

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za talijanistiku
Katedra za talijansku književnost i kulturu

Aspetti e problemi della traduzione audiovisiva

Diplomski rad

Student: Tito Kliska

Mentorica: dr. sc. Etami Borjan, doc.

Zagreb, rujan 2016.

Indice

1. Introduzione	1
2. La traduzione audiovisiva	2
2.1. Contesto storico-sociale	2
2.2. Definizione	3
2.3. Terminologia	5
2.4. La dimensione multicode e multisemiotica della traduzione audiovisiva	5
2.5. Le modalità di trasferimento linguistico	15
3. La sottotitolazione	18
3.1. Definizione	18
3.2. Classificazione dei sottotitoli	19
3.3. Aspetti fondamentali dei sottotitoli	19
3.3.1. Aspetti tecnici	20
3.3.2. Aspetti inerenti alla punteggiatura e altre convenzioni tipografiche	21
3.3.3. Aspetti linguistici	24
3.3.3.1. La riduzione testuale	25
3.3.3.2. La trasformazione diamesica	39
3.3.3.3. La traduzione	41
4. Sottotitolazione vs doppiaggio	46
5. Conclusione	49
Bibliografia	52

1. Introduzione

Il forte sviluppo tecnologico, insieme a un numero sempre più crescente di piattaforme e servizi televisivi negli ultimi decenni, ha contribuito alla proliferazione dei prodotti audiovisivi. La maggior parte di questi prodotti, che arrivano agli spettatori principalmente sotto forma di film o serie televisive, sono stati creati in un'altra lingua. Per raggiungere un pubblico più ampio essi hanno bisogno di un'adeguata traduzione. Siccome la natura multimediale di queste opere comporta un approccio e tecniche traduttive diversi da quelli utilizzati per le opere scritte, il presente lavoro darà un'analisi di alcuni aspetti salienti della traduzione audiovisiva e affronterà le principali difficoltà associate al processo di trasposizione linguistica nei prodotti audiovisivi.

L'argomento di questa tesi è diviso in tre parti. Nella prima parte si presenterà la traduzione audiovisiva in generale, per poi passare all'analisi di principali vincoli inerenti alla pluralità dei codici, dalla quale emergono le maggiori difficoltà della traduzione dei prodotti audiovisivi. Alla fine della prima parte saranno elencate e brevemente descritte tutte le modalità di trasferimento linguistico. Nella seconda parte sarà elaborata in dettaglio la sottotitolazione. Si farà un'analisi degli aspetti di sottotitoli e dei problemi che un sottotitolatore incontra da un punto di vista linguistico e traduttologico, illustrando il tutto con gli esempi tratti da un corpus di 2 serie televisive e 16 film analizzati. Nell'ultima parte sarà brevemente presentato il doppiaggio come altra tecnica principale della traduzione audiovisiva, che sarà messa a confronto con la sottotitolazione.

Questa tesi si concentrerà soprattutto sulla sottotitolazione, dato che questa è la modalità di trasferimento linguistico predominante in Croazia. Attraverso la sottotitolazione si cercherà di dare una panoramica delle principali caratteristiche della traduzione audiovisiva. Il doppiaggio, che è il metodo traduttivo prevalente in Italia, sarà elaborato in misura minore e soltanto sfiorato in punti più rilevanti. Inoltre, il presente lavoro non pretende di dare una risposta univoca alla domanda quale delle due tecniche di traduzione sia migliore, ma solo di offrire uno sguardo obiettivo sulla problematica, presentando gli argomenti pro e contro con l'aiuto di letteratura recente e un contributo dell'esperto nella materia croato, il professor Krešimir Mikić.

2. La traduzione audiovisiva

Prima di trattare ampiamente l'argomento principale di questa tesi, ovvero delineare gli aspetti e problemi della traduzione audiovisiva, è opportuno collocarla nel contesto storico-sociale, definirne il significato e soffermarsi su alcuni punti salienti che riguardano la terminologia, la complessità del parlato filmico e le metodologie di trasferimento linguistico.

2.1. Contesto storico-sociale

Agli inizi del Novecento la distribuzione dei film oltrepassa le frontiere nazionali e culturali. Con l'avvenimento del film sonoro l'industria cinematografica affronta problemi di traduzione, dato che soltanto una piccola percentuale della popolazione mondiale capiva la lingua predominante nel mondo cinematografico, ovvero la lingua inglese.¹ Questa situazione comportava la necessità sempre più crescente di preparare le versioni tradotte e adattate dei film, trovando adeguati approcci e modalità della traduzione audiovisiva affinché il prodotto filmico possa raggiungere il pubblico nuovo.

Nel contesto europeo si può osservare una bipartizione per quanto riguarda le scelte di trasferimento linguistico. In linea generale questa divisione comprende i paesi dell'Europa nord-orientale dove prevale la sottotitolazione e paesi dell'Europa sud-occidentale in cui si fa uso prevalentemente del doppiaggio. L'orientamento verso una delle due forme di traduzione audiovisiva per lo più dipende dalla potenza economica di un paese, dato che il doppiaggio ha i costi di produzione dieci volte superiori rispetto alla sottotitolazione. Per questo motivo il doppiaggio diventa conveniente soltanto in paesi in cui è garantita l'ammortizzazione di elevati costi di questo metodo di trasferimento linguistico. Inoltre, la scelta tra doppiaggio e sottotitolazione dipende anche dal contesto storico-culturale di ogni paese e riguarda le abitudini e gli interessi degli spettatori. In più, l'opzione più adatta del metodo di trasposizione linguistica è determinata anche dal

¹ TVEIT, Jan-Emil, *Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited*, in *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen* a cura di Jorge Diaz-Cintas e Gunilla Anderman, Palgrave Macmillan, London – New York 2009, pp. 85-96.

momento sociale del mercato in cui determinato metodo si inserisce e prende in considerazione

[...] l'età, il sesso, le preferenze, il grado di istruzione e la classe sociale dei destinatari [...] e dall'obiettivo che il film o il programma deve soddisfare – didattico o d'intrattenimento, a carattere divulgativo e propagandistico oppure di nicchia e specialistico, indirizzato a un pubblico vasto oppure circoscritto, finalizzato a sviluppare competenza linguistica nella L1 (la lingua materna dello spettatore) o nella L2 (la lingua straniera) degli spettatori, o rivolto a un pubblico con problemi di vista o di udito.²

In questo contesto i paesi europei si sono divisi così: quelli che utilizzano prevalentemente la tecnica di sottotitolazione sono Belgio, Cipro, Croazia, Danimarca, Finlandia, Galles, Grecia, Irlanda, Islanda, Lussemburgo, Norvegia, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Slovenia, Svezia e Ungheria, e quelli che si sono orientati verso il doppiaggio sono Italia, Gran Bretagna, Francia, Spagna, Germania, Austria e Svizzera.³

In Croazia dunque prevale l'utilizzo della sottotitolazione per la maggioranza dei prodotti audiovisivi. L'uso del doppiaggio si limita quasi esclusivamente alla traduzione dei cartoni animati per bambini e in alcuni casi per i film documentari insieme alla tecnica di *voice-over*. Dall'altra parte, in Italia si ha l'uso predominante del doppiaggio come la modalità di trasferimento linguistico più diffusa, mentre la sottotitolazione generalmente viene riservata per i non udenti. Per tali motivi questa tesi si occuperà delle principali caratteristiche di questi due tipi di traduzione audiovisiva.

2.2. Definizione

La traduzione in generale, nel senso più ampio, può essere definita come "la sostituzione di materiale testuale in una lingua (lingua di partenza) con materiale testuale equivalente in altra lingua (lingua di arrivo)".⁴ La traduzione audiovisiva, invece, ha in sé la parte audiovisiva che si riferisce al materiale multimediale, ovvero il testo, il suono e

² PEREGO, Elisa, *La traduzione audiovisiva*, Carocci editore, Roma 2005, pp. 18-19.

³ Ivi, pp. 19-20.

⁴ CATFORD, John Cunnison, *A linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, Oxford 1965, p.20.

l'immagine. Perciò, parliamo di testo audiovisivo come una costruzione complessa che racchiude più canali e più codici inseparabili che interagiscono operando simultaneamente per produrre un significato percepito e compreso dallo spettatore. Da una parte c'è il canale audio-orale che trasmette il linguaggio verbale ma raccoglie insieme anche altri segni, come musica, suoni e rumori. Dall'altra parte esiste il canale visivo che al contempo comunica segni appartenenti prevalentemente a codici non verbali, come immagini, colori, mimica, didascalie e, in generale, i messaggi verbali che possono comparire sullo schermo.⁵ La traduzione audiovisiva, dunque, si definisce come

[...] tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili a un pubblico più ampio.⁶

Dalla definizione risulta che il testo audiovisivo appartiene ad una tipologia testuale particolare proprio per la sua natura che comprende la combinazione di diverse componenti semiotiche. La colonna sonora (che oltre ai dialoghi contiene anche suoni e rumori) agisce simultaneamente con il canale visivo producendo un testo complesso, per cui la traduzione di questi tipi di testo deve considerare la pluralità di canali e codici.

Lo scopo principale della traduzione di testi audiovisivi è la creazione di prodotti audiovisivi che si possono offrire a un pubblico più ampio attraverso il trasferimento dei dialoghi filmici da un sistema linguistico all'altro. Dialoghi filmici costituiscono il testo audiovisivo, ovvero il testo verbale da tradurre. Quest'ultimo è l'unica componente modificabile e manipolabile del prodotto audiovisivo nel suo passaggio da una comunità linguistica all'altra.⁷ Infatti, il traduttore audiovisivo non ha possibilità di modificare l'immagine o altri aspetti del codice non verbale, ma solo il parlato filmico, utilizzando varie metodologie di trasferimento linguistico, alcune delle quali saranno trattate nei paragrafi successivi di questa tesi.

⁵ PAVESI, Maria, *La traduzione filmica: aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carocci editore, Roma 2005, p. 9.

⁶ PEREGO, Elisa, op. cit., p. 7.

⁷ PAVESI, Maria, op. cit., p. 9.

2.3. Terminologia

Sebbene gli studi sulla traduzione audiovisiva non siano una novità, cominciano a proliferare e suscitare interesse nel mondo accademico solo in tempi recenti. Questo tipo di traduzione inizia a svilupparsi tra gli anni ottanta e gli anni novanta del Novecento, quando l'Europa intraprende una politica che dà più importanza alle minoranze linguistiche e nei media vede lo strumento comunicativo per promuovere e rinforzare l'identità linguistico-culturale. Contemporaneamente, dall'altra parte, le nuove tecnologie avanzano a passi da gigante causando un aumento di quantità dei prodotti audiovisivi che devono essere tradotti per essere commercializzati nelle aree delle diverse comunità linguistiche.

Queste circostanze di rapido sviluppo e cambiamento hanno fatto effetto sulla terminologia usata nel trattare i temi di traduzione audiovisiva. Per parlare di questo ambito di traduzione si usano ancora i termini "traduzione filmica" (*film translation*) e "traduzione per lo schermo" (*screen translation*). Il primo termine per lo più veniva usato nel periodo in cui la televisione non era ancora popolare come oggi e metteva in rilievo il dialogo del film che veniva diffuso attraverso la traduzione. Il secondo termine, invece, indica il mezzo di distribuzione dei prodotti mandati in onda – lo schermo televisivo, cinematografico o quello del computer. Poi viene introdotto anche il termine "trasferimento linguistico" (*language transfer*) che alludeva alla componente verbale del prodotto audiovisivo. Tutti questi termini vengono poi messi sotto l'espressione "traduzione audiovisiva" (*audiovisual translation*) che implica la dimensione multisemiotica di tutte le opere cinematografiche e televisive i cui dialoghi subiscono la traduzione.⁸

2.4. La dimensione multicode e multisemiotica della traduzione audiovisiva

L'oggetto principale su cui si concentra il lavoro di un traduttore audiovisivo è il parlato filmico che rappresenta la componente orale di un testo cinematografico, ovvero i

⁸ Cfr. PEREGO, Elisa, op. cit., pp. 7-8.

dialoghi filmici. Il parlato filmico rientra nella tipologia della lingua definita da Sabatini la lingua trasmessa, veicolata da un sistema tecnico di riproduzione sonora e visiva.⁹ Inoltre, secondo Nencioni, il parlato filmico fa parte di quella varietà dialettale nota come "lingua scritta per essere letta"¹⁰, oppure come l'ha descritto Lavinio, un testo "scritto per essere detto come se non fosse scritto."¹¹ Il parlato filmico, dunque, rappresenta un testo particolare e adattato che è stato creato con lo scopo di sembrare un parlato spontaneo e autentico.

Roman Jakobson distingue tre modi in cui si può interpretare il segno verbale: traduzione intralinguistica, in cui i segni verbali vengono interpretati da altri segni della stessa lingua, traduzione interlinguistica, o traduzione propriamente detta, dove i messaggi di una lingua si interpretano grazie a un'altra lingua, e infine, traduzione intersemiotica, ossia interpretazione di segni linguistici da segni non linguistici o viceversa.¹²

Per quanto riguarda i due metodi di mediazione linguistica di quali principalmente si occupa questa tesi, si può dire che la traduzione filmica per il doppiaggio è una traduzione interlinguistica e intersemiotica, in quanto si fa il trasferimento da codice linguistico ad altro codice linguistico, da lista dialoghi a lista dialoghi, da parlato simulato a parlato simulato. A livello non verbale e intersemiotico il processo traduttivo coinvolge anche segni espressi dalle immagini e dalla colonna sonora. Il secondo metodo, la sottotitolazione, rappresenta in modo più espressivo la tripartizione di Jakobson. Si parla della traduzione intralinguistica quando i sottotitoli sono scritti nella stessa lingua dei dialoghi, semplificati per i non udenti o trascritti per apprendenti di lingue straniere. Invece, la traduzione intralinguistica si ha quando si realizza una trasposizione da una lingua all'altra. Infine, la traduzione intersemiotica che si manifesta per il passaggio dal codice orale a quello scritto e dal codice delle immagini al codice linguistico.¹³

Essendo il linguaggio filmico vincolato dalla compresenza di più codici, visivo, verbale e sonoro, al momento della traduzione si deve fare attenzione agli elementi non

⁹ ROSSI, Fabio, *Lingua italiana e cinema*, Carocci editore, Roma 2007, p. 13.

¹⁰ NENCIONI, Giovanni in PEREGO, Elisa, op. cit. p. 10.

¹¹ LAVINIO, Cristina in ROSSI, Fabio, op. cit., p. 16.

¹² JAKOBSON, Roman, *On Linguistic Aspects of Translation*, in BROWER, Reuben A. [a cura di], *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge 1959, p. 233.

¹³ PAVESI, Maria, op. cit., pp. 20-21.

verbali che possono condizionare le scelte traduttive. In seguito saranno presentati i dieci codici proposti dallo studioso Chaume, di cui i traduttori audiovisivi devono tenere conto.¹⁴

1. Il codice linguistico – rappresenta, ovviamente, l'elemento principale su cui si opera nel processo della traduzione non solo audiovisiva, ma della traduzione in generale. Quello che distingue il testo audiovisivo da altri testi è che il codice linguistico di un prodotto audiovisivo costituisce un testo scritto che deve essere rappresentato oralmente e sembrare parlato e spontaneo. Perciò, il testo di arrivo deve mantenere la spontaneità e le caratteristiche del testo originale, ovvero della lingua parlata. Nel campo linguistico emergono anche problemi che la traduzione audiovisiva condivide con altri tipi di traduzione e che riguardano giochi di parole, uso simultaneo di più lingue ed elementi culturali. In questo senso, si può osservare la traduzione del titolo del film croato *Svećenikova djeca* (2013), che in croato letteralmente significa "I figli del prete", ma intitolato in italiano "Padre Vostro". Il doppio senso del titolo in italiano richiama molto bene la trama del film in cui il protagonista, il prete, fa bucare i preservativi e fa sostituire le pillole anticoncezionali per far nascere quanti più bambini possibili su un'isola croata con pochi abitanti. Dunque, il padre vostro perché il prete ha messo le mani nella vicenda della gravidanza delle donne isolate e in certo senso potrebbe rappresentare il padre di questi bambini. Dall'altra parte, si fa riferimento alla preghiera cristiana, "Padre Nostro", indicando inequivocabilmente che si tratta di un prete che nel film si sostituisce a Dio in senso della creazione delle vite umane. Tutto sommato, un titolo che rispecchia bene il lato comico di questa commedia del regista croato Vinko Brešan, mantenendo il senso e le caratteristiche del titolo e dell'intero film rispetto alla lingua originale.

2. Il codice paralinguistico – riguarda gli elementi che caratterizzano la comunicazione verbale umana. Questi sono silenzi, pause, tono di voce e riso, componenti del parlato spontaneo che nei testi audiovisivi vengono segnati per convenzione e devono essere inclusi nella traduzione. Nei film sottotitolati ciò si vede nell'uso della punteggiatura, per esempio, tre puntini per le pause, segno di esclamazione

¹⁴ CHAUME, Frederic, *Film Studies and Translation Studies: Two disciplines at Stake in Audiovisual Translation*, «Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal», vol. 49, n. 1, 2004, pp. 12-24.

per tono di voce e simili. Del codice paralinguistico in sottotitolazione si parlerà più avanti, in capitoli successivi.

3. Il codice musicale – spesso nei film si trovano le canzoni che di solito richiedono un adeguato adattamento nel processo di traduzione. Adattamento deve corrispondere al ritmo della musica, al numero delle sillabe, all'accentuazione e alla rima. Nel caso del doppiaggio, per le parti cantate il traduttore può scegliere di utilizzare la colonna sonora originale oppure una diversa. Per il sottotitolaggio il testo cantato solitamente viene scritto in corsivo o segnato da simboli appropriati per differenziarsi dal testo parlato. In entrambi i casi il traduttore deve capire se il testo della canzone ha una funzione importante per lo svolgimento della trama e per la comprensione del prodotto audiovisivo, e poi deve decidere se e come tradurlo e adattarlo. Sempre nel film *Padre Vostro* il traduttore ha deciso di tradurre la canzone cantata dai cantanti di colore e uno cinese in dialetto dalmata *Ju te san se zaljubija...*, perché il testo della canzone è importante per la trama del film, in quanto c'è paura che sull'isola croata potessero nascere molti bambini cinesi e di colore. Il traduttore ha scelto di tradurla in italiano standard con *Mi sono innamorato di te...* inserendo i sottotitoli in italiano, contraddistinti da due simboli # all'inizio e alla fine di ogni riga del sottotitolo. Più avanti invece, nello stesso film, quando si ha il coro dei bambini che cantano, il traduttore ha scelto di non tradurre la canzone cantata in punto dove ha ritenuto che il testo della canzone non influisse sulla trama del film.

4. Il codice di arrangiamento sonoro – è l'ultimo dei codici trasmessi attraverso canale acustico avente l'impatto diretto sul lavoro del traduttore. Nel testo audiovisivo si può avere il suono diegetico, ossia quello appartenente alla storia, e quello extradiegetico che non appartiene alla storia del film, come voce fuoricampo. Le voci extradiegetiche o fuoricampo non sono legate all'immagine, cioè la loro origine non è visibile sullo schermo, il che permette al traduttore di esprimersi più liberamente nella traduzione, dato che non deve tenere conto del sincronismo labiale, uno dei vincoli presenti nella traduzione audiovisiva per quanto riguarda il doppiaggio. Nel film croato *Bitka na Neretvi* (*La battaglia della Neretva*, Veljko Bulajić, 1969) si può notare bene la libertà del traduttore nella voce fuoricampo all'inizio del film, osservando e confrontando la versione inglese e quella italiana. La versione inglese inizia con:

January, 1943. The allied threat to Hitler's domination of Europe is increasing. In Yugoslavia, a savage and unpublicized war rages. For two years, fighting at the terrain ideal for guerilla warfare: a country, half bleak mountain, half green valley. Alone and unnated, the partisans led by Joseph Broz Tito, have prevented the total occupation of the Balkans.

Gennaio 1943. La minaccia alleata al dominio di Hitler sull'Europa è in aumento. In Jugoslavia scoppia la guerra selvaggia e non dichiarata. Per due anni si combatte in terreno ideale per la lotta della guerriglia: il paese - metà montagne brulle, metà valli verdi. Soli e uniti, i partigiani guidati da Josip Broz Tito hanno impedito l'occupazione totale dei Balcani.

Mentre, dall'altra parte, la versione italiana inizia così:

Nei primi mesi del 1943 gli eserciti dell'asse in difficoltà su tutti i fronti temevano uno sbarco alleato nei Balcani. La Jugoslavia, agitata da un forte movimento partigiano che controllava ormai vaste zone della Bosnia, era l'obiettivo più probabile delle armate alleate. Per garantire la libertà di movimento delle forze dell'asse in vista dello sbarco angloamericano, Hitler ordinò che le truppe italiane e tedesche iniziassero una grande offensiva per eliminare i partigiani di Tito.

In entrambe le versioni la voce fuoricampo copre simili immagini della mappa dei Balcani, ma il testo della voce extradiegetica è diverso in ciascuna delle versioni.

5. Il codice iconografico – è il codice più cospicuo di quelli trasmessi attraverso canale visivo e rappresenta il vincolo maggiore per i traduttori audiovisivi. Il problema sta nella trasposizione di icone, indizi e simboli in lingua e cultura di arrivo. In generale, i simboli iconografici non si traducono, cioè non si rappresentano linguisticamente, a meno che non siano accompagnati da una spiegazione verbale o la loro decostruzione non sia considerata essenziale per la comprensione della storia. In questi casi i traduttori cercano di rappresentare l'iconografia tramite la traduzione, oppure facendo qualche referencia all'interno del dialogo. La sfida di ogni traduttore è ottenere una traduzione che rispetti la coerenza con l'immagine includendo nella traduzione qualche segno linguistico più o

meno legato all'iconografia sullo schermo. Per esempio, nel cartone animato *I Simpson*, nella stagione 12, episodio 3, intitolato *Figlia unica di Krusty ignaro*, in un momento appare la scritta *PANEL DISCUSSION: THE FUTURE OF READING* (tradotto letteralmente - Dibattito: il futuro della lettura). Il traduttore ha tradotto la scritta: *DIBATTITO: IL LIBRO – IL MONDO*, perché più avanti arriva uno dei protagonisti, Bart Simpson che, per scherzo, aggiunge con pennarello la lettera B di fronte alla parola *READING* per cambiare il significato ed avere una parola nuova *BREADING*. Nella traduzione italiana il traduttore ha cancellato la lettera L nella parola *IL MONDO* ed ha aggiunto una M per avere la frase *DIBATTITO: IL LIBRO IMMUNDO*. In questo caso non si poteva tradurre la scritta, ma si doveva rincorrere all'invenzione della battuta tutta nuova per mantenere il significato scherzoso e rispettare la coerenza con l'immagine rappresentata sullo schermo. Ciò non è sempre facile e i traduttori devono usare tutta la loro creatività per riuscire a fare una completa e valida traduzione.

Un altro esempio di costrizione iconica si può osservare nel film *Horse Feathers* (*I fratelli Marx al college*, Norman Zeos McLeod, 1932). Qui si trova tutta la genialità del dialoghista che ha dovuto fare la traduzione tenendo conto dell'immagine sullo schermo. Il dialoghista doveva addattare la seguente scena: Groucho, dovendo suggellare un documento, si mette a gridare freneticamente: "The seal! Where is the seal!" e Harpo gli porge una foca sul tavolo. La battuta comica è basata sull'omofonia tra *seal* = sigillo e *seal* = foca. Nella geniale traduzione italiana Groucho esclama "Focalizziamo, focalizziamo".

6. Il codice fotografico – riguarda i cambiamenti di illuminazione, prospettiva e colore. Ad esempio, i cambiamenti di illuminazione necessitano dell'uso di corsivo in sottotitoli quando si hanno le scene in buio dove non si conosce l'identità della persona che parla. Lo si può vedere nel film *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979), dove, verso la fine del film, Marlon Brando comincia a parlare in una scena buia e non è chiaro di chi è la voce che si sente. Inoltre, l'uso deliberato del bianco e nero al posto del colore potrebbe implicare i cambiamenti dal mondo reale a quello immaginario, come per esempio nel film *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa purpurea del Cairo*, Woody Allen, 1985). In questo film si usa il bianco e nero per distinguere i due mondi. Il primo è il mondo reale in cui vive Mia Farrow ed è ripreso in colore, mentre l'altro è il mondo di

fantasia dei film che lei guarda e che sono rappresentati in bianco e nero. I sottotitoli anche in questo caso devono essere in corsivo per distinguere i due mondi. Anche l'uso di certi colori come micro-segni o elementi legati alla cultura possono avere un impatto diretto sulla traduzione. Si lascia a immaginare quanta difficoltà, creatività e immaginazione deve avere il traduttore nel tradurre in italiano la scena della serie TV americana *Arrested Development* (*Arrested development – Ti presento i miei*, stagione 2, episodio 1), in cui il protagonista appare dipinto tutto in colore blu e parlando di come si è rovinato l'occasione per un'audizione, dice: "I just blue myself." La battuta comica si basa sull'omofonia della parola volgare *blew*/fare pompino (fellatio) e *blue*/blu. Sia nella traduzione spagnola che in quella croata il traduttore ha usato il termine "azzurrare", per cui si ha la frase: "Mi sono azzurrato" e la battuta comica è andata persa rovinando l'esperienza completa della scena. In questi casi le scelte traduttive saranno vincolate o subordinate a questo codice visivo.

7. Il codice dell'inquadratura – l'inquadratura assume un aspetto rilevante perché la scelta di come riprendere un oggetto in una scena filmica può mettere in risalto o aggiungere significato all'oggetto inquadrato. Inoltre, l'inquadratura è particolarmente significativa nel doppiaggio. Quando si hanno i primi o primissimi piani il traduttore deve trovare le parole che rispettino l'apertura e la chiusura delle labbra, ovvero deve ottenere la sincronia fonetica o labiale, senza cambiamento drastico del significato. In questi casi la traduzione è molto vincolata dal movimento labiale e richiede alto livello di creatività, simile a quella richiesta nella scelta delle rime. Il film *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) abbonda con i primi piani, per esempio la scena in cui i protagonisti Mia Wallace e Vincent Vega ordinano da mangiare e bere. Vincent, dopo che Mia ha ordinato un frappé da cinque dollari dice: "That's a shake. That's milk and ice cream?". Nella versione doppiata in italiano il dialoghista ha tradotto questa frase con: "Ma il frappé, è latte e gelato insieme?", mentre nei sottotitoli italiani per non udenti vediamo la frase tradotta con: "Il frappé è fatto con latte e gelato." Questo esempio mostra come il traduttore, per rispettare la sincronia fonetica e labiale, ha usato la parola "insieme", perché la "m" di questa parola combacia perfettamente con la "m" della parola inglese *ice cream*, e gli spettatori percepiscono la parlata di Vincent come naturale. Si vede anche che nella sottotitolazione questo problema non esiste, perché essa non richiede la sincronia

fonetica, però l'uso di certe inquadrature potrebbe influire sulla traduzione. Ad esempio, se in primo piano appare un poster o qualche scritta, il pubblico che non capisce la lingua di partenza si aspetta di vedere la traduzione di questo poster o scritta, altrimenti potrebbe perdere il filo narrativo della storia. Se invece il poster non viene rappresentato con un primo piano, vuol dire che le informazioni contenute in esso non sono rilevanti per la storia e la traduzione può essere omissa in quanto non avrebbe il senso funzionale. Nel film *The Wrong Man (Il ladro, Alfred Hitchcock, 1956)* il protagonista, dopo che ha finito di lavorare, esce dal bar in cui lavora ed entra nella metropolitana, e in un momento tira fuori il giornale e comincia a leggere. Quando in primo piano viene rappresentata una parte del giornale, il testo del giornale non viene tradotto perché non è importante per la comprensione della storia, ma in questo caso ha la funzione di creare il senso del disagio nello spettatore. Dall'altra parte, nel film francese *Une femme mariée (Una donna sposata, Jean-Luc Godard, 1964)*, si hanno molte scritte collegate alla protagonista. Maggior parte di queste scritte sui poster dovevano essere tradotte perché esse descrivono il carattere della protagonista e sono importanti per lo sviluppo della trama del film. Così, per esempio, si ha in primo piano la scritta che scorre in francese: "Madame si vous aimez votre mari" che doveva essere tradotta ("Signora se ama suo marito") perché subito dopo si sente la voce della protagonista che dice: "Perché fa queste cose?". Ovviamente, la voce si collega continuando il testo della scritta, e senza la traduzione lo spettatore che non capisce la lingua francese perderebbe il filo narrativo della storia.

8. Il codice di mobilità – distingue il linguaggio del cinema da tutti gli altri linguaggi. Questo codice riguarda i segni prossemici e cinetici. I segni prossemici descrivono i rapporti di distanza spaziale nella comunicazione tra persone. In particolare, in testi audiovisivi si tratta di distanza tra i personaggi coinvolti in una scena e la loro distanza rispetto alla macchina da presa. Se in sottotitolazione il traduttore si trova davanti a una scena in cui parlano contemporaneamente più di tre persone, la distanza tra il personaggio e la macchina da presa potrebbe essere il criterio per la scelta della linea di testo da inserire nel sottotitolo. In questo caso si sceglie la persona o le persone che sono più vicine alla macchina da presa perché probabilmente c'è un motivo per cui sono posizionate così e la loro posizione determina la rilevanza di quello che recitano. Nel film *MASH (Robert Altman, 1970)* spesso si trovano le scene nelle quali più persone parlano

contemporaneamente. Così, all'inizio del film, nella scena in cui capitano Pierce e chirurgo Forrest incontrano nella mensa degli ufficiali il padre Mulcahy, si vedono e si sentono parlare più persone, ma nella linea di testo del sottotitolo in croato sono tradotte solo le parole del padre Mulcahy che si trova in posizione centrale e vicino rispetto alla macchina da presa, per cui il pubblico, concentrandosi sul testo scritto del sottotitolo, percepisce altre voci come brusio che non è importante per la comprensione del film. Per quanto riguarda i segni cinetici, il traduttore osserva i movimenti dei personaggi sullo schermo, in quanto la traduzione deve essere adattata al significato trasmesso da questi segni e in sintonia con i gesti dei personaggi. Per esempio, nel *Pulp Fiction*, quando Marsellus e Butch si trovano al negozio, legati alla sedia, Zed deve scegliere chi farà per primo e comincia con la conta dei bambini indicando con il dito uno di loro alla volta in ritmo con i versi: "Eenie-meenie-miny-mo-catch-a nigger-by his toe-if he-hollers-let him-go. -Eenie-meenie-miny-mo .-My-mother-said-pick-the-perfect-one-and-you-are-it!". Il dialoghista ha dovuto adattare la conta nella lingua italiana: "Chi-sa-chi-sa-la fortuna-chi l'avrà-chi-sa-chi-sa-la fortuna-chi-l'avrà-chi-l'avrà-chi-l'avrà-chi-sa-uno-due-tre-tocca-a-te!". Siccome in questa scena non si vedono bene i movimenti delle labbra di Zed, il dialoghista non doveva fare attenzione al sincronismo labiale, ma doveva seguire i movimenti del dito di Zed adattando i versi al movimento del dito.

9. Il codice grafico – si riferisce a tutti i generi di scritte come titoli, sottotitoli e didascalie presenti in un film. Questi testi vanno tradotti se contengono informazioni fondamentali per una completa comprensione del messaggio. All'inizio del film *MASH* si hanno le scritte in inglese che scorrono sullo schermo e sono messaggi dei generali. Il primo messaggio, quello di Eisenhower, dice: "I will go to Korea." ("Io andrò in Korea.") e nella traduzione croata viene sottotitolato, come anche i successivi messaggi di altri generali. Il codice grafico si può osservare in numerosissimi altri esempi perché il titolo del film va quasi sempre tradotto e sottotitolato in lingua di arrivo, come anche le didascalie del tipo "Alcuni anni dopo..." e simili, che sono importanti per la comprensione del film.

10. Il codice sintattico del montaggio – rappresenta il modo in cui le immagini sono associate e collegate tra loro. In una scena possiamo avere la ripetizione visuale o verbale di un segno iconico che comporta il problema di una eccessiva lunghezza della

traduzione. Ciò potrebbe essere risolto con l'uso di un pronome, un sinonimo o un'ellissi nel testo tradotto. Problemi traduttivi all'interno di una scena possono essere risolti guardando l'intera scena o le scene successive, perché il montaggio, come un'operazione che crea il significato, potrebbe dare appropriata soluzione al problema in questione. In questo modo il traduttore può scegliere il termine adatto, basato sull'informazione visiva che lo spettatore vedrà qualche secondo o minuto dopo, evitando così le soluzioni incoerenti o politicamente scorrette. Per rendere più chiaro questo concetto, si può osservare l'esempio del film *Sarafina! (Sarafina! Il profumo della libertà, Darrell Roodt, 1992)* che tratta il tema dell'apartheid nella Repubblica Sudafricana. In scena nella quale il soldato bianco, parlando con il preside della scuola riguardo gli insegnanti che istigano i suoi studenti a ribellarsi, si riferisce all'insegnante di colore con il termine *rotten apple*, che secondo il vocabolario online Treccani può essere tradotto in due modi: come "mela marcia" oppure "pecora nera". Quando il soldato finisce di parlare si ha il cambio della scena, dopodiché allo spettatore viene mostrata in primo piano proprio l'insegnante di colore che incita gli studenti alla ribellione. Prima di vedere l'insegnante di colore il traduttore poteva scegliere entrambe le soluzioni della traduzione in lingua italiana. Ma dopo aver visto la scena successiva, il traduttore, per la correttezza politica, avrebbe dovuto optare per il termine "mela marcia", in quanto il termine "pecora nera" potrebbe offendere e ferire i sentimenti degli spettatori di colore.

Per avere una traduzione completa e corretta il traduttore del testo audiovisivo deve prendere in considerazione la pluralità dei codici e dei canali che un prodotto audiovisivo comprende in sé. Dunque, come si è visto negli esempi precedenti, oltre alla dimensione linguistica, la traduzione audiovisiva affronta una serie di vincoli legati alla compresenza di canale visivo e quello acustico con le loro componenti verbali e non verbali che operano simultaneamente per produrre un significato comprensibile da parte dello spettatore. Elementi verbali si manifestano come vari rumori, brusii o altri effetti sonori. Il verbale nel canale visivo costituiscono messaggi, insegne, didascalie, titoli e varie scritte, mentre gli elementi non verbali percepiamo come immagine, fotografia e gesti. Da queste considerazioni emerge la complessità nella traduzione del testo

audiovisivo che necessita un elevato livello di creatività da parte del traduttore nelle scelte traduttive all'interno di vari metodi di trasferimento linguistico.

2.5. Le modalità di trasferimento linguistico

Un prodotto filmico può essere sottoposto a varie modalità di trasferimento linguistico. Queste modalità si riferiscono ai mezzi tecnici e alle soluzioni traduttive usati per effettuare il trasferimento linguistico di un testo audiovisivo da una lingua in un'altra. Ognuna delle forme ha le sue limitazioni, vantaggi e pregi, diverso grado di sviluppo e diverso campo di applicazione. Ciò che hanno in comune è che tutte mettono in rilievo l'importanza da dare al pubblico (sordi, ciechi, bambini ecc.) e offuscano il confine tra parlato e scritto.¹⁵ L'idoneità di ciascuna modalità dipende dal contesto socio-culturale ed economico di ogni paese. Qui di seguito saranno brevemente presentate le modalità di trasferimento linguistico a cui può essere sottoposto un prodotto filmico secondo la classificazione proposta da Gambier.¹⁶

1. Doppiaggio – è un illustre esempio di invisibilità della traduzione, un'operazione artistica e tecnica che consapevolmente cancella la colonna sonora originale del dialogo filmico e la sostituisce con un'altra colonna sonora nella quale sono registrati i dialoghi adattati e tradotti in lingua di arrivo. Nel processo del doppiaggio "si pone l'enfasi sulla sincronizzazione dei segni verbali acustici di un'altra lingua con i movimenti facciali e gestuali dei personaggi visibili sullo schermo".¹⁷ Questo metodo di trasferimento linguistico consente agli spettatori di sentire attori stranieri parlare in loro madrelingua.

2. Sottotitolazione – chiamata anche sottotitolazione interlinguistica, può essere definita come un metodo di traduzione che consiste nella presentazione di un testo scritto,

¹⁵ HERNANDEZ BARTOLOMÉ, Ana Isabel – MENDILUCE CABRERA, Gustavo, *New Trends in Audiovisual Translation: The Latest Challenging Modes*, «Miscelánea: A Journal of English and American Studies», n. 31, 2005, p. 100.

¹⁶ Cfr. GAMBIER, Yves in HERNANDEZ BARTOLOMÉ, Ana Isabel – MENDILUCE CABRERA, Gustavo, op. cit. pp. 89-104.

¹⁷ CHAUME, Frederic, *Teaching synchronisation in a dubbing course: Some didactic proposals*, in *The Didactics of Audiovisual Translation* a cura di Jorge Diaz Cintas, John Benjamins, Amsterdam – Philadelphia 2008, pp. 129-140.

generalmente collocato nella parte bassa dello schermo, che tenta di riportare sia il dialogo originale degli attori che gli elementi verbali che appaiono sullo schermo (varie scritte, cartelli, didascalie e simili) e le informazioni contenute nella colonna sonora, come canzoni, voci fuoricampo ecc.

3. Sottotitolazione simultanea – rappresenta un tipo particolare di sottotitolazione chiamato anche la sottotitolazione in tempo reale. Consiste nel riferimento di un messaggio tradotto da parte di un interprete-traduttore al momento stesso della trasmissione di un programma, mentre un tecnico scrive molto veloce quello che lo spettatore riceverà in forma di sottotitolo. Questa tecnica viene spesso usata per trasmettere in diretta le notizie dai telegiornali.

4. Sottotitolazione intralinguistica – si tratta di trasferimento di dialoghi in testo nella stessa lingua della colonna sonora originale del film. Questo tipo di sottotitolazione è particolarmente adatto per i sordi o per apprendenti delle lingue straniere.

5. Sopratitolazione – si usa per tradurre le opere liriche e teatri di prosa o musicali. Consiste nella proiezione di testo tradotto o adattato (sopratitoli) sullo schermo che si trova sopra o sotto il palco durante le rappresentazioni teatrali.

6. *Voice-over* – chiamato anche semidoppiaggio, consiste nella simultanea riproduzione della colonna sonora originale e la traduzione letta da parte di un lettore professionista. Il volume della colonna sonora originale "è ridotto o mantenuto a un livello minimo per facilitare la ricezione della versione tradotta da parte del pubblico".¹⁸ Questo tipo di trasferimento linguistico si usa prevalentemente per i documentari, notizie o interviste.

7. Interpretazione – consiste nell'interpretazione orale di un prodotto audiovisivo da parte di un solo *speaker* che deve parlare in modo chiaro e fluente perché si sente solitamente soltanto la sua voce nell'intero prodotto audiovisivo. Esistono due tipi di interpretazione – simultanea e consecutiva. A questo gruppo appartiene anche la lingua dei segni.

8. Commento – un adattamento in cui la versione tradotta rappresenta una vera e propria versione nuova rispetto all'originale perché "le tecniche traduttive usate sono

¹⁸ PEREGO, Elisa, op. cit. p.28.

decisamente flessibili e ammettono estrema libertà".¹⁹ Per queste sue caratteristiche il commento è adatto per rendere accessibili programmi culturalmente distanti – i contenuti possono essere aggiornati o sostituiti da quelli più appropriati per la cultura della comunità linguistica di arrivo.

9. Traduzione simultanea – di solito viene usata ai festival cinematografici dove ci sono vincoli temporali nella preparazione di una traduzione più complessa. Viene eseguita "sul posto dallo *script* o dai sottotitoli già preparati in seconda lingua".²⁰ Il pubblico può sentire entrambe le voci – in lingua di partenza e in quella di arrivo. La sincronia non è buona.

10. Traduzione degli *script* – la traduzione della sceneggiatura, ha come obiettivo solamente ottenere il supporto finanziario nelle coproduzioni internazionali e non mira a un pubblico "vero", ma ai fornitori di contributi finanziari. Comunque, è importante come punto di partenza per l'intera produzione.

11. Descrizione audiovisiva – si tratta di una voce fuoricampo che dà informazioni relative alla componente visiva del prodotto audiovisivo ed è destinata a un pubblico di non vedenti.

¹⁹ PEREGO, Elisa, op. cit., p. 31.

²⁰ HERNANDEZ BARTOLOMÉ, Ana Isabel – MENDILUCE CABRERA, Gustavo, op. cit. p. 97.

3. La sottotitolazione

3.1. Definizione

La sottotitolazione è un metodo di trasferimento linguistico presente nei prodotti audiovisivi, che consiste nella traduzione condensata dei dialoghi originali e di tutte le altre informazioni verbali trasmesse visualmente o attraverso la colonna sonora, presentata in forma scritta nella parte bassa dello schermo. Tutti i prodotti audiovisivi sottotitolati hanno tre componenti principali: parlato, immagine e sottotitoli. "I sottotitoli devono apparire in sincronia con immagine e dialogo, fornire una descrizione semanticamente adeguata del dialogo originale e rimanere sovrappresi sullo schermo abbastanza a lungo in modo che gli spettatori possano leggerli."²¹

Le principali caratteristiche della sottotitolazione, che la distinguono da altre forme di traduzione, sono state proposte dallo studioso e sottotitolatore danese Henrik Gottlieb, che definisce la sottotitolazione come "una traduzione scritta, aggiuntiva, immediata, sincronica e multimediale".²² Ovviamente, i sottotitoli vengono prodotti in forma scritta. Sovrapposti all'immagine e collocati in basso dello schermo fanno da aggiunta ai dialoghi e alla colonna sonora, trasmettendo lo stesso messaggio del parlato originale tramite un canale semiotico diverso. Il parlato filmico in forma scritta si presenta sullo schermo in maniera immediata, cioè gli spettatori possono vedere immediatamente il dialogo originale dei personaggi in forma di sottotitoli che sono in sincronia con il ritmo del dialogo e con le immagini filmiche. La multimedialità di sottotitoli si rispecchia nella natura di questo tipo di traduzione audiovisiva che rappresenta uno dei tanti canali di trasmissione del messaggio.

²¹ DIAZ-CINTAS, Jorge – REMAEL, Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Routledge, London - New York, 2007, p. 9.

²² GOTTLIEB, Henrik in PEREGO, Elisa, op. cit., p. 47.

3.2. Classificazione dei sottotitoli

La più tradizionale classificazione dei sottotitoli si basa sul criterio linguistico e distingue seguenti tipi di sottotitoli: intralinguistici, bilingui e interlinguistici. I sottotitoli intralinguistici sono destinati ai non udenti, agli apprendenti della seconda lingua oppure vengono usati nella traduzione dei dialetti della stessa lingua. Questo tipo di sottotitolazione sottintende "la trascrizione totale o parziale dei dialoghi all'interno della stessa lingua della colonna sonora originale del film".²³ I sottotitoli bilingui si utilizzano nelle aree geografiche in cui si parlano due lingue. Per esempio, in Belgio, dove coesistono la lingua francese e la lingua fiamminga, oppure in Finlandia, dove lo svedese e il finlandese sono le lingue ufficiali. In questi casi i sottotitoli in due lingue appaiono contemporaneamente sullo schermo in due righe, di cui ogni lingua ne occupa una. Inoltre, i sottotitoli bilingui vengono utilizzati nei festival cinematografici internazionali dove si tenta di attirare un pubblico più ampio. Il terzo tipo di sottotitolazione è la sottotitolazione interlinguistica, ovvero la traduzione del parlato filmico dalla lingua di partenza in lingua di arrivo, passando da un testo orale in una lingua a un testo scritto in un'altra lingua.

D'ora in avanti saranno esaminati più dettagliatamente i sottotitoli interlinguistici che verranno analizzati sotto il termine abbreviato – sottotitoli.

3.3. Aspetti fondamentali dei sottotitoli

Il compito di ogni tipo di traduzione audiovisiva consiste nel trasmettere adeguatamente il messaggio originale del prodotto audiovisivo oltrepassando le barriere linguistiche e culturali, affinché il pubblico più ampio lo possa comprendere. La caratteristica distintiva dei sottotitoli sta nel fatto che essi non sostituiscono il testo parlato della colonna sonora originale, ma vengono rappresentati insieme e in sincronia con il testo parlato. Si può dire che i sottotitoli prodotti in maniera corretta non devono essere notati da parte degli spettatori, nel senso che il pubblico non deve accorgersi che

²³ PEREGO, Elisa, op. cit., p. 61.

una parte della loro attenzione cade sulla lettura, l'altra parte sull'ascolto dei dialoghi filmici e un'altra ancora sull'immagine. La visione di un film sottotitolato dovrebbe essere un'esperienza in cui la ricezione sonora e quella visiva dello spettatore non avvengano separatamente, ma diano un'impressione che si tratti di un unico canale ricettivo del messaggio trasmesso. Per ottenere una sottotitolazione in questo senso corretta, non invadente e riuscita, i sottotitoli devono essere leggibili e tanto concisi quanto è necessario per non distrarre l'attenzione dello spettatore dal programma che sta vedendo. Per fare ciò, si devono soddisfare alcune condizioni, ovvero affrontare i vincoli tecnici, testuali e linguistici, nonché i problemi di traduzione intrinseci della sottotitolazione. Da questi vincoli emergono gli aspetti fondamentali dei sottotitoli.

3.3.1. Aspetti tecnici

Aspetti tecnici dei sottotitoli riguardano la dimensione spaziale, temporale e testuale. Questi aspetti formali sono vincolanti per il sottotitolatore in quanto bisogna rispettare alcune regole e restrizioni per rendere i sottotitoli fruibili.

Lo spazio a disposizione per i sottotitoli sullo schermo è limitato perché essi non devono ostruire eccessivamente l'immagine filmica e non devono attirare l'attenzione su sé stessi. La posizione standard dei sottotitoli è orizzontale e in basso dello schermo perché questa parte dello schermo solitamente ha meno importanza per l'azione filmica. Fanno eccezione i sottotitoli in giapponese o in cinese che sono a volte posizionati verticalmente, a lato dello schermo. Generalmente i sottotitoli sono disposti in massimo due righe, una sopra l'altra e per estensione possono occupare in media due terzi dello schermo. Ogni riga può contenere al massimo 31 – 41 caratteri, spazi e segni d'interpunzione inclusi, a seconda del tipo di carattere utilizzato.²⁴ I sottotitoli a due righe dovrebbero essere centrati perché l'azione filmica di solito accade nel centro dello schermo e così i movimenti oculari necessari per lo spostamento dello sguardo dall'immagine al testo rimangono minimi.

Un altro vincolo nel processo di sottotitolazione è il tempo di esposizione dei sottotitoli sullo schermo, anche esso limitato e variabile. I sottotitoli devono apparire e

²⁴ Cfr. DIAZ-CINTAS, Jorge – REMAEL, Aline, op. cit., p. 84.

scompare dallo schermo in un tempo determinato, rispettando il ritmo del film, momenti in cui gli attori cominciano e finiscono di parlare e devono essere in sincronia con la durata delle scene. Nonostante un sottotitolo sia perfetto in termini di formato e contenuto, sarà considerato non riuscito se lo spettatore non avrà il tempo necessario per leggerlo. Perciò, per convenzione, il sottotitolo di una riga dovrebbe rimanere sullo schermo intorno ai quattro secondi, e quello di due righe intorno ai sei secondi.²⁵

3.3.2. Aspetti inerenti alla punteggiatura e altre convenzioni tipografiche

Nel processo della sottotitolazione accade la trasformazione diamesica, ovvero il passaggio dalla lingua parlata alla lingua scritta. I sottotitoli nella loro forma scritta devono rappresentare in maniera credibile il parlato filmico della colonna sonora originale del film. Dato che il testo scritto si differenzia dal parlato, tra le altre cose anche per l'espressione degli elementi paralinguistici come intonazione, esitazione ed enfasi, per rappresentarli graficamente nella sottotitolazione si ricorre all'uso di punteggiatura e altre convenzioni grafiche. Per capire meglio la rappresentazione grafica di alcune caratteristiche del parlato si possono osservare seguenti esempi tratti dal film *Mediterraneo* (Gabriele Salvatores, 1991).

Esempio 1 – la scena in cui Corrado Noventa, alzando la voce, risponde a Lorusso nella conversazione sul caffè:

Originale parlato	Ma cosa stai dicendo? Caffè è un caffè. Tu vai in un bar, la cosa più veloce, vuoi un caffè, lo pigli e te ne vai. Aspetta! Tutti aspettare! Ma cosa devi aspettare!
Sottotitoli in croato	<p style="text-align: center;">Što govoriš? Kava je kava. Naručiš, popiješ i odeš.</p> <p style="text-align: center;">Čekaj! Svi čekaju! Što se ima čekati?</p>

²⁵ Cfr. PEREGO, Elisa, op. cit., p. 54.

Esempio 2 – la scena alla fine del film in cui i protagonisti si incontrano da vecchi sull'isola greca e Lorusso racconta che non si viveva così bene in Italia:

Originale parlato	Non ci hanno lasciato cambiare niente. E allora... Allora gli ho detto... Avete vinto voi...
Sottotitoli in croato	Nisu nam dali da išta mijenjamo. Pa... Pa sam im rekao... Pobijedili ste...

I segni d'interpunzione standard, che tutti conoscono, hanno il proprio valore sintattico, ritmico e intonativo. Negli esempi si può notare l'uso di punto, virgola, punto interrogativo, punto esclamativo e puntini di sospensione, tutti in funzione intonativa e ritmica dell'enunciato. Nella sottotitolazione si usano anche i segni paragrafematici, come le virgolette, che segnalano le citazioni:

Esempio 3 – la fine della scena in cui i soldati in guardia chiedono a Lorusso la parola d'ordine e per sbaglio sparano e uccidono l'asina Silvana, dopodiché Lorusso si giustifica davanti al tenente:

Originale parlato	Io ho detto, si faccia riconoscere o sparo. Questi qua hanno fatto partire il colpo.
Sottotitoli in croato	Rekao sam, "Identificiraj se ili pucam". Dečki su zapucali.

Inoltre, le virgolette possono segnalare che le parole racchiuse tra esse hanno un'accezione particolare, oppure sono in lingua straniera e di solito sono pronunciate con un'intonazione marcata.

Esempio 4 – all'inizio del film, quando i soldati sbarcano sull'isola greca vedono la scritta in greco sul muro e chiedono al tenente cosa c'è scritto:

Originale parlato	Sì, tutto è chiaro, ma <i>ton Itallon</i> cosa vuol dire?
Sottotitolo in croato	Da, ali što znači "ton Itallon"?

Un altro segno grafico, molto importante per la rappresentazione testuale del dialogo filmico e molto usato nella sottotitolazione è la lineetta (-). Con le lineette si indica che il testo che appare in un sottotitolo appartiene a due persone diverse. Solitamente la prima riga del sottotitolo contiene l'enunciato della persona che ha parlato per prima e la seconda della persona che ha parlato subito dopo, anche se si può avere l'enunciato di entrambe le persone nella stessa riga, come mostrano i seguenti esempi, sempre da *Mediterraneo*.

Esempio 5 – scena in cui Colasanti sta facendo la barba a Lorusso:

Originale parlato	LORUSSO: Come li fai i peperoni? COLASANTI: Ripieni.
Sottotitoli in croato	Kako ćeš napraviti paprike? - Bit će punjene.

Esempio 6 – in seguito alla scena della barba Antonio Farina chiede ai compagni se hanno visto il tenente:

Originale parlato	FARINA: Hai visto tenente? NOVENTA: No. FARINA: Tenente non c'è? COLASANTI: No.
Sottotitoli in croato	Jeste li vidjeli poručnika? - Ne. – Nije tu? – Nije.

In fine, alle convenzioni presentate si possono aggiungere anche l'uso del corsivo per indicare testo delle canzoni, voci che provengono da lontananza oppure voci

fuoricampo, come ad esempio, nella scena d'apertura, sempre da *Mediterraneo*, dove una voce fuoricampo ci introduce alla storia del film:

Esempio 7:

Originale parlato	Ci stavano mandando in missione a Mighisti, un'isola sperduta dell'Egeo. La più piccola, la più lontana. Importanza strategica zero.
Sottotitoli in croato	<p><i>Poslali su nas u misiju na Mighisti, otok u Egejskom moru.</i></p> <p><i>Najmanji i najudaljeniji.</i></p> <p><i>Njegov je strateški značaj bio nula.</i></p>

Gli esempi presentati mostrano come l'uso della punteggiatura e altri segni tipografici fa sì che gli spettatori riescano a leggere e comprendere al meglio i dialoghi parlati, specialmente se si prende in considerazione che i sottotitoli rappresentano un tipo di testo scritto che appare e scompare dallo schermo in un determinato tempo e il pubblico non ha la possibilità di tornare indietro e rileggere quello che eventualmente non è riuscito a capire, a meno che non guardi il film su DVD, ma anche in questo caso si spezzerebbe il ritmo della visione che potrebbe rovinare la completa esperienza. Perciò, si tende ad avere queste convenzioni formali per quanto riguarda la tipografia, anche se ci sono le differenze nell'uso che variano dal paese al paese, dal sottotitolatore al sottotitolatore, per cui esse non devono essere prese come direttive in senso assoluto, ma come linee guida e orientamento per creare i sottotitoli chiari, leggibili e in armonia con il ritmo del parlato originale.

3.3.3. Aspetti linguistici

La linguistica dei sottotitoli differisce dalla linguistica di altri tipi di traduzione, come quella letteraria, in quanto il traduttore sottotitolatore è vincolato dai codici caratteristici dei prodotti audiovisivi. Il vincolo principale che ogni sottotitolatore

incontra è la dimensione spazio – temporale, perché deve tenere conto del tempo in cui i sottotitoli rimangono impressi sullo schermo e dello spazio che essi occupano per produrre i sottotitoli comprensibili e coerenti all'originale parlato, garantendo al pubblico la massima fruibilità. Per cui, nella realizzazione dei sottotitoli si hanno tre fasi: riduzione del testo, trasformazione diamesica e traduzione. Queste tre fasi²⁶, ovvero operazioni, sono complementari, contemporanee e ugualmente importanti, il che rende la realizzazione dei sottotitoli un processo complicato.

3.3.3.1. La riduzione testuale

La prima fase nel processo della realizzazione dei sottotitoli è la riduzione testuale. Si tratta del passaggio da unità lunghe a unità più brevi, dato che i sottotitoli non possono essere una traduzione dettagliata del parlato filmico originale. I motivi per la riduzione testuale risiedono nel fatto che agli spettatori serve meno tempo per assorbire il parlato rispetto al tempo necessario per leggere, per cui i sottotitoli devono permettere al pubblico di capire quello che c'è scritto in basso sullo schermo. Inoltre, gli spettatori devono guardare l'azione e ascoltare la colonna sonora, perciò gli si deve lasciare abbastanza tempo per leggere, guardare e ascoltare. In fine, i sottotitoli sono limitati a due righe e il sottotitolatore deve ridurre e adattare il testo originale parlato mantenendo la sincronia tra dialoghi, immagini e sottotitoli in modo da offrire al pubblico una corretta e veloce ricezione del testo scritto.

Esistono due tipi di riduzione testuale: la riduzione parziale e la riduzione totale. La riduzione parziale si ottiene attraverso la condensazione del testo di partenza in cui non avviene la totale perdita delle informazioni, in quanto esse sono solo "sintetizzate e riformulate, ridotte a livello linguistico ma non informativo".²⁷ La condensazione a livello della parola può essere realizzata mediante seguenti tecniche:²⁸

²⁶ PEREGO, Elisa, op. cit. p. 73.

²⁷ PEREGO, Elisa, op. cit. p. 85.

²⁸ DIAZ-CINTAS, Jorge – REMAEL, Aline, op. cit., pp. 151-153.

- **Semplificazione delle perifrasi verbali, costruzioni fattitive e verbi modali** – nel linguaggio parlato spesso si trovano le perifrasi verbali e complessi verbali che possono essere lunghi e occupare prezioso spazio nei sottotitoli. Per questo motivo i sottotitolatori tendono a sostituirli con le forme più brevi, se lo permette la lingua di arrivo.

Esempio 1 – sempre nel film *Mediterraneo*, la scena in cui i soldati italiani giocando a calcio all'improvviso vedono il segnale d'allarme e Lorusso grida:

Originale parlato	Tutti i civili a casa! Sta arrivando il nemico! Presto, presto! Dai! Presto!
Sottotitoli in croato	Svi civili u svoje kuće! Neprijatelj je tu! Požurite! [Tutti i civili a loro case! Il nemico è qui! Affrettatevi!]

Questo esempio mostra come la perifrasi al gerundio *Sta arrivando il nemico!* nella traduzione croata viene trasformata in forma più breve *Il nemico è qui!* che non solo occupa meno spazio sullo schermo, ma agevola la lettura del sottotitolo. La stessa cosa si può osservare in seguente esempio tratto da scena in cui Antonio Farina si chiude in casa con Vassilissa di cui è innamorato, e spara con il fucile dalla finestra ai suoi compagni per tenerli lontani dalla ragazza.

Esempio 2

Originale parlato	TENENTE: Antonio, ma cosa ti sei messo a fare?
Sottotitoli in croato	Antonio, što radiš? [Antonio, che fai?]

In questo esempio il verbo *mettersi* ha il significato del verbo *cominciare*. Entrambi sono i verbi fraseologici che insieme ad infinito *fare* formano la perifrasi verbale. In questo caso il verbo *mettersi* indica l'inizio dell'azione del verbo all'infinito, ovvero indica la fase incoativa. Nel sottotitolo croato la perifrasi verbale è stata trasformata in una semplice domanda con un unico verbo all'indicativo.

- **Generalizzazione delle enumerazioni** – a volte le generalizzazioni sostituiscono le enumerazioni. Anche se esse modificano lo stile del parlante, aiutano a salvare lo spazio.

Esempio 3 – nella scena tratta dal film *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) in cui il ragazzo si confessa nella chiesa.

Originale parlato	Onori il padre e la madre?
Sottotitolo in croato	Poštuješ li roditelje? [Onori i genitori?]

- **Uso di sinonimi più brevi o espressioni equivalenti** – si tratta di una strategia ovvia nella riduzione della lunghezza dei sottotitoli. Perché non usare "Sono molto felice" al posto del "Provo un sentimento di grande felicità", oppure "Devo parlarti" al posto del "Devo dirti una cosa"? È chiaro che bisogna tenere in mente che i sinonimi non sono equivalenti precisi e che possono appartenere a registri diversi, per cui in certi contesti potrebbero essere inappropriati. Ma il dialogo viene sentito e letto nel contesto e ciò aiuta al sottotitolatore di mantenere la coesione testuale.

Esempio 4 – ancora da *Mediterraneo*, quando il tenente, mentre dipinge il panorama dell'isola, parla con Farina.

Originale parlato	TENENTE: Ci sarà qualcuno che ti aspetta a casa? FARINA: I miei sono morti quando ero piccolo.
Sottotitoli in croato	Čeka li te netko kod kuće? - Siroče sam. [Qualcuno ti aspetta a casa? - Sono un orfano.]

Questa strategia di riduzione testuale è particolarmente utile quando abbiamo un veloce susseguirsi delle immagini, oppure quando si usa la tecnica di montaggio campo-controcampo nelle scene dove si hanno dialoghi in cui alternativamente parlano due soggetti.

- **Uso di tempi verbali semplici al posto di quelli composti** – in tutti i casi dove la lingua di arrivo lo permette, nel senso di mantenimento della correttezza grammaticale e coerenza con il parlato della lingua di partenza, si può ricorrere all'uso dei tempi verbali semplici al posto di quelli composti.

Esempio 5 – sempre da *Mediterraneo*, il monologo di Lorusso nella scena in cui Colasanti gli fa il massaggio.

Originale parlato	Il tramonto mi piacerebbe vedere con mia madre...
Sottotitoli in croato	Volim gledati zalazak sunca s majkom... [Mi piace vedere il tramonto con mia madre...]

In questo esempio il sottotitolatore ha optato per l'uso del presente *volim* (letteralmente "amo", ma in questo caso "mi piace") al posto del condizionale *volio bih* (mi piacerebbe) che è un tempo composto nella lingua croata e che occuperebbe più spazio nel sottotitolo.

- **Cambiamento delle classi di parole** – molto spesso cambiando la classe di parola si può ottenere una forma più breve. Così si può cambiare verbo in sostantivo, aggettivo in verbo, verbo in avverbio, aggettivo in sostantivo o viceversa.

Esempio 6 – sempre nella scena del *Mediterraneo*, mentre tenente disegnava e parlava con Farina.

Originale parlato	La fidanzata ce l'hai?
Sottotitolo in croato	Zaručen? [Fidanzato?]

In questo esempio il sostantivo *fidanzata* è stato trasformato in aggettivo *fidanzato* ottenendo una significativa riduzione del testo di partenza.

Esempio 7 – in seguente esempio, tratto da *Roma* (Federico Fellini, 1972), nella scena del teatro si ha la trasformazione del verbo in sostantivo.

Originale parlato	Pensate, questo è nato prima di essere stato concepito.
Sottotitoli in croato	Ako mene pitate, rođen je prije začeca. [Se chiedete a me, è nato prima del concepimento.]

Oltre alle strategie della riduzione parziale, ovvero della condensazione del testo a livello della parola, esistono anche le strategie della condensazione a livello della proposizione:²⁹

- Cambiamento delle proposizioni negative o domande in proposizioni affermative o assertive – a volte cambiando il modo della proposizione si può ottenere la riduzione della sua lunghezza. Nell'esempio che segue la proposizione negativa in sottotitolo diventa affermativa e molto più breve, mantenendo tutte le informazioni importanti per la comprensione dell'enunciato.

Esempio 8 – nelle scene iniziali del *Mediterraneo*, il capitano si rivolge ai soldati e gli dice cosa devono fare.

Originale parlato	Non voglio che succeda qualcosa alla radio.
Sottotitolo in croato	Pazite na radio. [Attenti alla radio.]

Il seguente esempio mostra una domanda più o meno retorica che viene trasformata in una dichiarazione esclamativa nel sottotitolo croato. Il sottotitolatore ha così ottenuto un sottotitolo breve senza creare confusione.

²⁹ DIAZ-CINTAS, Jorge – REMAEL, Aline, op. cit., pp. 154-161.

Esempio 9 – ancora da *Amarcord*, la scena all'inizio del film in cui Fiorella viene dal barbiere a cercare sua sorella.

Originale parlato	Perché ti sei messa le mie scarpe?
Sottotitolo in croato	To su moje cipele! [Queste sono le mie scarpe!]

- **Semplificazione delle frasi con verbi modali** – omissione o semplificazione delle proposizioni che contengono verbi modali, ovvero servili, può salvare lo spazio e ridurre il tempo di lettura del sottotitolo da parte dello spettatore. Però, questa operazione deve essere fatta con cura in quanto l'omissione può risultare in una traduzione non del tutto verosimile. Essa può rendere il soggetto che parla più decisivo o meno cortese. Per chiarire questa strategia si può osservare il seguente esempio tratto da scena del *Mediterraneo* in cui Lorusso gioca a *backgammon* (tavola reale) con il prete e discute con Noventa sul caffè. Qui si ha il cambiamento del complesso che contiene il verbo modale *devi* e la costruzione fattitiva *lasciar depositare* in una semplice e più breve forma dell'imperativo *fallo cadere*. Segue la frase in cui il verbo *sapere* funge da verbo modale *potere* e insieme a infinito *aspettare* nel sottotitolo croato viene ridotto e riformulato in frase più breve all'imperativo.

Esempio 10

Originale parlato	Devi lasciar depositare il fondo. Bisogna saper aspettare.
Sottotitoli in croato	Neka padne na dno. Nauči se čekati. [Fallo cadere sul fondo. Impara ad aspettare.]

- **Trasformazione del discorso diretto in discorso indiretto** - anche questa strategia di riduzione permette al sottotitolatore di eliminare alcune parti del discorso che, in questo caso, introducono l'enunciato di chi parla. Così nell'esempio seguente, tratto da *Amarcord*, nella scena in cui hanno portato lo zio Teo, fratello di Aurelio, a pranzo in

campagna si ha l'omissione del pronome personale *Io*, e in più l'omissione dell'avverbio *delle volte*. Così nel sottotitolo croato rimane la proposizione semplificata *Mi domando*.

Esempio 11

Originale parlato	Io mi domando delle volte: "Come fa la natura a tirar fuori delle cose così perfette?"
Sottotitoli in croato	Pitam se, kako priroda može napraviti tako savršene stvari? [Mi domando, come la natura riesce a fare le cose così perfette?]

- **Cambiamento del soggetto della frase** – si può ottenere una certa riduzione del testo cambiando il soggetto della proposizione, come in seguente esempio, ancora da *Amarcord*.

Esempio 12

Originale parlato	Io sono figlio di americani.
Sottotitoli in croato	Roditelji su mi Amerikanci. [I miei genitori sono americani.]

- **Trasformazione delle proposizioni lunghe e composte in quelle semplici** – un'altra strategia per facilitare la lettura è la semplificazione delle proposizioni complesse che altrimenti potrebbero essere distribuite in più sottotitoli. Frasi più brevi e semplici richiedono meno impegno della lettura da parte degli spettatori che non devono richiamare la memoria per collegare l'inizio e la fine della frase, dato che le parti della frase complessa non sarebbero visibili sullo schermo tutte insieme ma sarebbero divise in più sottotitoli.

Esempio 13 – la scena tratta da *Mediterraneo* in cui il sargente Lorusso grida, arrabbiato con Strazzabosco perché sono rimasti senza la radio e Farina cerca di calmarlo.

Originale parlato	Sargente, non gridi. Cosa c'entra prendersela con lui adesso. L'importante è piuttosto mantenere la calma, eh.
Sottotitoli in croato	Vodniče, ne vičite. Optuživanje neće pomoći. Ostanimo mirni. [Sargente, non gridare. L'accusare non aiuterà. Rimaniamo calmi.]

Qui il sottotitolatore è riuscito a inserire il lungo discorso di Farina in un solo sottotitolo composto da due righe. Questa notevole riduzione è stata ottenuta cambiando la locuzione *prendersela con lui* con il sostantivo *l'accusare* e riformulando la prima parte della proposizione complessa. Inoltre, la seconda frase complessa è stata trasformata in una frase semplice eliminando del tutto la proposizione principale e cambiando il sostantivo *calma* in verbo *calmare*. Tutto ciò ha reso il sottotitolo chiaro, comprensibile e leggibile in modo rapido, senza togliere nulla dalla informatività rispetto all'enunciato dell'originale parlato.

Esempio 14 – ancora da *Mediterraneo*.

Originale parlato	Urge il volontario per salire a chiamare su in cima alla montagna i due fratelli. Non trovandosi il volontario i due fratelli restano dove sono.
Sottotitoli in croato	Tražim dobrovoljca koji će pozvati dva brata s planine. Inače braća ostaju gdje jesu. [Cerco il volontario che chiamerà i due fratelli dalla montagna. Altrimenti i due fratelli restano dove sono.]

In questo esempio, invece, l'intera proposizione subordinata *Non trovandosi il volontario* è stata sostituita con un semplice avverbio *altrimenti*.

- **Trasformazione delle proposizioni attive in passive e viceversa** – il cambio delle proposizioni attive in passive deve essere fatto con cura, perché nel primo caso l'attenzione cade su quello che esegue l'azione, e nel secondo è l'azione stessa ad essere al centro dell'attenzione. Comunque, come mostra il seguente esempio, la trasformazione può essere eseguita senza alterazioni nella traduzione per ottenere un sottotitolo più breve.

Esempio 15 – ancora da *Amarcord*, la scena alla scuola con la professoressa di matematica, davanti alla lavagna.

Originale parlato	Cosa ho scritto qui?
Sottotitolo in croato	Što je to napisano? [Cosa c'è scritto?]

In questo caso gli spettatori sanno che parla la professoressa e che quello che c'è scritto sulla lavagna l'ha scritto lei, per cui la proposizione può essere trasformata dalla attiva in passiva senza problemi.

- **Uso di pronomi per sostituire sostantivi o proposizioni sostantive** – uso di pronomi al posto di sostantivi o proposizioni sostantive dipende dal contesto in cui si usano. Essi possono offrire le soluzioni traduttive brevi perché si costruiscono sulla situazione o sull'informazione visiva che è già stata stabilita.

Esempio 16 – scena tratta da *Mediterraneo* in cui i protagonisti rimangono senza la radio.

Originale parlato	Eravamo legati a questa radio e ce l'ha spaccato quel deficiente del montanaro.
Sottotitoli in croato	Ovisimo o tome, a budala od planinskog čovjeka ga razbije. [Dipendiamo da questo, e il deficiente del montanaro lo spacca.]

In questa scena gli spettatori vedono bene che si tratta della radio spaccata, e nella traduzione il sostantivo *radio* può essere sostituito con il pronome dimostrativo *questo*.

Nella scena del *Amarcord*, in cui la famiglia di Aurelio si trova a casa a pranzo e sua moglie chiede a uno dei figli ripetendo due volte di passarle il piatto, si ha la sostituzione del complemento oggetto *il piatto di tuo fratello* con il pronome personale diretto *lo*. In questo caso, la sostituzione è usata per evitare la ripetizione dell'originale parlato, dato che gli spettatori hanno già ricevuto l'informazione di cosa si tratta.

Esempio 17

Originale parlato	Dammi il piatto di tuo fratello. Dammi il piatto di tuo fratello!
Sottotitoli in croato	Daj mi bratov tanjur. Daj mi ga! [Dammi il piatto di tuo fratello. Dammelo!]

- **Unione di due o più proposizioni in una** – serie di due o più frasi brevi del dialogo parlato possono unirsi in una frase. Unione delle frasi può rendere più esplicita la connessione tra azioni e aiutare lo spettatore di vederle e capirle più facilmente. Lo si può vedere in seguente esempio tratto da *Mediterraneo*, nelle scene iniziali in cui una voce fuoricampo ci presenta il disertore Corrado Noventa.

Esempio 18

Originale parlato	Era già scappato varie volte. Voleva scappare a casa perché sua moglie aspettava un bambino.
Sottotitoli in croato	<p>Već je bježao nekoliko puta, kući, svojoj ženi,</p> <p>jer bila je trudna.</p> <p>[Era già scappato varie volte, a casa, da sua moglie, perché era incinta.]</p>

In questo esempio si ha l'elisione ("voleva scappare" è stato omesso) che è stata ricoperta dal contesto della frase precedente, e il traduttore ha unito le due frasi sfruttando l'informazione già data nella prima frase (il verbo "scappare") e riformulando la seconda.

Il secondo tipo della riduzione testuale è la riduzione totale, ovvero l'eliminazione. Si tratta di omissione degli elementi del testo parlato che possono spaziare da singole parole a frasi intere. Elementi linguistici che si tralasciano nella sottotitolazione possono essere di diversa natura: informazioni deducibili dal contesto e dalla componente iconografica del film, marche di enfasi, nomi di persona precedentemente menzionati, precisazioni, segnali discorsivi, ripetizioni, interiezioni, riprese di materiale verbale già espresso, vocativi in eccesso, allocuzioni, appellativi, marche di cortesia, esitazioni e altri elementi tipici della lingua parlata.³⁰ Seguenti esempi, tratti da *Mediterraneo*, chiariranno il concetto della riduzione totale.

³⁰ PEREGO, Elisa, op. cit. p. 81.

Esempio 19 – eliminazione delle informazioni deducibili dal contesto e delle componenti iconografiche del film.

Originale parlato	Indovini cosa ho dietro la schiena.
Sottotitolo in croato	Pogodite što imam. [Indovini cosa ho.]

In questo sottotitolo è stata omessa la parte *dietro la schiena* perché gli spettatori vedono bene che Corrado Noventa ha le mani dietro la schiena. Non c'è bisogno di tradurre questa informazione in quanto essa è deducibile e nella traduzione sarebbe ridondante.

Esempio 20 – eliminazione delle precisazioni.

Originale parlato	E adesso, cosa facciamo?
Sottotitolo in croato	Što sad? [E adesso?]

Qui è stata tralasciata la precisazione *cosa facciamo*, in quanto già la forma abbreviata della domanda *E adesso?* sottintende la parte eliminata.

Esempio 21 – eliminazione di appellativi allocutivi.

Originale parlato	Signor tenente, ce le mettiamo subito le maschere antigas?
Sottotitoli in croato	Poručniče, da stavimo sad gas maske? [Tenente, ce le mettiamo subito le maschere antigas?]

Originale parlato	Ragazzi, non facciamo cazzate!
Sottotitolo in croato	Ne zezajte se! [Non fate cazzate!]

In quasi tutto il film sono stati omessi gli appellativi allocutivi, come *signor*, *ragazzi* e simili, il che ha reso i sottotitoli più corti e leggibili senza togliere nulla dalla comprensione del parlato originale.

Esempio 22 – eliminazione delle marche di cortesia.

Originale parlato	Scusa Vasillissa, ma questo?
Sottotitolo in croato	Vasillissa, što je ovo? [Vasillissa, cos'è questo?]

Anche le marche di cortesia possono essere eliminate, come in questo caso in cui gli interlocutori si conoscono e si danno del tu. Ma occorre fare attenzione quando si ha, per esempio, un discorso con le persone di rango più alto, o tra le persone sconosciute, dove l'omissione delle marche di cortesia cambierebbe il registro e potrebbe influenzare la ricezione corretta del messaggio trasmesso.

Esempio 23 – eliminazione di interiezioni

Originale parlato	Silvana, non facciamo casini, eh!
Sottotitolo in croato	Silvana, ne buči! [Silvana, non facciamo casini!]

Le interiezioni come *ah!*, *eh!*, *oh!*, *boh!*, *beh!*, *coraggio!*, *caspita!*, *accidenti!* e simili, vengono quasi regolarmente omesse perché esprimono stato d'animo del parlante che è deducibile dal tono della voce e dalla azione visibile sullo schermo.

Esempio 24 – eliminazione di ripetizioni e vocativi in eccesso.

Originale parlato	Allarmi! Sveglia! Allarmi! Allarmi! Sveglia!
Sottotitolo in croato	Uzbuna! [Allarmi!]

Originale parlato	Dai, muoviti, muoviti! Veloci! Tutti effettivi! Forza ragazzi! Dai, dai, dai! Andiamo! Porco cane!
Sottotitolo in croato	SOTTOTITOLO INESISTENTE

In questo esempio le ripetizioni e vocativi in eccesso sono stati ridotti a una parola sola, o addirittura eliminati del tutto, perché nella scena da cui sono tratti si vede agitazione dei protagonisti, e il loro linguaggio del corpo insieme al tono della voce trasmette benissimo il messaggio, che è comprensibile anche senza la traduzione di tutto quello che dicono. L'omissione di ripetizioni in alcuni casi può essere ottenuta anche riformulando le frasi, come nei sottotitoli seguenti:

Originale parlato	Dai, dai, vai te prima. - No, no, no, vai prima te.
Sottotitoli in croato	Ti prvi. - Ne, ti. [Tu prima. - No, tu.]

La maggior parte delle lingue permette qualche tipo di abbreviazione o eliminazione. Dagli esempi riportati in questo capitolo si è visto come la riduzione parziale (condensazione), come anche la riduzione totale (eliminazione), sia a livello della parola che a livello della frase, possono risultare molto utili nel risparmiare lo spazio all'interno del sottotitolo e nel rendere la lettura più rapida e scorrevole. Però, la riduzione testuale va applicata con cautela per mantenere la coerenza e la coesione con il testo di partenza, la integrità semiotica, e per non cambiare il registro dove ciò non è

opportuno. Soltanto in questo modo si possono produrre i sottotitoli validi, affidabili, verosimili che permettono una corretta comprensione dei fruitori.

3.3.3.2. La trasformazione diamesica

Uno degli aspetti caratteristici dei sottotitoli è la trasformazione diamesica. Si tratta del processo in cui avviene il passaggio dal codice orale a quello scritto. La natura della forma orale differisce da quella scritta, in quanto quest'ultima risulta più rigida, formale, organizzata, standardizzata, regolata dalle convenzioni della punteggiatura, dell'ortografia, della sintassi e della grammatica.³¹ Nonostante ciò, il sottotitolatore dovrebbe attribuire ai sottotitoli la spontaneità e la naturalezza del dialogo parlato, rispettando, naturalmente, le regole della lingua scritta, ma allo stesso tempo cercando di evitare l'uso di forme rigide, tipiche della lingua scritta che risulterebbe in sottotitoli meno naturali e in qualche modo forzati. Per esempio, se in una scena di un film in cui due amici vogliono mangiare una pizza, uno dicesse all'altro: "Propongo di andare a mangiare una pizza insieme", la frase suonerebbe perfettamente corretta da un punto di vista grammaticale e ortografico, ma lascierebbe una sensazione del finto o poco naturale. Sarebbe più opportuno sostituirla con la domanda: "Ti va una pizza?", che risulta molto più naturale e spontanea.

Come si è già visto negli esempi del capitolo precedente, la lingua scritta non rappresenta una trascrizione del parlato. Ciò succede perché nella lingua parlata esistono elementi che non trovano un corrispettivo adeguato nello scritto, come intonazione, enfasi, forme dialettali e altri elementi paralinguistici, ovvero non verbali. Il sottotitolo richiede una riduzione e riformulazione del testo originale, entrambe determinate dalla natura del parlato filmico, per cui il sottotitolo deve essere inteso come un testo di supporto che aiuta lo spettatore a comprendere il film in lingua straniera.

Nella realizzazione dei sottotitoli si assiste dunque alla cancellazione di vari tratti linguistici caratteristici del parlato, e spesso si ha un cambiamento di registro che annulla le scelte tipiche del parlato colloquiale informale, usando i termini meno offensivi, come mostra il seguente esempio tratto da *Amarcord*:

³¹ PEREGO, Elisa, op. cit. p. 90.

Originale parlato	Appena ci siamo a casa ti stacco la testa a te!
Sottotitoli in croato	Dobit ćeš kasnije! [Dopo le prendi!]

Oltre alla riduzione testuale, che comporta l'impovertimento dell'originale parlato, a volte i sottotitolatori ricorrono all'arricchimento, ovvero l'espansione dell'originale. Si tratta della scelta di termini più informativi e diretti rispetto a quelli utilizzati nell'originale. Sempre da *Amarcord*:

Originale parlato	Mi fai morire Gradisca. Greta Garbo si deve andare a nascondere!
Sottotitoli in croato	Najveća si, Gradisca. Greta Garbo nije ništa prema tebi! [Sei la più grande Gradisca. Greta Garbo è nulla rispetto a te!]

Originale parlato	Chissà chi ci sarà al mare stamattina.
Sottotitoli in croato	Pitam se tko je jutros na plaži. [Mi chiedo chi c'è stamattina in spiaggia.]

Originale parlato	PROFESSORE: Uccisione di Agrippina? ALUNNO: Sessantanove.
Sottotitoli in croato	-Ubojstvo Agrippine? - 69. ljeta Gospodnjega. [-Uccisione di Agrippina? - 69 Anno Domini]

L'originale si arricchisce anche per oltrepassare le barriere culturali, dando un'informazione in più agli spettatori della comunità linguistica di arrivo. Perché non bisogna aspettarsi da un croato medio di sapere che il Sangiovese è un tipo di vitigno da cui si ottengono alcuni vini italiani, ed è del tutto legittima l'aggiunta della parola "vino"

nel seguente esempio, ancora da *Amarcord*. Soprattutto perché in questa scena, durante il pranzo, Aurelio è girato di spalle e gli spettatori non vedono che sta bevendo il vino:

Originale parlato	Buono 'sto Sangiovese.
Sottotitoli in croato	Dobro vino, ovaj Sangiovese. [Buono il vino, questo Sangiovese.]

3.3.3.3. La traduzione

L'ultima delle tre fasi complementari e contemporanee nel processo di realizzazione dei sottotitoli è la traduzione. Come si è potuto vedere negli esempi presentati fino adesso, le scelte traduttive del sottotitolatore sono vincolate dalla natura e dagli aspetti del parlato filmico, ovvero dalla pluralità dei codici presente nei prodotti audiovisivi. Oltre a queste sfide, il sottotitolatore quasi sempre incontra anche altre difficoltà che deve risolvere, alcune delle quali saranno presentate qui di seguito.

1. Traduzione di dialetti – il dialetto è una varietà linguistica usata in zone geograficamente limitate. Parlando di dialetti è opportuno menzionare anche i socioletti, ovvero i sistemi linguistici che caratterizzano uno strato sociale, e idioletti che si riferiscono all'insieme degli usi di una lingua caratteristico di un dato individuo. Dialetti, socioletti e idioletti nella sottotitolazione vanno quasi sempre tradotti in lingua di arrivo standard perché è molto improbabile che una lingua di arrivo abbia un equivalente identico. Le connotazioni del dialetto della cultura di arrivo non saranno mai uguali a quelle della cultura di partenza. Inoltre, tradurre un dialetto in un altro potrebbe risultare in problemi di comprensione, dato che non tutti parlanti di una lingua conoscono tutti i suoi dialetti.

Ecco un esempio tratto da *Baarìa* (Giuseppe Tornatore, 2009):

Originale parlato	Beddu spiritu di patate. Va pigghiatila n'culu. [Bello spirito di patate. Vai a prenderlo in culo.]
Sottotitoli in croato	Bijedan humor. Nabijem te. [Umorismo povero. Vai a quel paese.]

In questo esempio il dialetto siciliano non ha riscontrato l'equivalente nella traduzione croata, e neanche il modo di dire "spirito di patate" (battuta sciocca che pretenderebbe di essere spiritosa) è stato tradotto con un modo di dire corrispettivo in croato. Inoltre, la seconda frase è un volgarismo che nel sottotitolo diventa un po' meno volgare e più leggero dell'originale.

Così i sottotitolatori quasi sempre correggono gli errori grammaticali e le varianti lessicali presenti in dialetti, giocando eventualmente sul registro, innalzandolo o abbassandolo in base alla funzione che un dialetto ha nel prodotto audiovisivo. Se queste varianti linguistiche sono usate in tutto il film, come ad esempio in *Gomorra* (Matteo Garrone, 2008), dove tutti i personaggi parlano in dialetto napoletano poco comprensibile perfino alla gran parte degli italiani, i sottotitoli sono realizzati in lingua di arrivo più o meno standard per agevolare la comprensione. Dall'altra parte, nel film *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) si ha una lingua scozzese mescolata con un gergo relativo alla droga e parlata dai criminali, in opposizione alla lingua inglese standard usata dai personaggi "puliti". In questo caso, nei sottotitoli bisogna ottenere un contrasto tra due gruppi sociali usando termini adeguati nella lingua di arrivo. Così le parole dello *slang* scozzese utilizzate nel film, come *dosh* (soldi), *skag* (eroina) e simili, dovrebbero essere tradotte con equivalenti più vicini al gergo di strada della lingua di arrivo, per esempio *grana* (soldi), *roba* (eroina) e simili. In questo modo l'uso delle varianti gergali avrebbe la stessa funzione distintiva anche nella traduzione.

2. Traduzione di volgarismi – i volgarismi nei sottotitoli spesso vengono attenuati o addirittura eliminati, come mostrano i seguenti esempi tratti da *Mediterraneo*.

Originale parlato	Ragazzi, non facciamo cazzate!
Sottotitoli in croato	Ne zezajte se! [Non fate stupidaggini!]

Originale parlato	Va bene un cazzo!
Sottotitoli in croato	Vraga je u redu! [Va bene un diavolo!]

Originale parlato	Che cazzo stai dicendo, Lorusso?
Sottotitoli in croato	Što to govoriš, Lorusso? [Cosa stai dicendo, Lorusso?]

Comunque, i volgarismi compiono funzioni specifiche nei dialoghi filmici e la loro eliminazione non è l'unica o la migliore opzione. Il linguaggio carico di emozioni esprime stati d'animo dei personaggi e in certi casi bisogna tradurlo per trasmettere il messaggio agli spettatori in modo adeguato, come illustra l'esempio che segue, ancora da *Mediterraneo*.

Originale parlato	FARINA: Tenente, vaffanculo! TENENTE: Ma vaffanculo te!
Sottotitoli in croato	Poručniče, odjebi! - Ti odjebi!

In questa scena si assiste a un litigio tra il tenente e Farina durante la partita di calcio, in cui le tensioni tra i protagonisti sono alte e sarebbe inopportuno usare i termini meno pesanti, come *vai al diavolo!* o *vai a quel paese!* in quanto essi renderebbero la scena più morbida, o addirittura ridicola. Per cui la traduzione croata ha conservato lo stesso tono e la stessa volgarità dell'originale. La stessa cosa si può osservare nel prossimo esempio, tratto da *Amarcord*.

Originale parlato	Io dico soltanto questo, Mussolini ce l'ha due coglioni così!
Sottotitoli in croato	Sve što mogu reći jest da Mussolini ima ovako velika muda!

Il sottotitolatore ha lasciato in questo sottotitolo il modo di dire volgare *avere i coglioni* perché si avrebbe perso il senso di comicità della scena se avesse usato i termini più raffinati. Perciò, la traduzione dei volgarismi è importante quando essi contribuiscono alla caratterizzazione dei personaggi o al messaggio che un film vuole trasmettere.

3. Traduzione di *humour* e giochi di parole – tradurre le barzellette rientra nelle più grandi sfide di ogni traduttore. Il senso dell'umorismo è diverso da persona a persona, da generazione a generazione e particolarmente da una comunità linguistica all'altra. Le difficoltà più grandi sorgono quando la battuta comica è basata su un gioco di parole intraducibile in lingua di arrivo. In questi casi il sottotitolatore dovrebbe mostrare tutta la sua bravura e creatività. Dovrebbe aggirare l'ostacolo ignorando del tutto il testo originale e cercando di creare una battuta comica che si adatti alla situazione presentata nella lingua di partenza. La sfida diventa ancora più grande considerando il vincolo del codice iconografico dei prodotti audiovisivi, di cui si è parlato nel paragrafo 2.4. sulla pagina 8 di questa tesi.

Nei casi in cui è impossibile ideare una battuta per le costrizioni iconografiche presenti sullo schermo o per l'impossibilità di trovare un equivalente, si può ricorrere alla spiegazione che di solito viene indicata tra le parentesi. Lo illustra la scena *cult* di *Amarcord* dove l'attrice, offrendosi apertamente al principe, pronuncia con una voce sensuale proprio la parola che dà anche il nome al suo personaggio.

Originale parlato	Signor principe... Gradisca!
Sottotitoli in croato	G. Prinče, gospodine... Gradisca (Poslužite se)! [Sig. Principe, signore... Gradisca (Si serva!)]

La comicità è basata sull'omofonia Gradisca (nome) / gradisca (imperativo del verbo gradire). In questo caso il sottotitolare ha dovuto aggiungere nel sottotitolo la traduzione del verbo, data l'impossibilità di trovare un equivalente nella lingua di arrivo. Queste soluzioni non sono molto eleganti, ma purtroppo a volte sono l'unico modo per rendere il messaggio chiaro e comprensibile da parte degli spettatori che non capiscono la lingua originale del film.

4. Sottotitolazione vs doppiaggio

Come è stato già accennato nelle prime pagine di questa tesi, il doppiaggio è la modalità di traduzione audiovisiva predominante in Italia. Questo fatto non è strano, dato che il doppiaggio in questo paese ha una lunga tradizione risalente agli anni Trenta del secolo scorso. Nell'Italia fascista di Mussolini i film in lingue straniere erano proibiti per motivi politici, il che ha creato un terreno fertile per lo sviluppo sistematico dei film doppiati. Oggi, l'Italia ha portato il doppiaggio ai livelli di massima qualità, facendo di questa tecnica di traduzione audiovisiva una vera e propria arte. Tanto da far pensare agli abitanti più anziani che, per esempio, John Wayne parlasse davvero la lingua italiana.

Nell'ambito della traduzione audiovisiva il doppiaggio rappresenta un processo in cui la colonna sonora originale del film viene sostituita con un'altra colonna sonora che contiene i dialoghi tradotti nella lingua di arrivo. Questo metodo di trasferimento linguistico richiede una particolare accuratezza nella sincronizzazione. I nuovi dialoghi devono essere adattati in modo da mantenere il sincronismo labiale il più possibile, perché bisogna dare l'impressione agli spettatori che gli attori stiano parlando nella loro lingua. Se il sottotitolaggio è subordinato a vincoli spazio-temporali, il doppiaggio è subordinato a sincronia labiale.

Anche se da un punto di vista linguistico queste due forme di traduzione non andrebbero viste in opposizione, considerando che entrambe affrontano situazioni difficili, come giochi di parole, turpiloqui, dialetti, termini culturalmente connotati e così via, esse coinvolgono processi di traduzione e adattamento molto diversi. In primo luogo, il doppiaggio comporta minori riduzioni rispetto al testo di partenza, mentre la sottotitolazione riduce notevolmente il testo originale. Inoltre, con la tecnica del doppiaggio si può conservare la sovrapposizione dei turni (quando più attori parlano contemporaneamente), il che nella sottotitolazione può essere problematico o non possibile. In più, il doppiaggio permette una maggiore manipolazione del parlato filmico originale, trasmettendo più varianti sociolinguistiche contenute nella versione originale. Infine, il doppiaggio consente di mantenere la sfera paralinguistica verosimile, in quanto può riprodurre l'intonazione del parlante, suoi stati d'animo e atteggiamenti in modo fedele all'originale.

Mettendo a confronto le due tecniche della traduzione audiovisiva, la prima cosa da notare è che il doppiaggio mantiene l'oralità, mentre nella sottotitolazione si ha la variazione diamesica, il che richiede l'impiego di due codici linguistici diversi. Questa situazione provoca disorientamento dello spettatore perché la concentrazione di chi guarda un film sottotitolato viene disturbata dalla compresenza di sottotitoli che occupano una parte dello schermo, impedendo una visione completa. L'attenzione si disperde su tre livelli: immagine, testo scritto in lingua di arrivo e colonna sonora originale in lingua di partenza. Difatti, gli esperti del cinema spesso indicano questo fatto come maggior motivo per cui i film non dovrebbero essere sottotitolati ma doppiati.

Così anche l'esperto croato del cinema, il professore universitario della cultura dei media, Krešimir Mikić, sostiene che il doppiaggio sia la soluzione di trasferimento linguistico migliore ed è a priori contrario alla sottotitolazione. Secondo il professor Mikić, "nei fondamenti teorici del film, esso va guardato e ascoltato, e non esistono le giustificazioni per la sottotitolazione".³² Il professor Mikić argomenta la sua affermazione (contrastando quelli favorevoli alla sottotitolazione che sostengono che il doppiaggio stia togliendo la voce originale dell'attore) indicando una ricerca fatta a Los Angeles che aveva lo scopo di scoprire quanto il pubblico conosce le voci degli attori famosi, tenendo in mente proprio il doppiaggio dei film oltre le frontiere degli Stati Uniti. La ricerca ha coinvolto 1.200 partecipanti, regolari visitatori delle sale cinematografiche che avrebbero dovuto conoscere bene le voci degli attori. Gli sono state fatte sentire le voci di 180 attori e attrici, e gli partecipanti dovevano attribuire il nome dell'attore alla rispettiva voce. Soltanto il 16 per cento dei partecipanti ha dato la risposta corretta. All'altro gruppo di persone sono state mostrate le immagini degli attori che erano doppiati in lingua inglese con un sincronismo labiale perfetto, in modo che non parlavano sempre gli attori rappresentati sullo schermo ma i loro doppiatori. Questa volta il risultato è stato un po' migliore e il 29 per cento dei partecipanti ha dato la risposta giusta. Inoltre, il professor Mikić cita un'altra ricerca, realizzata da lui in Germania con gli studenti dell'Università di Monaco di Baviera, anche essa a favore della sua affermazione. Questa ricerca ha coinvolto due gruppi di studenti che dovevano guardare il film *Basic Instinct (Istinto di base, Paul Verhoeven, 1992)*. Un gruppo ha guardato il film doppiato, l'altro il film

³² MIKIĆ, Krešimir, intervista privata, Zagabria, 5 luglio 2016.

sottotitolato. Dopo la visione del film, i partecipanti dovevano rispondere a una serie di domande del tipo: come era la camera della protagonista, di che colore era il suo letto, le sedie, le pareti, come erano disposti i mobili nella sua casa ecc. Il gruppo che ha visto il film sottotitolato non ha dato le risposte corrette, mentre l'altro gruppo è riuscito a descrivere l'ambiente quasi in dettaglio. Le considerazioni del professor Mikić confermano gli aspetti del doppiaggio che permettono allo spettatore di concentrarsi sull'immagine e di percepire il prodotto audiovisivo nella sua totalità, catturando tutto ciò che l'autore di tale prodotto voleva trasmettere.

Il dibattito che contrappone la sottotitolazione al doppiaggio resterà a quanto pare aperto, perché entrambe le modalità di trasferimento linguistico hanno i suoi vantaggi e svantaggi. Così la sottotitolazione offre l'accesso ai dialoghi originali, preferiti dal pubblico che almeno in parte conosce la lingua di partenza. Inoltre, la sottotitolazione è molto meno costosa rispetto al doppiaggio, considerando che nel 2005 "il costo del doppiaggio in Italia di un film di circuito [andava] da 20.000 a 100.000 euro (l'escursione dipende – a grandi linee – dal numero e della qualità degli attori, e dalla complessità del film), mentre quello dei sottotitoli viaggia tra i 3 e gli 8 mila euro".³³ Altri vantaggi della sottotitolazione stanno nel fatto che essa favorisce l'apprendimento di lingue straniere ed è indispensabile per un pubblico di non udenti e immigrati. Dall'altra parte, il doppiaggio rimane vantaggioso per un pubblico di bambini e analfabeti.

Non si può dire con la certezza assoluta quale metodo della traduzione audiovisiva sia migliore perché ci sono tanti fattori che influenzano la scelta della tecnica traduttiva, dal costo al tipo di pubblico a cui il prodotto audiovisivo è destinato. Ma il fattore più importante resta l'abitudine degli spettatori che è molto difficile o addirittura impossibile da cambiare.

³³ PAOLINELLI, Mario – DI FORTUNATO, Eleonora, *Tradurre per il doppiaggio: La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 2005, pp. 36-37.

5. Conclusione

Anche se il titolo di questa tesi contiene la parola "problemi", lasciata lì apposta per marcare la complessità della traduzione audiovisiva e le difficoltà che si possono incontrare traducendo un prodotto audiovisivo, si precisa che un bravo e creativo traduttore audiovisivo nel suo lavoro non dovrebbe incontrare problemi, ma sfide.

La traduzione audiovisiva è una particolare parte della traduzione in senso più ampio, che utilizza varie metodologie di trasferimento linguistico per produrre prodotti audiovisivi che si possono offrire a un pubblico più ampio. La sua particolarità sta nel fatto che un traduttore audiovisivo affronta una costruzione complessa (come film, serie o programmi televisivi) che per la sua natura audiovisiva contiene in sé più canali e più codici inseparabili. La traduzione audiovisiva è vincolata dalla compresenza del canale audio-orale e quello visivo, che operando simultaneamente creano un significato, ovvero il parlato filmico, su cui si effettuano i processi di traduzione. Al momento della traduzione del parlato filmico si deve dunque prestare particolare attenzione non solo ai dialoghi, all'immagine e alle varie scritte presenti sullo schermo, ma anche a tutti quegli elementi che vanno oltre alla dimensione linguistica e che coinvolgono vari rumori, brusii, gesti, intonazione e altri elementi appartenenti al parlato spontaneo. In più, le scelte traduttive sono vincolate dai codici intrinseci dei prodotti audiovisivi, come codice musicale, di arrangiamento sonoro, iconografico, fotografico, dell'inquadratura, di mobilità, grafico e del montaggio. Tutto ciò rende la traduzione audiovisiva un processo complesso che richiede un alto livello di creatività e di preparazione da parte dei traduttori audiovisivi.

Le due principali metodologie di trasposizione linguistica all'interno della traduzione audiovisiva sono la sottotitolazione e il doppiaggio. La prima è predominante in Croazia, mentre la seconda prevale in Italia. Entrambe le metodologie devono trovare le soluzioni per oltrepassare le difficoltà legate alla compresenza del visivo, verbale e sonoro, e tutte e due incontrano problemi linguistico-traduttivi, come giochi di parole, dialetti, umorismo, canzoni e le diversità culturali presenti nelle varie comunità

linguistiche. Quello per cui la sottotitolazione e il doppiaggio differiscono sono gli aspetti e le tecniche usate per trasferire il messaggio del prodotto audiovisivo.

Il vincolo principale per la sottotitolazione è la dimensione spazio-temporale per la quale i sottotitoli subiscono una significativa riduzione testuale sotto forma di condensazione o eliminazione. Dall'altra parte, il doppiaggio è vincolato dalla necessità del sincronismo labiale per rendere la parlata degli attori quanto più naturale e verosimile all'originale. Un'altra differenza sta nel fatto che il doppiaggio impiega un unico codice linguistico trasferendo il parlato in una lingua al parlato in un'altra e conservando l'oralità, mentre la sottotitolazione ne impiega due in quanto questo processo comporta il passaggio da un testo orale a un testo scritto. Uno dei vantaggi del doppiaggio è che esso può trasmettere più varianti sociolinguistiche e più elementi non verbali, in quanto la colonna sonora nel processo del doppiaggio viene sostituita con un'altra colonna sonora e i dialoghi possono essere manipolati in misura maggiore rispetto alla sottotitolazione. La sottotitolazione vanta un costo in media dieci volte minore rispetto al doppiaggio ed è indispensabile per il pubblico di non udenti, come anche per gli apprendenti di lingue straniere. Il doppiaggio invece risulta utile ai bambini e agli analfabeti.

I favorevoli alla sottotitolazione ribadiscono che con il doppiaggio si perdono i dialoghi originali e il fascino di sentire le voci degli attori preferiti. Tra loro argomenti spesso si può sentire che è molto disturbante sentire un celebre attore americano parlare in lingua straniera. Resta aperta la domanda come mai allora non è disturbante sentire parlare Hitler con i suoi soldati in lingua inglese nei film americani sulla Seconda guerra mondiale? Oppure sentire parlare i cinesi la lingua inglese nel film *L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci.

Dall'altra parte, i sostenitori del doppiaggio sottolineano il fatto che con i sottotitoli sovrapposti sullo schermo si disperde l'attenzione su tre livelli – immagine, colonna sonora in lingua di partenza e testo scritto in lingua di arrivo. In questo modo gli spettatori non possono concentrarsi e percepire il messaggio del film in maniera completa.

Il dibattito resterà aperto perché entrambe le tecniche della traduzione audiovisiva troveranno sempre i suoi sostenitori e oppositori che fondano i loro argomenti nelle diversità socio-culturali e nelle loro abitudini. Quello che è certo è che un film doppiato bene deve far pensare al pubblico che gli attori stranieri parlino la loro lingua, e un film sottotitolato in maniera corretta deve far sì che gli spettatori non si accorgano che stiano leggendo le righe di testo sovrimpresse in basso dello schermo.

Bibliografia

CATFORD, John Cunnison, *A linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, Oxford 1965.

CHAUME, Frederic, *Film Studies and Translation Studies: Two disciplines at Stake in Audiovisual Translation*, «Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal», vol. 49, n. 1, 2004.

CHAUME, Frederic, *Teaching synchronisation in a dubbing course: Some didactic proposals*, in *The Didactics of Audiovisual Translation* a cura di Jorge Diaz Cintas, John Benjamins, Amsterdam – Philadelphia 2008.

DIAZ-CINTAS, Jorge – REMAEL, Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Routledge, London - New York, 2007.

HERNANDEZ BARTOLOMÉ, Ana Isabel – MENDILUCE CABRERA, Gustavo, *New Trends in Audiovisual Translation: The Latest Challenging Modes*, «Miscelánea: A Journal of English and American Studies», n. 31, 2005.

JAKOBSON, Roman, *On Linguistic Aspects of Translation*, in BROWER, Reuben A. [ed.], *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge 1959.

PAOLINELLI, Mario – DI FORTUNATO, Eleonora, *Tradurre per il doppiaggio: La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 2005.

PAVESI, Maria, *La traduzione filmica: aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carocci editore, Roma 2005.

PEREGO, Elisa, *La traduzione audiovisiva*, Carocci editore, Roma 2005.

ROSSI, Fabio, *Lingua italiana e cinema*, Carocci editore, Roma 2007.

TVEIT, Jan-Emil, *Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited*, in *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen* a cura di Jorge Diaz-Cintas e Gunilla Anderman, Palgrave Macmillian, London – New York 2009.

Intervista

MIKIĆ, Krešimir, intervista privata, Zagabria, 5 luglio 2016.

Filmografia

AMARCORD, Federico Fellini, 1973.

APOCALYPSE NOW, Francis Ford Coppola, 1979.

ARRESTED DEVELOPMENT (ARRESTED DEVELOPMENT – TI PRESENTO I MIEI), serie televisiva, Mitchell Hurwitz, 2003.

BAARÌA, Giuseppe Tornatore, 2009.

BITKA NA NERETVI (LA BATTAGLIA DELLA NERETVA), Veljko Bulajić, 1969.

GOMORRA, Matteo Garrone, 2008.

HORSE FEATHERS (I FRATELLI MARX A COLLEGE), Norman Zenos McLeod, 1932.

MASH, Robert Altman, 1970.

MEDITERRANEO, Gabriele Salvatores, 1991.

PULP FICTION, Quentin Tarantino, 1994.

ROMA, Federico Fellini, 1972.

SARAFINA! (SARAFINA! IL PROFUMO DELLA LIBERTÀ), Darrell Roodt, 1992.

SVEĆENIKOVA DJECA (PADRE VOSTRO), Vinko Brešan, 2013.

THE PURPLE ROSE OF CAIRO (LA ROSA PURPUREA DEL CAIRO), Woody Allen, 1985.

THE SIMPSONS (I SIMPSON), sitcom animata, Matt Groening, 1989.

THE WRONG MAN (IL LADRO), Alfred Hitchcock, 1956.

TRAINSPOTTING, Danny Boyle, 1996.

UNE FEMME MARIÉE (UNA DONNA SPOSATA), Jean-Luc Godard, 1964.