

Penny e Sheldon provengono quindi da quella che è comunemente nota come Middle America. L'“America di mezzo” è un'etichetta geografica e culturale che denota, per esclusione, quell'enorme porzione di paese che non è la East Coast né la West Coast (in tal senso è detta anche Flyover States, alludendo agli Stati che vengono soltanto sorvolati dalle rotte aeree più frequenti, quelle appunto tra le due coste); essa identifica prevalentemente i contesti rurali e suburbani, cui si associano a livello statistico l'appartenenza politica conservatrice, la fede evangelica e numerose varianti linguistiche di

inglese foneticamente e grammaticalmente molto diverse dallo Standard American.

Su questo stereotipo la serie gioca frequentemente, in un primo momento per definire le maschere (Penny = *dumb blonde* + Nebraska) e successivamente, definite le bibbie dei protagonisti e sufficientemente consolidata la loro caratterizzazione intradiegetica anche nei confronti degli altri personaggi, può verificarsi l'inversione dello stereotipo e l'incongruenza.

Simili caratterizzazioni, tuttavia, tengono conto solo delle competenze del pubblico cui la serie è originariamente destinata, un pubblico generalista americano, in grado di comprendere le implicazioni di una determinata provenienza geografica. Prendiamo ad esempio la scena nel pilot in cui Penny si racconta ai nuovi dirimpettai (1x01/21): quando parla della sceneggiatura che sta scrivendo, con una protagonista aspirante attrice proveniente dal Nebraska, e Leonard desume che la storia sia autobiografica, Penny può sottolineare la differenza tra sé stessa e la protagonista della sua sceneggiatura attraverso la distinzione Lincoln/Omaha, scatenando l'ilarità del pubblico. L'implicazione della risposta di Penny, che corra una grande differenza tra le due città del Nebraska, e che ciò sia sufficiente a distinguere sé stessa dalla sua protagonista, costituisce di fatto la punchline della battuta innestata con il racconto della sceneggiatura, ma poiché manca da parte sua l'intento umoristico e si tratta umorismo involontario, Penny si ritrova ad essere butt of the joke, vittima inconsapevole del meccanismo della superiorità.

Queste implicazioni possono sfuggire a un pubblico italiano generalista fruitore dell'edizione doppiata, e in parte anche al pubblico più specializzato del fansubbing. Nondimeno, a livello locale, entrambe le versioni riportano lo scambio piuttosto fedelmente (se si eccettua un errore di traduzione del fansubber) e senza alterare od omettere le coordinate geografiche. Ma se il fansubbing presume sempre, per scelta traduttiva, che il suo pubblico sia in possesso a) della conoscenza enciclopedica necessaria a cogliere il significato delle battute e b) degli strumenti per recuperare le informazioni che eventualmente gli mancano, è evidente come, invece, almeno a livello

più macro l'edizione per Mediaset abbia sentito la necessità di compensare questa mancata domesticazione con una serie di interventi disseminati lungo tutto l'episodio, volti a rendere più comprensibile la caratterizzazione di Penny come ragazza di provincia, in particolare nel lato naif, che trascende rapidamente nella sbadataggine e nel rafforzamento del primo stereotipo, quello della *dumb blonde*: da “Oh, è un onore conoscervi” (1x01/12) alla ripetizione del segno zodiacale (1x01/19) a “Quattro anni! Il tempo dell'ultimo anno di scuola!” (1x01/22), la Penny del pilot italiano è molto più *dumb* dell'originale. Il tratto sarcastico che la Penny del pilot mai andato in onda aveva in sovrabbondanza, e che la Penny interpretata da Kaley Cuoco rivela più gradualmente nel corso della prima stagione, viene completamente cassato dalla Penny italiana: è il caso dei commenti irriverenti rivolti ad Howard che si vanta dei suoi risultati a un videogioco, *Cool tiger* e *That sounds interesting* e *Oh, I don't think I'll be able to stop thinking about it* (1x01/27), che nel doppiaggio infantilizzano il personaggio, da “Com'è mostruoso” a “Nell'antro io non entro, troppa paura” e rimarcano il suo impiego di cameriera con “non farò altro, a parte vendere cheesecake”. Quest'ultimo adattamento trova eco anche nell'episodio successivo, nuovamente al posto di un commento sarcastico indirizzato ad Howard, reso con “Le persone mi dicono solo cheesecake!” (1x02/3).

Nel corso della prima stagione, la provenienza provinciale viene impiegata anche intenzionalmente da Penny a spese di altri come in 1x07/6 e da Sheldon a spese dell'amica di Penny in 1x07/14. Quest'ultima istanza rappresenta una doppia difficoltà con la combinazione di *Kosher* e *Cornhuskers*, il nome della mascotte della squadra di football dell'Università del Nebraska-Lincoln. Mentre nel fansubbing, come già analizzato nel precedente paragrafo, il riferimento alla *kasherut* viene trattenuto, e nel doppiaggio viene rimosso a favore di un'esplicitazione, il secondo RCS viene omesso del tutto nel fansubbing, che proponendo un letterale “coltivatori di grano” commette molto probabilmente un semplice errore di traduzione, mentre il doppiaggio attenua la difficoltà di comprensione esplicitando con “giocatori di football [...] nel Nebraska”. L'effetto

desiderato viene raggiunto, ma al prezzo di una perdita di connotazioni in entrambe le versioni.

Arrivati alla *season premiere* della decima stagione, *The Conjugal Conjecture*, gli stereotipi sono stati disseminati e si sono consolidati a sufficienza per poter dar vita a un episodio che, mettendo insieme tutti i middle-americani della serie, può semplicemente limitarsi a raccoglierne i frutti.

La premessa dell'episodio è costituita dalle nozze di Leonard e Penny, che si sono già sposati a Las Vegas all'inizio della stagione precedente, ma hanno deciso di tenere anche una cerimonia davanti ad amici e parenti. Arrivano quindi a Pasadena le famiglie di entrambi, e anche la madre di Sheldon. A questo punto della serie, gli spettatori non solo sanno che Penny viene dal Nebraska e Leonard viene dal New Jersey, ma hanno anche fatto la conoscenza dei genitori di Leonard, Alfred, antropologo, e Beverly, psichiatra; del lato di Penny gli spettatori conoscono il padre, Wyatt, e hanno sentito, nel corso delle varie stagioni, riferimenti a un fratello in carcere per produzione e traffico di metanfetamine; la madre di Sheldon, Mary, come detto era stata introdotta nella prima stagione ed ha avuto diverse altre apparizioni e menzioni.

Riuniti tutti dalle nozze di Leonard e Penny, i personaggi si incontrano e scontrano sul terreno delle loro coordinate socio-culturali.

In particolare, i genitori di Penny, Wyatt e Susan, agricoltori del Nebraska, di ceto umile e con un figlio ex-galeotto, sono intimiditi dai consuoceri, accademici di successo della East Coast, parlanti un inglese perfetto e genitori di tre figli impeccabili. Il fratello di Penny, Randall, sembra totalmente ignaro dei complessi d'inferiorità dei genitori o dell'imbarazzo che la sua carriera nel narcotraffico può causare in situazioni sociali.

Alfred e Beverly sono divorziati, e il risentimento di Beverly nei confronti dell'ex-marito esplose quando lui e Mary finiscono la serata insieme. È in questa circostanza che Beverly dice di Mary quel *Bible-thumping bumpkin* di cui a 5.3.2. Mentre *Bible-thumping* ha, come detto, dato dei grattacapi al fansubber quanto all'adattatore, *bumpkin* è stato reso senza difficoltà come “buzzurra” nel fansubbing e “zotica” nel doppiaggio, due scelte equivalenti.

Il commento velenoso di Beverly viene risolto umoristicamente nella punchline di Sheldon, che incongruamente si risente delle dure parole nei confronti di sua madre per poi notare come siano accurate. La battuta non costituisce di per sé un problema di adattamento, ma la funzione di punchline viene in parte meno quando si considera che l'“accuratezza” a cui si riferisce Sheldon non è del tutto veritiera nelle versioni italiane come in quella originale, che dimostrava una precisione chirurgica.

Per quanto riguarda il ramo della famiglia proveniente dal Nebraska, il connotato di *naïveté* e provincialismo legato a Penny nella prima stagione viene replicato in maniera esponenziale anche nei suoi parenti, in particolare in Randall (la sua prima battuta, nel viaggio in macchina dall'aeroporto è *Hey, look, they got Walgreens here, too!*, cfr. 10x01/4).

Il complesso d'inferiorità da Cornhusker si riflette esplicitamente nei discorsi fatti in privato, specialmente dal personaggio di Susan. Tuttavia, per quanto espliciti, nelle versioni italiane non veicolano lo stesso portato di ansia da prestazione. In 10x01/7, Susan utilizza il setup di una *knock knock joke*, un tipo di barzelletta ampiamente conosciuto in America, con un'occasione d'uso che va dalla scuola dell'infanzia alla stand up comedy, e segue un modello sempre uguale a se stesso:

- Knock, knock.
- Who's there?
- *nome*
- *nome* who?
- Punchline.

In questo caso, Susan taglia corto e la barzelletta è particolarmente sintetica: manca il passaggio intermedio dei nomi e manca addirittura la punchline. Ma è proprio questo a scatenare l'ilarità del pubblico, che vede disattese le proprie aspettative rispetto a un modello di umorismo tanto formulaico, con un finale che rivela le ansie e l'imbarazzo nei confronti della propria famiglia. In italiano, la barzelletta viene tradotta fedelmente, ma ci si affida alla conoscenza enciclopedica dello spettatore per richiamare l'intertestualità della *knock knock joke*.

Poco più avanti, in 10x01/8, Susan spiega ulteriormente *I don't want them thinking we're white trash*, facendo ricorso a una categoria sociale che risale al XIX secolo, resa celebre da *La capanna dello Zio Tom* e ripresa da *Via col vento*, e che indicava i raccoglitori bianchi nelle piantagioni di cotone sudiste, una posizione socio-economica talmente misera da essere disprezzata anche dagli schiavi neri. Il suo uso sopravvive nell'inglese contemporaneo, spesso a fini auto-ironici; tuttavia, non è questo il caso, anzi Susan associa a *white trash* tutte le preoccupazioni per la condizione sociale della sua famiglia, mentre Randall, nella più totale inconsapevolezza, si ferma all'aspetto formale della locuzione, tentando un debole pun. Nel fansubbing, *white trash* viene tradotto con il suo corrispettivo tradizionale “feccia bianca”, che trattiene l'elemento cromatico che innesca il pun di Randall. Nel doppiaggio, invece, la locuzione viene esplicitata in “poveri ignoranti”, che sebbene costituisca un adattamento facilmente comprensibile, non veicola le connotazioni di classe dell'originale, che vanno ben oltre la dicotomia ricco/povero. Si tratta di un insieme di caratteristiche che partono dal dato economico per investire anche quello professionale (sono agricoltori come quelli della Beecher Stowe), sociale (il loro status è estremamente umile), culturale (la loro educazione non va oltre la scuola superiore), civico (sono ai margini della società, ricorrono al crimine). Nella serie il paragone è esasperato a fini umoristici, ma è reso in qualche modo più calzante dal personaggio di Randall, per il quale la serie attinge a un altro elemento dello stereotipo dell'americano di provincia *white trash*, l'uso di metanfetamina, stereotipicamente associato appunto alle fasce più disagiate della popolazione americana caucasica. Questa specifica del personaggio di Randall era già stata data al pubblico nel corso delle stagioni precedenti, ma viene qui ribadita anche con la battuta *Thank you for my new teeth* (10x01/14), che tradotta letteralmente può passare inosservata dal pubblico italiano, meno avvezzo a questa particolare piaga sociale e ai conseguenti problemi odontoiatrici.

La terza famiglia coinvolta nelle dinamiche della middle-americanità esplorate nella 10x01 è quella dei Cooper. Mentre Mary, benché rappresenti

un personaggio fondamentalmente positivo, costituisce un conglomerato di stereotipi coerenti tra loro (cristiana devota, texana orientale) e capaci di dare origine a un sentimento di superiorità nel pubblico che ascolta i suoi discorsi conservatori e al limite del razzismo, Sheldon è uno dei personaggi più stratificati della serie, incarna stereotipi anche molto contrastanti fra loro, tra i quali, per l'appunto, il nerd e il texano orientale. Si tratta di una stratificazione che avviene gradualmente, nel corso di molte stagioni, iniziando con la prima, quando in 1x13/15 è l'acerrima nemica di Sheldon a definirlo *arrogant, misogynistic, East Texas doorknob*, un raro caso di doppiaggio che adatta il testo originale in maniera più meticolosa del fansubbing (“idiota texano”/“idiota del Texas orientale”). È un personaggio che, per quanto sia spesso vittima di forme di umorismo involontario, viene dipinto come consapevole delle ramificazioni di questo particolare stereotipo: alla domanda di sua madre sulla neonata di Howard e Bernadette *Have they decided to raise it Jewish or regular?*, Sheldon risponde, rivolto ad Amy, *Welcome to Texas* (10X12/3).

Anche in questo caso, l'accumulo di riferimenti nell'arco della serie paga quando, nella decima stagione, Sheldon viene mostrato in un contesto sudista come un cowboy bar. Trovandosi a dover chiedere l'aiuto del barista, fa sfoggio di un perfetto Southern American English, che però risulta estremamente difficile da rendere in italiano. Al saluto *howdy* (10x20/10), il fansubber fa corrispondere un genericamente colloquiale “come butta?”, nonostante, oltre a mancare il bersaglio della connotazione geografica, contraddica un dato acquisito pochi episodi prima, in 10x06/4, quando Sheldon lamentava l'abitudine di un fattorino della UPS di chiedergli “come butta?”, dialogo che era stato tradotto correttamente. Nel doppiaggio, il saluto diventa un ancor più riduttivo “buonasera”, incurante anche della variazione diafasica. L'appellativo con cui Sheldon richiama l'attenzione del barista, *partner*, trova adattamenti come “socio” sulla stessa lunghezza d'onda del “come butta?”, afferenti a un registro informale, ma più urbano e giovanile che provinciale e arretrato, e “compare”, più azzeccato perché attinge all'italiano connotato regionalmente pur senza ricorrere al dialetto. Infine, l'uso del costrutto *in these here parts*, segno di una competenza

linguistica non sporadicamente limitata a poche parole stereotipiche come lo *y'all* di 10x03/1, è lo spunto della punchline finale, quando Raj ripete la frase in tono interrogativo, incredulo per l'esibizione di un inglese così scorretto, e Sheldon può confermare che si è trattato di un ipocorrettismo intenzionale, motivato dal bisogno di mimetizzarsi con l'ambiente circostante, cosa che per Raj, *brown guy* in un ritrovo di sudisti, è impossibile. La battuta però si svuota di significato nella versione italiana, che traducendo tutto in un italiano perfetto non dà allo spettatore gli strumenti per seguire il discorso di Sheldon o capire lo spaesamento di Raj. Un'ultima istanza in cui la serie gioca con lo stereotipo della middle-americanità è quello di 10x23/7, in cui Sheldon si dà alla musica blues, un genere popolare in tutti i *Flyover States*, ma anche negli altri Stati, come cliché musicale del cuore spezzato, suonando l'armonica a bocca e pronunciando frasi come *My baby done left me*. Anche in questo caso, Sheldon mostra di padroneggiare costrutti peculiari del Southern American English che in italiano non vengono resi: sia il fansubbing che il doppiaggio tentano in una certa misura di compensare scegliendo “piccola” e “bimba” per *baby*, ma l'ilarità dal pubblico è guadagnata più attraverso il canale visivo (appartamento vuoto, Sheldon seduto per terra da solo) e il suono dell'armonica che dall'incongruenza tra il personaggio e la sua scelta linguistica.

Conclusioni

La scelta di un prodotto come *The Big Bang Theory* per un'analisi dell'adattamento alla cultura italiana è stata intrapresa per svariati motivi strettamente testuali, dalla densità dei RCS alla difficoltà di resa dell'umorismo, ma in special modo per motivi legati al contesto produttivo e ai discorsi della ricezione, in una dinamica che muove dalle convenzioni professionali legate alle strategie domesticanti alle proteste dei fan, per approdare a un rinegoziato patto con il pubblico, che propone un prodotto più aderente all'originale.

L'approccio fortemente manipolativo del doppiaggio tradizionale ha, in questo caso, fatto spazio a una modalità di adattamento che si è avvicinata al testo in maniera più flessibile, discostandosi da antiche routine che si erano rivelate nocive perché respingenti per un pubblico nuovo, attento, reattivo.

Viviamo in un'epoca in cui la televisione è già uscita dalla televisione, in cui la testualità prodotta in vista del broadcasting non è più insolubilmente legata ad esso ma, anzi, può percorrere strade del tutto differenti per arrivare all'audience, strade, in certa misura, costruite a tal fine dall'audience stessa. Quell'audience abituata a procurarsi il prodotto con i propri tempi e nei propri termini, tramite la circolazione digitale, non aveva remore nei confronti del continuo switch tra quest'ultimo tipo di fruizione e quello convenzionale del broadcasting: quello che respingeva risolutamente non era tanto il medium in sé, quanto la pesante interferenza dell'intermediario, che si poneva come gatekeeper in un'epoca in cui le frontiere culturali erano già diventate molto più porose di quanto lo fossero anche soltanto dieci anni prima. Ciò si è rivelato particolarmente vero per il prodotto preso in esame perchè dotato di peculiari caratteristiche testuali che lo hanno reso una pietra miliare dello Zeitgeist di questo decennio e così potenti da costringere un intero comparto a rivoluzionare il proprio modus operandi: un tempo il nerdism era una merce di contrabbando da parte di pochi pirati coraggiosi per pochi addicted seriali, oggi ha ufficialmente e legittimamente passato la

frontiera.

Si è infatti evidenziato nel *case study* come l'edizione italiana della sitcom sia passata da una sistematica omissione dei RCS anche solo mediamente ostici che andava di pari passo con una riscrittura anche molto profonda dei dialoghi, a un pedinamento del testo originale, seguendo l'esempio, per usare un eufemismo, del fansubbing.

Ancora oggi rimane un forte pregiudizio da parte del pubblico nei confronti del doppiaggio di questa serie, in parte legato alle prime impressioni e ai discorsi circolati relativamente alla prima stagione, e che non tiene conto della diversa direzione presa a partire dalla seconda metà di quella stagione semplicemente perché la parte del pubblico che aveva mosso quelle obiezioni è andata perduta.

Ciononostante, un'altra, più consistente, fetta di pubblico continua a seguire *The Big Bang Theory* e la sua edizione doppiata rimane la modalità con cui la maggior parte dell'audience italiana lo segue, con i continui cicli di repliche più volte al giorno su tutte le piattaforme e tutti i canali.

L'ipotesi di lavoro, che la cultura di fandom e la forma di traduzione audiovisiva del fansubbing avesse influito sull'approccio ai prodotti di culto da parte degli addetti ai lavori, è stata sistematicamente confermata dall'analisi descrittiva del corpus, dal confronto del trattamento dei riferimenti culturo-specifici e dell'umorismo verbale in ottica funzionale.

La composizione del corpus, due intere stagioni di un unico prodotto nelle sue versioni originale, doppiata e sottotitolata da fan, ha consentito di fare raffronti ed evidenziare variazioni in senso diacronico del trattamento dei materiali testuali proprio grazie a quella ricorsività di temi, riferimenti e formule tipica della sitcom come genere e di *The Big Bang Theory* come specimen.

Al di là del giudizio di valore, come oggetto di ricerca si è rivelato un testo ricco di spunti grazie al suo pantheon di idoli, alla mitologia relativa al suo universo di personaggi continuamente rifornita e sempre più ampiamente esplorata, alle combinazioni sempre diverse tra gli stereotipi che adopera e ai meccanismi umoristici che innescano.

Alla luce di questo studio, non sembra azzardato affermare che l'industria

culturale italiana, di concerto, sebbene in ritardo, con i suoi corrispettivi internazionali, abbia iniziato a muovere dei passi in direzione del proprio pubblico, tentando di allettarlo e riattrarlo a sé con le stesse armi della concorrenza (una concorrenza tanto più spietata e invulnerabile proprio perché rappresentata dal pubblico stesso, nella sua veste di prosumer/produser): un punto di partenza da cui future ricerche potranno prendere le mosse per approfondire l'analisi del rapporto tra sitcom all'americana e edizione all'italiana, tra industria e audience, tra produzione e fandom.

Appendice – Il corpus: *The Big Bang Theory*

Stagione 1 Episodio 1 – *Pilot* ("Pilota")

Adattatore dialoghista Mediaset: Silvia Pepitoni

Team itasa: SmokingBianco, ChemicalChiara, Supersimo, LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	L.: Twenty-six across is MCM .	26 orizzontale e' " MCM "	26 orizzontale " Nuova Caledonia "
es. 2	L.: Fourteen down is... move your finger... phylum , which makes 14 across Port-Au-Prince .	La 14 verticale e'... Sposti il dito... " Filamento " per cui la 14 orizzontale e' " Port-au-Prince "	E 14 verticale... tolga il dito... " panegirica ", 14 orizzontale e' " Port-au-Prince "
es. 3	L.: See, Papa Doc's capital idea , that's Port-Au-Prince .	Vede, "La capitale fondata da Papa Doc " e' " Port-au-Prince ."	Vede? " Pompidou " completa la parola " Port-au-Prince ".
es. 4	L.: Is this the high-IQ sperm bank?	E' la banca del seme per donatori con alto quoziente intellettuale?	È qui la banca del seme per i super intelligenti ?
es. 5	L.: What, are you kidding? You're a semipro .	Cosa , mi prendi in giro? Sei un semiprofessionista .	Scherzi? Sei un semi-donatore ormai.
es. 6	S.: I have a sister with the same basic DNA mix who hostesses at Fuddrucker's .	Ho una sorella con il mio stesso corredo genetico di base che fa la cameriera da Fuddrucker .	Mia sorella disse le prime parole a sei anni e fece la stessa classe cinque volte .
es. 7	L.: A little extra money to get fractional T1 bandwidth in the apartment?	Denaro facile per poter aumentare la nostra banda su internet ?	Per avere in casa un'ADSL più veloce ci servivano dei soldi.
es. 8	S.: What's the protocol for leaving? L.: I don't know. I've never reneged on a proffer of sperm before.	- Qual e' il protocollo per andarsene? - Non lo so... Non ho mai ritrattato una donazione di sperma prima d'ora.	- Come ci si ritira? - Non lo so, è la prima volta che il mio seme non finisce sul copriiletto .
es. 9	S.: I did a series of experiments when I was 12 .	Ho fatto una serie di esperimenti quando avevo 12 anni.	Ho fatto una serie di esperimenti quando avevo 10 anni.
es. 10	L.: New neighbor? S.: Evidently. L.: Significant improvement over the old neighbor.	- Nuova vicina? - Evidentemente. - Miglioramento significativo rispetto alla vecchia vicina.	- Prima non c'era. - No, ai vista. - La vicina che c'era prima l'hanno rottamata?

	S.: Two-hundred pound transvestite with a skin condition ? Yes, she is.	- Un travestito di 90 Kg con una malattia della pelle? Si', lo e'.	- Se accettano trans di 100 kg con la cellulite sulle guance...
es. 11	L.: We live across the hall.	Viviamo dall'altra parte del corridoio.	Siamo i tuoi dirimpettai.
es. 12	P.: Okay, well, I guess I'm your new neighbor. Penny.	Credo di essere la vostra nuova vicina. Penny.	Oh, è un onore conoscervi. lo mi chiamo Penny.
es. 13	S.: No. We're gonna start season two of Battlestar Galactica . L.: We already watched the season two DVDs . S.: Not with commentary .	- No, dobbiamo iniziare la seconda stagione di Battlestar Galactica . - Abbiamo già visto la seconda stagione in DVD. - Non con gli speciali .	- Dobbiamo cominciare a vedere la seconda serie di Battlestar Galactica . - Ma li abbiamo già visti quei DVD. - Non con gli speciali .
es. 14	S.: We never invited Louie/Louise over.	Non abbiamo mai invitato qui Louis/Louise .	Non invitavamo mai il pachiderma che abitava lì prima.
es. 15	S.: I have 212 friends on MySpace .	Ho 212 amici su MySpace .	lo ho già 210 amici nel mio sito .
es. 16	L.: We'll have a nice meal and chat . S.: Chat ? We don't chat , at least not off-line. L.: Well, it's not difficult. You just listen to what she says. and then you say something appropriate in response. S.: To what end?	- Faremo una bella mangiata e una bella chiacchierata . - Chiacchierata ? Noi non chiacchieriamo , almeno non offline. - Non e' difficile,devi solo ascoltare cosa dice, e poi rispondi qualcosa di appropriato. - A quale fine?	- Per mangiare e anche per parlare. - Per parlare? E dire, ciao, come va, bene, ciao? - Non arrenderti alle prime difficoltà, in fondo per lei siamo due sconosciuti che hanno l'arduo compito di metterla a suo agio. - Fino a che punto?
es. 17	L.: Tuesday night we played Klingon Boggle until 1 in the morning.	Martedì notte, abbiamo giocato a Klingon boggle fino all'una.	Abbiamo giocato a Risiko fino alle 3 del mattino
es. 18	P.: So, Klingon Boggle ? L.: Yeah. It's like regular Boggle , but in Klingon .	- Quindi... Klingon boggle ? - Sì, e' come il normale Boggle , ma in Klingon .	- Voi giocate anche a Scarabeo? - Certo ma non siamo mai più di 450.
es. 19	P.: Oh, I'm a vegetarian . No, except for fish, and the occasional steak. I love steak.	Sono vegetariana. No, tranne che per il pesce. E una bistecca occasionale. Adoro le bistecche!	Ah, sono del sagittario! Ma questo ve l'ho già detto. Ma non vi ho detto che adoro le bistecche ☺! Buone!

es. 20	L.: Do you have some sort of a job? P.: I'm a waitress at The Cheesecake Factory . L.: I love cheesecake . S.: You're lactose intolerant. L.: I don't eat it, I think it's a good idea.	- Lavori da qualche parte? - Sono cameriera alla "fabbrica del Cheesecake". - Adoro il cheesecake . - Sei intollerante al lattosio. - Non lo mangio. Penso solo che sia una buona idea.	- Ti mantieni agli studi facendo la badante? - Faccio la cameriera alla Fabbrica del cheesecake. - Adoro il cheesecake . - Se sei intollerante al lattosio! - Se vuoi parlarle anche della mia stipsi...
es. 21	P.: Anyways, I'm also writing a screenplay. It's about this sensitive girl who comes to L.A. from Lincoln, Nebraska , to be an actress and winds up a waitress at The Cheesecake Factory . L.: So, it's based on your life. P.: No, I'm from Omaha .	- Comunque sto anche scrivendo una sceneggiatura. Riguarda questa ragazza sensibile che giunge a Los Angeles da Lincoln , nel Nebraska , per fare l'attrice e si ritrova cameriera alla "Fabbrica del Cheesecake". - Quindi si basa sulla tua vita. - No, io sono di Omaha .	- Sapete, sto scrivendo una sceneggiatura. Parla di una fanciulla che arriva a Los Angeles da Lincoln , nel Nebraska , per fare l'attrice e si ritrova cameriera alla "Fabbrica del Cheesecake". - E' una storia autobiografica. - No, io sono di Omaha .
es. 22	P.: Four years. That's like as long as high school .	4 anni! Piu' o meno quanto e' durato il liceo!	Quattro anni! Il tempo dell'ultimo anno di scuola!
es. 23	S.: That woman in there is not going to have sex with you.	Quella ragazza non fara' sesso con te.	Quella donna di là non farà sesso se non ci provi tu.
es. 24	S.: Do you think this possibility will be hindered when she discovers your Luke Skywalker "no more tears" shampoo ? L.: It's Darth Vader shampoo. Luke Skywalker's the conditioner .	- E credi che questa possibilita' sara' aiutata o ostacolata quando scoprirà il tuo shampoo Luke Skywalker -niente piu' lacrime? - E' lo shampoo di Darth Vader. L'emoliente e' di Luke Skywalker .	- E credi che questa ipotesi andrà in meta quando lei scoprirà che Gocce di Seta e Miele è il nome del tuo shampoo? - Fusa e Coccole è lo shampoo. Seta e miele è il balsamo.
es. 25	L.: The hair products are Sheldon's.	I prodotti per i capelli sono di Sheldon.	Fusa e coccole è lo shampoo.
es. 26	H.: He's kind of a nerd. Juicebox ?	E' una specie di sfigato. Succo di frutta ?	Lo distrarrebbero dallo studio. Papaya ?
es. 27	H.: This is one of my favorite places to kick	- Questo e' uno dei miei	- Non conosco un posto migliore di

	<p>back after a quest. They have a great house ale. P.:Wow, cool tiger. H.: Yeah, I've had him since Level 10. His name is Buttons. Anyway, if you had your own game character we could hang out, maybe go on a quest. P.:That sounds interesting.(...) Oh, I don't think I'll be able to stop thinking about it.</p>	<p>posti preferiti dove riposare al ritorno di una quest. Hanno una favolosa birra fatta in casa. - Bella tigre. - Gia', ce l'ho sin dal livello 10. Si chiama Tettona. Comunque, se tu avessi un tuo personaggio nel gioco potremmo uscire insieme, magari per una quest. - Sembra interessante.(...) Non credo che riusciro' a smettere di pensarci.</p>	<p>questo per riprendermi dopo uno sforzo mentale. Mi sento a casa mia. - Com'è mostruoso. - Niente riesce a distendermi meglio i nervi. Vuoi giocare con me? Certo, se anche tu avessi il tuo personaggio potremmo andare di antro in antro a cercare cosucce. - Nell'antro io non entro, troppa paura. (...) non farò altro, a parte vendere cheesecake.</p>
<p>es. 28</p>	<p>S.: I don't know your odds in the world as a whole, but as far as the population of this car goes, you're a veritable mac daddy.</p>	<p>Non so quali siano le tue possibilita' nel mondo come prostituta, per quanto riguarda la popolazione di questa macchina, sei decisamente il capo dei papponi.</p>	<p>La prossima volta che aprirai la porta per un'incontenibile voglia di relazionarti con il mondo, la troverai inchiodata.</p>

Stagione 1 Episodio 2 – *The Big Bran Hypothesis* (“L'ipotesi del cervellone”)
 Adattatore dialoghista Mediaset: Silvia Pepitoni
 Team itasa: Robbie, supersimo, SmokingBianco; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	L.: Ask him for a napkin. I dare you.	Chiedigli un tovagliolo. Ti sfido.	Guai a te se gli chiedi un tovagliolo.
es. 2	H.: Look at my fingers. They're like Vienna sausages . P.: Sounds like you have company. L.: They're not going anywhere.	- No, no, guardami le dita. Sembrano salsicce viennesi . - Sembra che tu abbia compagnia. - Non andranno da nessuna parte.	- Guarda le mie dita. Sembrano wurstel viennesi! - Ho un film con Meryl Streep. - Che orecchio sopraffino .
es. 3	H.: Haven't you ever been told how beautiful you are in flawless Russian? P.: No, I haven't. H.: Get used to it. P.: Yeah. I probably won't .	-Non ti è mai stato detto quanto sei bella, in un russo impeccabile? - No. - Abituatici. - Gia' . Probabilmente non lo faro' .	- Non te l'ha mai detto nessuno “quanto sei bella” in russo? -No. Mai nessuno. - Abituati. - Le persone mi dicono solo cheesecake!
es. 4	L.: Do you want to join us for Thai food and a Superman movie marathon ? P.: A marathon? How many Superman movies are there? S.: You're kidding, right?	- Ti va di unirti a noi per una cena Thailandese e una maratona di Superman ? - Una maratona? Quanti film di Superman avete ? - Stai scherzando, vero?	- Mangeresti con noi thai Ø insieme ad una maratona di film di Superman ? - Una maratona wow! Me li vedo tutti molto volentieri. - Stai scherzando, vero?
es. 5	L.: I have 2,600 comic books in there. I challenge you to find a single reference to Kryptonian skin cells . S.: Challenge accepted. We're locked out. R.: Also, the pretty girl left.	- Ho 2600 fumetti la' dentro. Ti sfido a trovare un solo riferimento alle cellule epidermiche Kryptoniane . - Sfida accettata. - Siamo chiusi fuori. - E la bella ragazza se n'e' andata	- La dentro ho 2600 volumi di fumetti . Ti sfido a trovare un solo riferimento alle cellule cutanee Kryptoniane . - Sfida accettata, permesso . - Non spingete, calma! - Perché la biondina ha chiuso la porta?
es. 6	S.: Ah, gravity, thou art a heartless bitch .	-Ah, gravita', sei una puttana senza cuore .	- Oh, gravità, che tu possa sfracellarti a terra .
es. 7	L.:When the transvestite lived here,you didn't care how he kept the place. S.:Because it was immaculate. I mean, you opened that man's closet, it was left to right evening gowns, cocktail	-Quando il travestito viveva qui, non ti interessava come teneva la casa. -Perche' era immacolato. Cioe', aprivi l'armadio di quell'uomo, da sinistra a destra trovavi vestiti serali, Ø da cocktail , e le sue uniformi da	- Ma, quando c'era qui il trans non t'importava di come teneva la casa. - Perché la teneva in modo impeccabile. Intendo dire, tu aprivi gli armadi di quell'uomo e trovi a destra e a sinistra gli abiti da sera e Ø da cocktail e le uniformi da poliziotto.

<p>dresses, then his police uniforms. L.: What were you doing in his closet? S.: I helped him run some cable for a web cam.</p>	<p>poliziotto. -Che ci facevi nel suo armadio? -L'ho aiutato a installare un'antenna per la web cam.</p>	<p>- Che ci facevi nel suo armadio? - Gli installavo un cavetto per la sua webcam.</p>
---	--	--

Stagione 1 Episodio 3 – *The Fuzzy Boots Corollary* (“Il corollario del gatto”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Ellsa Giampaoli

Team itasa: Robbie, supersimo, ChemicalChiara; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	H.: All right, just a few more feet and... Here we are, gentlemen, the Gates of Elzebub .	Ok, solo qualche altro passo e...eccoci qui, signori. I Cancelli di Elzebob .	Ci siamo quasi, ancora pochi metri e poi... ce l'abbiamo fatta, signori. I Cancelli di Elzebob .
es. 2	L.: Warriors, unsheathe your weapons. Magic wielders , raise your wands.	Guerrieri, sguainate le armi. Stregoni , tirate fuori le bacchette.	Guerrieri, sguainate le armi. Stregoni , fuori le bacchette magiche .
es. 3	R.: Control, shift... B!	Control, shift... B!	Tasto control, shift... bomba!
es. 4	R.: Tonight, I spice my meat with goblin blood.	Stasera allunghero' il mio idromele con sangue di goblin .	Stasera condirò la mia carne con il sangue dei goblin!
es. 5	S.: Wanna log on to Second Life and go swimming?	Qualcuno si collega a Second Life per farsi una nuotatina?	Collegiamoci a second life per una nuotata.
es. 6	DOUG: What's up, bro?	Come butta, fratello?	Come ti butta, fratello?
es. 7	S.: Penny for your thoughts .	Una Penny per i tuoi pensieri.	Una Penny per i tuoi pensieri.
es. 8	LESLIE: I'm trying to see how long it takes a 500-kilowatt oxygen-iodine laser to heat up my cup of noodles . L.: I've done it. About two seconds, 2.6 for minestrone .	- Sto cercando di capire quanto ci mette un raggio laser ossigeno-iodio da 500 kW a riscaldare la mia zuppa con gli spaghetti . - L'ho già fatto. 2 secondi. Circa 2,6 per il minestrone .	- Sto cercando di capire quanto ci mette un raggio laser ossigeno-iodio da 500 kW a riscaldare la mia zuppa istantanea . - L'ho già fatto. Circa 2 secondi. 2,6 per il minestrone .
es. 9	LESLIE: Probably a romantic comedy featuring the talents of Hugh Grant or Sandra Bullock .	Poi potremmo vedere un film, probabilmente una commedia romantica, con i talentuosi Hugh Grant o Sandra Bullock .	Poi magari al cinema, per vedere una commedia romantica con attori come Hugh Grant o Sandra Bullock .
es. 10	S.: This is just gonna be two weeks of moping and tedious emo songs.	Saranno due settimane di depressione e noiose canzoni emo .	Si preparano due settimane di malinconia e di noiose canzoni emotive .
es. 11	MRS TISHMAN: Remember the Latin hips .	Ricordatevi la mossa con il fianco .	Ricordatevi la mossa del bacino .
es. 12	L.: She said you don't know me, you don't even care, oh yeah . S.: Oh good Lord.	- Ø - Oh, signore. - Ø Dio, e' proprio una bella canzone. - Se stai facendo una	- Mi diceva tu non mi conosci, tu non sai di me... - Oh, buon Dio. - Mi diceva tu non mi

	<p>L.: She said you don't know me, you don't wear my chains, oh yeah. God, that's a good song.</p> <p>S.: If you're compiling a mix CD for a double suicide.</p>	<p>compilation per un suicidio doppio...</p>	<p>conosci, tu non porti le mie catene, oh yeah... Cavolo, fantastica canzone.</p> <p>- Sì, se la usi come colonna sonora per un suicidio Ø.</p>
es. 13	<p>L.: There's a feline geneticist in San Diego who's developed the cutest little hypoallergenic calicos.</p>	<p>C'e' un genetista felino a San Diego che ha sviluppato un carinissimo gattino tigrato ipoallergenico.</p>	<p>C'e' un genetista dei felini a San Diego che ha creato un delizioso gatto tigrato ipoallergenico.</p>
es. 14	<p>L.: I was wondering if you had plans for dinner.</p> <p>P.: Uh, you mean, dinner tonight?</p> <p>L.: There is an inherent ambiguity in the word "dinner." Technically, it refers to the largest meal of the day. So to clarify here, by dinner, I mean supper.</p> <p>P.: Supper?</p> <p>L.: Or dinner, you know.</p>	<p>- Mi chiedevo se avessi dei piani per il pasto.</p> <p>- Intendi il pasto di stasera?</p> <p>- C'e' un'ambiguità inerente alla parola "pasto". Tecnicamente si riferisce al pasto più importante della giornata, indipendentemente da quando lo consumi, quindi, per essere più chiaro, con pasto intendo cena.</p> <p>- Cena?</p> <p>- O pasto.</p>	<p>- Mi chiedevo dove mangerai stasera.</p> <p>- Stasera o stanotte?</p> <p>- Nella parola stanotte c'è un'ambiguità intrinseca perché tecnicamente può indicare sia la notte che abbiamo già vissuta sia quella che stiamo per vivere a breve... Hai impegni per la cena?</p> <p>- Stanotte?</p> <p>- O stasera.</p>
es. 15	<p>L.: For example, Sheldon had Quizno's for lunch. Sometimes he finds that filling, other times he doesn't. It's no fault of Quizno's. They have a varied menu.</p>	<p>Per esempio, Sheldon ha mangiato da Quiznos a pranzo. A volte lo sazia, altre volte no. Non è colpa di Quiznos, hanno un menu' vario.</p>	<p>Per esempio, Sheldon mangia i panini a pranzo. Certe volte lo saziano, certe altre volte no. Ma la colpa non è del bar all'angolo, perché ha una scelta molto vasta.</p>
es. 16	<p>S.: Perfect, that gives you two hours and 15 minutes for that dense molecular cloud of Aramis to dissipate.</p>	<p>Perfetto, hai due ore e 15 minuti per far dissipare quella densa nuvola molecolare di Aramis.</p>	<p>Perfetto, hai esattamente due ore e 15 minuti per far evaporare le molecole di quegli aloni color seppia.</p>
es. 17	<p>S.: I read it in Journal of American Neuroscience. It was sparsely sourced, but I think the science is valid.</p>	<p>Ho letto un articolo a riguardo su "Journal of American Neuroscience". Le fonti erano poco attendibili, ma le teorie alla base sono valide.</p>	<p>Ho letto un articolo a riguardo sulla rivista di neuroscienze. Aveva una scarsa documentazione, ma la tecnica di base è valida.</p>
es. 18	<p>L.: Stop asking me all</p>	<p>Smettila di farmi tutte</p>	<p>Un'altra domanda e le</p>

	these questions. I need to take another shower.	queste domande. Devo farmi un'altra doccia.	seppie diventeranno calamari!
es. 19	P.: Oh, we do have a chocolate key lime that's moving pretty well.	Abbiamo una meringata al cioccolato che sta andando piuttosto bene.	Ma c'è una torta al cioccolato e lime che sta andando molto forte.

Stagione 1 Episodio 4 – *The Luminous Fish Effect* (“L'effetto del pesce fluorescente”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Ella Giampaoli

Team itasa: Robbie, supersimo, ChemicalChiara, Levigna; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	S.: You know what's interesting about caves? L.: What? S.: Nothing.	-Sai cosa c'e' di interessante sulle caverne? - Cosa? - Niente.	-Sai cosa c'è di interessante nelle grotte? -Cosa? -Le grotte.
es. 2	R.: Oh, God, look at this buffet. I love America. L.: You don't have buffets in India? R.: Of course, but it's all Indian food. You can't find a bagel in Mumbai to save your life.	Oh, Dio, guardate questo buffet. Amo l'America. Non avete i buffet in India? Certo che si, ma c'e' solo cibo indiano. Non riesci a trovare un bagel a Mumbai neanche pagandolo a peso d'oro. (ndR: bagel=ciambella salata)	- Oh, cielo guarda che buffet. Adoro l'America. - Non li avete i buffet in India? - Certo che si, ma c'e' solo cibo indiano. A Bombay di rustico c'è solo mio cognato.
es. 3	H.: Hey, what up, science bitches ?	Ehi, come butta, puttanelle della scienza?	Ehi, come butta, marchettari della scienza?
es. 4	P.: So you got canned , huh?	Così sei stato fatto fuori, uh ?	Ti hanno liquidato , eh?
es. 5	S.: I'm taking a sabbatical because I won't kowtow to mediocre minds.	Mi sto prendendo un anno sabbatico perche' non ho intenzione di inchinarmi di fronte a menti mediocri.	Sono in congedo sabbatico perché non intendo sottostare a dei cervelli mediocri.
es. 6	L.: Fish nightlights. S.: It's a billion-dollar idea. Shhh! L.: Mum's the word.	Pesci-lampada? E' un'idea da miliardi di dollari Acqua in bocca.	Pesci come lampade notturne! È un'idea da un miliardo di dollari! Shh! Muto come un pesce.
es. 7	MARY: Honey, why did you get a loom? S.: I was working with luminous fish and I thought, " Hey... loom. " Mom, what are you doing here? MARY: Leonard called me. S.: I know, but why? L.: Because one of the great minds of the 21 st century is raising glow-in-the-dark fish and weaving serapes . S.: This is not a	Tesoro, perche' hai preso un telaio? Stavo lavorando ai pesci luminosi e ho pensato... " telaio ". Mamma, cosa ci fai qui? Leonard mi ha chiamato. Lo so, ma perche'? Perche' una delle piu' grandi menti del 21° secolo alleva pesci luce nelle tenebre e tesse mantelle .	Tesoro, perché hai preso un telaio? Stavo sperimentando la telecinesi e ho pensato, Ehi... telaio . Mamma, ma tu che ci fai qui? Mi ha chiamata Leonard. Questo lo so ma per quale motivo? Perché una delle grandi menti del XXI secolo sta allevando pesci luminosi e tessendo sarapes .

	<p>serape. This is a poncho. A serape is open at the sides, a poncho is closed. This is a poncho. And neither is a reason to call someone's mother.</p>	<p>Questa non e' una mantella, e' un poncho. Una mantella e' aperta nei lati, un poncho e' chiuso. Questo e' un poncho. E ne' l'uno, ne' l'altra sono una ragione per chiamare la madre di qualcuno.</p>	<p>Questo non è un sarape, questo è un poncho. Il sarape è aperto ai lati, il poncho è chiuso. Questo è un poncho. E nessuno dei due è un buon motivo per chiamare mia madre.</p>
es. 8	<p>S.: I'm not a child. I'm a grown man capable of living my life as I see fit. And I certainly don't need someone telling on me to my mother. L.: Wait, where are you going? S.: To my room and no one's allowed in. MARY: He gets his temper from his daddy. L.: Ah. MARY: He's got my eyes. L.: I see. MARY: All that science stuff, that comes from Jesus. L.: Sheldon, your mom made dinner. S.: I'm not hungry. MARY: Oh. Leonard, don't trouble yourself. He's stubborn. He may stay in there till the rapture. P.: Are we so sure that's a bad thing? MARY: I love the boy to death but he has been difficult since he fell out of me at the Kmart.</p>	<p>Non sono un bambino, sono un adulto, in grado di vivere la propria vita come ritiene opportuno. E di certo non ho bisogno di qualcuno che racconti di me a mia madre! - Aspetta, dove stai andando? - In camera mia, e nessuno puo' entrare! - Ha preso il carattere da suo padre. - Gli occhi li ha presi da me. - Capisco. - Tutta la roba scientifica, invece, quella viene da Gesu'. - Sheldon, tua madre ha preparato la cena. - Non ho fame! Leonard, non preoccuparti. E' testardo. Potrebbe rimanere li' fino alla fine dei giorni. Siamo sicuri che sia una cosa negativa? Ti diro', gli voglio un mondo di bene, ma e' sempre stato difficile, da quando l'ho partorito al K-Mart.</p>	<p>Non sono un bambino, sono un uomo adulto capace di vivere la propria vita come meglio crede. E non ho bisogno di qualcuno che faccia la spia a mia madre. Ma ora dove vai? In camera mia, e guai a voi se entrate! Ha preso il caratteraccio del padre. Ah. Ma gli occhi belli sono i miei. Capisco. E la roba scientifica è Gesù che gliel'ha data. Sheldon, tua madre ha preparato la cena! Non ho fame! Leonard, non te la prendere, è cocciuto. È capace di restare lì fino al delirio. Siamo sicuri che non sia meglio? Ti dirò, io adoro mio figlio, ma è stato difficile fin da quando l'ho partorito al supermercato.</p>
es. 9	<p>MARY: (a Raj) I made chicken. I hope that isn't one of the animals that you people think is magic. You know, we have an Indian gentleman at our church. A Dr. Patel. It's a beautiful story. The Lord spoke</p>	<p>Ho cucinato il pollo. Spero che non sia uno degli animali che voi ☹ considerate magici. Sapete, c'e' un signore indiano che frequenta la nostra chiesa, un certo dottor Patel. E' una bellissima storia. Il Signore gli ha parlato</p>	<p>Ho cucinato il pollo. Io spero tanto che non faccia parte degli animali che voi ☹ repute magici. Sapete, da noi in chiesa c'è un oculista indiano, il dottor Patel. Lui ha una storia magnifica. Pensate che</p>

	to him and moved him to give us all 20 percent off on LASEK .	e l'ha spinto a farci il 20% di sconto sull'operazione agli occhi col laser.	il Signore gli ha parlato e l'ha convinto a fare il 20% di sconto a tutti quelli che volevano l'operazione laser.
es. 10	MARY: His father, God rest his soul, used to say: "Mary, you have to take your time with Sheldon." L.: Sounds like a wise man. MARY: Oh, not so wise. He once tried to fight a bobcat for some licorice.	Suo padre, riposi in pace , diceva sempre: Mary, devi fare le cose con calma con Sheldon. - Sembra un uomo saggio. - Oh, non così saggio. Una volta cerco' di battersi con una lince rossa per della liquirizia.	Suo padre, che riposi in pace , diceva: Mary, devi avere molta pazienza con Sheldon. Era un uomo molto saggio. Oh, non così saggio. Una volta litigò con un babbuino per delle banane .
es. 11	MARY: All right, everybody, it's time to eat. Oh, Lord, we thank you for this meal and for all your bounty. And we pray that you help Sheldon get back on his rocker . (a Raj e Howard) Now, after a moment of silent meditation, I'm gonna end with " in Jesus' name "... but you two don't feel any obligation to join in. Unless, of course, the Holy Spirit moves you.	Ok, ragazzi, e' ora di mangiare. Oh, Signore, ti ringraziamo per questo pasto e per la tua bonta'. E ti preghiamo affinché aiuti Sheldon a rientrare nel seminato . Ora, dopo un attimo di silenziosa meditazione, finiro' con: "Nel nome di Gesù", ma voi due non sentitevi obbligati ad unirvi. A meno che, naturalmente, non siate mossi dallo Spirito Santo	Bene gente, è ora di mangiare. Oh Signore, ti ringraziamo per questo cibo che hai voluto concederci e ti preghiamo di aiutare Sheldon a ritrovare la stabilità . E ora, meditiamo in silenzio per qualche istante, e quando io finirò dicendo "Nel nome di Gesù", voi non sentitevi in alcun modo obbligati a unirvi a noi. A meno che non siate mossi dallo Spirito Santo.

Stagione 1 Episodio 5 – *The Hamburger Postulate* (“Il postulato dell'hamburger”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Silvia Pepitoni

Team itasa: Levigna, Robbie, ChemicalChiara, Supersimo; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	R.: When the smoke clears, Lincoln will be speaking Hindi and drinking mint juleps .	Quando il fumo si diradera', Abraham Lincoln parlera' Hindi bevendo mint juleps . (ndR: tipico drink degli stati del Sud)	Quando il fumo diradera', Abraham Lincoln parlera' Hindi e berrà bourbon e menta .
es. 2	P.: My boss says you have to either order or leave and never come back.	Il mio capo dice che dovete ordinare o andarsene e non tornare mai piu'.	Se non ordinate il mio capo scatenerà la terza guerra mondiale .
es. 3	L.: I'm sorry. Give him a hamburger. P.: Which one, the classic, the ranch house, the barbeque burger or the Kobe burger? S.: Can't we just go to Big Boy ?	- Portagli un hamburger . - Quale? Il Classic Burger , il Ranch House Burger , il Barbecue Burger , o il Kobe Burger ? - Non possiamo semplicemente andare al Big Boy ?	- Portagli un hamburger . - Quale? Il problema è quale hamburger : Classico Ø, Barbecue Ø, Ranch Ø, o Kobe Ø? - Non possiamo semplicemente andare al Big Boy ?
es. 4	H.: And walks in quiet beauty like the night . P.: Howard, I've asked you not to do that.	- E cammina in silenziosa bellezza come la notte. - Howard, ti avevo chiesto di non farlo .	- E procede in silenziosa bellezza come la notte. - Io russo la notte .
es. 5	H.: If you're into music, I happen to be a human beatbox .	Se ti piace la musica, pare che io sia una batteria umana.	Se ti piace la musica, sappi che io la batteria la adoro.
es. 6	R.: Nevertheless, this will be reflected in her tip .	Nondimeno, questo incidera' sulla sua mancia.	Ma era ovvio... che volevo un hamburger al bacon .
es. 7	L.: What did Penny mean, "you'd make a cute couple "? S.: I assume she meant the two of you would constitute a couple that others might consider cute. An alternate and less likely interpretation is that you could manufacture one. As in, "Look, Leonard and Leslie made Mr. and Mrs. Goldfarb. Aren't they adorable?"	- Cosa voleva dire Penny con, "Sareste stati una coppia carina"? - Presumo intendesse dire che voi due insieme costituireste una coppia che altri potrebbero considerare carina. Una interpretazione alternativa e in un certo senso meno verosimile sarebbe che voi potreste fabbricarne una. Come in, "Guarda, Leonard e Leslie hanno creato il Signor e la Signora Goldfarb. Non sono	- Perché Penny ha detto, "Sareste una così bella coppia"? - Probabilmente voleva dire che voi due potreste costituire una coppia che altri potrebbero considerare bella. Oppure che l'unica cosa bella, peraltro remota, sarebbe quella di vedervi in coppia. Insomma, ammetterai anche tu che non c'è niente che sia di buon auspicio in quell'affermazione .

		adorabili?"	
es. 8	L.: Really? LESLIE: Yeah, I'm good to go.	- Davvero? - Sì, sono pronta per cominciare.	- Davvero? - Sì, tasti una tosta.
es. 9	L.: I did have a poppy-seed bagel for breakfast which could give a positive urine test for opiates...	Ho mangiato un panino ai semi di papavero a colazione, il che potrebbe determinare un test delle urine positivo agli oppiacei	I semi di papavero sul pane a colazione potrebbero causare positività a un controllo urinario per gli oppiacei.
es. 10	S.: I need your opinion on a matter of semiotics. P.: I'm sorry? (...) Okay, sweetie, I know you think you're explaining yourself... but you're really not.	- Mi serve la tua opinione su una questione di semiotica. - Scusa? (...) Va bene. Dolcezza , lo so che pensi di esserti spiegato, ma non e' per niente così'.	- Mi serve la tua opinione su un argomento di semiotica. - Non faccio giardinaggio. (...) Allora, Ø io lo so che tu sei convinto di esserti spiegato, lo credi veramente, ma è un grosso errore.
es. 11	S.: And he's either with Leslie Winkle or a 1930s gangster .	E o e' con Leslie Winkle o con un gangster degli anni 30.	E se c'è anche Leslie Winkle forse lo trattiene contro la sua volontà.
es. 12	P.: What's the matter? S.: I don't know what the protocol is here. Do I stay? Do I leave?	- Che problema c'e'? - Non so quale sia il protocollo in questo caso. Resto? Vado via?	- Che succede? - Non so come ci si comporta in questi casi. Devo restare? Devo andarmene?
es. 13	S.: Are you insane? Are you out of your mind?	Sei pazzo? Sei fuori di testa?	Non dire cazzate! Neanche per un solo momento!
es. 14	P.: Just pretty good? I'd think you were doing very good.	Solo abbastanza bene? Pensavo che andasse molto bene.	Solo abbastanza? Pensavo che andasse come uno dei tre porcellini...
es. 15	S.: Do you realize I may have to share a Nobel Prize with your booty call ?	Ti rendi conto che potrei dover dividere il Premio Nobel con la tua avventura notturna ?	So solo che forse condiderò il Ø Nobel col tuo appuntamento occasionale .
es. 16	LESLIE: Careful, Leonard. Liquid nitrogen , 320 degrees below zero. L.: Why are you smashing a flash-frozen banana ? LESLIE: Because I got a bowl of Cheerios and I couldn't find a knife.	- Attento, Leonard. Azoto liquido , 195 gradi sotto zero. - Perche' stai frantumando una banana congelata Ø? - Perche' ho una scodella di Cheerios e non ho trovato un coltello.	- Attento. Azoto liquido . 195 sotto zero in gradi Celsius . - Per quale ragione frantumi una banana congelata Ø? - Non c'era un coltello e la mia colazione è sacra.
es. 17	H.: Hey, look. It's Dr. Stud . L.: Doctor what?	- Guarda. E' il Dottor Stallone! - Dottor cosa?	- Ehi, salve, Dottor Spruzzo! - Dottor cosa?

	H.: The blogosphere is abuzzing with news of you and Leslie making “ eine kleine bang-bang musik ”.	- La blogosfera e' in subbuglio per la notizia di te e Leslie Winkle che fate eine kleine bang-bang musik .	- La blogosfera e' tutto un chiacchiericcio di te e Leslie Winkle che dal violoncello passa al clarinetto mentre tu la tromba .
es. 18	S.: I was thinking of moving Big Boy to Thursdays and just dropping Souplantation . (...) The name always confused me, anyway. Souplantation . You can't grow soup .	Stavo pensando di spostare Big Boy al giovedì', e abbandonare il "Giardino della zuppa" . (...) Il nome comunque mi ha sempre confuso. "Giardino della zuppa" . Non puoi coltivare le zuppe.	Pensavo di spostare Big Boy al giovedì e mollare per sempre Fior di zuppa . (...) Sì, in fin dei conti, quel nome mi ha sempre creato una certa confusione. Molto meglio Zappa e zuppa .
es. 19	S.: Who do I speak to about permanently reserving this table? P.: I don't know, a psychiatrist ?	- Con chi devo parlare se voglio riservare per sempre questo tavolo? - Non saprei... Uno psichiatra?	- lo voglio sempre mangiare a questo tavolo, a chi devo prenotarlo? - Non saprei, forse a uno strizzacervelli .

Stagione 1 Episodio 6 – *The Middle-Earth Paradigm* (“Il paradigma della Terra di Mezzo”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Silvia Pepitoni

Team itasa: Levigna, ChemicalChiara, Supersimo; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	R.: We really suck at paintball .	Facciamo davvero schifo a Paintball .	Solo delle seghe giocano così Ø.
es. 2	H.: Yes, but you don't have to lose to Kyle Bernstein's bar mitzvah party . L.: I think we have to acknowledge, those were some fairly savage preadolescent Jews .	-Si', ma non dovresti perdere alla festa per il Bar Mitzva di Kyle Burnsteen . - Penso che dovremmo ammetterlo, quei piccoli Ebrei erano abbastanza feroci.	- Oh, sì, certo, ma non quando il più grande della squadra avversaria ha undici anni e mezzo. - Ma per annientare quei pre-adolescenti Ø così selvaggi saremmo dovuti entrare in campo col bazooka.
es. 3	L.: Get the kid in the yarmulke! Get the kid in the yarmulke!	Colpitemo sullo yarmulke! (ndT: copricapo ebreo)	Annientiamo quello coi capelli rossi Annientiamolo!
es. 4	P.: So how was paintball ? Did you have fun?	Ditemi, com'e' stato il Paintball ? Vi siete divertiti?	Allora, com'è andata la partita ? Divertente?
es. 5	S.: Sure, if you consider being fragged by your own troops fun.	Certo, se consideri divertente essere assaltato dalle tue stesse truppe.	Sì, è esaltante essere sconfitti dalla tua squadra.
es. 6	S.: Yes, but are the costumes random or genre-specific ? P.: As usual, I'm not following. L.: He's asking if we can come as anyone from science fiction... fantasy.... P.: Sure. S.: Comic books ? P.: Fine. S.: Anime ? P.: Of course. S.: TV, film, D&D, manga, Greek, Roman, Norse gods ?	- Si', possiamo vestirci come vogliamo, o c'e' un genere specifico? - Come al solito, non riesco a capirvi . - Sta chiedendo se possiamo vestirci da personaggi della fantascienza, fantasy... - Certo. - Dei fumetti? - Bene. - Anime ? - Naturalmente. - TV, film, Dungeons e Dragons, manga, divinita' greche, romane, norvegesi...	- Ma i costumi sono a piacere o hanno un tema specifico? - Scusa ma io non ti seguo. - Ti sta chiedendo se il vestito lo possiamo scegliere noi ispirandoci a ciò che più ci piace... - Certo. - Compresi i fumetti? - Perfetto. - E i Pokemon ? - Ottimo. - Possiamo ispirarci a Ø , film, Ø , e divinita' greche o romane, Ø , travestirci da manga ?
es. 7	R.: Sheldon is neither sound nor light, but he's obviously the Doppler effect .	Sheldon non e' ne' una luce che un suono, ma e' vestito ovviamente da effetto Doppler .	Sheldon sembra un carcerato che dalla cella vede fuori un'astronave aliena.
es. 8	H.: I'm not Peter Pan , I'm Robin Hood . R.: Really? Because I saw Peter Pan and you're dressed	- Non sono Peter Pan . Sono Robin Hood . - Davvero? Perché io ho visto Peter Pan , e tu sei vestito esattamente come si veste Cathy	- Non sono Peter Pan , sono Robin Hood . - Davvero? Sei così deperito che i soldi alla festa te li daranno spontaneamente. Così

	exactly like Cathy Rigby . She was a little bigger than you, but it's basically the same look, man.	Rigby . Lei era un pelo piu' grande di te, ma siete proprio due gocce d'acqua, amico .	potrai ristabilirti e incontrare Lady Marion.
es. 9	S.: I don't care if anybody gets it, I'm going as the Doppler effect . L.: No, it's not that-- S.: If I have to, I can demonstrate: Vroom.	- Non mi interessa se nessuno riconosce il mio costume. Andro' vestito da effetto Doppler . - No, non e' quello. - Posso dare una dimostrazione, se proprio devo. Ø	- Sappi che non aggiungerò a pennarello degli alieni in lontananza sul mio costume. - No, non era questo. - Né l'astronave che riparte a razzo: NIIIIIIUUUUU
es. 10	L.: No one needs to know that my middle name is Leakey . S.: (...) Your father worked with Louis Leakey , a great anthropologist. It had nothing to do with your bed-wetting.	- Nessuno deve sapere che il mio secondo nome e' Leakey (ndT: incontinente). - (...)Tuo padre lavorava con Louis Leakey , un grande antropologo. Non ha niente a che fare con il fatto che facevi la pipi' a letto.	- Non far sapere ad altri che il mio soprannome è Sgocciolone . - (...) Anche perchè le tue migliori performance ce le hai intorno alle cinque. Basta che la mandi via alle quattro.
es. 11	L.:Oh, he's the Doppler effect.	E' l'effetto Doppler .	Oh, da effetto Doppler .
es. 12	R.: Penny is wearing the worst Catwoman costume I've ever seen. And that includes Halle Berry's . L.: She's not Catwoman . She's just a generic cat.	- Penny sta indossando il peggior vestito da Catwoman che abbia mai visto. E include pure quello di Halle Berry . - Non e' Catwoman ma una semplice gatta.	- Penny ha il vestito da Catwoman perfino più brutto di quello che indossava Halle Berry . - Non e' Catwoman . È vestita da generico "cat".
es. 13	H.: And there's this great show on VH1 about how to pick up girls.	E c'e' pure un gran bel programma su VH-1 su come rimorchiare le ragazze.	E non mi perdo una puntata del programma: "Non solo i camion hanno il rimorchio" .
es. 14	S.: Like Jane Goodall observing the apes.	Come Jane Goodall quando osservava le scimmie .	Come Jane Goodall quando osservava i gorilla .
es. 15	L.: Yes, but I need a wingman . S.: All right, but if we're going to use flight metaphors I'm much more suited to being the guy from the FAA analyzing wreckage.	- Sì, ma ho bisogno di un pilota . - Va bene, ma se usiamo metafore sul volo sono piu' adatto a essere il tipo dell' FAA che analizza i relitti. (ndT: Federal Aviation Administration)	- Sì, ma ho bisogno di una spalla . - Bene, accetto. Ma ti pregherei di considerarmi un secondo pilota e non certo un'insulsa e anonima spalla da bagnare con lacrime di coccodrillo.
es. 16	L.: A hobbit is a mortal, halfling inhabitant of Middle-	Un hobbit e' un mezz-uomo mortale della Terra di Mezzo , mentre	Un hobbit e' un mezz'uomo mortale abitante della Terra di

	earth whereas an elf is an immortal, tall warrior.	un elfo e' un guerriero alto e immortale.	Mezzo , mentre un elfo e' un guerriero immortale forte e alto.
es. 17	KURT: Well, whatever. Why don't you go hop off on a quest ?	Si', come vuoi. Perche' non saltelli via per completare una missione ?	Potresti sempre andare in giro a fare dolcetto o scherzetto .
es. 18	L.: You can't compete with me on an intellectual level and so you're driven to animalistic puffery. KURT: You calling me a puffy animal?	- Non puoi competere con me a livello intellettuale cosi' punti sull'esibizionismo animale. - Mi stai dando dell'animale gonfiato?	- Non competi con me a livello intellettuale e ti orienti verso una tracotanza animalistica. - Sarei un animale borioso ?

Stagione 1 Episodio 7 – *The Dumpling Paradox* (“Il paradosso del raviolo a vapore”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Silvia Pepitoni

Team itasa: Robbie, Levigna, Supersimo, ChemicalChiara; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	S.: Can we get on with Halo night? We were supposed to start at 8:00. It is now 8:06.	Possiamo cominciare con "la notte di Halo"? Avremmo dovuto cominciare alle 8,00. Sono le 8,06.	Possiamo giocare a Halo ? Dovevamo iniziare alle 7, sono le 7 e 6 minuti e 3 secondi.
es. 2	S.: Oh, what fresh hell is this?	Oh, che nuova scocciatura arriva?	Non c'era momento meno opportuno.
es. 3	H.: See a Penny, pick her up, and all the day you'll have good luck.	Se vedi una Penny, raccoglila, e avrai fortuna per tutta la giornata.	Vedi Penny, la raccogli, e avrai un'esistenza dalla fortuna sfacciata.
es. 4	H.: Is she doing it one thong at a time, or does she throw it all in like some sort of erotic bouillabaisse ? P.: He really needs to dial it down.	- Sta facendo un pezzo per volta, o a messo tutto dentro come una specie di erotico minestrone ? - Ha davvero bisogno di regolarsi.	- Sappi che a lavare ogni pezzo di quel pizzo io vado pazzo. Sarà come un'erotica bouillabaisse. - Christy deve darci un taglio.
es. 5	S.: It's not good sportsmanship to shoot somebody who's just re-spawned.	Non e' indice di sportivita' sparare a qualcuno che subito dopo il re-spawn.	È decisamente poco sportivo sparare a qualcuno che per rientrare in gioco si è appena rigenerato.
es. 6	P.: I grew up on a farm , okay? From what I heard, they're either having sex or Howard's caught in a milking machine.	Sono cresciuta in una fattoria , va bene? Da quello che ho sentito, o stanno facendo sesso o Howard e' rimasto incastrato in una macchina per la mungitura.	Sono cresciuta in campagna quindi, o fanno sesso, o Howard è intrappolato in una mungitrice meccanica.
es. 7	S.: I suggest no liquids after 11:00 p.m.	Suggerisco di non assumere liquidi dopo le 23,00.	Basta restare a digiuno dalla sera prima.
es. 8	L.: Sleep tight. P.: Thanks. L.: Funny expression, " sleep tight. " It refers to the early construction of beds which featured a mattress suspended on interlocking ropes, which would occasionally...	- Dormi sodo. - Grazie. - Che espressione divertente, " dormi sodo ". Si riferisce alla prima costruzione dei letti che avevano un materasso sospeso su corde intrecciate, il che a volte faceva sì...	- Sogni d'oro e d'argento. - Grazie. - Strano dire sogni d'oro e d'argento. Come se farli di rubino e di platino presupponesse insopportabili notti in bianco piene di incubi.
es. 9	S.: Every Saturday since we've lived in this apartment I have awakened at 6:15,	Ogni Sabato da quando viviamo in questo appartamento mi sveglio alle 6,15, mi	Ogni sabato Ø io mi sveglio alle 6 in punto , metto la vestaglia , mi preparo una ciotola di

	poured myself a bowl of cereal , added a quarter cup of two percent milk , sat on this end of this couch, turned on BBC America , and watched Doctor Who .	riempio una tazza di cereali, aggiungo un quarto di tazza di latte al due per cento, mi siedo a questo capo del divano, accendo BBC America , e guardo Doctor Who .	cereali, aggiungo Ø latte al due per cento di grassi , mi siedo a quella estremità del divano, accendo la televisione e guardo "Fisici si nasce" .
es. 10	H.: Hola, nerd-migos.	Hola, nerd-migos.	Hola, cervellones.
es. 11	H.: By the way, where did you get that loofah mitt ?	Comunque, dove hai preso quella spugna naturale ?	Dove hai preso quel quanto di loofah ?
es. 12	CHRISTY: Here's my little engine that could . S.: There's one beloved children's book I'll never read again.	- Ecco la mia piccola locomotiva che ce la fece . - Ecco un bel libro per bambini che non leggerò mai più.	- Ecco qui la mia locomotiva Ø . - Se non la smette finirà su un binario morto.
es. 13	S.: Oh, terrific. Now we're running a cute little B & B .	Splendido. Abbiamo aperto un piccolo e carino Bed and Breakfast .	Splendido, stai organizzando un Ø bed & breakfast .
es. 14	H.: Want to repair to Casa Wolowitz ? CHRISTY: What is that, like a Mexican deli ? H.: I'm sorry, I should have mentioned this earlier. My last name is Wolowitz. CHRISTY: That's so cool. My first Jew . S.: I imagine there aren't very many Kosher Cornhuskers .	Vuoi rifugiarti in "casa Wolowitz"? Cos'è, una specialità messicana? Mi dispiace, avrei dovuto dirlo prima. Il mio cognome è Wolowitz. Che figo. Il mio primo ebreo. Immagino che non ci siamo molti coltivatori di grano Kosher .	Bon bon, che ne dici di una bella "maison Wolowitz"? Che cos'è, tipo una specialità francese? Mi dispiace, avrei dovuto dirtelo prima. Il mio cognome è Wolowitz. Ora capisco. Lui è il mio primo ebreo. Immagino che scarseggino i giocatori di football ebrei nel Nebraska .
es. 15	H.: I have some Bar Mitzvah bonds to cash.	Ho dei risparmi da Bar Mitzvah da prendere.	Ho i risparmi del mio Bar Mitzvah da riscuotere.
es. 16	S.: Our standard order is: the steamed dumpling appetizer, General Tso's chicken , beef with broccoli, shrimp with lobster sauce and vegetable lo mein .	La nostra solita ordinazione è: antipasto di ravioli al vapore, pollo in salsa agrodolce, manzo con broccoli, gamberi in salsa d'aragosta e spaghetti alle verdure .	La nostra ordinazione standard è: Ø ravioli al vapore, pollo del Generale Tso , verdure saltate , gamberi in salsa di aragosta e tagliatelle con manzo.
es. 17	P.: Friends do not get their friends' Care Bears all sweaty.	Gli amici non impregnano di sudore gli orsetti dei loro amici .	Non è più la mia amica visto che lascia i miei orsetti sempre sudati.
es. 18	S.: As far as I know, sex has not been	Per quanto ne so, il sesso non è stato	Da quel che so, il sesso non ha avuto

	upgraded to include Hi-Def graphics and enhanced weapon systems.	aggiornato per includere grafica ad alta definizione ed un sistema di armi potenziato.	aggiornamenti con grafici ad alta definizione e armamenti potenziati.
es. 19	H.: He's not a man, he's a putz!	Non è un uomo, è un coglione!	Non è un uomo, è un idiota!
es. 20	P.: My friends and I got tired of dancing .	Io e le mie amiche ci siamo stancate di ballare.	Sono le mie amiche del dancing .
es. 21	H.: Med pack! I need a med pack!	Un kit medico! Mi serve un kit medico!	Colpito e affondato! Colpito e affondato!

Stagione 1 Episodio 8 – *The Grasshopper Experiment* (“L'esperimento del cocktail”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Ella Giampaoli

Team itasa: Levigna, ChemicalChiara, Robbie; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	S.: Damn you, walletnook.com!	Accidenti a te, angolodelportafoglio.com!	Maledetto tuttoportafogli.com!
es. 2	L.: Do you really need the Honorary Justice League of America membership card?	Hai davvero bisogno della tessera di adesione alla Lega Americana della Giustizia Onoraria?	Ma sei proprio sicuro che ti serva la tessera Ø della Lega della Giustizia d'America?
es. 3	S.: It's right here under Batman's signature.	E' proprio qui sotto la firma di Batman .	E' proprio qui sotto la firma di Batman .
es. 4	MRS KOOTHRAPPALI: They just adopted the cutest little Punjabi baby.	Hanno appena adottato il piu' simpatico dei bambini del Punjabi.	Hanno appena adottato il piu' tenero bimbo del Punjab che si sia mai visto.
es. 5	R.: The little fat girl that used to kick me in the samosas and call me untouchable? MRS KOOTHRAPPALI: Yes. Well, now she's a dental student at USC .	- La ragazzina cicciona che aveva l'abitudine di prendermi a calci nelle samosa e che mi chiamava intoccabile? - Si'. Beh, ora e' una studentessa dentistica alla USC .	- La ragazzina grassa che mi prendeva sempre a calci ovunque e mi chiamava intoccabile? - Si' ma ora studia odontoiatria all' Università della California .
es. 6	MRS KOOTHRAPPALI: Doogie Howser is on.	E' cominciato Doogie Howser .	C'è Il Dottor Kildare in TV.
es. 7	H.: I bet they love Scrubs . S.: What's not to love?	- Scommetto che amano Scrubs . - Perche' non si dovrebbe amarlo?	- Scommetto che adorano Nip/Tuck . - Come può piacergli?
es. 8	H.: It's the entire premise of Fiddler on the Roof .	E' la premessa alla base di "Un Violinista sul Tetto" .	Era il presupposto di "Un Violinista sul Tetto" .
es. 9	R.: For what? Making me sound like a Simpsons character?	Per cosa? Per avermi fatto sembrare un personaggio dei Simpson's?	Io non parlo come Peter Sellers in Hollywood Party .
es. 10	P.: How about a Grasshopper? I make a mean Grasshopper .	Che ne dici di un Grasshopper? Faccio un Grasshopper spaziale.	Che ne dici di un Grasshopper? Faccio un ottimo Grasshopper .
es. 11	P.: Here you go, Leonard. One Tequila Sunrise .	Ecco qui Leonard. Una Tequila Sunrise .	Ecco fatto, Leonard. Per te una Tequila Sunrise .
es. 12	S.: I'll have a Diet	- Prendo una Diet Coke .	- lo gradirei una cola

	<p>Coke. P.: Can you please order a cocktail? I need to practice mixing drinks. S.: Fine. I'll have a Virgin Cuba Libre.</p>	<p>- Ti dispiace ordinare un cocktail? Devo esercitarmi a preparare drink. - Bene, prendo un Cuba Libre vergine.</p>	<p>light. - Vuoi per favore ordinare un cocktail? Devo fare pratica di misceazione. - Come vuoi, allora prenderò un Virgin Cuba Libre.</p>
es. 13	H.: I'd like to try a Slippery Nipple.	Vorrei provare uno Slippery Nipple . (ndR: letteralmente, capezzolo scivoloso)	Io vorrei provare un succhi-succhi .
es. 14	R.: One day I'm a carefree bachelor , and the next I'm married and driving a minivan to peewee cricket matches in suburban New Delhi .	Un giorno sono un laureato spensierato e il giorno dopo sono sposato e guido un pulmino per vedere partire di cricket per nani nella periferia di New Delhi .	Ora sono scapolo Ø ma presto sposato e Ø dovrò portare i bambini a giocare a cricket nella periferia di Nuova Delhi .
es. 15	R.: I was going to be the Indira Gandhi of particle astrophysics . But with a penis, of course.	Potevo essere l' Indira Gandhi dell'astrofisica molecolare . Ma con un pene, naturalmente.	Volevo essere l' Indira Gandhi dell'astrofisica delle particelle. Ma con un gli attributi , naturalmente.
es. 16	R.: The last girl my mom set me up with had a mustache and a vestigial tail.	L'ultima ragazza che ho incontrato grazie a mia madre aveva i baffi e una coda vestigiale.	L'ultima ragazza che mi ha presentato mia madre non l'ho vista da quanti peli aveva.
es. 17	H.: Every year at Comic-Con . Every day at Disneyland . You can hire Snow White to come to your house.	Ogni anno al Comic-Con . Ogni giorno a Disneyland . Puoi pagare Biancaneve per farla venire a casa tua.	Ogni anno alla fiera del fumetto . Ø E puoi anche ingaggiare Biancaneve perché ti faccia uno spettacolo a casa.
es. 18	LALITA: Us Indian or "Come to our casino" Indian?	Noi indiani o gli indiani "Venite nel nostro Casino" ?	Noi indiani o indiani di Toro Seduto?
es. 19	MRS KOOTHRAPPALI: You are wearing the boxers that we sent you, aren't you? (...) Because you know what happens to the samosas when you wear tighty-whities .	Ti stai mettendo i boxer che ti abbiamo mandato, vero? (...) Perché sai che succede alle tue samosa se indossi biancheria stretta .	Hai addosso boxer che ti abbiamo mandato, vero, Raji? (...) Boxer non costringono parti basse, pitone respira, che è bello .

Stagione 1 Episodio 9 – *The Cooper-Hofstadter Polarization* (“La polarizzazione di Cooper e Hofstadter”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team itasa: supersimo, Robbie, Levigna, ChemicalChiara; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	P.: Yeah, you turned your stereo down with your laptop . (...) You know you can get one of those universal remotes from Radioshack ?	Si', avete abbassato il volume dello stereo con il portatile . (...) Sapete che da Radioshack potete prendere uno di quei telecomandi universali?	Si', avete abbassato il volume con il portatile . (...) Sapete che da Radioshack hanno dei telecomandi universali?
es. 2	H.: The monster truck is out of Austin, Texas , and the blue Viper is being operated from suburban Tel Aviv .	Il monster truck lo comanda uno di Austin, Texas , e la Viper blu da uno della periferia di Tel Aviv .	Il monster truck è comandato da un tipo di Austin, nel Texas , mentre la Viper blu addirittura da uno dalla periferia di Tel Aviv .
es. 3	L.: Who's running the red Corvette? H.: That would be me.	- Chi comanda la Corvette rossa? - Sono io.	- Chi comanda la Corvette rossa? - Quella ce l'ho io.
es. 4	H.: I just have to make sure if I'm a synthetic human I'd still be Jewish . (...) R.: I suppose you could have your android penis circumcised. But that's something your rabbi would have to discuss with the manufacturer. S.: Not to mention you'd have to power down on Saturdays.	- Devo solo assicurarmi che, anche come umano sintetico, rimarrei Ebreo. (...) - Suppongo che potresti fare circoncidere il tuo pene da androide. Ma e' qualcosa di cui il tuo rabbino dovrebbe discutere con il produttore. - Per non menzionare il fatto che il sabato dovresti spegnerti.	- Devo essere sicuro che, anche come umano sintetico, rimarrò Ebreo. (...) - Suppongo che potresti far circoncidere il tuo pene meccanico. Ma e' una cosa di cui dovrebbero discutere il tuo rabbino e il produttore. - In più considera che il sabato dovresti spegnerti.
es. 5	S.: Because I have no interest in standing in the Rose room of the Pasadena Marriot , in front of a group of judgmental strangers who wouldn't recognise true genius if it was standing in front of them giving a speech.	Perche' non ho interesse a stare nella sala Rose del Pasadena Marriot , di fronte a un gruppo di estranei pronti a giudicarmi che non riconoscerebbero un vero genio neanche se stesse facendo un discorso di fronte a loro.	Perché non ho nessun interesse a stare nella sala Rosa del Pasadena Marriot , a farmi giudicare da gruppo di estranei che non riconoscerebbero un vero genio neanche se stesse facendo un discorso di fronte a loro.
es. 6	L.: Forget the parties! H.: Forget the parties? What a nerd .	- Non m'importa delle feste! - Non t'importa delle feste? Che nerd !	- Chi se ne importa delle feste! - Chi se ne importa delle feste? Che nerd !

es. 7	S.: Did the UPS dropped off a Nobel prize with my name on it?	Per caso la UPS ha consegnato un Premio Nobel con il mio nome sopra?	Per caso il corriere ha consegnato un Premio Nobel con il mio nome scritto sopra?
es. 8	L.: You know, like in the classic sci-fi movie "Scanners".	Hai presente, come nel classico della fantascienza , "Scanners"?	Hai presente, come nel classico della fantascienza , "Scanners"?
es. 9	L.: That's the bottled city of Kandor . You see, Kandor was the capital city of the planet Krypton . It was miniaturised by Brainiac before Krypton exploded and then rescued by Superman .	E' la citta' di Kandor in bottiglia. Vedi, Kandor era la capitale del pianeta Krypton . E' stata miniaturizzata da Brainiac prima che Krypton esplodesse per poi essere salvata da Superman .	E' la citta' di Kandor in bottiglia. Sai, Kandor era la città più importante del pianeta Krypton . Fu miniaturizzata da Brainiac prima che Krypton esplodesse e poi salvata da Superman .
es. 10	L.: That's my original series Battlestar Galactica flight suit. P.: Oh, why didn't you wear it on Halloween ?	- Quella e' la mia uniforme da volo della serie originale di " Battlestar Galactica ". - Oh, perche' non l'hai messa ad Halloween ?	- Quella e' la mia uniforme da volo originale della serie di " Battlestar Galactica ". - Oh, perche' non te la sei messa a Carnevale ?
es. 11	H.: I just checked the house. There's probably 20-25 people in there. (...) In particle physics 25 is Woodstock !	Ho appena controllato la sala. Ci sono probabilmente 20-25 persone dentro. (...) Nella fisica particellare 25 e' Woodstock !	- Ho controllato la sala. Ci sono almeno 20-25 persone dentro. (...) - Nella fisica particellare 25 e' una cosa tipo Woodstock !
es. 12	L.: You want a volcano nerve pinch !	Vuoi una presa vulcaniana?!?(ndT: mossa tipica di Spock in Star Trek)	∅
es. 13	S.: I'm like a flamingo on Ritalin .	Sembro un fenicottero che ha preso anfetamine .	Sembro un fenicottero sotto anfetamine .

Stagione 1 Episodio 10 – *The Loobenfeld Decay* (“La decadenza di Loobenfeld”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team itasa: ChemicalChiara, Levigna, Robbie, supersimo; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>L.: No, see, the liquid-metal terminators were created in the future by skynet, and skynet was developed by Miles Dyson, but that future no longer exists due to Dyson's death in Terminator 2.</p> <p>S.: Okay, then riddle me this: Assuming all the good terminators were originally evil terminators created by skynet but then reprogrammed by the future John Connor, why would skynet, an artificial computer intelligence, bother to create a petite, hot, 17-year-old killer robot?</p> <p>L.: Skynet is kinky?</p>	<p>- No, vedi, i Terminator di metallo liquido sono stati creati nel futuro da Skynet, e Skynet era stata sviluppata da Miles Dyson, ma quel futuro non esiste piu' a causa della morte di Dyson in Terminator 2.</p> <p>- Ok, allora spiegami questo: assumendo che tutti i Terminator buoni erano originariamente terminator cattivi creati da Skynet, ma poi riprogrammati dal John Connor del futuro, perche' Skynet, un'intelligenza artificiale, si sarebbe dovuta preoccupare di creare una graziosa e sexy robot killer di 17 anni?</p> <p>- La Skynet e' perversita'?</p>	<p>- Quindi, i Terminator di metallo liquido sono stati creati nel futuro da Skynet, e Skynet era stata sviluppata da Miles Dyson, ma quel futuro non esiste piu' per via della morte di Dyson in Terminator 2.</p> <p>- Bene, vediamo se mi rispondi anche a questo: assumendo che i Terminator buoni erano in origine terminator cattivi creati da Skynet, ma poi riprogrammati dal John Connor del futuro, perché mai Skynet, un'intelligenza artificiale superiore, si sarebbe dovuta preoccupare di creare una graziosa e sexy robot killer di 17 anni?</p> <p>- Una sua perversione?</p>
es. 2	<p>P.: All right, remember when I auditioned for that workshop production of Rent?</p>	<p>Ok, ricordi quando ho fatto un'audizione per quella produzione teatrale?</p>	<p>Ricordi quando ho fatto un provino per quella parte in Rent?</p>
es. 3	<p>P.: They invite a lot of casting people and agents.</p>	<p>Invitano un sacco di gente del casting e di agenti.</p>	<p>Invitano un sacco di impresari e gente del casting.</p>
es. 4	<p>L.: It's 2 o'clock in the morning!</p>	<p>Sono le 2 del mattino!</p>	<p>Sono le 2 del mattino!</p>
es. 5	<p>S.: If she were to log onto www.Socalphysixs group.Org /activities/other</p>	<p>Se dovesse andare su www.Socalphysixs group.Org/activities/other</p>	<p>Se per caso dovesse andare su www.quadernidifisica.Org/attività/appuntamenti</p>
es. 6	<p>H.: Farmanfarmian is speaking and you're bogarding the symposium? (...) No, no, you're quark-blocking us.</p>	<p>Farmanfarmian parlera' e tu vuoi tenere il simposio tutto per te? (...) No, no ci stai quark-bloccando.</p>	<p>Farmanfarmian parlera' a un simposio e volete tenerlo tutto per voi? (...) No, no ci state quark-bloccando.</p>

es. 7	H.: It's your Millennium Falcon . You and Chewbacca do whatever you want to do. Me and princess Leia here will find some other way to spend the evening.	E' il tuo Millennium Falcon . Tu e il tuo Chewbacca fate quello che vi pare. Io e la Principessa Leila troveremo un altro modo di trascorrere la notte .	E' il tuo Millennium Falcon . Tu e il tuo Chewbacca fate pure come volete. Io e la Principessa Leila troveremo un altro modo di passare la serata.
es. 8	S.: It's now a hotel and restaurant, where they host a surprisingly gripping murder mystery dinner .	Ora e' un hotel con ristorante, nel quale tengono una sorprendentemente avvincente cena con omicidio misterioso .	Adesso e' un hotel con ristorante nel quale tengono un'avvincente cena con delitto .

Stagione 1 Episodio 11 – *The Pancake Batter Anomaly* (“L'anomalia della pastella per le frittelle”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team itasa: ChemicalChiara, Levigna, Robbie, supersimo; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	S.: Perhaps three-dimensional Candy Land would be more your speed.	Forse Candy Land tridimensionale* e' piu' alla tua portata. (*NdT: Gioco da tavolo americano)	Forse il gioco dell'oca tridimensionale è più alla tua portata.
es. 2	L.: How was Nebraska ? P.: Well, better than North Dakota .	- Com'era il Nebraska ? - Beh, meglio del Nord Dakota .	- Com'era il Nebraska ? - Meglio del Nord Dakota .
es. 3	L.: He's a bit of a germaphobe .	E' un po' germofobo .	E' un tantino germofobo .
es. 4	L.: You'd better go before he starts spraying you with Lysol .	E' meglio che vai prima che cominci a spruzzarti con il Lysol .	Va' via prima che inizi a spruzzarti con il disinfettante .
es. 5	S.: I'm making petri dishes to grow throat cultures . L.: With lime Jell-O ?	- Sto preparando delle piastre di petri per far crescere delle colture per la gola . - Con la gelatina al limone ?	- Sto preparando delle piastre di petri per far crescere delle colture . - Con la gelatina al limone ?
es. 6	L.: I mixed pancake batter in this!	Ci ho preparato la pasta delle frittelle qua dentro!	Ci faccio la pastella per le frittelle qui dentro!
es. 7	L.: I guess I owe the Betty Crocker Company a letter of apology.	Credo di dovere delle scuse alla Betty Crocker Company .	Penso che dovremmo mettere un limite al concetto di multiuso .
es. 8	MRS WOLOWITZ: Excuse me, Mr. Grownup ! What do you want for breakfast?! H.: Chocolate milk and Eggos , please!	- Mi scusi, Signor Uomo-Maturo ! Cosa vuoi per colazione?! - Latte al cioccolato e biscotti , grazie!	- Scusa tanto, Signor Uomo-Maturo ! Che vuoi per colazione? - Latte al cioccolato, cereali e un biscottino !
es. 9	H.: But there's a Planet of The Apes marathon at the NuArt today.	Ma oggi c'e' una maratona del Pianeta delle Scimmie al NuArt .	Ma oggi c'e' una maratona del Pianeta delle Scimmie al NuArt .
es. 10	S.: Well, my mother used to make me this split pea with little frankfurter slices and these homemade croutons . P.: We have chicken, tortilla and potato leek.	- Beh, mia madre me la faceva con i piselli secchi, con pezzetti di salsiccia e i crostini fatti in casa. - Abbiamo zuppa di pollo, tortilla e patate e porri.	- Beh, mia madre me li preparava con i piselli secchi, con dei pezzettini di salsiccia e i crostini fatti in casa. - Abbiamo zuppa di pollo, Ø di patate e di porri .

es. 11	L.: Sheldon's at the Cheesecake Factory .	Sheldon e' alla Casa del Cheesecake .	Sheldon è alla Fabbrica del Cheesecake .
es. 12	P.: Studying abroad? S.: No. Visiting professor. Anyway, the local cuisine was a little more sausage-based than I'm used to, and the result was an internal Blitzkrieg , with my lower intestine playing the part of Czechoslovakia .	- Studiavi all'estero? - No. Ero un professore Ø. - Comunque, la cucina locale aveva un po' piu' salsicce di quanto fossi abituato, e il risultato e' stato una piccola Blitzkrieg* interna, (ndT: Guerra Lampo) con il mio intestino tenue nella parte della Cecoslovacchia .	- Studiavi all'estero? - No. Ero un professore Ø. - Comunque, la cucina locale comprendeva più salsa piccante di quanto fossi abituato, e il risultato fu una piccola Blitzkrieg interna, con il mio intestino Ø nella parte della Cecoslovacchia .
es. 13	R.: If you leave now, you can be back before the gorillas rip the crap out of Charlton Heston .	Se vai ora, puoi essere di ritorno prima che i gorilla pestino di brutto Charlton Heston .	Se vai adesso, puoi tornare prima che i gorilla riempiano di botte Charlton Heston .
es. 14	L.: Got kind of a full-blown Chernobyl thing here. Gotta go, bye.	Ho una cosa devastante tipo Chernobyl . Devo andare. Ciao.	Ho un problema devastante tipo Chernobyl . Devo andare. Ciao.
es. 15	R.: How about Lasik ?	Che ne dici del Lasik ?	Perché non ti operi ?
es. 16	S.: VapoRub makes my hands smell funny.	Il VapoRub mi fa odorare le mani in modo buffo.	La pomata mi fa odorare le mani in modo strano.
es. 17	S.: Can you sing " Soft Kitty "? (...) Soft kitty, warm kitty, Little ball of fur, Happy kitty, sleepy kitty, purr, purr, purr.	Puoi cantare "Morbida Kitty "? (...) Morbida Kitty , calda Kitty , piccola palla di pelo, Kitty felice, Kitty che dorme, purr, purr, purr .	Puoi cantare "Soffice Kitty "? (...) Soffice Kitty , calda Kitty , bel micino tu, dorme Kitty , dorme Kitty , purr, purr, purr .
es. 18	H.: Now keep true . L.: What? H.: It means "go straight." L.: Then just say, "Go straight." H.: You don't say, "Go straight." When you're giving bearings, you say, " Keep true ."	- Resta fedele . - Cosa? - Vuol dire "vai dritto". - Allora di' soltanto, "vai dritto". - Non si dice, "vai dritto". Quando si danno delle direzioni, si dice, " resta fedele ".	- Resta fedele . - Cosa? - Vuol dire "va' dritto". - Allora di' , "va' dritto" e basta. - Non si dice, "va' dritto". Quando si danno delle direzioni, ma " resta fedele ".
es. 19	S.: I want grilled cheese .	Voglio un toast al formaggio .	Voglio un toast al formaggio .
es. 20	S.: Could you go to the kitchen and get me the turkey baster labeled "mucous"?	Puoi andare in cucina e prendermi la pompetta da tacchino etichettata "muco"?	Puoi andare in cucina a prendermi la siringa per dolci con l'etichetta "muco"?

Stagione 1 Episodio 12 – *The Jerusalem Duality* (“La città replicata”)
 Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna
 Team itasa: SmokingBianco, Levigna, Robbie; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	DR GABLEHAUSER: Dennis is a highly sought-after doctoral candidate , and we're hoping he'll do his graduate work here.	Dennis e' un candidato al dottorato molto conteso, e noi speriamo che resti qui per lavorare alla sua tesi .	Dennis e' un candidato al dottorato molto conteso, e noi speriamo che resti qui per lavorare alla sua tesi .
es. 2	L.: You speak English really well. DENNIS: So do you. Except for your tendency to end sentences with prepositions. L.: What are you talking about? DENNIS: That.	- Parli la lingua davvero bene. - Anche tu. - Tranne che per la tua tendenza a cominciare le frasi con gli avverbi . - Ma di che parli? - Di questo.	- Parli inglese benissimo. - Anche tu. - A parte la tua tendenza a cominciare le frasi con le congiunzioni . - Ma di che stai parlando? - Di questo.
es. 3	DENNIS: Wow, you won the Stevenson Award?	Wow! Hai vinto il Premio Stevenson ?	Wow! Hai vinto il Premio Stevenson ?
es. 4	S.: Today, I went from being Wolfgang Amadeus Mozart , to... You know, that other guy. H.: Antonio Salieri ?	- Oggi, sono passato dall'essere Wolfgang Amadeus Mozart , a... Sapete, quell'altro tizio. - Antonio Salieri ?	- Sono passato dall'essere Wolfgang Amadeus Mozart , a... insomma, quell'altro tizio. - Antonio Salieri ?
es. 5	S.: It's what a rational person does when his entire life's work is invalidated by a postpubescent Asian wunderkind .	E' cio' che fa una persona razionale quando il lavoro di tutta la sua vita e' annullato da un adolescente bambino prodigio asiatico.	E' quello che fa una persona razionale quando il lavoro di tutta la sua vita e' annullato da un adolescente prodigio asiatico.
es. 6	H.: Why would I make that up? There's no Ding Dong in it.	Perche' dovrei inventarmelo? Non c'e' nessun dolcetto al cioccolato .	Spiegami perche' dovrei inventarmelo. Non c'e' nessuna merendina dentro.
es. 7	S.: Hello, Oompa-Loompas of science.	Salve, Umpa Lumpa della scienza.	Salve, Umpa Lumpa della scienza.
es. 8	S.: You also have a note from your mother that says, "I love you, Bubula ."	Hai anche una nota di tua madre che dice "Ti vogliobene, Bubula ".	E qui hai un biglietto di tua madre che ti dice "Ti adoro, Bubula ".
es. 9	S.: I will solve the Middle East crisis by building an exact replica of Jerusalem in the middle of the Mexican desert.	- Risolvero' la crisi del Medio Oriente costruendo un esatta riproduzione di Gerusalemme nel mezzo del deserto	- Risolvero' la crisi del Medio Oriente edificando un'esatta replica di Medio Oriente nel mezzo del deserto messicano.

	DR GABLEHAUSER: To what end? S.: It's like the baseball movie. "Build it and they will come."	messicano. - A che scopo? - E' come quel film sul baseball... "Costruiscilo, e loro verranno".	- A che scopo? - E' come quel film sul baseball... "Costruiscilo, e loro verranno".
es. 10	S.: The Oracle told us little Neo was the one. You can see the matrix , can't you?	L'Oracolo ci aveva detto che il piccolo Neo era il prescelto. Puoi vedere la Matrice, vero?	L' Oracolo aveva detto che il piccolo Neo era il prescelto. Puoi vedere la Matrice, vero?
es. 11	S.: We could call it Nuevo Jerusalem .	Potremmo chiamarla Nueva Jerusalem .	La potremo chiamare Nueva Jerusalem .
es. 12	S.: You're a Jew . If there was another Wailing Wall , exactly like the one in Jerusalem but close to taco stands and cheap prescription drugs , would you still be able to wail at it?	Ehi Howard, tu che sei Ebreo : Se ci fosse un altro muro del pianto identico a quello di Gerusalemme ma vicino al chiosco dei taco e delle droghe prescrivibili , saresti ancora capace di piangerci contro?	Ehi Howard, tu che sei Ebreo : Se esistesse un altro muro del pianto identico a quello di Gerusalemme ma vicino al chiosco dei taco e delle droghe prescrivibili , saresti capace di piangerci sopra?
es. 13	L.: Sure, if he wants to spend two years doing her homework while she drinks herself into a stupor with nonfat White Russians .	Certo, se vuoi trascorrere due anni a fare i suoi compiti a casa mentre lei si annega nel torpore con della vodka liscia.	Certo, se vuoi passare due anni a fare i compiti a casa per lei mentre lei fuma e si scola una bottiglia di vodka liscia.
es. 14	R.: In India , this would be simpler. 5 min with her dad, 20 goats and a laptop , and we'd be done.	In India, sarebbe tutto piu' semplice. 5 minuti con suo padre, 20 capre e un portatile, e saremmo stati a posto.	Se fossimo in India, sarebbe piu' semplice. 5 minuti con suo padre, 20 capre, \emptyset e saremmo stati a posto.
es. 15	DR GABLEHAUSER: Mr. Kim was not only the valedictorian at Stanford University , he is also the youngest recipient of the prestigious Stevenson Award .	Il signor Kim non solo e' stato lo studente migliore del suo corso a Stanford \emptyset , e' anche il piu' giovane vincitore del prestigioso Premio Stevenson .	Il signor Kim non soltanto e' stato lo studente migliore del suo corso a Stanford \emptyset , e' anche il piu' giovane vincitore del prestigioso Premio Stevenson .
es. 16	DENNIS: No, thanks. I'm going to the mall with Emma.	No, grazie. Sto andando al centro commerciale con Emma.	No, grazie, devo uscire con Emma

Stagione 1 Episodio 13 – *The Bat Jar Conjecture* (“La congettura della bat-biscottiera”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team itasa: SmokingBianco, ciokko, Levigna, supersimo; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>H.: More details about the new Star Trek film. There's going to be a scene depicting Spock's birth.</p> <p>R.: I'd be more interested in a scene depicting Spock's conception.</p> <p>S.: Oh, please. For Vulcans, mating, or if you will, PonFahr, it's an extremely private matter.</p> <p>L.: His mother was human. His father is Vulcan. They couldn't just conceive.</p> <p>H.: Maybe they had to go to a clinic. Can you imagine Spock's Dad in a little room with a copy of Pointy Ears and Shapely Rears?</p>	<p>- Ulteriori dettagli sul nuovo film di Star Trek. Ci sara' una scena che mostra la nascita di Spock.</p> <p>- Sarei piu' interessato ad una scena che mostra il concepimento di Spock.</p> <p>- Oh, dai. Per i Vulcaniani, accoppiarsi, o se vuoi, il PonFahr, e' una questione estremamente privata.</p> <p>- Tuttavia, vorrei conoscere i dettagli.</p> <p>- Sua madre era umana. Suo padre era Vulcaniano.</p> <p>- Non potevano proprio concepire.</p> <p>- Forse sono dovuti andare in una clinica.</p> <p>- Ti immagini il padre di Spock in una stanzetta con una copia di "Orecchie a Punta e Culo che Spunta"?</p>	<p>- Dettagli sul nuovo film di Star Trek! Sembra che ci sara' una scena che mostrerà la nascita di Spock.</p> <p>- Sarei piu' interessato ad una scena che mostra il suo concepimento.</p> <p>- Oh, per favore. Per i Vulcaniani, l'accoppiamento, o se volete, il PonFahr, e' una questione estremamente privata.</p> <p>- Tuttavia, vorrei conoscerne i dettagli. Sua madre era umana. Suo padre Vulcaniano. Come hano fatto a concepire?</p> <p>- Forse l'hanno fatto in vitro.</p> <p>- Ve lo immaginate il papà di Spock in uno stanzino con in mano una provetta e una copia di Play Alien?</p>
es. 2	<p>H.: Gentlemen, switching to local nerd news... Fishman, Chen, Chaudury and McNair aren't fielding a team in the university Physics Bowl this year. They formed a barbershop quartet and got a gig playing Knott's Berry Farm.</p>	<p>Signori, passando al notiziario degli sfigati locali... Fishman, Chen, Chaudury e McNair non metteranno in campo una squadra al Torneo di Fisica dell'universita' quest'anno. Hanno formato un quartetto barbershop ed ottenuto una serata eseguendo Knott's Berry Farm.</p>	<p>Signori, passando al notiziario locale dei nerd... Fishman, Chen, Chaudury e McNair non parteciperanno al Torneo di Fisica dell'universita'. (...) Hanno formato un quartetto vocale e ottenuto un ingaggio fisso in un parco divertimenti.</p>
es. 3	<p>L.: This is our year. With those guys out, the entire Physics Bowl will kneel before Zod.</p> <p>P.: Zod?</p> <p>H.: Kryptonian</p>	<p>- Questo e' il nostro anno. Con quella gente fuori, l'intero Torneo di Fisica si inginocchia' davanti a Zod.</p> <p>- Zod?</p> <p>- Un criminale</p>	<p>- Questo e' il nostro anno. Con quei tipi fuori, il Torneo di Fisica si inginocchia' di fronte a Zod.</p> <p>- Zod?</p> <p>- Un criminale di</p>

	villain. Long story.	Kryptoniano. Una lunga storia.	Krypton. È una lunga storia.
es. 4	S.: Would you ask Picasso to play Pictionary ? Would you ask Noah Webster to play Boggle ? Would you ask Jacques Cousteau to play Go Fish ?	Chiedereste a Picasso di giocare a Pictionary ? Chiedereste a Zingarelli di giocare al Paroliere ? Chiedereste a Jaques Cousteau di giocare a Go Fish ?	Chiedereste a Picasso di giocare a Pictionary ? Chiedereste a Rockefeller di giocare a Monopoli ? Chiedereste a Ø Cousteau di giocare alla pesca matta ?
es. 5	L.: "The needs of the many... H.: Outweigh the needs of the few. S.: Or the one. "	"Le esigenze di tanti prevalgono le esigenze di pochi. O del singolo."	"Le esigenze di molti prevalgono le esigenze di pochi. O del singolo."
es. 6	R.: We need a truly kick-ass team name. Suggestions? H.: How about the Perpetual Motion Squad ? It's beyond the laws of physics, plus a little heads-up for the ladies. (...) " Perpetual Motion Squad ... we can go all night."	- Ci serve un nome che spacchi per la squadra. Suggestimenti? - Che ne dite di Squadra del Moto Perpetuo ? Va oltre le leggi della fisica, inoltre cattura l'attenzione delle donne . " Squadra del Moto Perpetuo ... possiamo farlo per tutta la notte"	- Dobbiamo trovare un nome forte per la squadra. Suggestimenti? - Cosa ne dite di Pronti a Morire per la Scienza ? Va oltre le leggi della fisica e potrebbe catturare l'attenzione delle donne . (...) Potrebbero pensare " Portenti Mega Sviluppati ".
es. 7	S.: Oh, please. You don't even have a PhD .	Oh, per favore. Non avete nemmeno un Dottorato .	Oh, per favore, ma non avete neanche un Dottorato .
es. 8	S.: All this button-pushing is aggravating my old Nintendo injury.	Tutto questo schiacciare tasti sta peggiorando la mia vecchia lesione da Nintendo .	Questo schiacciare tasti acutizza la mia vecchia lesione da joypad .
es. 9	S.: Just look. I've designed the perfect uniforms for our team. The colors are based on Star Trek: The Original Series . The three of you will wear Support Red , and I will wear Command Gold . L.: Why do they say " AA "? S.: Army Ants . L.: Isn't that confusing? " AA " might mean something else to certain people.	- Guarda. Ho disegnato le uniformi perfette per la nostra squadra. I colori sono basati su Star Trek: la serie originale . Voi tre indosserete il Rosso dei subordinati, e io indossero' l'Oro del comando. - Perche' c'e' scritto " A.A. "? - Army Ants (Formiche Soldato) . - Non ci si confonde? " A.A. " potrebbe significar un'altra cosa per alcuni. - Perche' una squadra	- Guarda. Ho disegnato delle magnifiche uniformi per la squadra. I colori sono quelli di Star Trek: la serie originale . Voi tre indosserete il Rosso dei subordinati, e io l'Oro del comando. - Perche' c'e' scritto " A.A. "? - Armata Antennuta . - Non è un po' ambiguo? " A.A. " potrebbe voler dire qualcos'altro per alcune persone. - Perche' una squadra Ø di fisici dovrebbe chiamarsi Alluminio

	S.: Why would a Physics Bowl team be called Anodized Aluminum ?	del Torneo di Fisicadovrebbe chiamarsi Alluminio Anodizzato ?	Anodizzato ?
es. 10	L.: I got you a Batman cookie jar .	Ti ho preso un contenitori per i biscotti di Batman !	Ti ho comprato una biscottiera di Batman .
es. 11	L.: How exactly would that laugh go? [risata] H.: That sounds more like, "We are a tall, thin woman who wants to make a coat out of your Dalmatians ."	- E come sarebbe questa risata? [risata] - Sembra di piu' un "Sono una donna alta e magra che vuole farsi un cappotto con i tuoi Dalmata ".	- E come sarebbe questa risata? [risata] - Sembra di piu' la risata di una donna alta e magra di mezza età che vuole farsi una pelliccia coi tuoi Dalmata ".
es. 12	L.: You know who is apparently very smart is the girl who played TV's Blossom .	Sai chi sembra molto intelligente? La ragazza che faceva quel telefilm , " Blossom ".	Sai chi sembra molto intelligente? La ragazza del telefilm " Blossom ".
es. 13	R.: How about the girl from The Wonder Years ?	E la ragazza di " Blue Jeans "?	E la ragazza di " Blue Jeans "?
es. 14	R.: Why? Because you slept together, and when she was done with you she discarded you like last night's chutney ?	Perche'? Perche' siete andati a letto e quando non le servivi piu' ti ha scaricato come gli avanzi di ieri sera?	Perche'? Perche' siete andati a letto e poi \emptyset ti ha scaricato come gli avanzi della cena del giorno prima?
es. 15	LESLIE: Wait, you're going up against Sheldon Cooper? That arrogant, misogynistic, East Texas doorknob that told me I should abandon my work with high-energy particles for laundry and childbearing? - She's in.	- Un attimo, sfidate Sheldon Cooper? - Si'. - Quell'arrogante, misogino, troglodita texano che mi ha detto avrei dovuto abbandonare il mio lavoro con le particelle ad alta energia per fare il bucato e per allevare bambini? - E' dei nostri.	- Un momento, siete in gara contro Sheldon Cooper? - Si'. - Quell'arrogante, misogino idiota del Texas orientale che ha detto che dovrei mollare il mio lavoro con le particelle ad alta energia per fare lavatrici e allattare bambini? - Ci sta.
es. 16	LESLIE: No, thanks. I'm really busy with my like-sign dilepton supersymmetry search. H.: Dilepton, shmylepton . We need you.	- No, grazie. Sono impegnata con la ricerca sulla supersimmetria di dileptoni con uguale carica. - I tuoi leptoni sono i miei leptoni! Abbiamo bisogno di te!	- No, grazie. Ho da fare con la mia ricerca sulla supersimmetria dei dileptoni. - Lascia perdere i dileptoni! Tu ci servi!
es. 17	S.: What rat have you recruited to the	Che ratto hai reclutato per la tua bagnarola	Quale ratto hai reclutato per la tua bagnarola che

	S.S. Sinking Ship?	che cola a picco?	cola a picco?
es. 18	LESLIE: PMS? It's a couple days early... L.: It stands for "Perpetual Motion Squad."	- PMS? Sono un paio di giorni in anticipo... - Sta per " Squadra del Moto Perpetuo ".	- PMS? Poveri mentecatti squallidi. - No, vedi, vuol dire "Pronti a morire per la scienza".
es. 19	H.: Looks like something they found on the ship at Roswell .	Assomiglia a qualcosa che hanno trovato su quel disco volante a Roswell .	Sembra qualcosa che hanno trovato su quel disco volante a Roswell .
es. 20	P.: " Marsha, Jan and Cindy were the three daughters in what TV family?" The Brady Bunch. " Sammy Hagar replaced David Lee Roth as the lead singer in what group?" Van Halen. " Madonna was married to this Ridgemont High alum." Oh, my God! Sean Penn! "Singer who sang, Oops, I Did It Again? " " Tweetie Bird tought he taw a what?"	" Marsha, Jan e Cindy erano tre sorelle in quale sitcom? " La famiglia Brady. " Sammy Hagar ha rimpiazzato David Lee Roth come vocalist in quale gruppo?" Van Halen. " Madonna ha sposato quest' attore del film Fuori di testa. " Oh, mio Dio! Sean Penn! Bene. "Chi ha cantato, Oops, I Did It Again? " "A Titti cosa era sembrato di vedere?"	" Marsha, Jan e Cindy erano tre famose sorelle in quale famiglia della TV? " La famiglia Brady. " Sammy Hagar ha rimpiazzato David Lee Roth come cantante in quale gruppo?" Van Halen. " Madonna ha sposato quale attore del film Fuori di testa. " Oh, mio Dio! Sean Penn! (...) Bene. "Chi cantava, Oops, I Did It Again? " "Al canarino Titti che cosa sembrava di vedere?"

Stagione 1 Episodio 14 – *The Nerdvana Annihilation* (“La macchina del tempo”)
 Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna
 Team itasa: The Dude, Robbie, Levigna; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	S.: This sandwich is an unmitigated disaster. I asked for turkey and roast beef with lettuce and swiss on whole wheat.	Questo panino e' un vero e proprio disastro. Ho chiesto del tacchino e arrosto con insalata e formaggio svizzero su grano integrale.	Questo sandwich e' un vero e proprio disastro. Avevo chiesto del tacchino e roastbeef con insalata e groviera su pane integrale.
es. 2	H.: A time machine from the movie " The time machine "? L.: No, a time machine from " Sophie's choice ". H.: Boy, Sophie could have used a time machine in that movie. Did you see it? It's rough.	- Una macchina del tempo dal film " La Macchina del Tempo "? - No. Una macchina del tempo da " La scelta di Sophie ". - Ragazzi, Sophie potrebbe aver usato una macchina del tempo in quel film. Lo avete visto? E' pesante.	- Una macchina del tempo dal film " La Macchina del Tempo "? - No. Una macchina del tempo da " La scelta di Sophie ". - Sophie potrebbe aver usato una macchina del tempo in quel film. Infatti non finiva mai.
es. 3	S.: This is a classic piece of sci-fi movie memorabilia.	Questo e' una classico pezzo da collezione di film di fantascienza.	È un pezzo classico per chi colleziona oggetti di Ø fantascienza.
es. 4	R.: Cocktails shrimp at 12.50.	Un cocktail di gamberetti viene 12,50.	Un cocktail di scampi costa di più.
es. 5	S.: The exact time machine that carried actor Rod Taylor from victorian England into the post-apocalyptic future.	La stessa macchina del tempo che ha portato l'attore Rod Taylor dall'Inghilterra Vittoriana in un futuro post apocalittico.	La stessa macchina del tempo che ha portato l'attore Rod Taylor dall'Inghilterra Vittoriana in un futuro post apocalittico.
es. 6	R.: "I have a Jacuzzi on my balcony".	Ho una Jacuzzi sul terrazzo	Io ho una Jacuzzi , pappappero.
es. 7	R.: Stuff that in your Speedoes, Jacuzzi Bob.	Ficcatela nel costume, Jacuzzi Bob.	Puoi ficcartela nel costume, la tua tinozza!
es. 8	S.: Captain Kirk would steal a cloaking device from the Romulans on Star Date 5027.3 which would be 10th January 2328 by pre-federation reckoning.	il capitano Kirk ruba il dispositivo Ø ai Romulani nella data stellare 5027.3, che sarebbe il 10 gennaio 2328 nell' era pre-Federazione.	il capitano Kirk ruba il dispositivo Ø ai Romulani nella data stellare 5027.3, ovvero il 10 gennaio 2328 nell' era pre-Federazione.
es. 9	P.: If anything it looks like something Elton John would drive through the	Semmai, sembra qualcosa che Elton John guiderebbe lungo i canali delle	sembra qualcosa che potrebbe guidare Elton John lungo i canali delle Everglades.

	Everglades.	Everglades.	
es. 10	S.: In the original film Rod Taylor got Yvette Mimieux in that very time machine. In " Back to the future " Marty McFly got the opportunity to hook up with his extremely attractive young mother.	Nel film originale, Rod Taylor ha conquistato Yvette Mimieux con la macchina del tempo. In Ritorno Al Futuro , Marty McFly ha avuto l'opportunità di provarci con la sua sexy e giovane madre.	Nel film originale, Rod Taylor ha conquistato Yvette Mimieux con la macchina del tempo. In Ritorno Al Futuro , Marty McFly ha avuto l'opportunità di provarci con la sua sexy e giovane madre.
es. 11	R.: I'll throw in my original 1979 Mattel Millennium Falcon with real light speed sound effects.	Aggiungo la mia Millennium Falcon originale del 1979 con effetti sonori realistici alla velocità della luce.	Ci metto il mio Millennium Falcon originale del '79 con effetti sonori del salto nell'iperspazio.
es. 12	L.: No, no more toys or action figures or props or replicas or costumes or robots or Darth Vader's voice changers. (...) H.: Look at what you've created here. It's like " Nerdvana ".	- No. Basta giochi o action figure o repliche o costumi o robot o modificatori della voce in stile Darth Vader . (...) - Guarda cos'hai creato qui. E' tipo il Nerdvana .	- No. Basta con i giochi, le action figure o i modellini in scala , le uniformi spaziali , i robot e gli apparecchi per l'effetto vocale di Darth Fener . (...) - Guarda che cos'hai creato qui. E' una specie di Nerdvana .
es. 13	R.: I call dibs on the Golden Age Flash . H.: Hang on, I need that to complete my Justice Society of America collection.	- Oh, reclamo la mia proprietà su Flash dell'Eta' dell'Oro . - Un secondo. Mi serve per completare la mia collezione della Justice Society of America .	- Oh, io reclamo Flash dell'Eta' dell'Oro . - No, serve a me per la mia collezione della Lega della Giustizia .
es. 14	H.: Mom, my Bar Mitzvah bond , how much have I got?	Mamma? I miei bond per il Bar Mitzvah ... A quanto ammontano?	Mamma, quanto ho da parte per il Bar Mitzvah ?
es. 15	S.: None shall pass .	Tu non passerai!	Nessuno passerà da qui.
es. 16	L.: I have here the rare, mint condition , production error Star Trek: The Next Generation Geordi La Forge without his visor in the original packaging.	Ho qui il raro pupazzo di Star Trek: The Next Generation di Geordi La Forge , in perfette condizioni, con errore di produzione, senza il suo visore nella confezione originale.	ho qui il rarissimo pupazzo di Geordi La Forge di Star Trek: Next Generation con errore di produzione, senza il suo visore nella confezione originale.
es. 17	If I went into that apartment right now would I not find beany babies ? are you not an accumulator of Care Bears and My Little Ponies ? And who is	Se entrassi in quell'appartamento in questo momento, non troverei dei peluche ? Non collezioni Orsetti del Cuore e My Little Pony ? E cos'è quell'allegro felino	Se entrassi in quella casa non ci troverei decine di peluche ? Non ci troverei collezioni di orsetti del cuore e minipony ? E che cos'è quell'allegro felino giapponese che hai sui

that japanese feline
I see frawn looking
at your shorts?
Hello, hello Kitty!

giapponese che vedo
sui tuoi pantaloncini?
Ciao, Hello Kitty!

pantaloncini? Hello,
Hello, Kitty!

Stagione 1 Episodio 15 – *The Pork Chop Indeterminacy* (“Il fattore sorella gemella”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Teams itasa: Robbie, ChemicalChiara, supersimo, Levigna, LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	R.: No guts,no glory,man.	Niente fegato, niente gloria, amico.	Chi non risica, non rosica.
es. 2	L.: Oh,hey,buddy... S.: "Buddy...?"	- Oh, ehi vecchio mio... - "Vecchio mio...?"	- Oh, ehi, amicone... - Amicone...?
es. 3	S.: How exactly would one measure sense of humor? A humormometer ? H.: Well,I think you're delightfully droll . Or,as the french say, tres drole .	- Come si potrebbe misurare effettivamente un senso dell'umorismo? Un umorismometro ? - Beh, io penso che tu sia deliziosamente comica . O, come dicono i francesi, " tres drale ".	- Come vorresti misurare un senso dell'umorismo? Con umorismometro ? - Io ti trovo deliziosamente spiritosa , o come dicono i francesi, tres drole .
es. 4	MISSY: My friend's getting married at Disneyland tomorrow night. H.: Destiny, thy name is Anaheim .	- Un mio amico si sposa a Disneyland domani sera. - Destino, il tuo nome e' Anaheim .	- Degli amici si sposano a Disneyland domani. - Destino, il tuo nome e' Anaheim .
es. 5	MISSY: So anyway, we're eight years old and sheldon converts my easy bake oven to some kind of high-powered furnace. (...) Anyway,I go to make those little corn muffins they give you.	Insomma, avevamo otto anni e Sheldon trasforma il mio forno della Piccola Cuoca in una specie di fornace ad alta potenza. (...) Comunque, vado a fare quelle piccole focaccine di frumento che ti danno in dotazione.	Insomma, avevamo otto anni e Sheldon ha trasformato il mio Dolceforno in una specie di fornace ad alta potenza. (...) Comunque, vado a cuocere i miei biscottini alla vaniglia .
es. 6	MISSY: Yep,I had to go through the entire second grade with crooked eyebrows my mom drew on. S.: Is that what that was? I just assumed that the second grade curriculum had rendered you quizzical .	- Sicuro, ho dovuto fare tutte le medie con le sopracciglia storte che mia madre mia aveva disegnato addosso. - E' stato per quello? Io ero convinto che il programma delle medie ti avesse resa perplessa .	- Già, mi sono fatta tutte le medie con quelle storte che mi ha disegnato mia madre. - Ma davvero era per quello? Io pensavo che il programma scolastico delle medie ti rendesse perplessa .
es. 7	H.: Do you like motorcycles? 'Cause I ride a hog . R.: A hog ? You have a two-cylinder scooter with a basket in the front.	- Ti piacciono le moto? Perche' io ho una Harley . - Una Harley ? Hai uno scooter a due cilindri con un cestino sul davanti.	- Ti piacciono le moto? Perche' sai, io ho una Harley . - Una Harley ? Hai uno scooter a due cilindri con un cestino davanti.

Stagione 1 Episodio 16 – *The Peanut Reaction* (“La reazione alle arachidi”)
 Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna
 Team itasa: Levigna, ChemicalChiara, Robbie, supersimo; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	L.:It's called Tresling . H.: It combines the physical strength of arm wrestling with the mental agility of Tetris into the ultimate sport.	- Si chiama Tresling . - Unisce la forza fisica del braccio di ferro all'agilita' mentale del Tetris per formare lo sport definitivo.	- Si chiama Tresling . - Mette insieme la forza fisica del braccio di ferro con l'agilita' mentale del Tetris . È l'ultima frontiera dello sport.
es. 2	S.: You're beating me in Tetris , but you've got the upper body strength of a Keebler elf .	Mi stai battendo a Tetris , ma nella parte superiore del corpo hai la forza di un folletto della Keebler .	Mi stai battendo a Tetris , ma nel braccio hai la forza di un aspirabriciole .
es. 3	H.: Waking up to Mom's special French toast breakfast, wearing the birthday king crown, playing laser tag with all my friends...	Alzarsi e trovare la colazione speciale di mamma con toast francese , indossare la corona da re del compleanno, giocare a laser tag con gli amici...	Alzarsi e trovare la colazione speciale di mamma col pane francese , mettere la corona da re per un giorno , giocare a pistole laser con gli amici...
es. 4	L.: I could smell German chocolate cake , which is my favorite.	Riuscivo (...) a sentire il profumo della torta al cioccolato tedesco , che e' la mia preferita.	Sentii (...) un gran profumo di torta al cioccolato , che era la mia preferita.
es. 5	H.: Go ahead, tell her about your senior prom.	Avanti, digli del tuo ballo dell'ultimo anno di liceo .	Dai, raccontagli del tuo ballo di fine liceo .
es. 6	L.: Every Thai restaurant in town knows you can't eat peanuts.	Ogni singolo ristorante tailandese della citta' sa che non puoi mangiare le arachidi.	Tutti i ristoranti thai della citta' sanno che non puoi mangiare arachidi.
es. 7	H.: Raj got him an awesome, limited edition Dark Knight sculpture based on Alex Ross's definitive Batman . And I got him this amazing autographed copy of The Feynman Lectures on Physics .	Raj gli ha preso una fantastica scultura in edizione limitata del Cavaliere Oscuro basata sul Batman definitivo di Alex Ross . E io gli ho preso questa meravigliosa copia autografata delle Lezioni di Fisica di Feynman .	Raj gli ha preso una fantastica scultura in edizione limitata nella versione di Alex Ross di Batman Dark Knight . E io una copia autografata delle Lezioni di Fisica di Feynman .
es. 8	H.: The NuArt is showing the revised, definitive cut of Blade Runner . L.: Seen it. H.: No, you've seen	- Al NuArt proiettano la versione definitiva e revisionata di Blade Runner . - Vista. - No, hai visto la versione finale del 25°	- Al NuArt proiettano Blade Runner nella nuova versione con montaggio definitivo. - L'ho vista. - No, tu hai visto quella definitiva del 25°

	the 25th Anniversary Final Cut.	anniversario.	anniversario.
es. 9	S.: Something like... An 802-11n wireless router!	Come un router wireless 802-11N!	Qualcosa come un router wireless di ultima generazione!
es. 10	L.: Here you go, Copenhagen boy. How about a taste of Hans Christian hand grenade?	Eccoci, ragazzo di Copenhagen. Che ne dici di un assaggio di granata Hans Christian (Andersen)?	Eccoti, ragazzo di Copenhagen. Questa granata è tutta per te e per la Sirenetta.
es. 11	H.: This granola bar has peanuts in it!	Questa barretta di muesli , ha le arachidi!	Questa barretta di muesli è con le arachidi!
es. 12	H.: No, after my tongue has swollen to the size of a brisket!	No, quando la mia lingua sarà gonfia come una zampogna!	No, ci andrò quando la mia lingua sarà gonfia come una cornamusa!
es. 13	H.: How about if I were to introduce to you to the man who freed your people? NURSE: Unless my people were freed by Benjamin Franklin and his five twin brothers, you are wasting your time.	- Che direbbe se le presentassi l'uomo che ha liberato la vostra gente? - A meno che la mia gente non sia stata liberata da Benjamin Franklin e dai suoi cinque fratelli gemelli, sta perdendo il suo tempo. (ndT: Lincoln e' su banconota da 5\$, Franklin su quella da 100\$)	- Che direbbe se le presentassi l'uomo che ha liberato la vostra gente? - Anche se ha liberato la mia gente, non credo che riuscirà a liberare lei. Se ne vada subito o chiamo la polizia.
es. 14	R.: Oh, sweet Krishna , shake that rupee maker!	Oh, dolce Krishna , scuoti quella fonte di rupie!	Oh, dolce Krishna , scuoti quelle fonti di grazia!

Stagione 1 Episodio 17 – *The Tangerine Factor* (“Il fattore mandarino”)
 Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna
 Team itasa: Robbie, Levigna, supersimo, ChemicalChiara; LucasCorso

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	R.: Hey, look, I found an iPod . H.: It's smashed beyond repair. What are you gonna do with it? R.: What else? Sell it on eBay as slightly used .	- Ehi, guardate, ho trovato un iPod . - E' rotto oltre ogni speranza. Cosa hai intenzione di farci? - Cos'altro? Venderlo su eBay come " leggermente usato ."	- Guardate, ho trovato un iPod . - A me sembra completamente fuori uso. Che cosa vorresti farci? - Che altro? Venderlo su eBay come " semi-nuovo ."
es. 2	P.: I thought he was sensitive and smart. I mean, not you smart. Normal non-freaky smart.	Credevo fosse sensibile ed intelligente. Insomma, non intelligente come te... un intelligente normale non strambo .	Credevo fosse sensibile, un tipo intelligente. Non intelligente come te. Intelligente normale, non imbranato .
es. 3	L.: Is this subway , the transportation system, or Subway , the sandwich shop?	Questa " metro " e' il sistema di trasporto o il Metro negozio di panini?	Questa " metro " e' il sistema di trasporti o il supermercato all'ingrosso ?
es. 4	S.: We're already through the looking glass anyway.	Ormai siamo gia' passati attraverso lo specchio . (Ndt: titolo del seguito di "Alice nel paese delle Meraviglie")	Ormai siamo passati attraverso lo specchio .
es. 5	S.: But when he came back to the apartment, he was doing a dance that brought to mind the happy hippos in Fantasia .	Ma quando e' tornato nel nostro appartamento ha fatto un ballo che ricordava gli ippopotami \emptyset in Fantasia .	Ma quando e' tornato a casa ha ballato in un modo che ricordava parecchio quello degli ippopotami \emptyset in Fantasia .
es. 6	S.: In the same way Menelaus had a little crush on Helen of Troy .	Nello stesso modo in cui Menelao aveva una "piccola cotta" per Elena di Troia .	Nello stesso modo in cui Menelao aveva una "piccola cotta" per Elena di Troia .
es. 7	S.: A light-year is a unit of distance, not time. (...) You see, people hear the word "year" and they think duration. Foot-pound has the same problem. That's a unit of work, not of weight.	Un anno luce e' un'unita' di spazio, non di tempo. (...) Vedi, la gente sente la parola "anno" e pensa alla durata. " Piede-libbra " ha lo stesso problema, e' un'unita' per il lavoro, non di peso.	Un anno luce e' un'unita' di spazio, non di tempo. (...) Vedi, la gente sente la parola "anno" e pensa alla durata. " Piede-libbra " ha lo stesso problema, e' un'unita' per il lavoro, non di peso.
es. 8	S.: We might consider Schrödinger's cat . P.: Schrödinger . Is that the woman in	- Potremmo considerare il gatto di Schrodinger . - Schrodinger? E' la donna che sta al 2A?	- Potremmo considerare il gatto di Schrodinger . - Schrodinger? E' quella che abita al 2A? - Quella e' la signora

	<p>2A? S.: No, that's Mrs. Grossinger. She doesn't have a cat, she has a Mexican hairless.</p>	<p>- No, quella e' la signora Grossinger. E non ha un gatto, bensì un cane nudo messicano.</p>	<p>Grossinger, ma un cane messicano senza peli.</p>
es. 9	<p>S.:The image of any number of evil lighthouse keepers from Scooby-Doo cartoons comes to mind.</p>	<p>Mi viene in mente l'immagine di quei malvagi custodi di faro che appaiono nei cartoni di Scooby-Doo.</p>	<p>Mi viene in mente l'immagine di quei malvagi custodi dei fari dei cartoni animati di Scooby-Doo.</p>

Stagione 10 Episodio 1 – *The Conjugal Conjecture* (“La congettura coniugale”)
 Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna
 Team Itasa: Knock≥ Penny, batmarta, AGgirl, Silvia8494, baglio87, Enrico shark;
 gi0v3

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	BEVERLY: I don't see why I should have to watch your father parade around with some Bible-thumping bumpkin . S.: Oh, excuse me, that is my mother you're talking about, however accurately.	Non capisco perché dovrei stare a guardare tuo padre pavoneggiarsi con una buzzurra fanatica religiosa . Ehi, scusami, ma stai parlando di mia madre! Per quanto correttamente...	Non vedo perché dovrei stare qui a guardare tuo padre fare il farfallone con una ridicola zotica bigotta . Ehi, scusa tanto, ti ricordo che stai parlando di mia madre, anche se in modo accurato.
es. 2	P.: All we know is they shared a cab and had a nightcap . S.: And turned their phones off. P.: Not helping, buddy .	Sappiamo solo che erano sullo stesso taxi e hanno bevuto qualcosa . E hanno spento i telefoni. Non sei di aiuto, bello!	Hanno preso lo stesso taxi e hanno bevuto una cosa . E hanno spento i telefoni. Grazie per l'aiuto Ø.
es. 3	L.: Mother , Penny and I really want you to be part of this.	Madre , io e Penny vogliamo davvero che tu ci sia.	Madre , io e Penny vogliamo che tu ci sia.
es. 4	RANDALL: Hey, look, they got Walgreens here, too.	Anche qui ci sono le farmacie Walgreen .	Anche qui ci sono le farmacie Walgreens .
es. 5	WYATT: Anyway, we're here, slugger .	In ogni caso, siamo qui, campionessa .	In ogni caso, siamo qui, campionessa .
es. 6	S.: So, did you defile my mother or not?	Allora, ha violato mia madre o no? (corrompere)	Allora, ha profanato mia madre o no?
es. 7	SUSAN: Knock, knock. Who's there? Our family is an embarrassment.	Toc toc, chi è? La nostra famiglia è imbarazzante.	Toc toc, chi è? La nostra famiglia è una totale vergogna.
es. 8	SUSAN: I don't want them thinking we're white trash . RANDALL: Well, what color trash do you think they'll believe?	E non voglio che pensino che siamo feccia bianca . Beh, che colore di feccia dovremmo essere?	Non voglio che pensino che siamo dei poveri ignoranti . Cioè vorresti che pensassero che siamo ricchi?
es. 9	S.: A man named Jesus convinced you to build a church in Africa. You're kind of a sucker .	Un uomo di nome Gesù ti ha convinto a costruire una chiesa in Africa. Sei un' ingenuotta .	Un uomo di nome Gesù ti ha convinto a costruire una chiesa in Africa. Tu sei un' ingenuotta .
es. 10	ALFRED: Mary may visit me in New York .	Mary potrebbe venire a trovarmi a New York . E lui non è mai stato	Potrebbe venire a trovarmi a New York . E lui non è mai stato in

	MARY: Mm-hmm. And he's never been to Texas . ALFRED: Maybe we meet halfway. S.: What? In the Chattahoochee National Forest in Georgia?	nel Texas . Forse ci incontreremo a metà strada. Cosa? Nella Chattahoochee-Oconee National Forest in Georgia?	Texas . Potremmo vederci a metà strada. Cosa? Nel parco nazionale di Chattahoochee in Georgia?
es. 11	RANDALL: It's called getting caught, Mother!	Si chiama essere beccati, madre!	Lo definiscono essere beccati, mamma!
es. 12	R.: You know what happened to the scientists that worked on the Manhattan Project?	Sai cosa è successo agli scienziati che lavoravano al Manhattan Project?	Sai come andò con gli scienziati che lavoravano al Manhattan Project?
es. 13	R.: There he is! There's my happy Hebraic homeboy .	Eccolo qua! Ecco dov'era finito il mio ilare amico Ebreo .	Eccolo qua! È tornato il mio ilare amichetto Ebreo .
es. 14	SUSAN: Thank you for cleaning yourself up for your sister's wedding. RANDALL: Thank you for my new teeth .	Grazie di esserti dato una ripulita per il matrimonio di tua sorella. Grazie a te per i miei denti nuovi .	Grazie di esserti ripulito per il matrimonio di tua sorella. Grazie a te per i miei denti nuovi .
es. 15	S.: Speaking of love, STDs among the elderly are skyrocketing.	L'incidenza delle malattie veneree tra gli anziani è alle stelle.	A proposito di amore, la diffusione delle malattie veneree tra gli anziani è alle stelle.
es. 16	B.: Love is patient , but it's not gonna put up with all the side chatter, so let's knock it off!	L'amore è paziente , ma non sopporterà altre battutine sottovoce, perciò piantatela!	L'amore è paziente , ma non sopporterà altre battutine sottovoce, perciò piantatela!
es. 17	S.: Plenty of time for you to meet another geriatric boy toy .	Avrai di sicuro il tempo di incontrare un altro anziano boy toy .	Avrai di sicuro il tempo di conoscere un altro anziano boy toy .

Stagione 10 Episodio 2 – *The Military Miniaturization* (“La Miniaturizzazione Militare”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: gi0v3, Knock³ Penny, baglio87, Silvia8494, Enrico shark, batmarta; Yossarian

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>S.: Elon Musk has a theory that we're all just characters in some advanced civilization's video game.</p> <p>L.: So some alien kid spent his money on the asthma-and-glasses upgrade for me?</p>	<p>Elon Musk ha una teoria secondo cui saremmo tutti personaggi di un videogioco di una civiltà superiore. Quindi qualche bambino alieno avrebbe speso soldi per l'upgrade "asma+occhiali" su di me?</p>	<p>Elon Musk ha una teoria secondo la quale siamo tutti personaggi di un videogioco di una civiltà superiore. Quindi qualche ragazzino alieno avrebbe speso soldi per darmi asma e occhiali come upgrade?</p>
es. 2	<p>R.: He was terrifying.</p> <p>S.: Oh, what did he say?</p> <p>R.: He gave me his business card and asked me to please pass it along to Howard.</p> <p>S.: That doesn't sound terrifying.</p> <p>R.: To a white guy born here, no. If you are a brown guy whose name has a lot of syllables in it -- terrifying.</p>	<p>È stato tremendo. E cosa ti ha detto? Mi ha dato il suo biglietto da visita e mi ha chiesto se per favore potevo darlo a Howard. Non sembra affatto tremendo... Per un bianco nato negli Stati Uniti, no. Per uno marroncino e con un cognome lunghissimo... tremendo.</p>	<p>Era terrificante. Perché, che cos'ha detto? Mi ha dato il suo biglietto da visita e mi ha chiesto gentilmente di darlo a Howard. Non sembra così terrificante... Per un bianco americano, no. Ma per uno di colore che ha il nome pieno di sillabe... è terrificante.</p>
es. 3	<p>S.: In Star Wars, when the stormtroopers would march in perfect formation, harassing civilians, didn't you ever think, "Hey, that could be me"?</p>	<p>In Guerre Stellari quando le truppe imperiali marciavano in formazione perfetta, torturando i civili, non avete mai pensato "Ehi, potrei essere uno di loro!"?</p>	<p>In Star Wars quando gli stormtrooper marciavano in formazione perfetta e tormentavano i civili, non avete mai pensato "Ehi, potrei essere io"?</p>
es. 4	<p>B.: He won't take any pills that aren't chewable and shaped like a Flintstone.</p>	<p>Non prende pillole che non siano masticabili e a forma di Fred Flintstone.</p>	<p>Lui prende farmaci solo se masticabili e a forma di Fred Flintstone.</p>
es. 5	<p>L.: You can't put that on Snapchat.</p> <p>R.: Fine, I'll put it on Facebook like a caveman.</p>	<p>Non puoi scriverlo su Snapchat! E va bene, lo scriverò su Facebook come un cavernicolo.</p>	<p>Non puoi scriverlo su Snapchat! Allora lo posto su Facebook come i cavernicoli.</p>
es. 6	<p>R.: Well, you must have someone in your family that's a</p>	<p>Beh, magari un tuo parente fa l'avvocato. Perché sono ebreo? È</p>	<p>Di sicuro nella tua famiglia c'è un avvocato.</p>

	<p>lawyer. H.: Why? Because I'm Jewish? That's like me saying, "Hey, you're Indian. Doesn't your cousin work in a call center?" R.: My cousin does work in a call center. H.: And my cousin's a lawyer.</p>	<p>come se dicessi: "Ehi, tu sei indiano! Tuo cugino non lavora in un call center?" Mio cugino lavora in un call center. E mio cugino è un avvocato.</p>	<p>Perché? Perché sono ebreo? È come se dicessi: "Sei indiano! Tuo cugino non lavora in un call center?" Mio cugino lavora in un call center! E mio cugino è avvocato!</p>
es. 7	<p>L.: You're not a lawyer, Sheldon, you're just a know-it-all.</p>	<p>Non sei un avvocato, Sheldon, sei solo un so-tutto-io.</p>	<p>Non sei un avvocato, Sheldon, solo un saputello.</p>
es. 8	<p>B.: I had a plan-- I kept leaving Dove Bar wrappers around to explain any weight gain. A.: Where did you get empty Dove Bar wrappers? B.: From all the Dove Bars I ate! I'm pregnant! Try to keep up!</p>	<p>Avevo un piano... continuavo a lasciare in giro carte di Dove Bar per giustificare l'aumento di peso. E dove trovavi delle carte di Dove Bar? Da tutti i Dove Bar che ho mangiato! Sono incinta! Cerca di stare al passo!</p>	<p>Stavo lasciando confezioni di gelato vuote in giro per spiegare l'aumento di peso. Dove hai preso le confezioni di gelato vuote? Ø Le ho comprate e me le sono mangiate. Sono incinta, fa' domande più furbe!</p>
es. 9	<p>A.: I can see a clump of bitch cells lightin' up from here.</p>	<p>Vedo da qui un gruppo di cellule stronze che si illumina.</p>	<p>Già vedo un gruppo di cellule stronze che si illumina.</p>
es. 10	<p>H.: First of all, he's in Boca Raton, which is better than Fort Lauderdale. But more importantly, he lasted two days on Jeopardy, so he's clearly a smart guy.</p>	<p>Innanzitutto, è a Boca Raton... che è molto meglio di Fort Lauderdale. Ma, cosa più importante, è durato due giorni su Jeopardy, perciò è un tipo decisamente sveglio.</p>	<p>Innanzitutto, vive a Boca Raton... che è molto meglio di Fort Lauderdale. Ma, soprattutto, ha resistito due giorni a Jeopardy, quindi è chiaramente un tipo sveglio.</p>
es. 11	<p>S.: Allow me to Alex Trebek this and put it in the form of a question: Who has been a complete waste of our time?</p>	<p>Lascia che ti ponga la domanda come farebbe Alex Trebek: Chi è stato un totale spreco del nostro tempo?</p>	<p>Ora permettimi di farti una domanda come farebbe Alex Trebek: Chi ci ha fatto solamente sprecare del tempo?</p>
es. 12	<p>S.: Am I allowed to inform him that Colonel Sanders was never actually in the military?</p>	<p>Mi è permesso informarlo che il colonnello Sanders in realtà non è mai stato nelle forze armate?</p>	<p>Posso informarlo che il colonnello Sanders non è mai stato nelle forze armate?</p>
es. 13	<p>COLONEL WILLIAMS: Look, guys, it's just a guidance system. It's not like you're handing us the Death Star from Star Trek.</p>	<p>Sentite ragazzi, è solamente un sistema di guida. Non è che ci state consegnando la Morte Nera di Star Trek.</p>	<p>Su, ragazzi, è solo un sistema di controllo. Non ci state consegnando la Morte Nera di Star Trek.</p>
es. 14	<p>B.: Look at me! Listen</p>	<p>Guardami! Ascoltami!</p>	<p>Guardami bene! Senti</p>

	to me! I mean, the first thought when you see me isn't, "That's a scientist." It's, "I wonder if her mommy knows where she is." A.: I am really regretting that I got you a Happy Meal .	Voglio dire, il primo pensiero quando mi vedi non è "Lei è una scienziata", è... "Mi chiedo se sua mamma sa dove si trova". Mi sto davvero pentendo di averti preso un Happy Meal .	la mia voce!! Cioè, la prima cosa che pensi quando mi vedi non è "Lei è una scienziata", ma... "Chissà se la mamma sa dove si trova". Mi sto pentendo di averti preso un Happy Meal .
es. 15	B.: What kind of lunatic goes to McDonald's and gets fruit? A.: I'll be right back. B.: And a chocolate shake!	Che razza di folle va al McDonald's e prende la frutta? Torno subito. E un milkshake al cioccolato!	Quale imbecille svitata va da McDonald's e compra della frutta? Torno subito. E portami un milkshake Ø!
es. 16	S.: Oh, Leonard's mad at me, so I'm making him lemon bars .	Leonard è arrabbiato con me, quindi gli sto preparando delle barrette al limone .	Leonard è arrabbiato con me, quindi gli faccio una torta al limone .
es. 17	L.: I won't be able to make Penny breakfast every day, and she'll realize my brioche French toast was the only thing keeping her in the marriage.	Non potrò preparare la colazione a Penny ogni giorno e lei capirà che i miei French toast Ø sono l'unico motivo per cui non mi ha ancora lasciato.	Non potrò più preparare la colazione a Penny Ø e capirà che sono i miei prelibati French toast Ø che tengono in piedi il nostro matrimonio.
es. 18	R.: You're going off to work with the military, leaving me behind. Now I know how all those army wives feel.	Andate a lavorare per l'esercito e mi lasciate qui. Ora lo so come si sentono le mogli dei militari .	Andate a lavorare per l'esercito e mi lasciate qui. Ora so come si sentono le mogli dei soldati .
es. 19	B.: Hey, I learned a long time ago, when you're four feet eleven and eye level with every guy's crotch, that's where you punch .	Ehi, è da un po' che ho imparato che quando non arrivi a un metro e cinquanta e agli uomini arrivi all' inguine , è lì che devi colpire.	Senti, ho imparato che se sei un metro e venticinque e arrivi appena al pacco di un ragazzo, è lì che devi colpire.
es. 20	B.: 11 more chumps like you, I'll have the jury eating out of my hand .	Altri undici creduloni come te, e la giuria sarà ai miei piedi.	Altri undici fessi come te, e avrò la giuria in pugno.

Stagione 10 Episodio 3 – *The Dependence Transcendence* (“La Trascendenza della Dipendenza”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: Knock≥ Penny, baglio87, Enrico shark, Silvia8494, Aggirl; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	S.: I am going to pump cerebral spinal fluid through my brain cells to remove the metabolic by-products of the day's thoughts. H.: What? S.: It's called sleep and it's my bedtime. Nighty-night, y'all.	lo pomperò del liquido cerebrospinale attraverso i neuroni per rimuovere le scorie metaboliche accumulate con i pensieri della giornata. Cosa? Si chiama "sonno" ed è ora di dormire. Notte, gente.	lo immetterò del fluido cerebrospinale nelle mie cellule cerebrali per rimuovere le scorie metaboliche accumulate con i pensieri della giornata. Cosa? Si chiama "sonno", è ora di dormire. Buonanotte, gente.
es. 2	R.: Come on, we could share a pretzel and get sideways glances from racist old ladies. B.: I get enough of that when I take Howard to my grandmother's for Christmas.	Eddai, potremmo dividerci un pretzel e beccarci delle occhiate dalle vecchie razziste. Ne ricevo abbastanza quando porto Howard da mia nonna per Natale.	Eddai, potremmo dividerci un pretzel e beccarci delle occhiate da qualche vecchietta razzista. Ne ricevo abbastanza quando porto Howard da mia nonna per Natale.
es. 3	S.: This is Yoo-hoo, chocolate milk's delicious watery cousin.	Questo è Yoo-hoo . Il delizioso cugino annacquato del latte al cioccolato.	Questo è Yoo-hoo . Il Ø cugino annacquato del latte al cioccolato.
es. 4	FLASH: You know why Hulk is so strong? Steroids. You know why Batman wanders around at night getting into fights? Scotch.	Lo sai perché Hulk è così forte? Steroidi. Lo sai perché Batman si aggira nella notte in cerca di scontri? Scotch.	Lo sai perché Hulk è così forte? Steroidi. Lo sai perché Batman se ne va in giro di notte notte a combattere con tutti? Scotch.
es. 5	S.: Flash, how do you stay in business? F.: You want to know my secret? I bought stock in Marvel.	Flash, come fai a rimanere in affari? Vuoi sapere il mio segreto? Ho acquistato delle azioni della Marvel.	Flash, come fai a non andare fallito? Vuoi sapere il mio segreto? Ho acquistato delle azioni della Marvel.
es. 6	BERT: I'll gonna go turn on some rock music. That's a geology joke.	Vado a mettere su un po' di Ø rock duro . È una battuta da geologo.	Vado a mettere un po' di metallo pesante . È una battuta da geologo.
es. 7	R.: Well, in The Sound of Music, Julie Andrews says, " Let's start at the very beginning. "	In " Tutti insieme appassionatamente ", Julie Andrews dice: " Se nel primo giorno di scuola a leggere vuoi	In " Tutti insieme appassionatamente ", Julie Andrews dice: " Se a leggere vuoi imparar tu dovrai cominciar con

	A very good place to start."	imparar tu dovrai cominciare con A-B-C."	A-B-C."
es. 8	S.: To quote The Martian , "Let's science the feces out of this!" That's The Martian the book and The Martian the movie, not Marvin the Martian. Although to quote Marvin the Martian, "I claim this planet in the name of Mars."	Per citare " The Martian ": "Facciamo il sederino alla scienza". Parlo di " The Martian – Sopravvissuto ", non Marvin il marziano . Volendo citare Marvin il marziano "Sono venuto per conquistare questo pianeta nel nome di Marte ".	Per citare " The Martian ": "Facciamo il sederino alla scienza". Parlo di " The Martian – Sopravvissuto ", non Marvin il marziano . Volendo citare Marvin il marziano : "Conquisterò questo pianeta nel nome di Marte ".
es. 9	S.: Plenty of things are addictive after a single exposure . I mean, crack cocaine , nicotine, Pringles . You know once one pops one just can't stop .	Molte cose provocano dipendenza dopo una sola consumazione . Insomma, il crack, la cocaina , la nicotina, le ciliegie . Lo sai anche tu che una tira l'altra.	Molte cose provocano dipendenza dopo una sola assunzione . Il crack, la cocaina , la nicotina, le Pringles . Una volta che cominci non riesci più a fermarti .
es. 10	R.: So where are we going? B.: I don't know. R.: Okay. How Thelma and Louise of us.	Quindi dove andiamo? Non lo so. Ok. Proprio come " Thelma e Louise ".	Dove stiamo andando? Non lo so. Va bene. Siamo proprio come " Thelma e Louise ".
es. 11	BERT: You girls want to take home a two-gallon tub of potato salad ?	Volete portare a casa un secchio \emptyset di insalata di patate ?	Volete portarvi a casa un secchio \emptyset di insalata di patate ?
es. 12	P.: We will never take you for granite. Did you get that? Granite? A little geology joke . BERT: You need to leave. I'm in love with both of you now.	Abbiamo passato più di un piacevole " quarzo d'ora ". L'hai capita? Quarzo ? Una battuta da geologi. Dovete andarvene, ora sono innamorato di entrambe.	Abbiamo passato più di un piacevole " quarzo d'ora ". L'hai capita? Quarzo ? Una battuta da geologi. Andate via, ora sono innamorato di entrambe.
es. 13	COLONEL WILLIAMS: We're still waiting for a big space laser Reagan ordered to beat the commies .	Stiamo ancora aspettando per un laser spaziale ordinato da Reagan per battere i comunisti .	Aspettiamo ancora un laser spaziale ordinato da Reagan per battere i comunisti .

Stagione 10 Episodio 4 – *The Cohabitation Experimentation* (“La Coabitazione Sperimentale”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: Knock≥ Penny, gi0v3, Silvia8494, Enrico shark, AGgirl; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>A.: Given the five-week end date, isn't it the perfect opportunity to consider this an experiment and collect data on our compatibility?</p> <p>S.: Don't try luring me in with sexy talk.</p> <p>L.: Okay. Star Trek:The Original Series. The Enterprise was on a five-year mission to explore new worlds.Think of this as your personal five-week mission to do the same.</p> <p>S.: If you want to lure me in with sexy talk, that's how you do it.</p>	<p>Data la scadenza di cinque settimane, non trovi che questa sia la perfetta opportunità per considerarlo un esperimento, e raccogliere dati sulla nostra compatibilità?</p> <p>Non cercare di convincermi parlando in modo provocante.</p> <p>Ok. Star Trek, la serie classica. Per cinque anni l'Enterprise andò alla ricerca di nuovi mondi. Pensala come la tua esplorazione personale di cinque settimane.</p> <p>Se vuoi cercare di convincermi parlando in modo provocante, ecco come si fa.</p>	<p>Sono solo cinque settimane, potremmo considerarlo come un esperimento, con la finalità di raccogliere dati sulla nostra compatibilità.</p> <p>Non allettarmi con discorsi provocanti.</p> <p>Ok. Star Trek, la serie classica. Per cinque anni l'Enterprise andò alla ricerca di nuovi mondi. Pensala come la tua esplorazione personale di cinque settimane.</p> <p>Se vuoi allettarmi con discorsi provocanti, fai così.</p>
es. 2	<p>S.: Well, now, don't be surprised if, like Star Trek, it's canceled in three.</p>	<p>Non sorprenderti però se, come Star Trek, viene cancellata alla terza.</p>	<p>Però non sorprenderti se, come Star Trek, finisce alla terza.</p>
es. 3	<p>L.: Keep M&M'S in your pocket in case you have to wait in a long line.</p>	<p>Tieni degli M&M's in tasca in caso dobbiate fare una lunga coda.</p>	<p>Tieni degli M&M's in tasca in caso dobbiate fare una coda.</p>
es. 4	<p>S.: You truly are the Goofus to my Gallant.</p>	<p>Sembri proprio la cattiva dei fumetti "Goofus and Gallant".</p>	<p>Tu sembri Goofus e io Gallant.</p>
es. 5	<p>A.: You and I are gonna be sharing a bed. You know, this is uncharted territory for both of us. How are you feeling about that?</p> <p>S.: Oh, excited, concerned, a little scared. All the same emotions I feel in line at Space Mountain.</p>	<p>Noi due condivideremo il letto. Sai, è un territorio inesplorato per entrambi. Come ti senti a riguardo?</p> <p>Emozionato, preoccupato... un po' spaventato. Tutte le stesse emozioni che provo in fila per le montagne russe.</p>	<p>Io e te condivideremo il letto. Sai, è un territorio inesplorato per entrambi. Come ti senti a riguardo?</p> <p>Emozionato, preoccupato e un po' spaventato. Le stesse emozioni che provo in fila per le montagne russe.</p>
es. 6	<p>A.: Seeing your Teen Titans</p>	<p>Vedere le tue mutande dei Teen Titans mi ha</p>	<p>Vedere le tue mutande dei Teen Titans mi ha</p>

	<p>underwear really got my motor running. S.: I know. They probably shouldn't sell those to children.</p>	<p>davvero eccitata. Lo so. Non dovrebbero venderle ai bambini.</p>	<p>già mandata su di giri. Lo so. Non dovrebbero venderle ai bambini.</p>
es. 7	<p>L.: You enjoy your mission to boldly go where no man has gone before. S.: It's Penny's bedroom. Plenty of men have gone before.</p>	<p>E tu goditi la missione di arrivare laddove nessun uomo è mai giunto prima. È la stanza di Penny, un sacco di uomini ci sono giunti prima.</p>	<p>E tu goditi la missione di arrivare dove nessun uomo è mai arrivato. È la stanza di Penny, un sacco di uomini ci sono arrivati.</p>
es. 8	<p>S.: Oh, and every other day, check the water level on the avocado pit. L.: I'm on it. 15 years from now, we'll make guacamole together.</p>	<p>E tutti gli altri giorni, controllate il livello dell'acqua sul seme di avocado. Ci penso io. Tra 15 anni faremo il guacamole insieme.</p>	<p>E controllate sempre il livello dell'acqua sul seme di avocado. Ci penso io. Tra 15 anni faremo il guacamole insieme.</p>
es. 9	<p>B.: The doctor knows what the baby is, the ultrasound tech knows, Raj knows, his Grey's Anatomy online fan group probably knows.</p>	<p>Il dottore sa il sesso del bambino, l'ecografista lo sa, Raj lo sa, probabilmente lo saprà anche il suo fan group online di "Grey's Anatomy"!</p>	<p>La dottoressa sa il sesso del bambino, l'ecografista lo sa, Raj lo sa, probabilmente lo sa anche il suo fan group online di "Grey's Anatomy"!</p>
es. 10	<p>B.: Everyone said I could do better. H.: But you didn't listen, and presto change-o, my baby's inside you. Ta-da!</p>	<p>Me lo dicevano tutti che potevo avere di meglio. Sì, ma non gli hai dato retta e, abracadabra, mio figlio è dentro di te! Ta-da!</p>	<p>Lo dicevano che potevo avere di meglio. Sì, ma non gli hai dato retta e, abracadabra, mio figlio è dentro di te! Ta-da!</p>
es. 11	<p>S.: I'm just happy I don't know what this memory foam remembers.</p>	<p>Sono solo contento di non sapere cosa abbia in memoria di questo materasso memory foam.</p>	<p>Non voglio sapere cos'ha memorizzato questo materasso memory foam.</p>
es. 12	<p>S: No, Dr. Feynman. If I solve it for you, you'll never learn.</p>	<p>No, dottor Feynman. Se gliela risolvessi io, non imparerebbe mai!</p>	<p>No, dottor Feynman. Se gliela risolvessi io, non imparerebbe mai!</p>
es. 13	<p>L.: The world may have forgotten about Dance Dance Revolution, but not this smooth criminal.</p>	<p>Il mondo avrà anche dimenticato "Dance Dance Revolution", ma non questo questo Michael Jackson in erba.</p>	<p>Il mondo avrà dimenticato "Dance Dance Revolution", ma non questo questo smooth criminal.</p>
es. 14	<p>A.: Do you want to go to our place and make out?</p>	<p>Vuoi andare a casa a limonare? Stephen Hawking ha</p>	<p>Vuoi andare a casa nostra a pomiciare? Stephen Hawking ha</p>

	S.: Does Stephen Hawking roll through the quad?	più di tre ruote?	più di tre ruote?
--	--	-------------------	-------------------

Stagione 10 Episodio 5 – *The Hot Tub Contamination* (“La Coabitazione Sperimentale”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: Enrico shark, Knock≥ Penny, silvia8494, AGgirl, chizpurple; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	P.: Okay, I'm confused. Which one is Mr. Robot ? L.: I'll give you a hint. We're watching Daredevil .	Ok, mi sono persa. Quale di quelli è Mr. Robot ? Ti do un indizio. Stiamo guardando Daredevil .	Ok, mi sono persa. Quale di quelli è Mr. Robot ? Ti do un indizio. Stiamo guardando Daredevil .
es. 2	R.: I've never been to Palm Springs . STUART: Oh, you should go. It's terrific. I really thrive anywhere the women and the temperature are over 90 . R.: I don't know. If I want to watch old people sweat, I can just FaceTime my family in India .	Non sono mai stato a Palm Springs . Oh, dovresti andarci. È magnifica. Io sto davvero bene ovunque le donne e l'umidità superano i 90 . Non saprei. Se voglio vedere gli anziani sudare, mi basta videochiamare la mia famiglia in India .	Non sono mai stato a Palm Springs . Ah, dovresti andarci. È magnifica. Sai, io mi trovo molto bene ovunque faccia caldissimo e le donne siano vecchissime . Io non saprei. Se voglio vedere degli anziani sudare, videochiamo la mia famiglia in India .
es. 3	A.: You wanna see other people? Go see other people. P.: I hope one of those people is a monkey, 'cause this is bananas .	Vuoi frequentare altre persone? Vaccii! Spero che una di queste viva in manicomio, perché questa è roba da matti .	Vuoi frequentare altre donne? Va' pure, fa' come vuoi! Dovrebbe cercarle in un manicomio, perché questa è una follia .
es. 4	S.: When we're sleeping, she breathes on me. One night, it got so bad I almost grabbed Toto and headed for the storm cellar.	Quando dormiamo, mi respira addosso. Una notte era così forte che per poco non sono andato con Toto nel rifugio sotterraneo Ø .	Quando dormiamo, Amy mi respira addosso. Una notte ero lì lì per andarmi a rifugiare Ø in un bunker anti-uragano.
es. 5	B.: Wait, I have my iPad! H.: What are we gonna do, e-mail 911?	Aspetta, ho l' iPad! Cosa vuoi fare? Mandare una mail al 911?	Aspetta, ho l' iPad! Che fai? Mandi una e-mail al 911?
es. 6	S.: Well, see, why can't Amy be that subservient? She has coitus one time, suddenly she's Gloria Steinem .	Perché Amy non può essere così acccondiscendente? Ha praticato il coito una volta, e improvvisamente si crede Gloria Steinem .	Perché Amy non può essere così acccondiscendente? Ha praticato il coito una volta, e si crede Gloria Steinem .
es. 7	S.: When I see a pretty gal walking down the street, I think, " hubba hubba " like any	Quando vedo una bella ragazza che cammina per strada penso: " Ammazza ", come qualunque altro	Quando vedo una bella ragazza che cammina per strada penso: " Accipicchia ", come ogni altro ragazzo.

	other guy.	ragazzo.	
es. 8	L.: Who got him to stop Purelling his pocket change? (...) And who got him to put things other than gloves in the glove compartment ? A.: Me. It was mittens . L.: And who got him to try a turkey dog ?	Chi gli ha fatto smettere a disinfettare le monetine? E chi gli ha fatto mettere cose diverse dai guanti nello scomparto dei guanti ? Io. Erano moffole . E chi gli ha fatto assaggiare i wurstel di tacchino ?	Chi gli ha fatto smettere di disinfettare le monetine? Chi gli ha fatto mettere cose diverse dai guanti nel cassetto dei guanti ? Io. Ci ha messo le moffole . E chi gli ha fatto assaggiare i wurstel di tacchino ?
es. 9	L.: That's like walking out of Pinocchio right before he becomes a real boy.	È come se abbandonassi Pinocchio nel momento in cui sta per diventare un bambino vero.	È come se abbandonassi Pinocchio quando sta per diventare un bambino vero.
es. 10	S.: I was 13 years old, and on spring break from college . P.: Not relating. Go on.	Avevo 13 anni... e stavo facendo le vacanze di primavera dell' università . Non riesco a immedesimarmi, vai avanti.	Avevo 13 anni, durante lo spring break all' università . Non riesco a immedesimarmi.
es. 11	STUART: Bernadette's baby doesn't have a Jacuzzi jet hitting just the right spot.	16'54" Il figlio di Bernadette non ha un getto della Jacuzzi che becca proprio il punto giusto.	Il figlio di Bernadette non ha un getto della Jacuzzi che becca proprio il punto giusto.

Stagione 10 Episodio 6 – *The Fetal Kick Catalyst* (“La Catalisi Del Calcio Fetale”)
 Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna
 Team Itasa: Knock≥ Penny, AGgirl, Enrico shark, Silvia8494; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>P.: Hey, have you ever heard of the Van Nuys Comic-Con?</p> <p>L.: Yeah. It's a dinky little convention where they sell collectibles and get sad D-list celebrities to appear. Why?</p> <p>P.: I got asked to sign autographs there.</p>	<p>Ehi, hai mai sentito parlare del Comic Con di Van Nuys?</p> <p>Sì. E' una convention insignificante dove vendono oggetti da collezione e invitano delle celebrità di quart'ordine. Perché?</p> <p>Mi hanno chiesto di andarci per una sessione di autografi.</p>	<p>Hai mai sentito parlare del Comic Con a Van Nuys?</p> <p>Sì. E' una squallida convention triste dove vendono oggetti da collezione e invitano celebrità di quart'ordine. Perché?</p> <p>Mi hanno invitata lì per firmare autografi.</p>
es. 2	<p>L.: Is this for Serial Ape-ist?</p>	<p>È per Scimmiatore Seriale?</p>	<p>È per Scimmiatore Seriale?</p>
es. 3	<p>L.: An appearance by George Lucas... 's dermatologist. Oh, I want that autograph.</p>	<p>Ci sarà anche George Lucas... no, del suo dermatologo. Oh, voglio l'autografo.</p>	<p>Ci sarà anche George Lucas... ah no, è il suo dermatologo. Beh, voglio il suo autografo.</p>
es. 4	<p>S.: We have people over all the time. We have the maintenance people, the pizza delivery man, that UPS driver who feels the need to ask how parts of me are hanging.</p>	<p>Ma lo facciamo sempre. Chiamiamo quelli della manutenzione, il fattorino della pizza, quel corriere della UPS che sente il bisogno di chiedermi come butto le cose.</p>	<p>Ma qui viene sempre un sacco di gente. Il tipo della manutenzione, quello che consegna le pizze, anche quel fattorino Ø che sentiva il bisogno di chiedermi "come butta?".</p>
es. 5	<p>S.: Let's say that we were to entertain people. What type of gathering did you have in mind? Huh? A meal? Lunch? Brunch? Dinner? Afternoon tea? A formal tea? Hmm? Is it a party? And if so, what kind of party? Is it a cocktail party? A Tupperware party? Ooh, yeah--is it a surprise party? Oh, I hope it's not a West Coast party, 'cause according to the man on the radio, a West Coast party don't stop.</p>	<p>Ipotizziamo di voler intrattenere degli ospiti. Quale occasione avevi in mente? Per mangiare insieme? Pranzo? Brunch? Cena? Tè del pomeriggio? Un tè formale? È per una festa? E se sì, quale sarà il tema? Per un cocktail?</p> <p>Dimostrazione Tupperware? Oh, sì, una festa a sorpresa? Non una festa stile West Coast perché, secondo il tizio alla radio, Ø non finisce mai.</p>	<p>Ipotizziamo di invitare delle persone a casa. Che tipo di convivio avevi in mente? Un pasto? Pranzo? Cena? Aperitivo? Tè pomeridiano? Cerimonia del tè? Magari una festa? Se sì, che tipo di festa? Una festa elegante? Una festa a tema? O magari stavi pensando a una festa a sorpresa? Non una festa stile West Coast perché, come dicono alla radio, la festa non finisce mai.</p>
es. 6	<p>H.: I just... never connected the idea of pregnancy and you</p>	<p>È che non avevo mai collegato l'idea della gravidanza... al fatto</p>	<p>È che non avevo mai collegato l'idea della gravidanza... al fatto</p>

	actually having a baby. B.: Which MIT did you go to?	che tu abbia un bambino. Ma quale MIT hai frequentato?	che davvero avremo un bambino. Ma quale MIT hai frequentato?
es. 7	H.: Look at you. Willy Wonka would roll you to the juicing room.	Ma guardati. Willy Wonka ti farebbe rotolare via dalla stanza del succo.	Ti sei vista?. Willy Wonka ti farebbe rotolare al reparto succhi di frutta.
es. 8	S.: I took matters into my own hands, and I arranged a brunch.	Ho preso le redini della situazione e ho organizzato un brunch.	Ho preso le redini della situazione e ho organizzato un bel brunch.
es. 9	S.: I thought it would be wise to conduct a trial run. You know, like how I practiced for that Halloween haunted house by going into the bathroom at the bus station.	Ho pensato che fosse saggio fare una prova. Sai, come mi sono esercitato per la casa stregata ad Halloween andando al bagno della stazione degli autobus.	Pensavo che sarebbe stato saggio fare un giro di prova. Sai, come quella volta che per fare pratica per la casa stregata prova sono entrato nei bagni della stazione prova.
es. 10	R.: I'd call it a Fortress of Solitude for babies.	La chiamerei la Fortezza della Solitudine per bambini.	È più una Fortezza della Solitudine per bambini.
es. 11	MRS. PETRESCU: Drink is fun and good friends--Applebee's. S.: She's learning English from TV. MRS. PETRESCU: TV, good. Now back to you.	Bere è divertente, soprattutto in compagnia, da Applebee. Sta imparando l'inglese dalla televisione. Televisione buona. A voi la linea.	Bevi con gusto in compagnia, da Applebee. Sta imparando la lingua guardando la TV. TV è buona. Ora linea allo studio.
es. 12	BERT: We watched Sheldon try to open a bottle for 15 minutes. MRS. PETRESCU: 15 minutes can save you 15% or more on car insurance.	Abbiamo guardato Sheldon cercare di aprire una bottiglia per quindici minuti. Quindici minuti possono farti risparmiare il quindici per cento o più sull'assicurazione auto.	Sheldon che ha cercato di aprire una bottiglia per quindici minuti. Quindici minuti possono farti risparmiare molto sull'assicurazione della macchina.
es. 13	MRS. PETRESCU: My sister's husband took all her things, too. Story at 11:00.	Anche il marito di mia sorella ha preso tutte le sue cose. Tutta la storia alle 11:00.	Anche mio cognato si è portato via tutto. Scopritelo alle 10:00.
es. 14	P.: And he started to slowly wear me down. L.: Like a river carves a canyon. P.: Yeah, except the river kept showing me his Pokémon cards.	E ha iniziato piano a consumarmi. Come un fiume che scava un canyon. Già, però il fiume continuava a farmi vedere le sue carte dei Pokémon.	E lui ha iniziato lentamente a sfinirmi. Come un fiume scava un canyon. Già, ma il mio fiume mi mostrava le sue carte dei Pokémon.
es. 15	H.: Wolowitzes are not a lifting people!	I Wolowitz non sono prova fatti per sollevare	I Wolowitz non sono tipi che scaricano

	We tip the lifting people!	oggetti pesanti! Paghiamo le persone per farlo!	cose! Noi paghiamo qualcuno per farlo!
es. 16	R.: I put on Batman: The Animated Series. Your favorite!	Ho messo Batman, la serie animata. Il tuo preferito!	Ti ho messo il cartone di Batman, quello che ti piace di più!
es. 17	BERT: This is the best blintz I've ever had.	Questo è il miglior Bliny che abbia mai assaggiato.	Sono le migliori crepes che abbia mai mangiato.
es. 18	MRS. PETRESCU: Cheers. Filmed before a live studio audience.	Cin! Girato in presenza di un pubblico.	Applausi! Con nostro pubblico da vivo in studio.

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	A.: In the spirit of cohabitation, the theme of today's episode is flags of two regions coming together as one. Such as the flag of St. Kitts and Nevis. S.: So, let's roll up our "sleevis" and get to know Nevis.	Nello spirito di convivenza, il tema dell'episodio di quest'oggi sono le bandiere di due regioni che si uniscono formandone una nuova. Come la bandiera di Saint Kitts e Nevis. Quindi abbottonatevi i Levi's e andiamo a conoscere Nevis.	Ispirati dalla convivenza, in questo episodio parleremo di bandiere di regioni diverse che si fondono in una sola. Come la bandiera di Saint Kitts e Nevis. Quindi rimbocchiamoci le maniche e andiamo nelle Americhe.
es. 2	S.: And that's why Budapest "Budabest."	Ed ecco perché Budapest è un-gar-ica.	Ed ecco perché a Budapest è sempre tutta una fest.
es. 3	A.: It's a construction zone. S.: So? A.: What about your fear of stray nails and butt cracks?	È un cantiere. E quindi? Che mi dici della tua paura dei chiodi vaganti e dei solchi interglutei?	È un cantiere. E allora? E la tua paura dei chiodi vaganti e dei solchi interglutei?
es. 4	A.: On the subject of subjects , is your use of the word " subject " the same or different as when we speak about the subject of a king? S.: (...)But I find that topic irresistible, so, now, in ancient Mesopotamia, the king referred to the people as his property...	E a proposito di argomento , la parola " argomento " ha la stessa etimologia dell'argomento del logaritmo? (...)Ma trovo quell'argomento irresistibile, quindi... Dato un logaritmo log in base z di x "x" viene definito l'argomento del logaritmo.	E visto che parliamo di argomento secondo te la parola " argomento " ha o no la stessa etimologia dell'argomento del logaritmo? (...)Ma trovo quell'argomento irresistibile, quindi... Dato un logaritmo log in base z di x "x" è l'argomento del logaritmo.
es. 5	H.: JPL's actually developing a robot arm that could grab an asteroid before it hits us. L.: So their plan for saving the Earth from Armageddon is hoping a bunch of scientists can catch a ball? R.: If we're all gonna die, why am I eating so much kale?	Il JPL della NASA sta sviluppando davvero un braccio robotico che possa prendere un asteroide prima che ci colpisca. Quindi il loro piano per salvare la Terra dall' Armageddon è sperare che un gruppo di scienziati prenda al volo una palla? Se moriremo tutti, perché sto mangiando così tanto cavolo nero?	La NASA sta sviluppando un braccio robotico che può prendere un asteroide prima che ci colpisca. Quindi il loro piano contro l' Armageddon è sperare che degli scienziati afferrino una palla al volo? Se moriremo tutti, perché mangio tanta verdura?

es. 6	S.: I shared my body with that woman. And my Netflix password . They recommended Stella Got Her Groove Back because of her.	Ho condiviso il mio corpo con quella donna. E la mia password di Netflix . Ora mi consigliano " Benvenuta in Paradiso " a causa sua.	Ho condiviso il mio corpo con quella donna. E la mia password di Netflix . Mi consigliano " Benvenuta in Paradiso " per colpa sua.
es. 7	S.: I feel both flattered and hurt . Like when people say I look like that skeleton from Nightmare Before Christmas .	Beh, mi sento sia lusingato che ferito. Come quando mi dicono che sembro lo scheletro di " Nightmare Before Christmas ".	Beh, mi sento sia lusingato che ferito. Come quando mi dicono che sembro lo scheletro di " Nightmare Before Christmas ".
es. 8	L.: Superman's gone, my stormtrooper's gone. S.: Your Klingon word-of-the-day calendar's gone. L.: I'd say "damn it" in Klingon , but that wasn't until next month. S.: It's " khoo-vakh ." L.: Khoo-vakh! She took my Where's Waldo... S.: Well, no, no, he's over there .	Superman è sparito, il mio Stormtrooper è sparito. È sparito il tuo calendario Klingon con la parola del giorno . Direi "dannazione" in Klingon , ma sarebbe arrivata il mese prossimo. È " QI'yaH ". QI'yaH! Ha preso il mio " Dov'è Wally? " Beh, no, no. Quello è laggiù .	Superman è sparito, il mio Stormtrooper è sparito. E il tuo calendario Klingon con la parola del giorno . Direi "dannazione" in Klingon , ma sarebbe arrivata il mese prossimo. È " QI'yaH ". QI'yaH! Ha preso anche il mio " Dov'è Wally? " Beh, no, no. Quello è là sotto .
es. 9	P.: But is Sheldon really believing all this crap ?	Sheldon davvero crede a queste cazzate ?	Dai, Sheldon crede a queste stronzate ?
es. 10	S.: We should see how far they're willing to spin their tangled webs . Like that Spider-Man action figure that used to be on your desk.	Dovremmo vedere fino a che punto sono disposte a tessere le loro fitte ragnatele. Come quel modellino di Spider-Man che stava sulla tua scrivania.	Dovremmo vedere fino a che punto tesseranno le loro ragnatele. Come faceva quello Spider-Man che avevi sulla scrivania.
es. 11	A.: Penny, do you remember when I taught you Ubbi Dubbi ? (segue dialogo in ubbi dubbi)	Penny, ti ricordi quando ti ho insegnato l' alfabeto farfallino ? (segue dialogo in alfabeto farfallino)	Penny, ricordi l' alfabeto farfallino ? (segue dialogo in alfabeto farfallino)
es. 12	L.: You really didn't think I'd notice my stuff was missing? P.: Uh, did you notice your key chain? L.: Where's Batman ?!	Pensi davvero che non mi sarei accorto che le mie cose erano scomparse? Ti sei accorto del tuo portachiavi? Dov'è Batman ?!	Pensi che non mi sarei accorto che le mie cose erano sparite? Ti sei accorto del tuo portachiavi? Dov'è Batman ?!
es. 13	S.: Technically, we don't even have to stay in Pasadena . We	Tecnicamente, non siamo costretti a rimanere a Pasadena .	Tecnicamente, non siamo costretti a restare a Pasadena .

	could, we could move to Altadena... or a place that doesn't even end in "Dena."	Potremmo... potremmo trasferirci ad Altadena... o una città che non finisce per "dena".	Potremmo... trasferirci ad Altadena... o in una città che non finisce per "dena".
es. 14	S.: Are you trying to soothe me by singing the Star Trek theme as a lullaby? A.: Yes. S.: I'm not a child, don't do that. A.: Sorry. S.: Do you know 2001: A Space Odyssey? (...) All right, now that's soothing.	Cerchi di tranquillizzarmi cantando la sigla di "Star Trek" come ninnananna? Sì. Non sono un bambino, smettila. Scusa. Sai fare quella di "2001: Odissea nello spazio" ? Questa sì che mi tranquillizza.	Cerchi di tranquillizzarmi con la colonna sonora di "Star Trek" come ninnananna? Sì. Non sono un bambino, smettila. Scusa. Sai quella di "2001: Odissea nello spazio" ? Questa mi tranquillizza.
es. 15	L.: I get it, this is still my room; we haven't really made it yours. Which is why I got you this Pink Power Ranger.	lo capisco, è ancora camera mia. Non l'abbiamo resa tua. Ed è per questo che ti ho comprato questo Pink Power Ranger.	lo capisco, sembra ancora camera mia. Non l'abbiamo ancora resa tua. È per questo che ti ho comprato questa Pink Power Ranger.
es. 16	H.: The chaps he was wearing... assless? S.: Can we just focus on the decision I'm facing? R.: We can, but for the record, all chaps are assless.	I pantaloni chaps che indossava... erano aperti dietro? Possiamo concentrarci sulla decisione che devo prendere? Possiamo, ma per la cronaca, i chaps sono sempre aperti dietro.	I chaps che portava erano... aperti dietro? Possiamo concentrarci sulla decisione che devo prendere? Possiamo, ma per la cronaca, i chaps sono sempre aperti dietro.
es. 17	S.: I'm just contemplating Buridan's donkey. (...) A.: You know, some people believe that Buridan was plagiarizing Aristotle. S.: I wonder if that's related to the 12th century Persian philosopher, Al-Ghazali and his story of a man caught between two dates. A.: Are you suggesting Al-Ghazali was Aristotelian? 'Cause if anything, he was anti-Aristotelian. S.: Al-Ghazali was anti-Aristotelian? Boy , you think you	Stavo pensando all' asino di Buridano. (...) Sai, qualcuno ritiene che Buridano abbia plagiato Aristotele. (...) Mi chiedo se c'entri qualcosa anche il filosofo persiano del dodicesimo secolo, Al-Ghazali e il suo racconto dell'uomo rimasto bloccato fra due donne. Stai sostenendo che Al-Ghazali fosse aristotelico? Perché anzi, direi piuttosto che fosse antiaristotelico. Al-Ghazali era antiaristotelico? <input type="checkbox"/> Quando pensi di	Stavo ragionando sull' asino di Buridano. (...) Sai, qualcuno ritiene che Buridano abbia plagiato Aristotele. (...) Mi chiedo se c'entri qualcosa anche il filosofo persiano del dodicesimo secolo, Al-Ghazali e il suo racconto dell'uomo indeciso fra due donne. Stai sostenendo che Al-Ghazali fosse aristotelico? Perché anzi, direi che fosse antiaristotelico. Al-Ghazali dici che era antiaristotelico? <input type="checkbox"/> Quando pensi di conoscere qualcuno...

	know a guy.	conoscere qualcuno...	
--	-------------	-----------------------	--

Stagione 10 episodio 8 – *The Brain Bowl Incubation* (“La Concupiscenza Del Concepimento”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: baglio87, Enrico Shark, Grachete7, Knockz Penny, AGgirl; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	S.: Eating a whole Altoid ?	Come mangiarsi una Ø mentina extra forte?	Come mangiare Ø mentine extra forti!
es. 2	S.: Oh, jiminy , that's cold!	Oh, caspiterina , quanto è freddo!	Oh, per la peppetta , è freddo!
es. 3	R.: Oh, my God, I just got it. Fun onions... Funyuns.	Oddio. Adesso ho capito. "Fun" e "onions" , cipolle divertenti... Funyons.	Oh mio Dio. Ora l'ho capita. Patate e allegria... patallegre!
es. 4	R.: Oh, please, show me a ten-year-old who knows to dip Tootsie Rolls in Nutella.	Ma dai, uno di dieci anni non riuscirebbe ad inzuppare i cioccolatini nella Nutella.	Dai, uno di dieci anni non inzupperebbe i cioccolatini nella Nutella.
es. 5	S.: it's like when I hatched Sea-Monkeys , except that this is from my DNA, so this is like... Me-Monkeys. A.: These cells come from both of us. S.: Yeah, but Us-Monkeys doesn't pop. Oh, oh, oh, oh, wait! We-Monkeys , there you go.	È come quando ho fattoschiudere le artemie saline. Però queste hanno il mio DNA, quindi è come se... fossero mie-artemie. Queste cellule vengono da entrambi. Sì, ma noi-artemie non funziona. Aspetta! Arte-nostre , ecco qua.	È come quando ho fatto schiudere le scimmie di mare. Però queste hanno il mio DNA, quindi è come se fossero scimmie di me! Queste cellule vengono da entrambi. Sì, però scimmie di noi suona malissimo. Oh, aspetta! Noi-scimmie , ecco fatto.
es. 6	H.: Huh, they screwed up and gave us steamed broccoli. R.: Oh, no, that's mine. L.: Really? The last green thing I saw you eat was a Skittle.	Hanno sbagliato e ci hanno dato dei broccoli al vapore. Oh, no, sono miei. Davvero? L'ultima cosa verde che ti ho visto mangiare era una Skittle.	Si sono sbagliati, ci hanno dato dei broccoli Ø. Oh, no, sono miei. Davvero? L'ultima cosa verde che hai mangiato era una Skittle.
es. 7	B.: I can't believe you can turn ordinary skin cells into functioning brain cells. A.: Well, I turned this one into a functioning boyfriend , so sky's the limit.	Stento a credere che puoi trasformare delle semplici cellule epiteliali in cellule cerebrali funzionanti. Ho trasformato lui in un fidanzato funzionante , non mi ferma più nessuno.	È incredibile che tu possa trasformare delle cellule epiteliali in cellule cerebrali Ø. Ho trasformato lui in un fidanzato Ø, ormai non mi ferma più nessuno.
es. 8	B.: Look at that, put them in a tiny Flash T-shirt and it's you.	Se gli metti addosso una magliettina Ø di Flash siete uguali!	Se gli metti una magliettina Ø di Flash siete uguali!
es. 9	ISABELLA: He's studying to be a	Sta studiando per diventare avvocato,	Studia per diventare avvocato, a UCLA.

	lawyer at UCLA.	all' UCLA.	
es. 10	R.: I tried to cook you a meal from your homeland. ISABELLA: Oh, really? You made Cuban food? R.: That depends... do they have Mexican food in Cuba?	Ho cercato di cucinarti un piatto della tua patria. Oh, davvero? Hai cucinato cubano ? Dipende, mangiano \emptyset messicano a Cuba?	Ho cercato di cucinarti un piatto della tua patria. Oh, davvero? Hai cucinato un piatto cubano ? Dipende, mangiano cibo messicano a Cuba?
es. 11	P.: Now, when he said " make a baby " is it possible he meant out of Legos?	Allora, quando dice di voler "fare un bambino" , non è che intende uno fatto di Lego?	Allora, quando dice "voglio fare un bambino ", non è che intende farne uno con i Lego?
es. 12	S.: Would you care for a brandy? A.: I don't think so. S.: Good choice, it's disgusting.	Gradiresti un brandy? Non penso proprio. Ottima scelta, è disgustoso.	Gradiresti un brandy? Non penso proprio. Ottima scelta, è disgustoso.
es. 13	R.: So, um, what surprised you the most when you first came to America? ISABELLA: Well, I suppose how much people care about Oprah's favorite things. R.: I thought that, too. But then I got my first waffle maker and never questioned her again.	Allora, qual è la cosa che ti ha sorpresa di più quando sei arrivata in America? Beh, credo, quanto alle persone importi delle cose preferite di Oprah. Me lo chiedevo anche io. Ma poi ho preso la mia prima piastra per i waffle e non me lo sono mai più chiesto.	Qual è la cosa che ti ha sorpresa di più quando sei arrivata in America? Beh, credo, quanta importanza dà la gente alle cose preferite di Oprah. L'ho pensato anche io. Poi ho preso una piastra per i waffle e ho smesso di farmi domande.
es. 14	A.: It was like being hit on by Rat Pack Pee-wee Herman.	Era come se un Pee-Wee Herman uscito dai Rat Pack ci stesse provando con me.	Sheldon sembrava Pee-Wee Herman uscito dal Rat Pack.

Stagione 10 episodio 9 – *The Geology Elevation* (“Il Rilievo Della Geologia”)
 Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna
 Team Itasa: AGgirl, Knock≥ Penny, Enrico shark, baglio87, Grachete7, Silvia8494;
 batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	H.: Damn, the MacArthur Genius Grant . S.: Hey, it's not even called the " Genius Grant ," it's the MacArthur Fellowship . Just like it's not Frankenstein , it's " Frankenstein's Monster ."	Cavolo, ha vinto la Borsa di Studio MacArthur Genius . Non ce l'ha neanche la parola " Genius ", è solo la Borsa di Studio di MacArthur . Proprio come non è Frankenstein , ma è il mostro di Frankenstein .	Il premio MacArthur per la genialità . E poi non si chiama premio per la genialità, è la Borsa di Studio MacArthur . Così come Frankenstein , ma è il mostro di Frankenstein .
es. 2	S.: Someone call George R. R. Martin , this guy knows how to finish a story.	Presto, chiamate George R. R. Martin , finalmente qualcuno che sa finire una storia.	Qualcuno chiami George R. R. Martin , qui c'è chi sa come finire una storia.
es. 3	A.: Honestly, I just want you to be quiet but I'm all out of taffy .	In realtà voglio solo che tu stia zitto ma ho finito le caramelle.	Vorrei solo che ti tranquillizzassi, ma le caramelle le ho finite.
es. 4	H.: Say hello to everybody's little friend--remote control Stephen Hawking !	Saluta pure l'amichetto di tutti... Stephen Hawking telecomandato!	Di' ciao al piccolo amico che tutti vorremmo... lo Stephen Hawking telecomandato!
es. 5	L.: It's always fun watching him read someone else's work. P.: It's like scrolling through the emojis on my phone.	È sempre divertente vederlo leggere il lavoro di qualcun altro. Sembra di scorrere tra le emoji del mio telefono.	È sempre divertente vederlo leggere il lavoro di un altro. È un po' come scorrere gli emoticon sul mio telefono.
es. 6	S.: This is worse than when I had to admit that Cedric the Entertainer's actually entertaining.	Questa è peggio di quando ho ammesso che Cedric il Comico è davvero comico.	Peggio di quando dovetti ammettere che i Fantastici Quattro erano davvero fantastici.
es. 7	R.: This is tough. But I'm going to say it's the guy who shows me YouTube videos of people getting hit in the nuts .	Ma dirò che piace al tipo che mi mostra su YouTube video di gente che viene colpita nelle palle.	Mi sento di dire che è al tipo che mi mostra su YouTube video di gente che viene colpita nelle palle.
es. 8	H.: Did you upgrade his software last night? L.: I think he might be learning on his	Gli hai forse aggiornato il software ieri sera? Credo che stia facendo tutto da solo. Allora è iniziata	Hai fatto l' upgrade del suo software ieri sera? Credo che cominci a imparare da solo. Allora è cominciata la

	own. R.: Then the robot uprising has begun.	l'insurrezione delle macchine .	rivolta dei robot .
es. 9	R.: He doesn't just look like C-3PO , now he walks like him.	Non solo assomiglia a C-3PO , ora cammina proprio come lui.	Non solo somiglia a C-3PO , adesso cammina come lui.
es. 10	B.: I can't imagine you being violent. L.: It's not hard. Just picture the Three Stooges , and then take away two stooges .	Non riesco a immaginarti fare il violento. Non è difficile. Basta pensare ai Tre Marmittoni e poi togliere due Marmittoni.	Non riesco a immaginarti violento. Non è difficile. Basta che pensi alle Tre Furie e poi ne togli due ∅.
es. 11	P.: I think I hate all of you nerds .	Io penso di odiare tutti voi sfigati!	Io dico che odio tutti voi nerd!
es. 12	L.: If you pull a butterscotch out of your pocket, it would be like I'm walking with my grandma.	Se tiri fuori una caramella dalla tasca sarà come passeggiare con mia nonna.	Se tiri fuori dalla tasca dei dolcetti sarà come passeggiare con mia nonna.
es. 13	BERT: Once I get Lasik , I'll be out of things to wish for.	Dopo la chirurgia refrattiva non avrò più nulla da desiderare.	Fatta l' operazione per la miopia non avrò più desideri.
es. 14	BERT: Now that we're friends, want to see if we can get tickets to a taping of Ellen ?	Ora che siamo amici, vuoi provare a prendere i biglietti per ∅ Ellen ?	Ora che siamo amici, prendiamo i biglietti per il programma di Ellen De Generes ?
es. 15	S.: I didn't punch him. He turned around, and I gave him a Captain Kirk karate chop.	Non gli ho dato un pugno. Si è voltato e gli ho fatto la mossa di karate del Capitano Kirk .	Non ho dato un pugno a Bert. Si è girato e gli ho dato il famoso colpo di karate del Capitano Kirk .
es. 16	STEPHEN HAWKING: Don't worry, I know how you feel. I have never won a Nobel Prize . P.: Oh, wow, that doesn't seem fair. HAWKING: It's fine. I've been on The Simpsons . (...) Also, I was on Star Trek . L.: Oh, it was a good one. He played poker with Sir Isaac ...	Non preoccuparti, so come ci si sente. Non ho mai vinto un premio Nobel . Non sembra molto giusto. Va bene così. Sono stato nei Simpson . (...) Inoltre ho recitato in Star Trek . Oh, era un bel episodio. Giocava a poker con Sir Isaac ...	Non preoccuparti, so come ti senti. Io non ho mai vinto il premio Nobel . Accipicchia, questo non mi sembra giusto. Non importa, sono apparso nei Simpson . (...) E poi sono comparso anche in Star Trek . L.: Oh, un bel episodio. Giocava a poker con ∅ Isaac ...
es. 17	S.: Thank you, Professor Hawking. You are a gift to mankind. There should be statues of	La ringrazio, Professor Hawking. Lei è un dono per l'umanità. Dovrebbero esserci statue di lei	Grazie, professor Hawking. Lei è un dono per l'umanità. Dovrebbero esserci sue statue dappertutto. Il

	<p>you everywhere. You know, the Lincoln Memorial has a big chair. We could swap you right in.</p>	<p>dappertutto. Lo sa, al Lincoln Memorial c'è una poltrona molto grande. Potremmo usarla per lei.</p>	<p>Lincoln Memorial ha un grande trono. Si potrebbe metterne lì una.</p>
es. 18	<p>ELLEN DE GENERES: A new study came out, and it said that laughing makes your brain work better. And I know that's true because laughing has made me the smartiest. (...) S.: Do people know about her? 'Cause she's delightful.</p>	<p>È stato pubblicato un nuovostudio secondo cui ridere fa lavorare meglio il cervello. E so che è vero, perché ridere mi ha reso la più intelligentissima. Ma la gente la conosce? Perché è incantevole.</p>	<p>C'è un nuovo studio che dice che ridere fa sì che il tuo cervello lavori meglio. E so che è vero, perché ridere mi ha reso più intelligente degli altri. È veramente deliziosa. Credo che farà carriera, sai, Bert?</p>

Stagione 10 episodio 10 – *The Property Division Collision* (“La Proprietà Divisione Collisione”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: baglio87, Silvia8494, AGgirl, Knock≥ Penny, Grachete7, Enrico shark; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	S.: Who gets our beloved sword, Longclaw ?	Chi prende Longclaw , la nostra amata spada?	Per esempio, la nostra amata spada Lungo Artiglio ?
es. 2	STUART: If you're not in a hurry, I can dig you a koi pond .	Se non avete fretta posso scavarvi un laghetto per le carpe koi .	Se non avete fretta vi scavo un laghetto artificiale .
es. 3	S.: Remember when we got this at Comic-Con ? L.: Oh, yeah. The Mr. Spock cuckoo clock. CLOCK: Live long and prosper. Live long and prosper.	Ti ricordi quando lo abbiamo comprato al Comic-Con ? Oh, sì. L'orologio a cucù del Signor Spock . Lunga vita e prosperità. Lunga vita e prosperità.	Ti ricordi quando abbiamo preso questo al Comic-Con ? Oh, certo. L'orologio a cucù del Signor Spock . Lunga vita e prosperità. Lunga vita e prosperità.
es. 4	S.: For a man so good at predicting my moves, how come you stink at 3-D chess ?	Visto che riesci a prevedere le mie mosse, perché fai così schifo negli scacchi in 3D ?	Sei così bravo ad anticipare le mie mosse, come mai fai schifo agli scacchi in 3D ?
es. 5	H.: It's like we have a butler. If I had a Batsuit I'd be Bruce Wayne .	Sembra di avere un maggiordomo. Se avessi il costume di Batman , sarei Bruce Wayne .	È come avere un maggiordomo. Se avessi il costume di Batman , sarei Bruce Wayne .
es. 6	L.: The new network name is, " Ha ha ha, now I've got you ," so... It's either Sheldon or Gargamel from The Smurfs .	La nuova rete si chiama " Ha ha ha, ti ho fregato! " quindi... o è Sheldon o Gargamella dei Puffi .	Il nuovo nome della rete è " Ha ha ha stavolta ti ho acchiappato ", quindi... o è Sheldon o è Gargamella dei Puffi .
es. 7	S.: Well, powder me in sugar and call me a donut , if it isn't Leonard Hofstadter.	Ø Che mi venga un colpo della strega se questi non è Leonard Hofstadter.	Bene, cospargetemi di zucchero e chiamatemi ciambella se questo non è Leonard Hofstadter.
es. 8	S.: Amy, get the Neosporin , somebody just got burned .	Amy, porta il Neosporin , qui a qualcuno brucia parecchio!	Amy, portami una pomata , qualcuno si è scottato di brutto!
es. 9	STUART: Well, you know what they say-- it takes a village . R.: Well, they already had a village . STUART: I noticed the village couldn't find time to put the crib together. R.: Yeah, well, maybe	Sai com'è, per crescere un bambino ci vuole un intero villaggio . Sì ma ce l'avevano già un villaggio . Ho notato che questo villaggio non ha trovato il tempo di montare la culla.	C'è il detto per crescere un bimbo ci vuole un villaggio . Ma avevano già un villaggio . Ho visto che il villaggio non ha trovato il tempo per montare la culla. Sai, può darsi che il villaggio fosse troppo

	the village was too busy checking out the local Montessori school for the new arrival.	Sì, beh, forse il villaggio era troppo impegnato a controllare la scuola Montessori della zona per il nascituro.	occupato a dare un'occhiata alla scuola Montessori per il nuovo arrivato.
es. 10	L.: I believe that is flag to crotch four, checkmate.	Direi che con bandiera a pacco quattro , ho fatto scacco matto.	Ho mosso la bandiera nella casella "parti basse", scacco matto.
es. 11	STUART: Good choice, boss. R.: At least my nose is naturally brown.	Ottima scelta, capo. Avrò pure la pelle scura, ma non ho la lingua marrone.	Ottima scelta, capo. Queste giraffe hanno più dignità di te.
es. 12	S.:Will you keep it down? What kind of vengeful bed and breakfast do you think I'm running?	Vuoi fare un po' più piano?Che razza di bed & breakfast vendicativo pensi che gestisca?	La vuoi smettere di strillare?Pensi che gestisca un bed & breakfast per screezzati ?

Stagione 10 episodio 11 – *The Birthday Synchronicity* (“Il Sincronismo Dei Compleanni”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: baglio87, Grachete7, Silvia8494, AGgirl, Enrico shark, Knock≥ Penny; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	R.: I'm gonna drive like we do in India. Get out of my way, you syphilitic dogs!	Guiderò come facciamo in India. Levatevi di mezzo, brutti cani sifilitici!	Guiderò come facciamo in India. Levatevi di mezzo, cani sifilitici e rognosi!
es. 2	S.: I was going to wrap it, but touching Scotch tape gives me the heebie-jeebies . A.: I'll put in on the list with peaches and felt. What is this? S.: A functional MRI of my brain. I did Sudoku before they took it so I'd be ripped .	Te l'avrei incartato, ma quando tocco il nastro adesivo mi vengono i brividi . Lo metterò sulla lista assieme alle pesche e al feltro. Che cos'è? Una risonanza magnetica funzionale del mio cervello. Prima di sottopormi ho fatto un sudoku per sembrare più in forma .	Avevo intenzione di incartarlo, ma toccare lo scotch mi fa venire i brividini . Lo metterò nella lista assieme con le pesche e il feltro. E questa che cos'è? Una risonanza magnetica ∅ del mio cervello. Ho fatto il sudoku prima che la facessero, così era più mosso .
es. 3	A.: You hate Scotch tape , but you love Scotch plaid. You are a mystery .	Odi il nastro adesivo ma ami il motivo a nastri del tartan . Come sei intrigante.	Odi lo scotch ma ami i pigiama scozzesi , sei un vero mistero.
es. 4	NURSE: Now I see three of you. Do we know the father, or is this some Mamma Mia nonsense?	Dunque, siete in tre. Sappiamo chi è il padre, o è una di quelle storielle in stile Mamma Mia ?	Dunque, vedo che siete in tre. Si sa chi è il padre, o è un pasticcio come in Mamma Mia ?
es. 5	S.: Wolowitz might hand out cigars. I had to find my bubble gum cigar so I could join in without looking foolish.	Wolowitz potrebbe darci dei sigari. Dovevo trovare le mie gomme a forma di sigaro per unirmi a lui senza fare la figura dello scemo.	Wolowitz potrebbe offrire dei sigari. Ho cercato il mio ∅ di gomma americana così partecipo e non mi sento ridicolo.
es. 6	S.: I am starting to rethink the Flash onesie I bought this kid.	Mi pento di aver regalato una tutina di Flash al nascituro.	Forse ho sbagliato a comprare una tutina da Flash per il piccolo.
es. 7	R.: I... I said "she," but lots of things are she--boats and cars, whales. Like, "Thar she blows."	Ho... ho detto "lei"... ma ∅ si può riferire a tante cose... barche e macchine, balene... Come Moby Dick: "Laggiù lei soffia!"	Ho detto "lei"... ma lei può essere anche un maschietto, una mantide, una tigre, una scimmia. E pure una creatura!
es. 8	S.: Earlier tonight, things began organically, and	Prima le cose erano iniziate in modo naturale, e ora sembra	Prima le cose erano cominciate fluidamente, e ora invece sembrano

	now it's feeling forced, like all the Pirates of the Caribbean sequels .	una cosa forzata, come i sequel dei "Pirati dei Caraibi" .	forzate come tutti quanti i sequel dei "Pirati dei Caraibi" .
es. 9	S.: Not even a cozy sleeper car on the Orient Express ?	E una comoda cuccetta sull' Orient Express ?	Neanche una bella carrozza letto sull' Orient Express ?
es. 10	A.: I thought I'd let Harry Potter make things hotter . S.: Wowza . A.: I got a Gryffindor robe for you. D.: A Gryffindor sleeping with a Hufflepuff ? How scandalous. You naughty girl. You went to the Wizarding World theme park without me. A.: I did. Am I in trouble? S.: Yes, you're in trouble--you went to Wizarding World without me!	Ho pensato che Harry potesse guidarci nei piaceri . Wow . Ho preso un mantello di Grifondoro per te. Un Grifondoro che va a letto con un Tassorosso ? Che scandalo. Birichina. Sei andata al parco Wizarding World senza di me. Esatto. Sono nei guai? Sì, che se nei guai. Sei andata nel Mondo dei Maghi senza di me!	E ora vediamo se Harry Potter sa fare certe magie . Magicoso . E ho un mantello da Grifondoro per te. Un Grifondoro che va a letto con una Tassorosso ? Scandaloso. Sei una ragazza cattiva. Sei andata al parco a tema Wizarding World senza di me. L'ho fatto. Sono in un guaio? Sì che sei in un guaio. Sei andata al Wizarding World senza di me!
es. 11	B.: Hey, Squinty , the gas pedal's on the right!	Smettila di strizzare gli occhi , l'acceleratore è a destra.	Ehi, guercio , l'acceleratore è il pedale a destra!
es. 12	H.: She would've been the best grandma. B.: She did always have candy in her pocket. H.: I was 20 years old before I figured out Tootsie Rolls weren't naturally warm . B.: I didn't know her five minutes and she asked, "Are you a Milky Way or a Snickers girl?"	Sarebbe stata una nonna fantastica. Aveva sempre le caramelle in tasca. Già. Ci ho messo vent'anni prima di realizzare che i Tootsie Roll non erano caldi per natura. Non la conoscevo neanche da cinque minuti quando mi ha chiesto "Sei una persona da Milky Way o da Snickers ?"	Sarebbe stata un'ottima nonna. Aveva sempre dei dolcetti in tasca. Sì. Avevo quasi vent'anni quando ho realizzato che le liquirizie non erano naturalmente tiepide . La conoscevo da cinque minuti e mi chiese "Sei una tipa da caramelle oppure da cioccolatini ?"
es. 13	S.: Speaking of personal growth, I recently tried eating Swiss chard .	A proposito di crescita personale, di recente ho provato a mangiare una bietola .	A proposito di crescita personale, di recente ho provato a mangiare le bietole .
es. 14	A.: Well, that was quite a day. S.: It was. Bernadette had her	Che giornata intensa. Altroché. Bernadette ha partorito, io sono andato al Wizarding	Che giornata. Sì, davvero. Bernadette ha avuto la bambina, io ho visitato Wizarding

<p>baby, I made it to Wizards World, and now it is time to complete your birthday celebration. (usa la bacchetta magica) Hankius pankius.</p>	<p>World ed è arrivato il momento di completare i festeggiamenti del tuo compleanno. Expecto coitum.</p>	<p>World e ora è tempo di completare i festeggiamenti per il tuo compleanno. Eroticus spas.</p>
---	--	---

Stagione 10 episodio 12 – *The Holiday Summation* (“L’Esito Delle Vacanze”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: baglio87, Silvia8494, Enrico shark, AGgirl, chizpurple, devotchka263; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>L.: You know how Sheldon is if he sees Christmas stuff lying around after New Year's.</p> <p>P.: Yeah, but he doesn't live here anymore.</p> <p>L.: Well, he doesn't live at Walmart, but he still threw a tantrum when he saw Marshmallow Peeps after Easter.</p>	<p>Lo sai come diventa Sheldon se vede le decorazioni natalizie dopo capodanno.</p> <p>Lo so, ma non abita più qui.</p> <p>Nemmeno in un Walmart, ma questo non gli ha impedito di fare una scenata quella volta che ha visto un Marshmallow Peeps dopo Pasqua.</p>	<p>Lo sai come reagisce Sheldon se vede in giro la roba di Natale dopo Capodanno.</p> <p>Non vive più qui o sbaglio?</p> <p>Non vive neanche da Walmart, ma ha fatto una scenata quando ci ha visto gli ovetti di cioccolata dopo Pasqua.</p>
es. 2	<p>P.: How was Texas?</p> <p>S.: Oh, you know. The Lone Star state.. That should be its Yelp rating.</p>	<p>Com'è andata in Texas?</p> <p>Beh, che dire. Lo Stato della Stella Solitaria. Dovrebbe averne altrettante su Yelp.</p>	<p>Com'era il Texas?</p> <p>Oh, sai. Lo Stato della Stella Solitaria. Che è la valutazione che gli darei ∅.</p>
es. 3	<p>A.: Howard and Bernadette had their baby.</p> <p>MARY: Oh, that's wonderful! Now, have they decided to raise it Jewish or regular?</p> <p>S.: Welcome to Texas.</p>	<p>Allora... Howard e Bernadette hanno avuto una bambina.</p> <p>Oh, che notizia meravigliosa! Quindi, hanno deciso di crescerla secondo la religione ebraica o quella normale?</p> <p>Benvenuta in Texas.</p>	<p>Allora... Howard e Bernadette hanno avuto una bambina.</p> <p>Oh, che cosa meravigliosa! E di', hanno deciso di tirlarla su da ebrea o... normale?</p> <p>Benvenuta in Texas.</p>
es. 4	<p>S.: You know, I mean, God did take time out of his busy schedule to bless these Sloppy Joes.</p>	<p>Nel senso, cioè anche Dio ha preso una pausa dagli impegni per benedire questi Sloppy Joe.</p>	<p>Sì, insomma, Dio ha preso una pausa dalla sua agenda fitta di impegni per benedire questi panini.</p>
es. 5	<p>S.: Amy and I are living together in sin, like a couple of New Yorkers. Now, while you scold us, I'm going to get a knife and a fork. Joe may be sloppy, but</p>	<p>Io ed Amy viviamo insieme nel peccato, come una coppia di newyorchesi. Ora, mentre ci fai la ramanzina, vado a prendere coltello e forchetta. "Sloppy"</p>	<p>Amy ed io stiamo vivendo insieme nel peccato, come una coppia di newyorchesi. Ora, intanto che ci rimproveri, vado a prendere coltello e forchetta. Sarò un</p>

	Sheldon's not.	vorrà pur dire "sciatto", ma io mantengo il contegno.	peccatore, ma non mangio con le mani.
es. 6	S.: We've known about evolution since 1859. She still believes in Noah and his amazing zoo boat .	Siamo a conoscenza dell'evoluzione dal 1859. Lei crede ancora a Noè e alla sua fantastica arca-zoo .	Sappiamo che esiste l'evoluzione dal 1859. Lei ancora crede a Noè e al suo magnifico zoo galleggiante .
es. 7	P.: There's the little family. R.: Hello. STUART: Hello. L.: And their Sherpas .	Ecco la famigliola. Ciao! Ciao! E i loro sherpa .	Ecco la famigliola. Ciao a tutti! E i loro sherpa .
es. 8	H.: Doubtfire, Poppins , follow me.	Doubtfire, Poppins , seguitemi.	Doubtfire, Poppins , con me.
es. 9	P.: So tell me, how did Sheldon look with an earring? A.: Like the pirate who helps the other pirates connect to the Internet .	Dimmi un po', come stava Sheldon con un orecchino? Come un pirata che aiuta gli altri pirati a collegarsi ad internet .	Allora dimmi, com'era Sheldon con l'orecchino? Tipo un pirata di Internet che aiuta gli altri pirati a connettersi .
es. 10	P.: Actually, we got in a pretty nasty fight. (...) L.: Well, we had started binge-watching Luke Cage together, and it was kind of our thing, and then, I find out that she watched two episodes without me.	In realtà abbiamo avuto una brutto litigio. (...) Beh, abbiamo iniziato a fare una maratona di Luke Cage insieme. Ed era una cosa tra noi due e poi, ho scoperto che lei ha visto due episodi senza di me.	In effetti abbiamo litigato di brutto. (...) L.: Dunque, avevamo cominciato a guardare Luke Cage insieme. Era, diciamo, una cosa nostra, e poi, ho scoperto che ha visto due episodi senza di me.
es. 11	L.: And you thought Spock ears were only good for Comic-Con . P.: Hey, hey, I just found a farm where they let you chop down your own tree. L.: Oh cool, I'll be like a pointy-eared Paul Bunyan .	E tu che pensavi che le orecchie di Spock andassero bene solo per il Comic-Con . Ehi, ehi, ho appena trovato un posto dove puoi tagliarti l'albero da solo. Oh figo, mi sento come un Paul Bunyan con le orecchie a punta.	E dicevi che le orecchie di Spock andavano bene solo per il Comic-Con . Ehi, ehi, ho trovato una fattoria dove ti lasciano abbattere il tuo albero! Che forza! Sarò uno splendido taglialegna dalle orecchie a punta.
es. 12	B.: My boobs are empty. Do you want lasagna ?	Le mie tette sono vuote, vuoi un po' di lasagna ?	Le mie tette le hai svuotate, vuoi le lasagne ?
es. 13	B.: How can she hate me? I make her food in my chest! It's like hating a frozen yogurt machine .	Come può odiarmi? Le preparo da mangiare nel mio petto! È come odiare la macchina dello yogurt gelato .	Come può odiarmi? Mi spremono il petto per sfamarla! È come se io odiassi la macchina del gelato allo yogurt .

Stagione 10 episodio 13 – *The Romance Recalibration* (“La Ricalibratura Della Storia D'Amore”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: Enrico shark, Silvia8494, AGgirl, Grachete7, Knock^3 Penny; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	P.: Pink wine and pizza bagels ? It's like eighth grade all over again.	Vino rosa e pizzette bagel? È come essere di nuovo in terza media.	Vino rosa e pizza bagels! Mi sembra di tornare ai tempi della scuola!
es. 2	P.: You did not just quote an NSYNC song. L.: I quoted your favorite NSYNC song.	Non hai appena citato una canzone di NSYNC. Ho citato la tua canzone preferita degli NSYNC.	Non hai citato una canzone degli NSYNC. Ho citato la tua canzone preferita degli NSYNC.
es. 3	P.: Well, Leonard used to do all these things, like bring me flowers and wear pants. B.: It's okay, Howie never has on pants. The Domino's guy brings the pizza like this now (si tappa gli occhi). A.: Well, Sheldon always has his pants on. I don't think I could pick his knees out of a lineup .	Beh, prima Leonard faceva tutte queste cosine per me, come portarmi fiori e indossare pantaloni. È normale, Howie non indossa mai pantaloni. Adesso il fattorino Ø porta la pizza così. Beh, Sheldon porta sempre i pantaloni. Non penso di riuscire a riconoscere le sue ginocchia tra mille.	Leonard prima aveva tante attenzioni, tipo portarmi i fiori mettersi i pantaloni. Niente di strano, Howard non ha mai i pantaloni. Quello delle consegne a domicilio Ø ormai la pizza la porta così. Sheldon li porta sempre. Non riconoscerai le sue ginocchia in un confronto all'americana.
es. 4	R.: Didn't think you could turn the theme from Walking Dead into a lullaby. H.: Yeah, got to get her hooked on TV, or someday, she'll want me to play outside.	Non pensavo saresti riuscito a trasformare la sigla di "The Walking Dead" in ninna-nanna. Sì, devo farla appassionare alla TV, o un giorno vorrà farmi giocare in giardino con lei.	Hai trasformato il tema di The Walking Dead in una ninnananna, bravo. Devo farla appassionare alla TV, o un giorno mi chiederà di portarla fuori a giocare.
es. 5	H.: I put the rug down. It didn't help. R.: I know. Blue shag . What were you thinking?	Beh, ho messo un tappeto. Non ha aiutato. Lo so. Un tappeto blu a pelo corto. A cosa pensavi?	Beh, ci ho messo il tappeto. Non serve. Certo, in pratica è carta velina. A che vuoi che serva?
es. 6	H.: MIT's motto is "Mind and hand," which just so happens was also my motto as a lonely teenager .	Il motto della MIT è "Mente e Mani". Che guarda caso, era anche il mio motto da teenager solitario.	Il motto del MIT è "Mente e Mano" Che guarda caso, è stato anche il mio motto di teenager solitario.
es. 7	L.: And if they have any of those tiny bottles of shampoo? A.: I will bring them home so you can show me how	E se dovessero avere quellebottigliette di shampoo... Le porto a casa così puoi farmi vedere come si fa la doccia Godzilla.	E se avessero quelle piccole bottigliette di shampoo... Le prendo così mi fai vedere come si fa la doccia Godzilla.

	Godzilla takes a shower.		
es. 8	S.: Well, if X equals the amount that you'll miss me, then I'll miss you X plus one. A.: If you miss me X plus one, I'll miss you open paren X plus one, close paren to the second...	se X è uguale a quanto ti mancherò, allora mi mancherai X più uno. Se a te manco X più uno, a me mancherai apri parentesi X più uno chiusa parentesi alla secon...	Guarda, se X è uguale a quanto ti mancherò, tu mi mancherai X più uno. Se ti mancherò X più uno, tu mi mancherai aperta parentesi X più uno chiusa...
es. 9	S.: You want to play Jenga ? Or, uh, Ticket to Ride ? Hearthstone ? What would you be the happiest losing at?	Vuoi giocare a Jenga ? O a Ticket to Ride ? Hearthstone ? A quale ti renderebbe più felice perdere?	Ti va di giocare a Jenga ? O a Ticket to Ride ? Hearthstone ? Senti, a quale gioco pensi che saresti più felice di perdere?
es. 10	L.: It's just how relationships progress. They start with infatuation, but over time mellow into something more comfortable. S.: Hmm. Yeah, you're right. It's like when I first encountered the Pythagorean Theorem . You know, I was blown away that the square of the hypotenuse was the sum of the squares of the opposite sides. Yeah, but now I'm just like "eh".	È solo il modo in cui si evolvono le relazioni. Iniziano con un'infatuazione, ma nel tempo sfociano in qualcosa di più tranquillo. Sì, hai ragione. È come la prima volta che ho visto il teorema di Pitagora . Ero sconvolto dal fatto che il quadrato costruito sull'ipotenusa fosse la somma dei quadrati costruiti sui cateti. Ma ora questo è l'effetto che mi fa...	La questione è come i rapporti si sviluppano. Iniziano con l'infatuazione, ma col tempo maturano in qualcosa di più comodo e placido. Sì, hai ragione. È come quando ho incontrato per la prima volta il teorema di Pitagora . Mi lasciava a bocca aperta che l'area del quadrato dell'ipotenusa fosse uguale alla somma dei quadrati dei cateti. Ora mi suscita solo... "eh".
es. 11	R.: It looks like a map from Dungeons & Dragons . H.: Except the creature in the crib is a level-nine poop monster .	Sembra una mappa di Dungeons & Dragons . E la creatura nella culla è un mostro della cacca di livello nove .	Sembra una mappa di Dungeons & Dragons . E la creatura nella culla è un mostro lancia-cacca di nono livello .
es. 12	R.: Why do you bounce with your hands in the air like that? H.: It's a tradition of my people . (canta) If I were a rich man... R.: "Material Girl" needs to be retired. That is your karaoke song.	Perché saltelli in quel modo, con le mani per aria? È una tradizione della mia gente. If I were a rich man... Dobbiamo accantonare "Material Girl" . È questa la tua canzone da karaoke !	Perché mentre saltelli tieni le mani in aria? È una tradizione del mio popolo. Se io fossi più ricco... "Material Girl" se ne può andare in pensione. Questa devi cantare al karaoke !
es. 13	P.: Leonard stood on me once, too, but he	Anche Leonard mi è salito addosso una volta,	Leonard mi è salito su una schiena una volta,

	was just trying to see the Rose Parade .	ma stava provando a guardare la Rose Parade .	cercava di vedere una parata .
es. 14	S.: Hey. Later, we'll check out the minibar? I'll show you how Godzilla gets drunk.	Ehi, diamo un'occhiata al mini-bar, dopo? Ti faccio vedere come si ubriaca Godzilla .	Dopo diamo un'occhiata al minibar, ti mostro come si ubriaca Godzilla .
es. 15	S.: Are you still fighting? If you get divorced, do I get two Christmases ?	State ancora litigando? In caso di divorzio, posso avere due Natali?	Sempre in lite? Se divorziate, avrò due regali a Natale ?

Stagione 10 episodio 14 – *The Emotion Detection Automation* (“Il Rilevamento Automatico Di Sentimenti”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: baglio87, Enrico shark, Grachete7, Knock³ Penny, Silvia8494, AGgirl; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	S.: Not every member of a species finds a mate. Sir Isaac Newton died a virgin. Look at the contributions he made.	Non tutti i membri di una specie trovano una compagna. Sir Isaac Newton è morto vergine. Eppure guarda cos'ha realizzato.	Non tutti i membri di una specie trovano una compagna. Sir Isaac Newton morì vergine, ma guardate quello che ha fatto.
es. 2	L.: Careful, I saw this on Star Trek. Smoke's gonna come out of his ears soon.	Attento, l'ho già visto in Star Trek . Tra poco gli uscirà il fumo dalle orecchie.	Attento, l'ho già visto in Star Trek . Sta per uscirti il fumo dalle orecchie.
es. 3	L.: He really worked with the Drug Enforcement Agency? P.: He didn't know it till he was cuffed, but yeah.	Ha lavorato davvero per la DEA , il Dipartimento Antidroga? Prima che lo arrestassero non ne aveva idea, ma sì.	Davvero ha lavorato all' agenzia federale antidroga? Prima che lo arrestassero no, dopo sì.
es. 4	S.: Hey, Leonard, if you're happy and you know it, no need to clap your hands, because I have an emotion detector.	Ehi Leonard, se sei felice e tu lo sai non c'è bisogno di battere le mani , perché ho un rilevatore di emozioni.	Ciao Leonard, se ti senti molto felice non devi battere le mani , perché io ho una macchina che sa rilevarlo.
es. 5	S.: I shared my Honey Nut Cheerios with you.	Ho condiviso con te i miei Honey Nut Cheerios!	Ho condiviso i miei Ø Cheerios con te!
es. 6	R.: I can be insensitive to other people's boundaries. Howard, would you write that down? H.: Oh... schmuck . Got it.	Tendo a essere insensibile dei limiti altrui. Howard, puoi scriverlo? Idiota . Ricevuto.	Spesso sottovaluto i limiti del prossimo. Vuoi scriverlo? Sì. Sei un imbecille . Scritto.
es. 7	A.: I made beef loaf , because I know you're uncomfortable with the non-specificity of meat loaf .	Ho cucinato il polpettone di manzo perché ti dà fastidio la genericità del polpettone di carne .	Polpettone di manzo puro , so che detesti la non specificità di Ø quello misto .
es. 8	H.: Don't let him get away. R.: Wait. What did she say? H.: Uh, basically, she traded you for Bruce Wayne .	Non fartelo scappare. Aspetta. Cos'ha detto? In pratica, ti ha rimpiazzato con Bruce Wayne .	Non fartelo scappare. Che cos'ha detto? In pratica ti ha sostituito con Bruce Wayne .
es. 9	P.: He won't be mad at me. I mean, you're the	Non sarà arrabbiato con me, sei tu quello	Infatti non con me, sei tu che non vuoi che

	<p>one who doesn't want my brother to come, so...</p> <p>L.: So you're gonna throw me under the bus?</p> <p>P.: Oh, I'm gonna throw you so hard, I might actually win a stuffed animal.</p>	<p>che non vuole che mio fratello venga, quindi..</p> <p>Quindi mi darai in pasto ai lupi?</p> <p>Ti ci lancerò talmente forte che potrei vincere un peluche.</p>	<p>venga mio fratello, quindi..</p> <p>E quindi sparerai a me.</p> <p>E farò tanti di quei centri che credo proprio che vincerò un peluche.</p>
es. 10	<p>R.: But theoretically, if you and I were in a gay relationship, how would we tell people? Like, print up announcements?</p> <p>H.: I don't know. What difference does it make?</p> <p>R.: Well, I want to make sure we get invited to all the parades.</p>	<p>Ma teoricamente. se io e te fossimo in una relazione gay, come lo annunceremmo alle persone? Tipo, stampando degli annunci?</p> <p>Non lo so, che differenza fa?</p> <p>Voglio assicurarmi che ci invitino a tutte le sfilate.</p>	<p>Ma in via teorica, se ci imbarcassimo in una relazione gay stabile, come la annunceremmo? Stampando volantini?</p> <p>Non lo so, a che servirebbero?</p> <p>Ad assicurarci un invito ai gay pride.</p>

Stagione 10 episodio 15 – *The Locomotion Reverberation* (“La riverberazione Della Locomozione”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: baglio87, AGgirl, Grachete7, Silvia8494, Knock³ Penny; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>H.: It doesn't need to be smaller.</p> <p>S.: Shame on you. Where would we be if poodle breeders had that attitude? I'll tell you. We would have the standard and the miniature poodle, but no toy or teacup. (...)</p> <p>L.: Can we please stop talking about poodles?</p> <p>S.: Fine. Candy bars. Now, do you enjoy a fun size? I know you do.</p>	<p>Non serve che sia più piccolo.</p> <p>Vergognatevi. Dove saremmo se gli allevatori di barboncini avessero avuto questa mentalità? Ve lo dico io. Avremmo il barboncino normale, quello nano ma non il toy o il teacup.(...)</p> <p>Ti prego, puoi smettere di parlare di barboncini?</p> <p>D'accordo. Barrette al cioccolato. Non ti piacciono le miniature? Lo so per certo.</p>	<p>Non serve più piccolo. Che ignominia! E se gli allevatori di barboncini fossero anche loro così? Avremmo i barboncini standard, magari quelli nani, ma non i toy né i teacup.(...)</p> <p>La smetti di parlare di barboncini?</p> <p>Ok. Snack in barrette. Non piacciono quelle in miniatura? A voi due sì.</p>
es. 2	<p>L.: At least it's quiet when he takes bathroom breaks.</p> <p>H.: I know. That's why I keep refilling his water when he's not looking. (...)</p> <p>L.: You know, I-I do have a way to get him out of our hair (cerca qualcosa in una borsa).</p> <p>H.: We can just lock the door; you don't have to kill him.</p> <p>L.: You can't kill him; he'll just respawn at the last save point.</p> <p>S.: (entra) Oh, that was my sixth trip to the bathroom. As long as that's not a urinary tract infection, that's a personal best.</p> <p>L.: Hey, buddy, I got you a little present.</p> <p>S.: “Congratulations. The bearer of this certificate is entitled to the ultimate train experience at The Nevada Northern</p>	<p>Almeno quando va in bagno c'è un po' di silenzio.</p> <p>Lo so. È per questo che continuo a versargli l'acqua quando non guarda.</p> <p>Sai, in effetti ho un metodo per levarcelo dalle scatole.</p> <p>Possiamo semplicemente chiudere la porta. Non devi ucciderlo.</p> <p>Non puoi ucciderlo. Ricomparirebbe nell'ultimo punto di salvataggio.</p> <p>Quella è stata la mia sesta visita al bagno. A meno che non si tratti di un'infezione del tratto urinario, è il mio record personale.</p> <p>Ehi, amico, ti ho fatto un piccolo regalo.</p> <p>“Congratulazioni. Il detentore del seguente certificato parteciperà alla più straordinaria esperienza ferroviaria presso la Ferrovia Settentrionale del</p>	<p>Che silenzio che c'è quando va in bagno. Lo so. Per questo gli rabbocco sempre l'acqua quando non guarda.</p> <p>Sai, anch'io avrei un modo per togliercelo di torno.</p> <p>Basta chiuderci a chiave, non devi ucciderlo.</p> <p>Non servirebbe, riprenderebbe vita grazie al suo punteggio.</p> <p>Questa è la sesta volta che vado in bagno. Se non è un'infezione del tratto urinario, è il mio record migliore.</p> <p>Ehi amico, guarda, ho un regalino per te.</p> <p>“Il portatore di questo certificato ha il diritto di partecipare alla grande esperienza sul treno della Nevada Northern Railway. Tu sei il macchinista. Tu sei il fuochista. Tu sei quello che guiderà la locomotiva.” Non devi abituarti a quello che</p>

	Railway. You are at the throttle. You are the engineer. You are running the locomotive." This doesn't happen very often, but here comes a hug. Oh, dear! I have to tinkle again!	Nevada. Tu sei ai comandi. Tu sei l'ingegnere. Tu conduci la locomotiva." Non è una cosa che capita spesso, ma ecco che arriva un abbraccio. Oh, cielo. Devo fare di nuovo pipì .	sto per fare, ma meriti un abbraccio. Oh santo cielo! Devo farla ☺ un'altra volta!
es. 3	R.: I warned you, a lot of people apply when they're still pregnant. B.: Well, I didn't. I also skipped a birthing class to see Zootopia , so back off.	Ti avevo avvisata, molte fanno richiesta mentre sono ancora incinte. Beh, io non l'ho fatto. Ho saltato anche il corso preparato per vedere Zootropolis , perciò lasciami in pace.	Te l'avevo detto che era meglio fare domanda mentre eri incinta. Non l'ho fatta e durante il corso preparato io guardavo Zootropolis , per cui finiscila .
es. 4	S.: Now, the problem with a caboose is there's no bathroom, but the problem with the bunkhouse is it's not a caboose .	Il problema del vagone è che non c'è il bagno, ma il problema della baracca è che non è un vagone .	Un problemino con il vagone c'è, non ha il bagno, ma il problema della baracca è che non è un vagone .
es. 5	H.: We found a cooling solution that allowed us to get the size of the prototype down to the target specs. L.: As a cooling solution, it's pretty cool .	Abbiamo trovato una soluzione di raffreddamento per ridurre la misura del prototipo fino alle specifiche previste. È una soluzione di raffreddamento veramente freschissima .	Grazie all'innovativo circuito di raffreddamento, abbiamo un prototipo che risponde alle specifiche. Un raffreddamento inventato a mente fredda .
es. 6	STUART: Don't worry about Halley. Uncle Stuart's on the job. R.: Under the careful supervision of her godfather . STUART: My apologies. I didn't mean to offend you, Don Corleone.	Non preoccuparti per Halley. Ci pensa lo zio Stuart. Sotto l'attenta supervisione del suo padrino . Chiedo venia. Non volevo mancarle di rispetto, Don Corleone.	Non preoccuparti di Halley. Lo zio Stuart è qui. Sotto l'attenta supervisione del suo padrino . (accento siciliano) Le mie scuse. Non volevo mancarvi di rispetto, Don Corleone.
es. 7	(rumore di saldatrice) L.: What is that? H.: I don't know, but if he yells, "It's alive," we run.	Cos'è questo suono? Non lo so, ma se urla: "È vivo!" scappiamo.	Che cos'è? Non so, ma se urla "È vivo!" , scappiamo.
es. 8	S.: I'm welding this locomotive engine. H.: How'd you even get that up the stairs?	Stavo saldando il motore di una locomotiva. Come sei riuscito a portarlo su per le	Saldavo il motore di una locomotiva. Ma come hai fatto a portarlo su dalle scale? Ho detto a me stesso,

	S.: I said to myself, "I think I can, I think I can." And then I couldn't, so... I paid two men who promised not to come rob us later.	scale? Mi sono detto: "Puoi farcela, puoi farcela!" E poi non ce l'ho fatta, quindi... ho pagato due uomini che hanno promesso di non venire a derubarci dopo.	"Dai che ce la fai, dai che ce la fai". E non ce l'ho fatta, quindi... ho pagato due uomini che hanno promesso di non derubarci.
es. 9	L.: Okay, look, Sheldon, the Colonel wants us to make the guidance system smaller, and we can't do it without you. S.: Interesting. Well, so I was right. H.: Open a window. It's about to get smug in here.	Ok, Sheldon, senti, il Colonnello vuole che ideiamo un sistema di guida più piccolo, e non possiamo riuscirci senza di te. Interessante. Dunque avevo ragione. Aprite le finestre, c'è odore di compiacimento qui.	Ascolta, Sheldon, il colonnello vorrebbe quel sistema di guida più piccolo, e non possiamo farlo senza di te. Oh, interessante. Dunque avevo ragione. Apri la finestra, c'è un'aria di "boria" nella stanza.
es. 10	S.: When I was studying that railway guide, it was so tangible and so satisfying that something just clicked. Then it clacked. Then it clicked, then it clacked, click-clack, clickety-clack, and here we are. Whoo-who!	Mentre studiavo cos'è che fa muovere un treno, era tutto così tangibile e piacevole, che ho sentito un click. E poi un clack. E ancora click, e ancora clack. Ed eccoci qua! Ciuff ciuff!	Studiando quella guida ferroviaria, ho trovato tutto così tangibile, così soddisfacente, che qualcosa ha fatto click. E poi clack. E poi click e poi clack. E click e clack e clickety clack, in treno si va, whoo-who!
es. 11	L.: That's not even a math symbol. That's just Charlie Brown's hair.	Questo non è nemmeno un simbolo matematico. Sono i capelli di Charlie Brown.	Questo non è nemmeno un simbolo. Sono i capelli di Charlie Brown.
es. 12	STUART: She was sleeping just fine till you took a selfie with her! R.: She was blowing a spit bubble. It was adorable! (...) Little parenting tip: sleeping babies hate flash photography. B.: (...) I may have just left my infant daughter with Patrick and SpongeBob.	Dormiva benissimo, finché non ti sei scattato un selfie con lei! Stava facendo le bollicine. Era adorabile! Piccolo consiglio per genitori: i bambini che dormono odiano il flash. Potrei aver appena lasciato mia figlia nelle mani di Patrick e SpongeBob.	Dormiva bene, finché non ti sei fatto un selfie con lei! Aveva una bolla di saliva sulla bocca, era adorabile! Ti do una dritta: i bambini che dormono detestano il flash. Ho lasciato mia figlia neonata a Patrick e SpongeBob.
es. 13	A.: I mean, I don't know how you feel about Latin music, but according to their horas of operación,	Non so cosa ne pensiate della musica latino-americana, ma secondo il loro horas de operación, sono	Se vi piace la musica latino-americana, secondo la loro horas de operación, sono aperti.

	they're open.	aperti.	
es. 14	<p>P.: I didn't think it would make me have all these feelings.</p> <p>A.: What feelings?</p> <p>P.: Pressure! I mean, she's looking at preschools, she has a minivan, she has a 401. Before she talked about it, I just thought that was a race.</p>	<p>P.: Non credevo che mi avrebbe fatto provare tutti questi sentimenti.</p> <p>Tipo?</p> <p>Stress! Cioè, sta cercando un asilo, ha una monovolume e un fondo pensione. Prima che me ne parlasse, credevo che fosse un ospizio.</p>	<p>È che mi dà strane sensazioni.</p> <p>Quali sensazioni?</p> <p>Di essere indietro.</p> <p>Cerchi un asilo, hai una monovolume e un fondo pensione Quando ne parlavi, pensavo fosse un albergo.</p>
es. 15	<p>S.: Well, first of all, you can't use relativistic and non-relativistic vectors in the same equation.</p> <p>H.: Told ya. Can you fix it for us?</p> <p>S.: Okay, but this is the last time. (partendo dallo scarabocchio sulla lavagna, disegna Charlie Brown) Nice try, blockheads.</p>	<p>Beh, innanzitutto, non potete usare vettori relativistici e vettori non relativistici nella stessa equazione.</p> <p>Te l'avevo detto! Puoi sistemarla per noi?</p> <p>Ok, ma questa è l'ultima volta. Ci avete provato, deficienti!</p>	<p>In primo luogo non potete usare vettori relativistici e non relativistici nella stessa equazione.</p> <p>Te lo avevo detto... La correggi tu, per favore?</p> <p>Ok ma questa è l'ultima volta. Ci avete provato, zucconi.</p>

Stagione 10 episodio 16 – *The Allowance Evaporation* (“L’Evaporazione Della Paghetta”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: baglio87, Grachete7, Enrico shark, Silvia8494, Knock³ Penny, AGgirl; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	L.: This is an Euler's Disk . It's a physics toy that demonstrates angular momentum, potential energy, and kinetic energy. P.: Aw, look at you watching sports.	Questo è un disco di Eulero . È un giocattolo educativo che illustra momento angolare energia cinetica ed energia potenziale. Ma pensa. Finalmente guardate lo sport.	È un disco di Eulero , un giocattolo di fisica che dimostra l'impulso angolare, l'energia potenziale e quella cinetica. Ah, anche voi guardate lo sport.
es. 2	H.: Come on, Raj! It's like your favorite movie! You're just “Waiting to Exhale” !... Yeah! I knew you could do it! R.: And j.. and just so you know, my favorite movie... is Princess Bride .	Coraggio, Raj, è come stessi guardando il tuo film preferito! Stai per tirare “Un respiro di sollievo” ! Sapevo che ce l'avresti fatta! E per... e per la cronaca... il mio film preferito... è La Storia Fantastica .	È come quando guardi il tuo film preferito e non riesci a respirare dall'ansia! Così... così lo sai... il mio film preferito è “La storia fantastica” .
es. 3	R.: I was dating a woman at the university, but we broke up. MR KOOTHRAPPALI: I'm sorry to hear that. R.: I know you are. That's why you just bought me a new iPad .	Allora, stavo uscendo con una donna conosciuta in università ma ci siamo lasciati. Mi dispiace tanto. Lo so. Ecco perché mi hai appena comprato un nuovo iPad .	Ho avuto una relazione con una collega dell'università ma abbiamo rotto. Mi dispiace tanto, Raji. Lo so, per questo mi hai comprato un nuovo iPad .
es. 4	A.: It's Bert, at the bar. We should go say hi. S.: Why? A.: Because that's what you do when you see someone you know in a public place. S.: I have multiple restraining orders that say otherwise. A.: Sheldon, there's a difference between greeting a friend and following a celebrity into a bathroom . (...) BERT: I'm meeting someone, too. A.: Oh, really. Anybody we know?	C'è Bert al bar! Dovremmo andare a salutarlo. Perché? Perché è così che si fa quando incontri qualcuno che conosci in un luogo pubblico. Tutte le mie ordinanze restrittive sostengono il contrario. Sheldon, c'è differenza fra salutare un amico e seguire una celebrità fin dentro il bagno. Anch'io mi vedo con qualcuno. Davvero? La conosciamo? Non credo. L'ho conosciuta su G-	C'è Bert, è al bar, dovremmo salutarlo. Perché? Perché si fa se incontri qualcuno che conosci in un luogo pubblico, Sheldon. Ho più di un ordine restrittivo che dice il contrario. Sheldon, c'è differenza tra salutare un amico e seguire una celebrità fino in bagno. Anch'io aspetto una ragazza. Davvero? La conosciamo? Ne dubito. L'ho conosciuta su G-Harmony . È un sito

	<p>BERT: I doubt it. I met her on G-Harmony. That's a Web site for geologists to find love.</p> <p>A.: That's a real thing?</p> <p>BERT: Yeah. Their slogan is "We're all about dating and not the carbon-14 kind".</p> <p>S.: Well, have a lovely evening.</p> <p>BERT: Thanks. You, too.</p> <p>S.: If you think that's more fun than talking to Zachary Quinto through a stall door, you're crazy.</p>	<p>Harmony. È un sito d'incontri dedicato ai geologi.</p> <p>Esiste veramente?</p> <p>Certo! Il loro motto è: "Non accontentarti di una persona terra-terra".</p> <p>Ti auguro una buona serata.</p> <p>Grazie, anche a voi.</p> <p>Se pensi che questo sia meglio di parlare con Zachary Quinto da dietro una porta, sei pazza.</p>	<p>d'incontri riservato ai geologi.</p> <p>A.: Esiste davvero?</p> <p>Sì! lo slogan è: "Ci occupiamo di effusioni e non intendiamo quelle laviche".</p> <p>Ti auguro una buona serata.</p> <p>Grazie, anche a voi.</p> <p>E sarebbe più divertente che parlare a Zachary Quinto dalla porta di un bagno?</p>
es. 5	<p>P.: Oh, someone's been shopping at Gucci. (...) That must've been expensive.</p> <p>R.: Yeah, it was. But it's my father's money and I'm mad at him.</p> <p>P.: (...)And if you really want to hurt him, I look great in Chanel.</p>	<p>Qualcuno ha fatto spese da Gucci. Dev'essere costato un sacco.</p> <p>Sì, è così. Ma sono i soldi di mio padre e sono arrabbiato con lui. (...) E se vuoi davvero ferirlo, Chanel mi sta da favola.</p>	<p>Hai fatto spese da Gucci. Sembra piuttosto costosa dall'aspetto.</p> <p>Sì, lo è. Ma sono soldi di mio padre e mi ha fatto arrabbiare. (...) Se vuoi punirlo di più io sto bene con uno Chanel.</p>
es. 6	<p>S.: MSN Search, AltaVista, and Ask Jeeves. You?</p> <p>A.: Sorry, I don't have a list of defunct search engines that I miss.</p>	<p>MSN Search, AltaVista e Ask Jeeves. I tuoi?</p> <p>Scusa, non ho una lista di motori di ricerca spariti che mi mancano.</p>	<p>MSN Search, AltaVista e Ask Jeeves. Tu?</p> <p>Io non ho una lista di vecchi motori di ricerca che rimpiango.</p>
es. 7	<p>BERT: Good question. Let's see. Infoseek, WebCrawler, oh, HotBot.</p> <p>A.: Okay, literally any other topic.</p>	<p>Ottima domanda. Vediamo un po'. Infoseek, WebCrawler, oh, HotBot.</p> <p>Ok, va letteralmente bene qualsiasi altro argomento.</p>	<p>Bella domanda. Vediamo. Infoseek, WebCrawler, oh, HotBot.</p> <p>Ok, è ora di cambiare argomento!</p>
es. 8	<p>H.: I schlepped the baby over, I brought imported beer. Why don't you like me?</p>	<p>Vi ho portato la bambina e la birra straniera. Perché mi odi?</p>	<p>Sono venuto con la bambina, ho portato ottima birra. Perché mi vuoi male?</p>
es. 9	<p>S.: I call these circles "Zones of Privacy". Don't Google that unless you want to</p>	<p>Ho definito questi cerchi "Zone di Privacy". Non cercarlo su Google, a meno che</p>	<p>Ho definito questi cerchi "Zone di Privacy". Non cercarlo su Google, a meno che</p>

	see pictures of people's genitals.	non voglia vedere foto dei genitali della gente.	non voglia vedere foto dei genitali della gente.
es. 10	R.: This morning, I fired my dog walker . H.: Oh. How's the dog gonna go to the bathroom? R.: Uh, I gave her an Imodium . That's tomorrow's problem.	Stamattina ho licenziato il dogsitter . Come farà il cane ad andare in bagno? Le ho dato un imodium . Ci penserò domani.	Stamattina ho licenziato il mio dogsitter . E la cagnolina come farà a fare i bisogni? Oggi le ho dato un imodium . Ci penserò domani.
es. 11	I have recently that my personal relationship with Amy Farrah Fowler has become water cooler gossip .	Recentemente mi è stato riferito che la mia relazione personale con Amy Farrah Fowler è diventata il pettegolezzo della pausa caffè .	Di recente sono venuto a sapere che la mia personale relazione con Amy Farrah Fowler è argomento di chiacchiere da caffè .

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>R.: How bad is it? S.: Let me put it this way-- do you own a barrel and suspenders? R.: Are you serious? S.: I'm not wearing this visor to play women's golf. P.: (enter) Hi. Oh, let me guess. You guys are drafting your fantasy accounting firms.</p>	<p>Quanto è grave? Vedila in questi termini: possiedi un barile e delle bretelle? Dici sul serio? Non indosso la visiera perché gioco a golf come una femmina. Ciao. Fatemi indovinare. State abbozzando le vostre aziende contabili di fantasia.</p>	<p>È molto grave? Guarda, mettiamola in questo modo: ce l'hai una botte e un paio di bretelle? Dici sul serio? Non mi sono messo la visiera per giocare a golf Ø. Ciao. Fatemi indovinare. Giocate a un gioco di ruolo sui contabili?</p>
es. 2	<p>R.: I have a card for emergencies that I pay for myself. S.: What emergency happened at the L.A. zoo? R.: That's a penguin I sponsor. They're losing their homes to global warming, and my car gets, like, seven miles a gallon, so I felt bad. L.: What is Pink Cheeks? R.: It's intimate waxing. Quit looking at that! (...) S.: Comic-Con tickets go on sale this Friday. You can't buy one. H.: Oh, better luck next time, Pink Cheeks.</p>	<p>Ho una carta per le emergenze che pago da me. Che razza di emergenza si è verificata allo zoo di Los Angeles? Sto sponsorizzando un pinguino. Il riscaldamento globale sta facendo sparire le loro case e la mia auto fa tipo due km con un litro. Mi sentivo in colpa. Che cos'è "Chiappe Rosa"? È una ceretta intima. Basta guardare! (...) S.: I biglietti del Comic-Con saranno in vendita da venerdì. Non puoi comprarli. Sarà per l'anno prossimo, "Chiappe Rosa".</p>	<p>Ho una carta per le emergenze che mi pago da solo. Che emergenza c'è stata allo zoo di Los Angeles? Un pinguino che sponsorizzo. È a rischio di estinzione, la mia auto fa quattro km con un litro. Mi sento in colpa. Che cos'è "Melette Rosa"? Depilazione intima. Basta guardare! (...) Da venerdì vendono i biglietti per il Comic-Con. Non ci puoi andare. Non si può avere tutto, "Melette Rosa".</p>
es. 3	<p>A.: Look at you, going to Comic-Con, talking about Ewoks. I really have become the cool one around here.</p>	<p>Guardati! Andrai al Comic-Con, parli degli Ewok... Sono proprio diventata la figa del gruppo ormai.</p>	<p>Ma guardala! Va al Comic-Con, parla degli Ewok... Quella fica sono diventata io.</p>
es. 4	<p>S.: She's gonna hate waiting in line for the panels. H.: She's gonna hate all the crowds at the panels. S.: She's gonna hate</p>	<p>Non supporterà le file per i panel. E non supporterà la calca nei panel. Non supporterà i panel. Non supporterà</p>	<p>Non supporterà fare la fila per gli incontri. Non supporterà la folla agli incontri. Non supporterà gli incontri. Non supporterà</p>

	<p>the panels. L.: She's gonna hate how often we say the word "panels." (...) STUART: Panels. Just wanted to be included.</p>	<p>neanche il numero di volte che diciamo la parola "panel". Panel. Volevo solo sentirmi incluso.</p>	<p>quante volte diciamo la parola "incontri". "Incontri". Volevo sentirmi coinvolto.</p>
es. 5	<p>S.: I'm gonna go as Dumbledore.</p>	<p>Mi vestirò da Silente.</p>	<p>Andrò vestito da Silente.</p>
es. 6	<p>L.: Sometimes Howard wears a striped shirt so we can play "Where's Wolowitz?"</p>	<p>A volte Howard indossa una maglietta a righe, così possiamo giocare a "Dov'è Wolowitz?".</p>	<p>A volte Howard si mette una maglietta a strisce, e giochiamo a "Dov'è Wolowitz?".</p>
es. 7	<p>L.: This is us camping out in line for the Avengers panel.</p>	<p>Ok, allora, questi siamo noi accampati in fila per il panel degli Avengers.</p>	<p>Ecco qua, questi siamo noi accampati in fila per l'incontro sugli Avengers.</p>
es. 8	<p>It's like an all-night party. There's trivia contests and Dungeons & Dragons. As we like to say, it's "off the chain mail."</p>	<p>È come una festa che continua tutta notte. Ci sono gare a quiz e Dungeons & Dragons. Come piace dire a noi, "non sto più nella cotta".</p>	<p>Si va avanti fino all'alba. Ci sono i quiz sui supereroi, Dungeons & Dragons. Come diciamo noi, "sono cose da elfi pazzi".</p>
es. 9	<p>P.: Leonard says it's really mainstream now. Comic books aren't just for sad nerds anymore. (vede Raj vestito da Aquaman) I mean, it is still a key part of their demographic.</p>	<p>Leonard dice che ora va molto di moda. I fumetti non sono più solo per i nerd patetici. Cioè, sono ancora un punto chiave in quella fascia della popolazione.</p>	<p>Leonard dice va di moda ora. I fumetti non sono più per nerd sfigati. Ma restano comunque loro i principali interessati.</p>
es. 10	<p>R.: I'm looking to make extra money and was wondering if you had any chores I could do. H.: Hang on. Bernie, can I outsource my chores to an Indian guy? B.: No.</p>	<p>Provo a guadagnare qualche soldo extra, hai per caso delle faccende che potrei fare? Aspetta. Bernie, posso fare outsourcing con i miei lavoretti e darli a un indiano? No!</p>	<p>Devo guadagnare qualche soldo in più, se per caso avessi qualche lavoretto... Un secondo. Bernie, posso appaltare le mie faccende domestiche a un indiano? No!</p>
es. 11	<p>L.: If you want to do a couples costume, we could paint ourselves green and be Hulk and She-Hulk. Or we could paint ourselves blu and go as Nightcrawler and Mystique.</p>	<p>Se volessi fare un cosplay in coppia, potremmo dipingerci di verde e fare Hulk e She-Hulk. Oppure potremmo dipingerci di blu e fare Nightcrawler e Mystica.</p>	<p>Se vogliamo essere una coppia in costume, ci possiamo dipingere di verde e fare Hulk e She-Hulk. O se no, dipingerci di blu e fare Nightcrawler e Mystica.</p>
es. 12	<p>R.: Oh, Double Stuf Oreos, I remember</p>	<p>Oh, Oreo con doppia farcitura. Ricordo</p>	<p>Oh, gli Oreo doppia crema. Mi ricordo</p>

	when I could afford you.	quando mi potevo permettere di compravi.	quando vi potevo comprare.
es. 13	S.: Is it back pay or is it a gift? (...) When the IRS questions us in separate rooms, we need to have our stories straight.	Sono una paga arretrata o un regalo? Quando l' IRS ci interrogherà separatamente le nostre risposte dovranno combaciare.	È paga arretrata o un regalo? Se il fisco ci interroga in stanze separate, le versioni devono coincidere.
es. 14	L.: How about we compromise and go on the Small World ride at Disneyland?	Che ne dici di trovare un compromesso e farci un giro su " È un mondo piccolo " a Disneyland?	Ti propongo un compromesso, che ne dici delle attrazioni acquatiche a Disneyland?
es. 15	A.: I'm not going with you to Comic-Con . S.:What? Can't a man just be happy to see his woman and pat her on her second most erogenous ball-and-socket joint? A.: He can, but it's still not changing my mind. S.: Well, maybe what's in my pants will change your mind... It's a list of this year's panelists. It's long, isn't it?	Non ci vengo con te al Comic-Con . Ma che dici? Un uomo non può essere felice di vedere la sua donna e darle delle pacche sulla sua seconda articolazione mobile più erogena? Certo che può, ma tanto non mi farà cambiare idea. Beh, magari ciò che ho nei pantaloni ci riuscirà. È un elenco degli ospiti Ø di quest'anno. È bello lungo, eh?	Non ci vengo con te al Comic-Con . Ma cosa? Un uomo non può essere felice di vedere la sua donna e volerle dare una pacca su una delle sue più erogena articolazioni mobili? Sì che può, ma io lo stesso non cambio idea. Magari quello che c'è nei miei pantaloni te la farà cambiare. L'elenco di chi ci sarà agli incontri quest'anno. È lungo, vero?

Stagione 10 episodio 18 – *The Escape Hatch Identification* (“L'Identificazione Dell'Uscita Di Sicurezza”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: baglio87, Enrico shark, Knock³ Penny, AGgirl, Grachete7; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>P.: Is it another video of him and his dog Lady-and-the-Tramping some spaghetti?</p> <p>L.: No. He can't afford his apartment, and he's asking if anyone knows of a cheap place to live. I want to say "India," but it seems mean. (...)</p> <p>B.: Don't post that; be supportive.</p>	<p>Cos'è? Un altro video di lui e il suo cane che mangiano gli spaghetti alla Lilli e il Vagabondo?</p> <p>No, non può permettersi l'appartamento, e chiede se qualcuno conosce un posto economico dove vivere. Vorrei dire "India", ma mi pare crudele.(...)</p> <p>Non pubblicarlo; cerca di essere d'aiuto.</p>	<p>Il video in cui lui e la cagnetta fanno Lilli e il Vagabondo con gli spaghetti?</p> <p>No, non può permettersi l'appartamento, e chiede se conosciamo un posto economico dove vivere. Vorrei dirgli l'India, ma sarebbe troppo cattivo. (...)</p> <p>Non puoi farlo, incoraggialo invece.</p>
es. 2	<p>A.: For the last time, no Hulk, no Batman, no life-size statues.</p> <p>S.: Wow. I'm starting to think you didn't mean it when you said you wanted to spruce up the place.</p>	<p>Per l'ultima volta, niente Hulk, niente Batman, nessuna statua a grandezza naturale.</p> <p>Inizio a pensare che tu mentissi quando hai detto di voler abbellire questo posto.</p>	<p>Per l'ultima volta, niente Hulk, niente Batman, nessuna statua a grandezza naturale.</p> <p>Wow. Comincio a pensare che tu mentissi quando hai detto che volevi abbellire casa.</p>
es. 3	<p>R.: Hey, what's it like sharing a bathroom with Penny? Is there hair everywhere? Does she use your loofah?</p> <p>L.: I don't have a loofah.</p> <p>R.: Okay, well, if I move in, you can't use mine.</p>	<p>Ehi, com'è condividere il bagno con Penny? Ci sono capelli ovunque? Usa il tuo guanto di luffa?</p> <p>Non ce l'ho Ø.</p> <p>Ok, se mi trasferisco lì non puoi usare il mio.</p>	<p>E com'è condividere il bagno con Penny? Ci sono i suoi capelli dappertutto? Usa il tuo guanto di luffa?</p> <p>Non ho la luffa.</p> <p>Se vengo non potrai usare la mia.</p>
es. 4	<p>A.: Sheldon's getting a little better with dogs. He even took a picture with Pluto at Disneyland.</p> <p>S.: If real dogs gave me buttons, I'd like them, too.</p>	<p>Sheldon sta migliorando con i cani. A Disneyland si è perfino fatto una foto con Pluto.</p> <p>Se anche i cani veri mi regalassero delle spillette, mi piacerebbero anche quelli.</p>	<p>Sheldon è migliorato coi cani. Si è anche fotografato con Pluto a Disneyland.</p> <p>Se anche i cani veri mi dessero le spillette, li amerei.</p>
es. 5	<p>S.: Oh, good grief. She is such a stickler for citing sources. Those were Amy's words.</p> <p>A.: Sheldon...</p>	<p>Santo Cielo! È una tale pignola sul bisogno di citare le proprie fonti. Erano parole di Amy. Sheldon...</p> <p>Lo so, lo so! "Santo</p>	<p>Santo Cielo! È fissata con la citazione delle fonti. Erano parole di Amy. Sheldon...</p> <p>Lo so, lo so! "Santo</p>

	S.: I know, I know! "Good grief" was originally said by Charlie Brown, geez.	"Cielo" è una frase tipica di Charlie Brown, calmati.	"Cielo" lo diceva Charlie Brown, è vero.
es. 6	S.: Yes, you're fine as long as you have a buffer living with you to distract from your marital problems. It used to be me. Now it's Raj and his attack Tribble. (...) Oh, and FYI-- if you cry while they're fighting, they'll take you to McDonald's.	Si, state bene finché avete un cuscinetto che vive con voi per distarvi dai vostri problemi coniugali. Prima c'ero io. E ora c'è Raj con il suo volpino d'attacco. Oh, e per tua informazione, se piangi mentre litigano, ti portano da McDonald.	Beh, state bene finché la memoria tampone che vive con voi vi distrae dai problemi di coppia. Una volta ero io, e adesso è Raj e quell' orrendo Tribolo. E per tua informazione, se piangi quando litigano, ti portano al McDonald's.
es. 7	L.: That was just because my mother got in my head. It's like being possessed, but instead of Satan, it's-- Actually, it's the same thing.	L'ho detto solo perché mia madre mi ha fatto il lavaggio del cervello. È come essere posseduti, ma al posto di Satana, è... In effetti è proprio la stessa cosa.	L'ho detto solo perché mia madre me lo aveva messo in testa. È come essere posseduti, solo che al posto di Satana, c'è... No, è la stessa cosa.

Stagione 10 episodio 19 – *The Collaboration Fluctuation* (“La Fluttuazione Nella Collaborazione”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: baglio87, Enrico shark, Silvia8494, AGgirl; mezzi

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>R.: You know, downward-facing dog comes from the Sanskrit phrase adho mukha shvanasana.</p> <p>P: Oh, that's beautiful. What does it mean?</p> <p>R.: "Downward-facing dog."</p> <p>P: Yeah, I guess they don't have Sanskrit for "butts up and heads down."</p> <p>R.: Hey, we wrote the Kama Sutra. If it involves butts, there's a word for it.</p>	<p>Lo sai, il cane a faccia in giù deriva dal sanscrito: [audio in sanscrito non sottotitolato] È bellissimo. Cosa significa?</p> <p>Cane a faccia in giù.</p> <p>Immagino che non ci sia il sanscrito per "chiappe in su testa in giù".</p> <p>Abbiamo scritto il Kamasutra. Se si parla di chiappe, c'è anche in sanscrito.</p>	<p>Sai, "cane a faccia in giù" deriva dalle parole sanscrite: adho mukha shvanasana.</p> <p>Ah, che bello. E che vogliono dire?</p> <p>Cane a faccia in giù.</p> <p>Immagino che in sanscrito non ci sia una frase per "chiappe su testa giù".</p> <p>Abbiamo scritto il Kamasutra. Se c'entrano le chiappe, sì che c'è la frase.</p>
es. 2	<p>A.: You know, when I was six, I wanted to marry the gorilla from Good Night, Gorilla. Maybe I was onto something.</p>	<p>Sai, quando avevo sei anni volevo sposare il gorilla di Buonanotte, gorilla. Ora mi spiego alcune cose.</p>	<p>Sai, a sei anni volevo sposare Magilla gorilla, quello dei cartoni animati. Magari era una buona idea.</p>
es. 3	<p>S.: Gentlemen, the most interesting thing just happened with this spoon.</p> <p>H.: Unless it was singing "Be Our Guest," I doubt it.</p> <p>S.: Yeah, I picked it up without thinking about it. Which raises a neuroscientific question, when did I decide to pick it up? (...) I recognize there will be a time lag between me saying that and you Googling what it means, so I'll wait.</p> <p>L.: I understand it, Sheldon.</p> <p>R.: Yeah, me, too.</p> <p>H.: I'm sorry, I spaced. Are we still talking about the spoon?</p>	<p>Signori, è appena successa una cosa interessante con questo cucchiaino.</p> <p>A meno che non si sia messo a cantare "Stia con noi", ne dubito.</p> <p>L'ho afferrato senza pensarci. Il che solleva un quesito neuroscientifico: quando ho deciso di afferrarlo?</p> <p>Comprendo che ci sarà un lasso di tempo nel quale cercherete cosa questo significhi su Google, perciò aspetterò.</p> <p>L'ho capito, Sheldon.</p> <p>Sì, anche io.</p> <p>Scusate, mi sono distratto. Parliamo ancora del cucchiaino?</p>	<p>Signori miei, è appena successa una cosa molto interessante con questo cucchiaino.</p> <p>Se non ballava come ne La Bella e la Bestia, ne dubito.</p> <p>Vedete, l'ho preso in mano senza neanche pensarci, il che pone una domanda relativa alle neuroscienze: quando ho deciso di prenderlo in mano?</p> <p>Ora, ci sarà uno scarto temporale tra la mia enunciazione e il vostro cercarne su Google il significato, aspetto.</p> <p>L'ho capito, Sheldon.</p> <p>Sì, pure io.</p> <p>Scusate, mi ero distratto. Si parlava del cucchiaino?</p>
es. 4	<p>S.: I was thinking about your experiment</p>	<p>Stavo pensando al tuo esperimento sulla</p>	<p>Stavo pensando al tuo esperimento di</p>

	<p>on the neuroscience of decision making, and I realized, if we connect it to the measurement problem in quantum mechanics, we have a chance to disprove the role of consciousness in the Copenhagen Interpretation.</p> <p>A.: Wait, are you saying if we combine my experiment with your calculations, we can determine the precise moment in time when the wave function collapses?</p> <p>S.: It could be the most inspired combination since I mixed red Isee into my blue Isee.</p>	<p>neuroscienza delle decisioni e ho pensato, se lo collegassimo al problema della misura in meccanica quantistica, potremmo confutare il ruolo della coscienza nell'interpretazione di Copenhagen.</p> <p>Aspetta, stai dicendo che se combinassimo il mio esperimento con i tuoi calcoli potremmo determinare il preciso istante in cui la funzione d'onda collassa?</p> <p>Potrebbe essere la combinazione più ispirata da quando mischiavi dell'Isee rosso con il mio Isee blu.</p>	<p>neuroscienza sul processo decisionale e mi sono reso conto che collegandolo al problema della misurazione nella meccanica quantistica, potremmo confutare il ruolo della coscienza nella interpretazione di Copenhagen.</p> <p>Stai dicendo che se combiniamo il mio esperimento con i tuoi calcoli possiamo determinare il preciso momento nel tempo in cui la funzione d'onda collassa?</p> <p>Sarebbe una combinazione geniale! Come quando mischiavi una granita rossa e una Ø blu.</p>
es. 5	<p>Well, if your idea of fun is riding in a minivan to Target for diapers, things are about to get nuts.</p>	<p>Beh, se la tua idea di divertimento è essere diretti al Target per prendere i pannolini in una monovolume, allora reggiti forte.</p>	<p>Beh, se la tua idea di divertimento è essere diretti al Target per prendere i pannolini in una monovolume, allora reggiti forte.</p>
es. 6	<p>S.: Biology and physics coming together-- this is like the peanutbutter cup of the mind.</p>	<p>Biologia e fisica che si uniscono sono come un cioccolato al burro d'arachidi della mente.</p>	<p>La biologia e la fisica che si mettono insieme! È come un dolcetto al burro d'arachidi per la mente.</p>
es. 7	<p>S.: All right, either blow your nose or teach it to play "Camptown Races."</p>	<p>Ok, o ti soffi il naso o gli insegni a suonare "Camptown Races".</p>	<p>Oh, senti, o ti soffi il naso o gli insegni "Blowing in the wind".</p>
es. 8	<p>L.: You know, it's nice to spend time with people who don't talk about work like it's some kind of soap opera.</p>	<p>È bello passare del tempo con persone che non parlano del lavoro come se fosse una soap-opera.</p>	<p>È bello passare del tempo con delle persone che non parlano del loro lavoro come se fosse una soap-opera.</p>
es. 9	<p>H.: What? What do I make you do?</p> <p>B.: Let's see: the magic store, the Doctor Who convention, the National Belt Buckle Collector's meet and</p>	<p>Cosa? Che cosa ti faccio fare?</p> <p>Fammi pensare... il negozio di magia, la convention di Doctor Who, l'incontro nazionale dei collezionisti di fibbie</p>	<p>Cos'è che ti faccio fare?</p> <p>Vediamo... il negozio di magia, la convention del Doctor Who, l'incontro nazionale dei collezionisti di fibbie</p>

	<p>greet. H.: It said right there on the invitation, "Buckle up for fun." It's not my fault you didn't listen.</p>	<p>delle cinture. Sull'invito si leggeva chiaramente "Allacciate le cinture per il divertimento". Non è colpa mia se non mi ascoltavi.</p>	<p>per cinture. Sull'invito c'era scritto "Ti affibbiamo il divertimento". Lo potevi anche leggere.</p>
es. 10	<p>P.: You know, you're really sensitive about this kind of stuff. R.: I'm a good listener. P.: Yeah. L.: Hey, Olsen twins...</p>	<p>Sei davvero sensibile riguardo a queste cose. Sono bravo ad ascoltare. Già. Ehi, gemelle Olsen.</p>	<p>Sei davvero molto sensibile su queste cose. So ascoltare. Già, è vero. Ehi, gemelle Olsen.</p>

Stagione 10 episodio 20 – *The Recollection Dissipation* (“La Dissipazione Delle Memoria”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: Enrico shark, Grachete7, Knock^3 Penny, Silvia8494, Michela_.; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	P.: We're celebrating our new A.D.D. drug, and it'll probably be over in, like, six minutes.	Festeggiamo il lancio [del] nostro nuovo farmaco per l' ADD e probabilmente sarà tutto finito in sei minuti.	È per il nuovo farmaco per il deficit d'attenzione , non durerà più di sei minuti.
es. 2	A.: Why did you tell Leonard you're working on the gyroscope tomorrow? S.: Because I am. A.: But you said you were working with me. P.: Uh-oh. Someone's got two dates to the nerd prom. S.: I have a plan to work on both projects simultaneously. And for your information, the summer conference on algebraic topology at Caltech is nerd prom.	Perché hai detto a Leonard che lavori sul giroscopio domani? Perché è così. Ma avevi detto che avresti lavorato con me. Qualcuno ha due appuntamenti per il ballo dei nerd. Ho un piano per lavorare su entrambi i progetti contemporaneamente. E per tua informazione, il ballo dei nerd è la conferenza estiva di topologia algebrica alla Caltech.	Perché gli hai detto che lavorerai al giroscopio domani? Perché è quello che farò. Ma hai detto che lavoravi con me. Oh-oh. Qualcuno ha due appuntamenti per il ballo dei nerd. Ho un mio piano, lavorare a entrambi i progetti simultaneamente. Per tua informazione, la conferenza estiva sulla topologia algebrica alla Caltech, quella è un ballo dei nerd.
es. 3	A.: Sheldon, I didn't expect that you could work on both projects, but I, I was wrong. S.: You know, I felt the same way about the spork. Uh, solids and liquids handled by one utensil? That'll never work. Spoiler: works.	Sheldon, non pensavo che saresti riuscito a lavorare su entrambi i progetti ma... mi sbagliavo! Pensavo la stessa cosa del forchiamo , cioè... una posata unica per i cibi solidi e quelli liquidi? Non funzionerà mai. Spoiler: funziona.	Non pensavo che tu riuscissi a lavorare a entrambi i progetti ma... avevo torto! Pensavo la stessa cosa del cucchiaino-forchetta , cioè... solidi e liquidi trattati con uno stesso utensile? Non funzionerà. Spoiler: funziona.
es. 4	(Sheldon starnutisce) P.: You know, there was a time I would say "God bless you," and then you would say "If you	Sai, un tempo avrei detto: "Salute!" e tu avresti risposto: "Perché devi fare notare a tutti che non sono in buona salute?" e io avrei detto: "Come	E un tempo in cui ti avrei detto "Che Dio ti benedica" e tu avresti detto "Se devi invocare una divinità immaginaria, perché non Thor?" e io avrei

	<p>must invoke an imaginary deity, how about Thor?" And I would say "How do you know I didn't mean Thor?" And then you would say "Touché," and that there ends the tale of why I no longer say "God bless you." S.: Well, we have had some fun, haven't we?</p>	<p>fai a sapere che non stessi invidiando la tua salute?" e tu avresti risposto: "Touché" e questa è la storia del perché non dico più: "Salute!". Ci siamo proprio divertiti, vero?</p>	<p>detto "Che ne sai che non intendevo Thor?" e tu avresti detto "Touché" e così finisce il racconto del perché io non dico più "Dio ti benedica". Ce la siamo spassata, non è vero?</p>
es. 5	<p>P.: Well, you're pretty delicate. Maybe you shouldn't be pushing yourself so hard. S.: I'm fine. P.: All right. Well, we'll just pretend that you didn't catch a cold watching Frozen. S.: I... That didn't happen. P.: You also got a nosebleed watching Up.</p>	<p>Beh, sei molto delicato. Forse non dovresti strapazzarti troppo. Sto bene. Ok e va bene. Facciamo finta che non hai preso un raffreddore guardando Frozen. Ho... Non è vero. E hai avuto un'epistassi guardando Up.</p>	<p>Sei piuttosto delicato, non ti dovresti strapazzare così. Sto bene. Ma certo. Faremo finta che non ti sei preso il raffreddore guardando Frozen. Non me lo sono preso. E il sangue dal naso guardando Up?</p>
es. 6	<p>S.: Well, I remember waking up in the morning, Amy rubbing Vicks on my chest. And her hands were like two frozen chunks of tundra.</p>	<p>Ricordo di essermi svegliato stamattina... Amy che mi spalma il Vicks sul petto. E le sue mani che sembrano due blocchi di ghiaccio della tundra.</p>	<p>Mi ricordo di essermi svegliato stamattina, Amy mi ha frizionato il petto con il Vicks, le sue mani erano come due pezzi ghiacciati di tundra.</p>
es. 7	<p>L.: I know when you "go for a run," you stop for a donut. P.: I don't even run there, I drive.</p>	<p>Lo so che quando "vai a correre", ti fermi a mangiare una ciambella. Non ci vado nemmeno a piedi, ci vado in macchina.</p>	<p>Lo so che quando "vai a correre", ti prendi una ciambella. Ø Di solito ci vado in macchina.</p>
es. 8	<p>R.: You were somewhere on Colorado Boulevard. S.: Where? R.: Wait, hang on. Did you go to a cowboy bar?</p>	<p>Sei stato da qualche parte su Colorado Boulevard. Dove? Aspetta un attimo. Sei stato in un locale country?</p>	<p>Sei stato in un qualche posto a Colorado Boulevard. Dove? Un istante. Sei stato in un cowboy bar?</p>
es. 9	<p>H.: It was hard for me when I went back.</p>	<p>È stato difficile anche per me tornarci. Davvero?</p>	<p>È stata dura anche per me quando ho ricominciato.</p>

	<p>B.: It was? H.: Of course. I missed you and the baby and being able to watch Ellen every day.</p>	<p>Certo. Mi mancavate tu e la bimba e poter guardare Ellen ogni giorno.</p>	<p>Dici davvero? Certamente. Mi mancavi tu e la bambina e non poter guardare Ellen DeGeneres tutti i giorni.</p>
es. 10	<p>BARTENDER: You gonna buy another round for the house? S.: Uh, n-no, thank you. We now know why MasterCard sent me a fraud alert. L.: Ask him. S.: Um, yes. Howdy, partner. Do you happen to recollect if I left a notebook in these here parts? R.: These here parts? S.: It's called fitting in. By the way, good luck.</p>	<p>Offri di nuovo un altro giro a tutti? No, grazie. Ora sappiamo perché MasterCard mi ha mandato un avviso di truffa. Chiedi a lui. Come butta, socio? Per caso ricordi se ho lasciato un quaderno in questi luoghi Ø? In questi luoghi Ø? Si chiama adattarsi. A proposito, buona fortuna.</p>	<p>Vuoi pagare un altro giro a tutti quanti? No, grazie. Ora so perchè la Mastercard mi ha mandato un'allerta truffa. Chiedi se l'ha visto. Sì. Buonasera, compare. Non è che per caso ti ricordi se ho lasciato il mio bloc notes quaggiù dalle tue parti? Quaggiù dalle tue parti? Si chiama adeguarsi all'ambiente. A proposito, auguri.</p>
es. 11	<p>BARTENDER: Oh, don't worry, he made us pinky swear we'd keep it a secret.</p>	<p>Oh, non preoccuparti. Ci ha fatto fare giurin giurello per mantenere il segreto.</p>	<p>Oh, tranquillo. Abbiamo fatto giurin giurello, manteniamo il segreto.</p>
es. 12	<p>A.: Soft kitty, warm kitty Little ball of fur Happy kitty, sleepy kitty Purr, purr, purr. S.: That's nice. Now in German. (...) Great. Now Mandarin. (...) Now Navajo.</p>	<p>Morbido gattino, caldo gattino, piccola palla di pelo. Felice gattino, dormi gattino... fai le fusa, fai le fusa, fai le fusa. Che bello. Ora in tedesco. Ottimo. Ora in mandarino. Ora in navajo.</p>	<p>Soffice Kitty, calda Kitty, bel micino tu, dormi Kitty, sogna Kitty, prrr, prrr, prrr. Che carino. Ora in tedesco. Bella. Ora in mandarino. Ora in navajo.</p>

Stagione 10 episodio 21 – *The Separation Agitation* (“Il Turbamento Della Separazione”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: Grachete7, Enrico shark, AGgirl, Silvia8494, baglio87; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>S.: Where's Howard? R.: He took the day off. S.: Oh, let's take advantage of his absence and tell the kinds of jokes only physicists get. I'll go first. Okay, here. Uh, Heisenberg is pulled over by a police officer. And the policeman says “Did you know you were going 85 miles per hour?” And Heisenberg says, “Darn it, now I don't know where I am.”</p>	<p>Dov'è Howard? Si è preso la giornata libera. Approfittiamo della sua assenza e raccontiamo le barzellette che solo i fisici capiscono. Comincio io. Ok, ecco. Heisenberg viene fermato da un agente di polizia. E l'agente gli dice: "Lo sa che stava andando a 136 chilometri all'ora?" E Heisenberg gli risponde: "Dannazione, ora non so più dove mi trovo."</p>	<p>Dov'è Howard? Ha preso un giorno libero. Approfittiamo della sua assenza e raccontiamoci quelle barzellette che capiscono soltanto i fisici. Inizio io. Ok, ecco. Heisenberg è in macchina e viene fermato dalla polizia, e il poliziotto dice “Lo sa che andava a 85 miglia all'ora?”. E Heisenberg risponde: "Accidenti, adesso non so più dove sono."</p>
es. 2	<p>B.: The orangutan mother builds her baby a new home every night. And what do I do? I choose my career over my child! STUART: (a H.) Told you we should have gone to Legoland.</p>	<p>La mamma di orangotango costruisce al suo piccolo un nuovo riparo tutte le sere. E io cosa faccio? Scelgo la mia carriera invece che mia figlia. Te l'avevo detto che dovevamo andare a Legoland.</p>	<p>La mamma orangutan costruisce un rifugio per il suo piccolo ogni sera. E io che faccio? Antepongo la mia carriera a mia figlia. Te l'avevo detto di andare a Legoland.</p>
es. 3	<p>P.: So is this your first time dating a scientist? 'Cause I'm thinking of starting a support group. REBECCA: Actually, I'm not new to this. I was engaged to a Scientologist.</p>	<p>È la prima volta che frequenti uno scienziato? Perché sto pensando di creare un gruppo di sostegno. In realtà non è una novità. Ero fidanzata con un membro di Scientology.</p>	<p>È la prima volta che stai con uno scienziato? Io pensavo di mettere su un gruppo di supporto. Sai, per me non è una cosa nuova. Sono stata con uno di Scientology.</p>
es. 4	<p>S.: I'd like to apologize for my insensitive comment earlier. REBECCA: Don't worry about it. It's fine. S.: See? It was fine. I didn't need a time-out. It wasn't a time-out. Let's get some food.</p>	<p>Vorrei chiedervi scusa per il mio commento indelicato di prima. Non ti preoccupare, non importa. Vedi? Non importa. Non c'era bisogno di una punizione. Non era una punizione. Prendiamo da mangiare.</p>	<p>Volevo chiedervi scusa per il mio precedente commento sconveniente. Non ti preoccupare, niente di grave. Hai visto? Niente di grave! Non serviva un time-out. Non era un time-out. Prendiamo da mangiare.</p>
es. 5	<p>R.: So how did you two meet?</p>	<p>Allora, come vi siete conosciuti?</p>	<p>E quindi voi due come vi siete conosciuti?</p>

	<p>REBECCA: Oh, it's such a cute story. We met on a dating Web site. (...)</p> <p>BERT: I wasn't getting any responses, and then I added "Recent \$625,000 MacArthur grant winner" and five minutes later, I met my soul mate.</p>	<p>Oh, è una storia carinissima. Ci siamo conosciuti su un sito di incontri.</p> <p>Continuavo a non ricevere risposta, e poi ho aggiunto "Vincitore della Borsa di Studio di MacArthur dal valore di 625mila dollari". E cinque minuti dopo... ho conosciuto la mia anima gemella.</p>	<p>Oh, è una gran bella storia. Ci siamo conosciuti su un sito d'incontri.</p> <p>Non ricevendo nessuna risposta, ho aggiunto "Vincitore del premio MacArthur da 625mila dollari". E cinque minuti dopo... ecco l'anima gemella.</p>
es. 6	<p>L.: So, Rebecca, how did you become a personal trainer?</p> <p>REBECCA: I came to Los Angeles to be an actress and things didn't really work out.</p> <p>S.: I'd say she's copying you again, but I'm getting tired of sitting in the hall.</p> <p>R.: I'd love a personal trainer. I haven't seen my abs since they opened a Shake Shack on my drive home.</p>	<p>Quindi Rebecca, come sei diventata una personal trainer?</p> <p>Sono venuta a Los Angeles per diventare un'attrice e diciamo che non è andata bene.</p> <p>Direi di nuovo che ti sta copiando, ma mi sono stufato di stare seduto nelle scale.</p> <p>Mi piacerebbe avere un personal trainer. Non vedo i miei addominali da quando hanno aperto Shake Shack nel tragitto verso casa.</p>	<p>Dunque, Rebecca, come sei diventata personal trainer?</p> <p>Sono venuta a Los Angeles per fare l'attrice e le cose non sono andate tanto bene.</p> <p>Direi che ti sta copiando di nuovo, ma non voglio stare sulle scale.</p> <p>Lo vorrei tanto un personal trainer. Non vedo i miei addominali da quando hanno aperto quel fast food vicino casa.</p>
es. 7	<p>A.: I'm sorry, Bert, but aren't you worried she's only with you for your money?</p> <p>BERT: She better be. On our first date, I bought her an 80-inch flat-screen.</p> <p>S.: Your first date? Did you even measure her walls?</p> <p>P.: You know, on our first date, Leonard used a coupon to buy me a pretzel.</p>	<p>Scusa Bert, ma non ti preoccupa che stia con te solo per i soldi?</p> <p>Lo spero. Al primo appuntamento le ho comprato uno schermo piatto da 80 pollici.</p> <p>Al primo appuntamento? Almeno le hai misurato le pareti?</p> <p>Al nostro primo appuntamento Leonard ha usato un coupon per comprarmi un pretzel.</p>	<p>Scusa Bert, non hai paura che stia con te solo per i tuoi soldi?</p> <p>Vorrei vedere. Al primo appuntamento le ho preso una TV da 80 pollici.</p> <p>Al primo appuntamento? Scusa ma avevi almeno preso le misure?</p> <p>Al nostro primo appuntamento Leonard ha usato un buono per comprarmi un pretzel.</p>
es. 8	<p>S.: Feynman, Einstein and Schrodinger walk into a bar. Feynman says, "It appears we're inside a joke." Einstein replies, "But only to an observer who saw us walk in simultaneously." To which Schrodinger</p>	<p>Allora, Feynman, Einstein e Schrodinger entrano in un bar. Feynman dice: "Penso di poter affermare che siamo dentro a una barzelletta." Einstein risponde: "Ma solo per un osservatore che ci</p>	<p>Allora, Feynman, Einstein e Schrodinger entrano tutti e tre in un bar. Feynman dice: "A quanto pare siamo dentro a una storiella." Einstein replica: "Ma solo per un osservatore che ci abbia visti</p>

	<p>says, "If someone's looking in the window, I'm leaving."</p> <p>L.: That's actually funny.</p> <p>R.: You should send that to Jimmy Fallon.</p>	<p>abbia visto entrare simultaneamente". Al che Schroedinger dice: "Se qualcuno guarda dalla finestra, me ne vado".</p> <p>È veramente divertente.</p> <p>Dovresti mandarla a Jimmy Fallon.</p>	<p>entrare simultaneamente". Al che Schroedinger dice: "Se qualcuno sta guardando dalla vetrina, me ne vado".</p> <p>Questa era divertente.</p> <p>Dovresti mandarla a Jimmy Fallon.</p>
--	--	---	--

Stagione 10 episodio 22 – *The Cognition Regeneration* (“La Rigenerazione delle Cognizioni”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: Enrico shark, Grachete7, Knock^3 Penny, AGgirl, Silvia8494; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>L.: Sheldon, why are you jumping up and down? S.: I'm trying to shoot. H.: Then use the shoot button, not the "wonderful thing about Tiggers" button! R.: That's it, we're dead. H.: Okay, challenge them again. L.: Doing it right now. Oh, they can't. There's an important Little League game tomorrow. H.: No wonder they beat us, they're jocks.</p>	<p>Sheldon, perché ti sei messo a saltellare? Sto provando a sparare. Allora usa il pulsante per sparare, non quello della "Canzone di Tigro". Ecco. Siamo morti. Ok, sfidali di nuovo. Lo faccio subito. Oh, non possono. Hanno una partita importante della Little League domani. Ci credo che ci hanno battuti, sono atleti.</p>	<p>Sheldon, perché stai saltando su e giù? Sto cercando di sparare. Allora usa il tasto per sparare, non il tasto "Quante belle cose sa fare Tigro". Ecco fatto. Siamo morti. Sfidiamoli di nuovo. Lo sto già facendo. Oh, non possono. Hanno una partita del campionato scolastico domani. Certo che ci hanno battuti, sono atleti.</p>
es. 2	<p>S.: No, but it's not just video games. I downloaded the new O.S. for my phone, took me a week to stop accidentally texting kissy faces to everyone. H.: Oh, so our love is not real? R.: Well, I-I know how you feel. I tried one of those electronic Japanese toilets, practically shot myself across the room. S.: I guess I just need to face it, I'm no longer a wunderkind. Now I just wonder what's for lunch. H.: Hot dogs. S.: Yay!</p>	<p>No, ma non solo i videogiochi. Ho scaricato il nuovo sistema operativo del telefono e ci ho messo una settimana a smettere di mandare per sbaglio faccine che mandano bacetti a tutti. Oh, quindi il nostro amore non è vero? Beh, so come ti senti. Ho provato uno di quei gabinetti elettronici giapponesi, mi sono praticamente lanciato da solo all'altro capo della stanza. Dovrei farmene una ragione, non sono più un bambino prodigio. Ora l'unico prodigio che m'interessa è quello che nasconde il frigo. Dei wurstel. Sì!</p>	<p>Non sono solo i videogame. Ho scaricato il nuovo sistema operativo sul telefono. C'è voluta una settimana per smettere di mandare cuoricini a tutti. Oh, quindi il nostro non è vero amore? Ti capisco benissimo. Ho provato uno di quei gabinetti elettronici giapponesi, mi sono praticamente sparato dall'altra parte della stanza. Devo affrontare la realtà, non sono più il ragazzo meraviglia. Spero almeno in una meraviglia per pranzo. Hot dog. Yey!</p>
es. 3	<p>P.: Uh, what's new? ZACK: Oh, tons of stuff. Put artificial</p>	<p>Ci sono novità? Oh, un sacco di cose. Ho messo l'erba finta</p>	<p>Novità? Oh, un sacco di cose. Ho messo l'erba</p>

	<p>grass in my backyard, got engaged, had a scary mole that turned out to be Sharpie.</p> <p>P.: Well, congratulations.</p> <p>ZACK: That's what my dermatologist said.</p>	<p>nel mio cortile, mi sono fidanzato, ho trovato un neo spaventoso che alla fine era pennarello indelebile.</p> <p>Beh, congratulazioni. È quello che ha detto il mio dermatologo.</p>	<p>sintetica in giardino, mi sono fidanzato, avevo un brutto neo ma era una macchia di pennarello.</p> <p>Beh, congratulazioni. È quello che ha detto il dermatologo.</p>
es. 4	<p>ZACK: Hey, we should all have dinner sometime.</p> <p>P.: Uh, yeah, sure, I'll check with Leonard.</p> <p>ZACK: Cool, I'll check with Sara. Sara, pull up my calendar. It never works for me.</p>	<p>Ehi, dovremmo andare tutti insieme a cena.</p> <p>Sì, certo, lo chiederò a Leonard.</p> <p>Figo. lo lo chiederò a Sara. Sara, apri il mio calendario. Non funziona mai.</p>	<p>Ce ne andiamo tutti a cena insieme?</p> <p>Sì, certo, lo dirò a Leonard.</p> <p>Bene. Lo dico a Sara. Sara, tira un po' fuori l'agenda. Ecco, non funziona mai.</p>
es. 5	<p>S.: I started doing some reading on cognitive vitality, and I came across an area of research called "super-aging."</p> <p>R.: You know who's a super-ager? Jennifer Lopez. Like, what is her secret?</p> <p>H.: Now, this is rare. I don't know which one of you I want to stop talking first.</p> <p>S.: The theory is that if you really tax your brain, the neurofibers will become thicker and the glial cells more lustrous.</p> <p>R.: Like JLo's hair(...)</p> <p>S.: You need to push your brain out of its comfort zone and reach mental exhaustion.</p> <p>L.: I drive you to work every day, my brain must look like the Hulk.</p>	<p>Ho cominciato a leggere qualcosa sulla vitalità cognitiva e mi sono imbattuto in un'area di ricerca detta "Super-Invecchiamento".</p> <p>Sai chi non invecchia mai? Jennifer Lopez. Cioè, qual è il suo segreto?</p> <p>Ora, questa è una cosa rara. Non so chi voglio che smetta di parlare per primo tra voi due.</p> <p>La teoria è che se metti davvero alla prova il tuo cervello, le neurofibre si inspessiscono e le cellule gliali diventano più lucenti.</p> <p>Come i capelli di Jlo. (...)</p> <p>Bisogna spingere il cervello fuori dalla zona di comfort e arrivare all'esaurimento nervoso.</p> <p>Ti accompagno al lavoro ogni giorno, il mio cervello dovrebbe sembrare Hulk.</p>	<p>Ho letto una ricerca sulla vitalità cognitiva. C'è chi invecchia mantenendo alte prestazioni, i "super-anziani".</p> <p>Sai chi è una super-anziana? Jennifer Lopez. Qual è il suo segreto?</p> <p>Questa è una rarità. Non so chi di voi due voglio far smettere di parlare prima.</p> <p>La teoria è che se davvero metti alla prova il tuo cervello, le fibre nervose diventeranno più spesse e le cellule gliali più lustre.</p> <p>Come i capelli di JLo. (...)</p> <p>Devi spingere il cervello oltre i limiti abituali, portarlo allo sfinimento.</p> <p>Ti porto al lavoro ogni giorno, il mio cervello dovrebbe essere Hulk.</p>
es. 6	<p>P.: Come on, I spent an entire plane ride with you talking about</p>	<p>Ma dai, ho passato un intero viaggio in aereo sentendoti parlare del</p>	<p>Dai, ho fatto tutto un viaggio in aereo con te che parlavi del trailer di</p>

	the trailer for Deadpool 2. L.: Ha! I knew you weren't asleep.	trailer di Deadpool 2. Lo sapevo che facevi finta di dormire!	Deadpool 2. Lo sapevo che non dormivi!
es. 7	ZACK: [Sheldon,] He's like the Swedish Chef Muppet. I don't know what he's saying, but he's funny.	Sembra il cuoco svedese dei Muppet. Non capisco mai cosa dice, ma fa ridere!	È come il cuoco svedese dei Muppet. Non so che cosa dice, ma fa ridere!
es. 8	ZACK: As we say in the menu business, I can't do this without "Me N U." P.: Right, 'cause it spells "menu."	Come diciamo nell'industria dei menù, non posso "fare a menù di te". Certo, perché hai detto la parola "menù".	Come diciamo noi nel campo dei menù, non ce la possiamo fare senza "me che tu". Già, suona quasi come "menù".
es. 9	B.: I would never let Howard work with an ex. P.: What, you wouldn't trust him? B.: I wouldn't trust her. He's thin and sexy like a Jewish greyhound.	Non lascerei mai lavorare Howard con una ex. Perché non ti fideresti di lui? Non mi fiderei di lei. È magro e sexy come un levriero ebreo.	Non lascerei mai lavorare Howard con una ex. Non ti fideresti di lui? Non mi fiderei di lei. È snello e sexy come un levriero ebraico.
es. 10	S.: Uni, bi, tri, menstrual, all cycles are dumb. A.: You said juggling was dumb, too. S.: Well, it is. If I wanted to hold three things at once, I'd wear cargo pants.	Mono, bi, tri, mestruale, tutti i cicli sono stupidi. Dicevi lo stesso anche per la giocoleria. Beh, è così. Se volessi tenere tre cose alla volta, indosserei i pantaloni militari.	Mono, bi, tri, mestruale, tutti i cicli sono stupidi. Lo hai detto anche del fare il giocoliere. Ma certo. Se volessi tenere tre cose in una volta, metterei i pantaloni cargo.
es. 11	H.: "Hi, Bernadette, remember me?" B.: First of all, that's not what she sounds like, she's from South Carolina. H.: I can't believe you made fun of me all these years while you were a closeted ventriloquist.	Ciao, Bernadette. Ti ricordi di me? Per prima cosa, non parla così, viene dal Sud Carolina. Non posso crederci, mi hai preso in giro tutti questi annimentre in segreto eri una ventriloqua.	Ciao, Bernadette. Ti ricordi di me? Innanzitutto, non è così che parla, sai, lei viene dalla Carolina Ø. Non posso credere che mi hai preso in giro per tutti questi anni mentre nell'armadio avevi uno scheletro da ventriloqua.

Stagione 10 episodio 23 – *The Gyroscopic Collapse* (“Il Collasso Del Giroscopio”)
 Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna
 Team Itasa: Enrico shark, Grachete7, Silvia8494, AGgirl, Knock^3 Penny; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	A.: I was, uh, asked to be a visiting researcher at Princeton .	Mi hanno proposto un periodo come ricercatrice ospite a Princeton .	Mi hanno offerto di essere visiting researcher a Princeton .
es. 2	S.: You know, all my life I thought Uncle Sam was a friendly uncle who brought you presents. Turns out he's the other kind .	Per tutta la vita, ho pensato che lo Zio Sam fosse uno zio amichevole che porta regali. E ora scopro che fa proprio l'opposto .	Per tutta la vita, ho pensato che lo Zio Sam fosse lo zio buono che ti fa i regali. E invece salta fuori che te li porta via .
es. 3	B.: Want me to put on some Neil Diamond ? That always makes you feel better. H.: No. Then you'll get all sexed up and I'm not in the mood.	Vuoi che faccia partire Neil Diamond ? Ti tira sempre su. No... Poi a te vengono i bollori e io non mi sento dell'umore adatto.	Metto su una canzone di Neil Diamond ? Ti fa sempre sentire meglio. No... Poi ti verrebbero delle voglie e non sono dell'umore.
es. 4	A.: I made your favorite oatmeal... plain .	Ho preparato il tuo porridge preferito... senza niente.	Ho preparato il tuo porridge preferito... liscio.
es. 5	S.: Well, there is our quantum cognition experiment. You and I could spend more time on that. A.: Oh, I don't know, I mean, let's say we succeed in proving that our consciousness creates reality. I mean, what will we have really accomplished? You know, a loaf of bread's still three bucks . S.: I'm confused. (...) is there something that you're not telling me? A.: I was offered a summer research fellowship at Princeton . S.: Princeton ? A fine institution. The place where Albert Einstein taught. And where Leonard got	Beh, c'è il nostro esperimento sulla percezione quantistica. Potremmo passare più tempo insieme su quello. Oh, non saprei, cioè, diciamo che riusciamo a dimostrare che la nostra percezione crea la realtà. Cosa avremo realmente ottenuto? Voglio dire, una pagnotta costerà sempre tre dollari . Sono confuso. (...) C'è qualcosa che non mi stai dicendo? Mi hanno offerto una borsa di ricerca a Princeton quest'estate. Princeton ? Un'ottima istituzione. L'università in cui Albert Einstein ha insegnato. E dove Leonard ha preso il dottorato , quindi probabilmente è andata peggiorando.	Beh, c'è il nostro esperimento sulla cognitivtà quantistica. Potremmo lavorare di più tempo su quello. Oh, non lo so, insomma, diciamo che riusciamo a dimostrare che la nostra coscienza crea la realtà. Che cosa avremmo conseguito? Uno sfilatino costerebbe sempre tre dollari . Sono un po' confuso. (...) C'è qualcosa che non mi stai dicendo? Mi è stata offerta una borsa di studio estiva come ricercatrice a Princeton . Princeton ? Un'ottima università. Il posto dove ha insegnato Albert Einstein . E dove Leonard ha preso il PhD , quindi deve essere un po' scaduta.

	his PhD , so it may have gone downhill.		
es. 6	<p>B.: Really? He doesn't put raisins or banana slices or anything in it?</p> <p>A.: I don't think plain oatmeal was the point of that story.</p> <p>P.: I mean, I like a little brown sugar...</p> <p>A.: Guys.</p> <p>B.: You're still gonna go, right?</p> <p>A.: I don't know. Sheldon's so vulnerable right now.</p> <p>P.: Oh, come on. Look, if the roles were reversed, he'd be on the first train to New Jersey, or the second train if there were teenagers on the first one.</p>	<p>Davvero? Non ci mette dentro uvetta o pezzi di banana, niente?</p> <p>Non penso che il porridge Ø sia il punto della questione.</p> <p>A me piace un po' di zucchero di canna...</p> <p>Ragazze!</p> <p>Scusa.</p> <p>Comunque ci andrai, giusto?</p> <p>Non lo so. Al momento Sheldon è molto fragile.</p> <p>Oh, ma dai. Se i ruoli fossero invertiti, sarebbe sul primo treno per il New Jersey. O sul secondo, se il primo fosse pieno di adolescenti.</p>	<p>Davvero? Non ci mette uvetta né fette di banana, nient'altro?</p> <p>Non credo che il porridge liscio sia il cuore della storia.</p> <p>Io ci metto un po' di zucchero di canna...</p> <p>Ragazze!</p> <p>Scusa.</p> <p>Comunque ci andrai lo stesso, vero?</p> <p>Non lo so. Sheldon è così vulnerabile adesso...</p> <p>Oh, andiamo. A ruoli invertiti, lui sarebbe sul primo treno per il New Jersey. O sul secondo, se c'erano adolescenti sul primo.</p>
es. 7	<p>S.: I'm playing sad harmonica in an apartment as empty as my heart.</p> <p>R.: Why?</p> <p>S.: I got the blues. My baby done left me.</p>	<p>Sto suonando della musica triste con l'armonica in un appartamento vuoto come il mio cuore.</p> <p>Perché?</p> <p>Sono malinconico. La mia piccola mi ha lasciato.</p>	<p>Suono una triste armonica in una stanza vuota come il mio cuore.</p> <p>Perché?</p> <p>Ho la malinconia. La mia bimba mi ha lasciato.</p>
es. 8	<p>H.: Well, excuse me, but what did you do when you worked on that allergy drug for two years and the FDA shut down your project?</p> <p>B.: I signed us up for ballroom dance class.</p>	<p>Scusami, tu che hai fatto quando hai lavorato su quel farmaco per l'allergia per due anni e poi l'FDA ti ha chiuso il progetto?</p> <p>Ho iscritto entrambi a un corso di liscio.</p>	<p>Scusami, ma cos'hai fatto quando dopo anni di lavoro a quel farmaco antiallergico il dipartimento della salute vi ha chiuso il progetto?</p> <p>Ci ho iscritto entrambi al corso di ballo liscio.</p>
es. 9	<p>S.: I'm just warning you, you know, if you find yourself 3,000 miles away and craving a-a hit of this, you know I can't Skype it to you.</p>	<p>Ti volevo solo avvisare, voglio dire, se ti ritrovi a cinquemila chilometri di distanza e avessi voglia di un assaggio di questo, insomma non posso inviartelo via Skype.</p>	<p>Ti stavo soltanto avvertendo, se ti ritroverai a tremila miglia di distanza e ti verrà una gran voglia di un po' di questo, su Skype non potrò dartelo.</p>
es. 10	<p>R.: I really can't thank you enough for taking me in. You know, I was in a</p>	<p>Non so proprio come ringraziarvi per avermi accolto. Insomma, ero in un brutto periodo</p>	<p>Non so come ringraziarvi per avermi ospitato. Ero in un momento molto difficile</p>

	<p>pretty low place in my life, and...</p> <p>S.: (fuori campo) Oh, Amy, you naughty vixen.</p> <p>R.: Anyway, as I was saying, I was at a pretty low place in my life and if it wasn't for friends like you...</p> <p>A.: (fuori campo) My goodness, that form of stimulation is highly efficient.</p>	<p>della mia vita e...</p> <p>Amy, volpona sporcacciona!</p> <p>Comunque sia, come dicevo, ero in un brutto periodo della mia vita e se non fosse stato per amici come voi...</p> <p>Oh, Cielo. Quella forma di stimolazione è molto efficace!</p>	<p>e...</p> <p>Oh, Amy, femmina perversa!</p> <p>Ad ogni modo, come stavo dicendo, ero in un momento difficile della mia vita e solo grazie ad amici come voi...</p> <p>Oh, questa forma di stimolazione è altamente efficiente!</p>
es. 11	<p>S.: I've never really lived by myself. What if I become strange and eccentric?</p> <p>A.: I'll love you no matter what.</p> <p>S.: Howard Hughes saved his urine in milk bottles.</p> <p>A.: We'll cross that bridge when we come to it.</p>	<p>Non ho mai vissuto da solo. E se diventassi strano ed eccentrico? Ti amerò in ogni caso. Howard Hughes teneva l'urina nelle bottiglie del latte.</p> <p>Ce ne occuperemo quando sarà il momento.</p>	<p>Non ho mai vissuto da solo. E se dovessi diventare un po' strano ed eccentrico? Continuerei comunque ad amarti.</p> <p>Howard Hughes conservava le urine nelle bottiglie del latte. Non mettiamo il carro davanti ai buoi.</p>
es. 12	<p>S.: And if you see any actors from Game of Thrones in first class?</p> <p>A.: I don't know what they look like, but sure.</p> <p>S.: And don't forget to Skype me when you arrive. (...)</p> <p>If you find yourself working with a male scientist who's as smart as me, as tall as me and has hair like Thor, well, then I want you to step away from the situation and call me immediately.</p>	<p>E se vedi qualche attore di Game of Thrones in prima classe?</p> <p>Non so che aspetto abbiano, ma va bene. E chiamami su Skype quando arrivi.</p> <p>Se dovessi ritrovarti a lavorare con uno scienziato che è intelligente quanto me, alto quanto me e ha i capelli come quelli di Thor... beh, voglio che ti allontani e che mi chiami immediatamente.</p>	<p>E se vedi un attore del Trono di Spade in prima classe?</p> <p>Non so come sono fatti, ma, certo.</p> <p>E chiamami su Skype quando arrivi.</p> <p>Se ti trovassi a lavorare con uno scienziato maschio che è brillante quanto me, alto quanto me e che ha i capelli biondi e lunghi come Thor... ecco, allora voglio che tu te ne tenga alla larga e mi chiami immediatamente.</p>

Stagione 10 episodio 24 – *The Long Distance Dissonance* (“La Dissonanza A Lunga Distanza”)

Adattatore dialoghista Mediaset: Anton Giulio Castagna

Team Itasa: Knock^3 Penny, Grachete7, Enrico shark, Silvia8494, AGgirl; batmarta

	ORIGINALE	FANSUB ITASA	DOPPIAGGIO
es. 1	<p>S.: Now, I've learned some fun facts about New Jersey to help you make small talk. Would you like to know the state bird or the murder rate? They're both shocking.</p> <p>A.: Actually, I want to hear about you. How are things at home?</p> <p>S.: Well, I'm a lot less likely to see an Eastern Goldfinch or be murdered, I'll tell you that.</p>	<p>Ho letto delle curiosità sul New Jersey che ti aiuteranno a fare conversazione. Ti interessa sapere qual è l'uccello di stato o il tasso di omicidi? Sono entrambi sorprendenti. Veramente vorrei sentire qualcosa di te. Come va a casa? Beh, ti posso dire che è molto meno probabile che veda uno Spinus tristis o che venga assassinato.</p>	<p>Ho scoperto delle notizie sul New Jersey, puoi usarle per conversare. Vuoi sapere qual è l'uccello dello stato o il tasso di omicidi? Sono entrambi scioccanti. Veramente volevo sapere di te. Come vanno le cose a casa? Beh, ecco, ho meno probabilità di te di vedere un cardellino d'America o di essere ucciso.</p>
es. 2	<p>A.: It's so strange, earlier today I ended a sentence with a preposition and you weren't there to correct my grammar.</p> <p>S.: I'm sorry you had to go through that.</p> <p>A.: In fact, that's when I started to really miss you.</p> <p>S.: You know you just split an infinitive.</p> <p>A.: Did I? Are you gonna teach me a lesson?</p> <p>S.: I am. It is naughty to put an adverb between the word "to" and the verb stem.</p>	<p>Che strano, oggi ho finito una frase con una preposizione e tu non eri lì a correggermi la grammatica. Mi dispiace che abbia vissuto una simile esperienza. In effetti, è stato allora lì che ho sentito la tua mancanza. Lo sai che hai appena usato un che polivalente. Ma davvero? E ora mi vuoi dare una bella lezione? Ma certo. È da monella utilizzare "che" per introdurre una subordinata temporale.</p>	<p>È così strano, oggi in una frase ho saltato una preposizione e non c'eri a correggere la mia grammatica. Mi dispiace che tu abbia dovuto affrontare questo. In effetti, è lì che hai cominciato a veramente mancarmi. Lo sai che hai appena anteposto l'avverbio? Davvero l'ho fatto? E ora vuoi darmi una lezione? Eccome. È una cosa molto brutta mettere l'avverbio tra la preposizione "a" e il verbo.</p>
es. 3	<p>L.: I've had to take him to get a haircut, to the train store, and to a Walgreens in Arcadia where they still have the "good ibuprofen." (...)</p> <p>H.: If you'd like, we can help you out.</p> <p>L.: Oh, that would be great.</p> <p>H.: I mean, not me,</p>	<p>Beh, nelle ultime tre sere l'ho portato dal barbiere, al negozio di trenini e a un Walgreen ad Arcadia dove hanno ancora "ibuprofene buono". Se ti va, possiamo darti una mano. Sarebbe fantastico. Cioè, non io, ho una moglie e figlia, lui posta</p>	<p>Beh, le ultime tre sere l'ho dovuto portare dal barbiere, al negozio di trenini e in una farmacia di Arcadia dove secondo lui vendono il miglior ibuprofene. Se vuoi, possiamo darti una mano. Sarebbe fantastico. Non io, io ho moglie e</p>

	<p>I've got a wife and child, but this one posts video of himself flossing on Instagram.</p> <p>R.: It was a tutorial. And yes, I'm happy to keep Sheldon company.</p> <p>L.: Great. Tonight he wants to look at ladders at Home Depot.</p> <p>R.: Oh, why does he need a ladder?</p> <p>L.: He doesn't; he just likes looking at them.</p>	<p>video su Instagram mentre usa il filo interdentale.</p> <p>Era un tutorial. E sì, mi fa piacere tenere compagnia a Sheldon.</p> <p>Ottimo. Stasera vuole vedere delle scale da Home Depot.</p> <p>A che gli serve una scala?</p> <p>A niente, gli piace solo guardarle.</p>	<p>figlia, ma lui si è postato mentre usava il filo interdentale su Instagram.</p> <p>Era un tutorial. E sì, farò volentieri compagnia a Sheldon.</p> <p>Bene! Stasera vuole guardare le scale in un ferramenta.</p> <p>Oh, gli serve una scala?</p> <p>No, gli piace guardarle.</p>
es. 4	<p>S.: Dr. Nowitzki's going to tell me about the work she did at CERN. And she brought me this duty-free Toblerone.</p>	<p>La dottoressa Nowitzki mi stava raccontando del suo lavoro al CERN. E mi ha portato questo Toblerone del duty-free.</p>	<p>La dottoressa Nowitzki mi deve raccontare del lavoro che ha fatto al CERN. E inoltre mi ha portato dal duty-free questo Toblerone.</p>
es. 5	<p>S.: So, tell me about your scalar dark energy experiment.</p> <p>DR NOWITZKI: Not 'til you tell me about your latest paper on quantum loop theory.</p> <p>S.: Oh. You must be one of those dessert before dinner people.</p>	<p>Perciò, raccontami del tuo esperimento con l'energia oscura scalare.</p> <p>Non prima di averti chiesto del tuo ultimo saggio sulla quantistica a loop.</p> <p>Sarai una di quelle persone che si rovinano l'appetito col dessert.</p>	<p>Dimmi del tuo esperimento sul campo scalare della materia oscura .</p> <p>Non finché non mi parli del tuo articolo sulla gravità quantistica.</p> <p>Tu sei una di quelle persone da dessert prima di cena.</p>
es. 6	<p>B.: Howie said she touched his hand.</p> <p>P.: Did he Purell?</p> <p>B.: No.</p> <p>P.: I cannot believe Leonard mentioned the Toblerone but left that part out.</p>	<p>Howie dice che lei gli ha toccato la mano.</p> <p>Cosa? Si è disinfettato dopo?</p> <p>No.</p> <p>È assurdo che Leonard mi abbia parlato del Toblerone e abbia omesso questa parte.</p>	<p>Howie ha detto che lei gli ha toccato la mano.</p> <p>Lui se l'è lavata bene?</p> <p>No.</p> <p>Pazzesco, Leonard mi ha parlato del Toblerone e di questo no.</p>
es. 7	<p>P.: He's not making any moves, it's this Dr. Ramona chick.</p> <p>B.: Nowitzki. I Googled her, she's pretty cute.</p> <p>P.: Really? All I got from Leonard was the Toblerone bar had nuts.</p>	<p>Lui non fa nulla, è questa dottoressa Ramona Ø che ci prova.</p> <p>Nowitzki. L'ho cercata su Google, è molto carina.</p> <p>Davvero? A me Leonard ha detto solo che il Toblerone era con le nocciole.</p>	<p>Lui non ci stava provando, allora era quella dottoressa Ramona check.</p> <p>Nowitzki. Ho cercato su Google, è molto carina.</p> <p>Davvero? Da Leonard ho saputo solo che il Toblerone era con le nocciole.</p>
es. 8	<p>S.: I had lunch with Dr. Nowitzki.</p>	<p>Ho pranzato con Ø Nowitzki.</p>	<p>Ho pranzato con Ø Nowitzki.</p>

	<p>A.: Who's he? S.: Oh, Dr. Nowitzki is a woman. (...) She's extremely intelligent, just like you. Unlike you, she's tall, blonde and used to be an Olympic swimmer.</p>	<p>Non lo conosco. È la dottoressa Nowitzki. È davvero intelligente, proprio come te. Mentre, a differenza tua, è alta, bionda ed è stata una nuotatrice olimpionica.</p>	<p>Lo conosco? No, la dottoressa Nowitzki è una donna. È estremamente intelligente, proprio come te. Solo che a differenza di te, è alta, bionda ed è stata olimpionica di nuoto.</p>
es. 9	<p>P.: Come on, it's Sheldon. Nothing is gonna happen. A.: That's what you said to me when I started dating him. And then five years later, bingo-bango, something happened. B.: Yeah, but you're gonna be back in three months. A.: You don't get it. I've been smacking that ketchup bottle for a long time. All she's got to do is tip it over and point it at her fries. P.: Well, what do you want us to do? A.: I don't know. Might be the New Jersey talking, but this Nowitzki broad needs to disappear.</p>	<p>Dai, si parla di Sheldon. Non succederà nulla. È quello che hai detto quando ho iniziato a frequentarlo. E poi cinque anni dopo, bingo-bang, qualcosa è successo. Sì, ma tornerai qui tra tre mesi. Non capite. È da lungo tempo che agito quella bottiglia di ketchup. Lei deve solo rovesciarla e direzionarla sulle sue patatine. Beh, cosa vuoi che facciamo? Non lo so. Potrebbe essere il New Jersey a parlare, ma questa Nowitzki Ø deve sparire.</p>	<p>Oh, andiamo, è Sheldon. Non succederà un bel niente. È quello che hai detto quando ho cominciato a frequentarlo. E cinque anni dopo, bim-bum-bam, qualcosa è successo. Sì, ma tu ritornerai fra tre mesi. Non ti rendi conto. Ho agitato per tanto tempo quella bottiglia di ketchup. Lei dovrà soltanto aprirla e puntarla sulle sue patatine. Ma che vuoi che facciamo? Non lo so. Può darsi sia l'aria del New Jersey, ma quella Nowitzki Ø è di troppo, va fatta sparire.</p>
es. 10	<p>L.: Apparently, I'm overly fixated on premium Swiss chocolate bars. R.: Can you even eat those things? L.: If I take a Lactaid a half-hour before and some Pepto right after. R.: Sounds like a lot of work. L.: Yeah. Eh, I'm worth it.</p>	<p>A quanto pare sono troppo fissato con le tavolette di cioccolato svizzero Ø. Puoi mangiarle quelle robe? Sì, se prendo un Lactaid mezz'ora prima e del Pepto subito dopo. Che sbattimento. Sì, ne vale la pena.</p>	<p>A quanto pare sarei troppo fissato con le barrette di cioccolato svizzero Ø. Ma tu le puoi mangiare quelle? Se prendo un antiallergico mezz'ora prima e un antiacido subito dopo. Un po' complicato. Eh, ma ne vale la pena.</p>
es. 11	<p>R.: May I join you? DR NOWITZKI: No. R.: Good to see you. H.: We should call Guinness, that might be a record.</p>	<p>Posso unirmi? No. Piacere di vederti. Dovremmo chiamare quelli del Guinness, potrebbe essere un record.</p>	<p>Posso unirmi a lei? No? È stato un piacere. Dovremmo chiamare !! Guinness, può essere un record.</p>

es. 12	<p>P.: So, Sheldon, have you talked to Amy? S.: Yes, we Skyped this morning.</p>	<p>Allora, Sheldon, hai parlato con Amy? Sì, ci siamo sentiti via Skype stamattina.</p>	<p>Di', Sheldon, hai parlato con Amy? Sì, stamattina su Skype.</p>
es. 13	<p>S.: She was part of the American team at CERN. DR NOWITZKI: I had a front row seat when they detected the Higgs boson. S.: Do you know, I've corresponded with Peter Higgs. Would you like to see some of his letters? (...) DR NOWITZKI: Are these all from Peter Higgs? S.: Hmm? Oh, no, no, no. They're from many famous people. See? Oh, like this one. This is from Patrick Stewart. It says if I come to his house again, I get to meet his dogs.</p>	<p>È stata parte del team americano al CERN. Avevo un posto in prima fila quando hanno rilevato il bosone di Higgs. Lo sai io e Peter Higgs ci scrivevamo. Vuoi vedere alcune sue lettere? (...) Sono tutte di Peter Higgs? Oh, no, no. Sono di varie persone famose. Vedi? Oh, come questa. È di Patrick Stewart. Dice che se dovessi tornare a casa sua, potrei avere l'occasione di incontrare i suoi cani.</p>	<p>Ha fatto parte del team americano al CERN. Ero in prima fila quando hanno individuato il bosone di Higgs. Ma lo sapevi? Ho avuto una corrispondenza con Peter Higgs. Vuoi vedere qualcuna delle sue lettere? (...) Sono tutte di Peter Higgs? Oh, no. Sono di varie persone famose. Vedi? Oh, questa qui. Questa è di Patrick Stewart. Dice che se vado un'altra volta a casa sua, Ø mi farà fare la conoscenza dei suoi cani.</p>
es. 14	<p>S.: That was fun. It was like Mario Kart.</p>	<p>È stato divertente. Sembrava Mario Kart.</p>	<p>È stato divertente. Come Mario Kart.</p>

Bibliografia

- Abbott, S., *The Cult TV Book*, I. B. Tauris, London 2010
- Abercrombie, N., Longhurst, B., *Audiences: a sociological theory of performance and imagination*, Sage, London 1998
- Adorno, T. W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Berlin/Frankfurt am Main 1951
- Aime, M., Cossetta, A., *Il dono al tempo di Internet*, Einaudi, Torino 2010
- Allen, R. C., Hill, A., *The Television Studies Reader*, Routledge, London and New York 2004
- Allen, R., *Speaking of Soap-Operas*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1985
- Althusser, L., *Idéologie et appareils idéologiques d'état*, «La pensée», 151, 1970
- Altman, R., *Film/Genre*, Vita e Pensiero, Milano 1999
- Arnold, M., *Culture and Anarchy*, Smith, Elder & Co., London 1869
- Atkinson, P., *The Ethnographic Imagination: Textual Constructs of Reality*, Routledge, London 1990
- Baccolini, R., Bollettieri Bosinelli, R., Gavioli, L., *Il doppiaggio - trasposizioni linguistiche e culturali*, Clueb, Bologna 1994
- Bacon Smith, C., *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992
- Bakhtin, M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, Austin 1981
- Barra, L., *Risate in scatola. Storia, mediazioni e percorsi distributivi della situation comedy americana in Italia*, V&P, Milano 2012.
- Barthes, R., *Mythologies*, Éd. du Seuil, Paris 1970
- Batchelor, B., *Cult Pop Culture: How the Fringe Became Mainstream*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2012
- Bauman, Z., *Voglia di comunità*, Laterza, Bari-Roma 2001
- Bennett, J., Strange, N., *Television As Digital Media*, Duke University Press, Durham 2011
- Bird, E., *The Audience in Everyday Life. Living in a Media World*, Routledge, London 2003
- Bodroghkozy, A., *Groove Tube*, University of Wisconsin-Madison, Madison 1994
- Bordieu, P., *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, Paris 1994
- Bradby, D., James, L., Sharratt, B., *Performance and Politics in Popular Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1980
- Brecht, B., *On Theatre*, Methuen, London 1978
- Brooker, W., Jermyn, D., *The Audience Studies Reader*, Routledge, London 2003
- Brooker, W., *Living on Dawson's Creek: Teen viewers, cultural convergence, and television overflow*, International Journal of Cultural Studies, 4 (4): 456–72, 2001
- Bruns, A., *Prodisage: Towards a Broader Framework for User-Led Content Creation*, presentazione presso la conferenza “Creativity & Cognition”, Washington D.C. 2007

Bucaria, C., Barra, L., *Taboo Comedy: Television and Controversial Humour*, Springer, London 2016

Caillé, A., Godabout, J., *L'Esprit du Don*, La Decouverte, Paris 1992

Caldwell, J. T., *Televisuality. Style, Crisis and Authority in American Television*, Rutgers, New Brunswick 1995

Campbell, S., *Interpreting the Personal: Expression and the Formation of Feelings*, Cornell University Press, Ithaca 1997

Carini, S., *Il testo espanso*, Vita&Pensiero, Milano 2009

Castells, M., *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2002

Castells, M., *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I., Blackwell, Oxford 1996

Caughey, J., *Imaginary Social Worlds*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1984

Chaney, D., *Lifesyles*, Routledge, London 1996

Chiaro, D., *Issues in Audiovisual Translation*, in *Routledge Companion to Translation Studies*, ed. Jeremy Munday, Routledge, London 2010

Chimba, M., Kitzinger, J., *Bimbo or boffin? Women in science: an analysis of media representations and how female scientists negotiate cultural contradictions*, *Public Understanding of Science*, Vol 19, 5, 2009

Couldry, N., *Inside Culture: Re-imagining the Method of Cultural Studies*, Sage, London 2000

Croteau, D., Hoynes, W., *The Business of Media. Corporate Media and the Public Interest*, Sage, London 2006

Cruse, D. A., *Lexical Semantics*, Cambridge University Press, Cambridge 1986

Curran, J., *The new revisionism in mass communication research: a reappraisal*, *European Journal of Communication*, 5, 1990

Davison, P., Meyersohn, R., Shils, E., *Literary Taste, Culture and Mass Communication*, vol. 1, Chadwyck Healey, Cambridge 1978

De Certeau, M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001.

Bourdieu, P., *La Distinction: Critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, Paris 1979

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

Deleuze, G., Guattari, F., *Millepiani*, Castelvechi 2003

Deleuze, G., *Nietzsche e la filosofia*, Colportage, Firenze 1978

Derrida, J., *Donner le temps*, Editions Galilée, Paris 1991

Di Donato, M., *Percorsi seriali. Storia, forme e linguaggi della fiction televisiva americana*, Lithos, Roma 2011

Díaz Cintas, J., Muñoz Sánchez, P., *Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment*, «The Journal of Specialised Translation», Issue 6, July 2006

Dickson, P., *The Dickson Baseball Dictionary*, W. W. Norton, New York 2009

Doty, A., *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, Routledge, New York 2000

Douglas, P., *Scrivere le grandi serie Tv*, Dino Audino Editore, Roma 2006

Durkheim, E., *Représentations individuelles et représentations collectives*,

«Revue de Métaphysique et de Morale», 1898

Ellis, J., *Seeing Things*, I.B. Tauris & Co., London 2000

Even-Zohar, I., *Polysystem Studies*, Poetics Today 11(1) 1990

Everett, A., Caldwell, J. T., *New Media: Theories and Practices of Digitextuality*

Featherstone, M., *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, Sage, London 1990

Feuer, J., *MTM Quality tv*, BFI Pub., London 1984

Fiske, J., *Television culture*, Methuen & Co., London 1987

Fiske, J., *Understanding Popular Culture*, Routledge, London 1989

Fleming, D., *Powerplay: Toys as Popular Culture*, Manchester University Press, Manchester 1996

Gambier, Y., Gottlieb, H., *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices and Research*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2001

Gambier, Y., *Recent Developments and Challenges in Audiovisual Translation Research*, in *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, a cura di D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria, John Benjamins, Amsterdam 2008

Gambier, Y., *Screen Translation*, Special Issue of The Translator. 9 (2), 2003

Godelier, M., *L'enigme du don*, Fayard, Paris 1996

Goffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna 1969

Granieri, G., *Umanità accresciuta. Come la tecnologia ci sta cambiando.*, Laterza, Bari 2009

Grasso, A., *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti dei libri e del cinema*, Mondadori, Milano 2007

Grasso, A., *Che cos'è la televisione*, Garzanti, Milano 2003

Gray, J., *New Audiences, new Textualities. Anti-fans and non-fans*, «International Journal of Cultural Studies», 6 (2003), n.1

Grossberg, L., Nelson, C., Treichler, P., *Cultural Studies*, Routledge, New York 1992

R. Gusmani, *Saggi sull'interferenza linguistica*, Le Lettere, Firenze 1986

Gwenllian-Jones, S., Pearson, R. E., *Cult Television*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004

Hall, S., *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Routledge, London 1992

Hall, S., *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Centre for Contemporary Cultural Studies, Stencilled Occasional Paper No. 7, University of Birmingham, Birmingham 1974

Hall, S., Whannel, P., *The Popular Arts*, Hutchinson, London 1964

Hellekson, K., *A Fannish Field of Value: Online Fan Gift Culture*, Cinema Journal 48, No. 4, Summer 2009

Hellekson, K., Busse, K., *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, McFarland, Jefferson 2006

Hickey, L., *The Pragmatics of Translation*, Multilingual Matters, Clevedon/Philadelphia 1998

- Hills, M., *Fan Cultures*, Routledge, London 2002
- Hine, C., *Virtual Ethnography*, Sage, London 2000
- Hoggart, R., *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, Chatto and Windus, London 1957
- Horkheimer, M., Adorno, T. W., *Dialektik der Aufklärung*, 1947
- Horton, D., Wohl, R. R., *Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance*, «Psychiatry», 19 (1956), n. 3
- Ivarsson, J., *Subtitling for the Media*, Transedit, Stockholm 1992
- Ivarsson, J., Carroll, M., *Subtitling*, Transedit, Simrishamn 1998
- Iwabuchi, K., *Recentring Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University Press, Durham 2002
- Jenkins, H., *Textual Poachers*, Routledge, New York 1992
- Jenkins, H., *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, NYU Press, New York 2006
- Jenkins, H., Ford, S., Green, J., *Spreadable Media*, NYU Press, New York 2013
- Karamitroglou, F., *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*, Rodopi, Amsterdam and Atlanta 2000
- Leavis, F. R., *Culture and Environment*, Greenword Press, Westport 1977
- Leavis, F. R., *Mass Civilisation and Minority Culture*, Minority Press, Cambridge 1933
- Leavis, Q. D., *Fiction and the reading public*, Chatto and Windus, London 1932
- Lefevere, A., Bassnett, S., *Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies*, in *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, London-New York 1990
- Lewis, L., *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, Routledge, London 1992
- Livingstone, S., *Making sense of television*, Routledge, London 1998
- Lovink, G., *My First Recession*, V2_Publishers, Rotterdam 2003
- Luyken, G. M., *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European audience*, European Institute for the Media, Manchester 1991
- J. Lyons, *Introduzione alla linguistica teorica*, Laterza, Bari 1981
- Malaguti, I., *Il doppiaggio come traduzione totale*, in *Un aspetto della traduzione: il doppiaggio cinematografico*, vol. 31, XXIX edizione del premio "Città di Monselice", Monselice, 2004
- Mason, I. *Speaker meaning and reader meaning: Reserving coherence in screen translation* in *Babel: The cultural and Linguistic Barriers Between Nations*, Ed. R. Kölmel and J. Payne, Aberdeen UP, Aberdeen 1989
- Mauss, M., *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, 1925
- McGuigan, J., *Cultural Populism*, Routledge, London 1992
- Melucci, A., *Verso una sociologia riflessiva*, Il Mulino, Bologna 1998
- Moore, S., *Interpreting Audiences: The Ethnography of Media*

- Consumption, Sage, London 1994
- Morgan, A., *The Rise of the Geek: Exploring Masculine Identity in The Big Bang Theory* (2007), *Masculinities: A Journal of identity and Culture*, Vol: 2, 2014
- Muzzioli, F., *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 2005
- Newmark, P., *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, London 1988
- Nida, E., *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E. J. Brill, Leiden 1964
- Nugent, B., *American Nerd: The Story of My People*, Simon and Schuster, New York 2008
- O'Connell, E., *Screen Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, Ed. P. Kuhiwczak and K. Littau, Multilingual Matters, Clevedon 2007
- O'Hagan, M., *Game Localization: Translating for the global digital entertainment industry*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2013
- Orero, P., *Topics in Audiovisual Translation* John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2004
- Paolinelli, M., Di Fortunato, E., *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano 2005
- Pavesi, M., Perego, E., *Profiling film translators in Italy: a preliminary analysis*, *The Journal of Specialised Translation* 18, 2006
- Pedersen, J., *How is culture rendered in subtitles?*, *MuTra* 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, in www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf
- Pedersen, J., *Subtitling Norms for Television*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2011
- Perego, E., *La traduzione audiovisiva*, Carocci Editore, Roma, 2005
- Petillo, M., *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano 2012
- Phillips, A., *Fontana Modern Masters: Winnicott*, Fontana Press, London 1988
- Polanyi, K., *La Grande Trasformazione*, 1944
- Pönnio, K., *Voice-over, narration et commentaire*, *Translatio*, *Nouvelles de la FIT-FIT Newsletter* XIV (3–4) 1995
- Prucher, B., *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*, Oxford University Press, New York 2007
- Quaglio, P., *Television Dialogue: The Sitcom Friends Vs. Natural Conversation*, John Benjamin's Publishing, 2009
- Rossi, F., *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma 2006
- Safire, W., *Safire's Political Dictionary*, Oxford University Press, 2008
- Sandvoss, C., Harrington, C. L., *Fandom: Identities and Communities in a*

- Mediated World*, NYU Press, New York 2007
- Scaglioni, M., *Tv di culto: la serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita&Pensiero, Milano 2006
- Silverstone, R., *Perché studiare i media*, Il Mulino, Bologna 2002
- Smith, A., *The Theory of Moral Sentiments*, Edinburgh 1759
- Snell-Hornby, M., Translation. *Studies: An Integrated Approach*. John Benjamins. Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1988
- Storey, J., *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, Hemel Hempstead, Prentice Hall 1998
- Storey, J., *Teoria culturale e cultura popolare*, Armando Editore, Milano 2006
- Thompson, E., *The Making of the English Working Class*, Victor Gollancz Ltd., London 1963
- Thompson, R.J., *Television's Second Golden Age*, Syracuse University Press, New York 1996
- Thornton, S., *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge 1995
- Titford, C., *Sub-titling: constrained translation*, *Lebende Sprachen* 27(3) 1982
- Toffler, A., *The Third Wave. The classic study of tomorrow*. Bantam, New York 1980.
- Tonnies, F., *Comunità e società*, Ed. Di Comunità, Milano 1963
- Toury, G., *In Search of a Theory of Translation*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv 1980.
- Trimble, B., *On the Good Ship Enterprise: My 15 Years With Star Trek*, Donning, Norfolk 1982
- Tulloch, J., Jenkins, H., *Science Fiction Audiences*, Routledge, London 1995
- Vandaele, *Humour in Translation*, in *Handbook of Translation Studies* 2010
- Williams, M., *The Velveteen Rabbit*, Doubleday & Company, New York 1922
- Williams, R., *Culture and Society*, Chatto and Windus, London 1958
- Williams, R., *Keywords*, Croom Helm, London 1976
- Williams, R., *The Long Revolution*, Chatto and Windus, London 1961
- Winnicott, D. W., *Playing and Reality*, Tavistock, London 1971
- Zabalbeascoa, P., *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies*, in Delabastita, D., (ed.) *The Translator Studies in Intercultural Communication, Vol. 2: Wordplay and Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester 1996
- Zabalbescoa, P., *Woody Allen's Themes Through His Films, and His Films Through Their Translations*, in D. Chiaro (ed.), *Translation, Humour and the Media: Translation and Humour*, Bloomsbury Publishing, London 2010
- Zacchi, R., Morini, M., *Manuale di traduzione dall'inglese*, Mondadori, Milano 2002