# Il prodotto audiovisivo

Con l’espressione “prodotto audiovisivo” ci si riferisce indistintamente a film e serie televisive, ovvero sistemi semiotici complessi che comunicano contemporaneamente attraverso canali distinti: essi, infatti, sono costituiti da un codice visivo, uno sonoro e uno verbale e risultano, pertanto, formati dalla combinazione di diverse componenti semiotiche.

Nelle opere cinematografiche e televisive, la sfera visiva si combina in modo perfetto con la sfera sonora e ne diventa inscindibile, creando un testo multicodice. In particolare, la sfera visiva è costituita dalle immagini e, pertanto, dalla cinesica e dalla mimica dei personaggi, ovvero la gestualità e i movimenti che accompagnano le loro battute. La sfera sonora, invece, possiede due componenti: da un lato è presente la componente verbale, costituita dai dialoghi tra i personaggi e dalla voce fuori campo6 del narratore; dall’altro si trova la componente non-verbale, ovvero suoni, rumori e musica, che vengono generalmente riassunti dall’espressione “colonna sonora”.

Nel prodotto audiovisivo, la simultaneità dell’utilizzo di più canali contraddistingue la trasmissione del messaggio e, allo stesso tempo, la crucialità di tutte le parti che lo costituiscono. Infatti, “non si “vede” la stessa cosa quando si “sente”; non si “sente” la stessa cosa quando si “vede”7, poiché la percezione sonora influenza quella visiva e la trasforma, e viceversa. La componente verbale del film è “situata dentro a un altro linguaggio, ma in una posizione capace di modificare il processo di significazione da cui dipende la nostra percezione di quel linguaggio”8.

5 *Ibid.*

6 Gianni Rondolino, Mario Tomasi, *Manuale del film*, UTET, Novara, 2011, p. 135.

7 Michel Chion, *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2001, p. 7.

8 Marco Cipolloni, “La traduzione per il cinema come campo di studio e di ricerca”, in AA.VV., *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, CLUEB, Bologna, 1996, p. 43.

Per ricostruire in modo integrale il messaggio originale, il fruitore si può avvalere di almeno due canali paralleli: quello visivo per la fruizione dell’immagine, che costituisce il metatesto illustrativo del film, e quello uditivo per la fruizione della colonna sonora. Integrando le informazioni trasmesse dai due canali, lo spettatore è in grado di ricostruire i contenuti e di interpretare correttamente la trama filmica.

Secondo quanto asserito da Chion, il suono (inteso come parole, musica e rumori) è in grado di arricchire l’immagine: la parola è in grado di attirare le immagini fuggevoli nella fermezza del verbocentrismo9; la musica, empatica o anempatica, esprime rispettivamente la partecipazione o l’indifferenza all’emozione della scena; infine, i rumori influenzano la percezione del movimento, si imprimono nella memoria e l’ascolto fa in modo che l’orecchio percepisca una forma d’insieme, in virtù del principio della sincresi che permette di istituire una relazione immediata e necessaria tra qualcosa che si vede e qualcosa che si sente, nonostante l’ascolto avvenga successivamente rispetto alla vista e non simultaneamente.

La componente multisemiotica del prodotto audiovisivo, però, non coinvolge solamente il fruitore, ma anche il traduttore: tradurre un sistema complesso come un film equivale a “scomporlo in tutte le sue parti costituenti e poi a ricostruirlo” 10, vale a dire ricostruire i percorsi di significazione delle parole e delle immagini in una forma ugualmente espressiva e soddisfacente, in grado di comunicare i medesimi contenuti. L’utilizzo simultaneo di immagine e parola, infatti, crea “un’ampia rete di relazioni e di referenti extrafilmici che sono implicitamente o esplicitamente codificati sulla pellicola attraverso l’immagine, la parole o entrambe”11. Pertanto, nella traduzione di prodotti audiovisivi, il traduttore deve riuscire a raggiungere il giusto equilibrio semiotico tra il linguaggio verbale e quello gestuale, in modo da non farli entrare in conflitto e da non sottovalutarne uno dei due per alcun motivo.

# Il parlato filmico

All’interno del prodotto audiovisivo, il testo verbale da tradurre è costituito dai dialoghi e dalle battute pronunciate dai personaggi. Il parlato filmico appartiene al sottogenere noto come “lingua trasmessa”12 o lingua “scritta per essere letta”13, il quale presenta caratteristiche differenti

9 Michel Chion, *op. cit.*, pp. 15-16.

10 Mario Paolinelli e Eleonora Di Fortunato, *op. cit.*, p. 2.

11 Jorge Diáz Cintas, *La traducción audiovisual: el subtitulado*, Ediciones Almar, Salamanca, 2001, p. 29.

12 Francesco Sabatini, *La comunicazione orale, scritta e trasmessa*, cit. in A. M. Boccafurni, S. Serromani (a cura di),

rispetto al parlato spontaneo. Il linguaggio utilizzato nelle opere cinematografiche e televisive, infatti, costituisce un parlato prefabbricato, adattato e studiato per sembrare autentico: di conseguenza, adotta un repertorio stabile e vario di registri e codici che possiedono un valore funzionale non trascurabile e in cui matrici dialettali, variazioni locali e toni colloquiali vengono accettati solamente in misura limitata, evidenziando una spiccata tendenza alla standardizzazione e all’attenuazione delle varietà. Tra le caratteristiche più rilevanti del parlato filmico spiccano:

* maggiore uniformità nella struttura dei turni conversazionali e degli enunciati: all’interno di una scena, il numero di battute dei personaggi tende a essere analogo e tutte le battute tendono ad avere il medesimo numero di parole. Le frasi fanno trasparire maggiore coerenza e coesione, con una quantità minima di ripetizioni, riformulazioni e interruzioni;
* maggiore uniformità nella struttura sintattica: vengono preferiti enunciati formati da una sola proposizione, inoltre i tipi e i gradi di subordinazione sono distribuiti in modo assolutamente omogeneo;
* maggiore uniformità nelle scelte lessicali: viene utilizzato un lessico piuttosto comune, compreso nel vocabolario di base del cittadino medio, distante da termini letterari, dialettismi, gergalismi e tecnicismi, a eccezione di casi particolari e per ragioni dettate dal tipo di prodotto o di personaggio.

In sede di traduzione, il traduttore deve calarsi nel linguaggio del film e comprenderne la “lingua”: pertanto, sarà necessario analizzare il personaggio e capire perché ha scelto determinate parole e non altre tra quelle disponibili nel suo vocabolario, comprendere la strategia comunicativa e il registro scelti dai personaggi e, in seguito, scegliere registri paralleli da utilizzare nella creazione del metatesto. Nella scelta, il traduttore deve tenere conto che il personaggio del prodotto audiovisivo possiede una connotazione molto più forte rispetto al personaggio di un libro, in quanto è dotato di faccia, corpo, atteggiamento, movimenti, gesti ed espressioni che lo spettatore è in grado di vedere attraverso lo schermo, con uno spazio quasi nullo lasciato all’immaginazione. Pertanto, nella lingua ricevente, dovrà scegliere tra le varie possibilità semantiche e lessicali utilizzando lo stesso criterio utilizzato nel testo originale.

Il ruolo del traduttore-adattatore, però non è limitato a questo: egli deve essere in grado di cogliere i diversi livelli comunicativi, ovvero quello interno, tra i vari personaggi del film, e quello

13 Mary Snell-Hornby, “Written to be Spoken: the Audio-medial Text in Translation”, in Anna Trosborg (a cura di),

*Text Typology and Traslation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1997, p. 277.

esterno, tra i personaggi e il pubblico, che chiama in causa altri fattori quali la competenza linguistica degli spettatori: in seguito all’analisi, il traduttore deve riuscire i ricrearli nella sua lingua. Infine, deve comprendere il sottotesto presente dietro alle parole pronunciate dai personaggi e deve ricreare una battuta in grado di esprimere lo stesso contenuto e lo stesso sottotesto.

Altre caratteristiche del parlato filmico sono legate a precise tecniche di traduzione audiovisiva, pertanto verranno affrontate nei relativi paragrafi.

# Le metodologie di trasferimento linguistico

Negli ultimi decenni, il cinema e l’audiovisivo sono diventati i mezzi di comunicazione che godono di maggiore familiarità, spinti da un’industria che ha compreso fin da subito le enormi potenzialità di storie raccontate anche attraverso immagini, le quali fungono da veicolo di valori, abitudini e bisogni. Inoltre, con il rapido sviluppo del mercato audiovisivo internazionale e della tecnologia informatica, che è fonte di prodotti e servizi online e offline, è aumentata in modo esponenziale la quantità di prodotti audiovisivi che necessitano di una traduzione.

Per quanto riguarda i prodotti cinematografici, al giorno d’oggi, non sono più solamente i film di Hollywood, rappresentanti del cinema occidentale, ad essere esportati in grande quantità; si è assistito, infatti, allo sviluppo di nuovi mercati che sono entrati a far parte del mercato internazionale e, tra questi, quello cinese. Con case di produzione cinematografica quali Shanghai Media and Entertainment Group, Chinese Entertainment, Beijing Film Studio e Xi’an Film Studio Company, i film cinesi sono entrati nello scenario internazionale, concorrono per premi internazionali e vengono ampiamente esportati.

Poiché l’esigenza di ogni spettatore è quella di comprendere in modo immediato il film che ha scelto di guardare, indipendentemente dal suo interesse per le lingua straniere, è aumentata la necessità di trovare metodi per la traduzione dell’audiovisivo, così da permetterne l’accesso ad un pubblico più ampio. Ogni film, infatti, presenta una serie di ostacoli per la comprensione corretta, quali la velocità di eloquio, varianti dialettali e sovrapposizione di battute, i quali rendono necessaria la traduzione della colonna sonora originale per la maggioranza del pubblico.

Secondo Gambier, esistono tredici metodi di trasferimento linguistico14, otto dei quali sono tipi dominanti, mentre gli altri cinque vengono definiti *challenging*15, in quanto più difficoltosi e impegnativi. Ai tipi dominanti appartengono la sottotitolazione interlinguistica, il doppiaggio,

14 Yves Gambier, “Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception”, in *The translator*, Special Issue, Screen Translation, vol. 9 (2), Novembre, 2003, p. 171.

15 Elisa Perego, *op. cit.*, p. 23.

l’interpretazione consecutiva e quella simultanea, il *voice-over*, il commento libero, la traduzione simultanea e, infine, la produzione multilingue. I tipi *challenging*, invece, comprendono la traduzione degli script, la sottotitolazione simultanea, la sopratitolazione, la descrizione audiovisiva e la sottotitolazione interlinguistica per sordi.

Nelle seguenti sottosezioni, verranno affrontate in modo generale alcune tra le metodologie appena menzionate, mentre le tecniche di sottotitolazione interlinguistica e doppiaggio verranno trattate in modo dettagliato in due sezioni distinte.

# I tipi dominanti di trasferimento linguistico

Seguendo la tipologia presentata da Gambier, tra i tipi dominanti di traduzione rientrano le tecniche maggiormente utilizzate per la traduzione dei testi audiovisivi. Nonostante la classificazione sia piuttosto recente, non è più in grado di descrivere in modo fedele quanto avviene oggi nel settore audiovisivo, notevolmente mutato negli ultimi anni: con lo sviluppo di nuovi software all’avanguardia e con l’utilizzo di tecniche e strategie di traduzione innovative ed efficaci, alcune metodologie considerate *challenging* da Gambier, quali ad esempio la sottotitolazione intralinguistica per non udenti e l’audiodescrizione per non vedenti, oggigiorno vengono utilizzate costantemente in molti paesi.

Tuttavia, per ragioni di chiarezza, in questa sede verrà seguita la classificazione fornita in precedenza. A seguire alcune metodologie:

* **Interpretazione consecutiva e simultanea**: si tratta di forme di risonorizzazione o *revoicing*, utilizzate per la maggior parte in ambito televisivo, in occasione di interviste in diretta, oppure nell’ambito dei film festival. Quando viene utilizzato questo metodo, la voce dell’intervistato viene mantenuta ad un volume molto basso, mentre predomina la voce dell’interprete che si trova in cabina o di fianco all’intervistato;
* ***Voice-over***: questa tecnica consiste nella “sovrapposizione di una o più voci alla colonna sonora originale”16. Si tratta,pertanto, anche in questo caso, di una forma di risonorizzazione. Con questa tecnica, il volume della versione originale viene mantenuto al minimo al fine di facilitare la ricezione della versione tradotta. Il *voice- over* viene definito anche semidoppiaggio o *half-dubbing* in quanto non presuppone che la voce in lingua ricevente sia sincronizzata rispetto ai movimenti dei personaggi ed è,

16 *Ibid.*, p. 28.

quindi, una modalità traduttiva meno completa. Inoltre, viene considerato di difficile collocazione all’interno della traduzione audiovisiva: secondo alcuni studiosi si colloca tra doppiaggio e sottotitolazione, poiché la versione tradotta viene proposta oralmente (come nel caso del doppiaggio) ma in modo ridotto (come nel caso della formulazione dei sottotitoli); altri, invece, lo considerano molto vicino all’interpretazione simultanea dal punto di vista del traduttore, in quanto la traduzione è emessa in sincronia con l’originale. Questa modalità viene scelta generalmente per abbassare i costi di produzione pur fornendo al pubblico una versione nella propria lingua; viene impiegata soprattutto in televisione per la traduzione di documentari e reportage in cui gli scambi conversazionali sono ridotti al minimo;

* **Commento libero**: si tratta di una tecnica simile al *voice-over* in cui, però, le tecniche per la rielaborazione del testo sono decisamente flessibili e ammettono estrema libertà. Il prodotto che utilizza il commento rappresenta spesso una versione nuova rispetto all’originale, in cui vengono aggiunte o eliminate informazioni quando lo si ritiene opportuno. Questa tecnica viene utilizzata per la traduzione di documentari e cortometraggi, ma si rivela particolarmente efficace per la traduzione di programmi culturalmente distanti dal paese di arrivo: il traduttore, infatti, può scegliere di presentare i contenuti in modo più vicino al paese ricevente, di attualizzarli o di sostituirli per renderli più accessibili al pubblico. La lingua utilizzata nel commento fa uso di strutture semplici, con predilezione per frasi coordinate e proposizioni brevi. Inoltre, grazie all’elasticità dei vincoli spazio-temporali, la velocità di lettura può aumentare o diminuire per facilitare la ricezione del testo con ulteriori elementi;
	1. I tipi *challenging* di trasferimento linguistico

A seguire verranno trattate alcune delle metodologie che Gambier definisce *challenging*, ovvero più impegnative ma, allo stesso tempo, stimolanti. Come affermato in precedenza, alcune delle metodologie presenti in questa sottosezione appartengono, oggi, alle tecniche utilizzate con maggior frequenza nel panorama audiovisivo.

* **Sottotitolazione simultanea**: viene definita anche sottotitolazione in tempo reale, poiché consiste in una procedura eseguita nel momento stesso della messa in onda del programma. Questa metodologia avviene grazie alla collaborazione tra un traduttore e

un tecnico: il primo fornisce una traduzione del testo ridotta rispetto all’originale, mentre il secondo è incaricato di scriverla molto velocemente, creando così il sottotitolo che vedrà lo spettatore. Si tratta di una forma di titolazione che viene utilizzata per trasmettere in diretta interviste o notizie dell’ultimo minuto e che non è rilevante nella traduzione audiovisiva a causa della limitata qualità del prodotto finale dettata dai tempi ristretti.

* **Sopratitolazione**: si tratta di una modalità che deriva direttamente dalla sottotitolazione interlinguistica e adattata per tradurre il teatro di prosa, il teatro musicale e l’opera lirica. Nonostante le modalità di trasposizione siano invariate rispetto alla sottotitolazione, è diversa la collocazione dei sottotitoli, i quali vengono fatti scorrere su appositi schermi posizionati sopra al palco (in alcuni casi anche a lato o sotto) durante l’esecuzione delle arie.
* **Sottotitoli intralinguistici**: si tratta di un tipo speciale di sottotitolazione che fornisce sottotitoli nella stessa lingua del prodotto originale e che si rivolge a due tipi di destinatari, ovvero sordi e sordastri: ai primi vengono forniti sottotitoli intralinguistici ridotti, ai secondi la trascrizione integrale del testo, la quale funge da supporto didattico. In questa sede, si affronterà la sottotitolazione intralinguistica per non udenti, che rappresenta uno strumento in grado di migliorare notevolmente la qualità di vita dei soggetti disabili. I sottotitoli intralinguistici differiscono da quelli interlinguistici sia dal punto di vista semiotico che da quello testuale, in quanto i non udenti non possono beneficiare degli elementi sonori che completano o sostituiscono i sistemi visivo e scritto. Cambia, inoltre, anche la finalità traduttiva, che mira a rendere il prodotto fruibile anche da parte di spettatori con necessità comunicative differenti da quelle dei normoudenti: per questa ragione, è necessaria l’applicazione di determinati adattamenti testuali, quali l’adattamento ad un ritmo di lettura più lento, il ripristino di strutture non marcate, l’identificazione del personaggio che parla e un regolare ricorso al metalinguaggio fonologico. A questo scopo, vengono generalmente utilizzati *font* diversi, *name tags*, colori diversi, punteggiatura e apposite didascalie per fornire determinate informazioni e i dialoghi vengono ridotti del 50% circa rispetto agli originali per facilitare la comprensione. La sottotitolazione per sordi è stata introdotta nell’offerta televisiva italiana già da alcuni decenni, ma solo recentemente ha cominciato a essere utilizzata in modo sistematico nel mercato dell’home video, grazie alla diffusione dei DVD.
* **Descrizione audiovisiva**: si tratta di una forma di traduzione (secondo alcuni studiosi non vera e propria) destinata a un pubblico di non vedenti. Con questa tecnica, una voce fuori campo descrive la componente visiva della scena, fornendo informazioni più o meno dettagliate con cui il pubblico può integrare la sfera sonora. Il punto cruciale sta nel trovare la corretta via di mezzo al fine di non offrire una traduzione eccessivamente pesante ma, allo stesso tempo, neanche troppo scarna: questo si rivela spesso piuttosto difficile a causa dell’eterogeneità del pubblico a cui la descrizione è indirizzata.

# La sottotitolazione interlinguistica

La sottotitolazione interlinguistica consiste nel fornire “sottotitoli in una lingua diversa da quella del prodotto originale e [che] per questo coinvolgono e sintetizzano due lingue e due culture”17. La qualità di trasmissione del messaggio viene definita “diagonale”18 in quanto, oltre alla trasposizione di un testo orale in un testo scritto, coinvolge anche il passaggio da un testo orale in lingua sorgente a un testo scritto in lingua ricevente.

Questo tipo di traduzione ha acquisito anche la denominazione “modalità di traduzione trasparente”19 poiché lo spettatore ha accesso contemporaneamente ai sottotitoli in lingua ricevente e alla versione orale in lingua originale, che vengono offerti simultaneamente. Inoltre, poiché la sottotitolazione interlinguistica rappresenta una forma di traduzione altamente specializzata, essa non viene indicata con il termine generico “traduzione”, ma con quello specialistico “sottotitolazione”, mentre altri indicano tale tecnica come *transfer*, ovvero “trasposizione”, al fine di evidenziare “il processo attraverso il quale un dialogo filmico parlato è convertito in testo scritto durante la sottotitolazione”20.

Nonostante la sottotitolazione sia sempre stata considerata solamente come una forma di traduzione di prodotti audiovisivi, tuttavia la dimensione traduttiva rappresenta solo uno degli aspetti che la caratterizzano: con questa modalità, infatti, viene proposta una traduzione condensata dei dialoghi originali del film o del programma in questione. Di conseguenza, il processo traduttivo è affiancato da processi di riduzione e di trasformazione diamesica.

17 *Ibid.*, p. 69.

18 Henrik Gottlieb, “Subtitling – A New University Discipline” in Cay Dollerup e Anne Loddegaard (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1992, p. 163.

19 Elisa Perego, *op. cit.*, p. 23.

20 Dirk Delabastita, “Translation and Mass-communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics”, in *Babel*, 35 (4), 1989, p. 193.

Per questa ragione, nel tentativo di definire la sottotitolazione, alcuni studiosi ne evidenziano l’aspetto che ritengono più caratteristico e, senza dubbio, discriminante: a differenza di Shuttleworth e Cowie che mantengono una posizione imparziale e definiscono questa modalità “un tipo di trasferimento linguistico usato per rendere fruibili diversi tipi di prodotti di comunicazione audiovisiva di massa”21, Mason considera i sottotitoli una “riduzione selettiva”22 del testo originale che cerca di adattare la lingua per rappresentare e rendere comprensibili i contenuti allo spettatore, Reid ritiene necessaria una preinterpretazione del testo e una selezione dei contenuti prima di cominciare la traduzione23, mentre Gambier afferma che un tale processo si contrappone alla traduzione vera e propria. Il traduttologo danese Gottlieb, tuttavia, afferma che la sottotitolazione non si colloca al di fuori della traduzione, ma in quanto tale è contraddistinta da caratteristiche e finalità peculiari e dall’uso di strategie traduttive specifiche, tra cui la semplificazione e la riduzione testuale24. La traduzione audiovisiva tramite sottotitoli è, pertanto, una delle nuove forme di traduzione definite dal variare dei contenuti e degli scopi rispetto al testo originale.

In primo luogo, cambiano le intenzioni di base del testo: il testo originale di un prodotto audiovisivo nasce con lo scopo di accompagnare in un doppio canale le immagini mostrate sullo schermo, mentre il ruolo del sottotitolo è quello di assistere lo spettatore di lingua ricevente nella comprensione integrale del film25. Pertanto, la traduzione non si sostituisce al testo originale, ma si aggiunge a esso; la variazione delle intenzioni è quindi dovuta alla distanza tra la situazione comunicativa del testo di partenza e quella del testo di arrivo, poiché il messaggio fonte espresso oralmente viene convertito in un messaggio espresso in forma scritta e compattata.

Infine, vengono modificati anche i contenuti: durante il processo di riduzione, vengono sintetizzati e adattati con l’utilizzo di particolari strategie, attraverso le quali si cerca di mantenere il nucleo contenutistico pur erodendo la struttura di partenza; nel processo di esplicitazione, invece, i contenuti vengono chiariti e disambiguati attraverso operazioni che ne espandono e diluiscono forma o informazioni.

Nella creazione del sottotitolo, inoltre, è necessario tenere in considerazione il media per cui viene preparato. Inizialmente, i sottotitoli ideati per il cinema venivano riciclati e mandati in onda in televisione; in breve tempo, però, divenne chiaro che i sottotitoli preparati per il cinema non sono adatti per la televisione, in quanto si avvalgono di strumenti, processi tecnici e processi di rielaborazione testuale distinti. In aggiunta, anche la ricezione da parte del pubblico è diversa: gli

21 Mark Shuttleworth, Moira Cowie, *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome Publishing, Manchester, 1997, p. 61. 22 Ian Mason, “Coherence in Subtitling: the Negotiation of Face”, in Frederic Chaume, Rosa Agost (a cura di), *La traducción en los medios audiovisuales*, Publicatións de la Universidad Jaume I, Castellón de la Plana, 2001, p. 19.

23 Helen Reid, “The Semiotic of Subtitling”, in *EBU Review*, 38 (6), 1987, p. 28.

24 Henrik Gottlieb, *op. cit.*, 1992, p. 166.

25 Maria Pavesi, “Sottotitoli: dalla semplificazione nella traduzione all’apprendimento linguistico”, in Annamaria Caimi,

*Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 34 (1-2), 2002, p. 128.

spettatori che guardano un film sottotitolato al cinema impiegano circa il 30% di tempo in meno per leggere i sottotitoli rispetto a quanto impiegano a leggere gli stessi sottotitoli sul piccolo schermo26. Pertanto, non esiste un sottotitolo universale e adatto a tutti i contesti, ma deve essere costruito diversamente a seconda del medium specifico per cui è preparato, poiché quelli creati per il cinema sono inevitabilmente troppo veloci per la televisione.

# La dimensione polisemiotica

Come asserito nel paragrafo 1, la traduzione di prodotti audiovisivi presenta numerose difficoltà a causa della sua dimensione polisemiotica, in quanto immagini e colonna sonora sono codici inseparabili27 e bisogna, pertanto, tenere in considerazione l’interrelazione tra iconico e verbale.

La sottotitolazione costituisce un tipo particolare di traduzione che implica tecniche di rielaborazione testuale articolate e un procedimento di trasferimento linguistico complesso e dinamico, poiché il passaggio dalla lingua sorgente a quella ricevente deve avvenire in consonanza con la contemporaneità delle immagini e dei suoni a esse attinenti. Pertanto, il traduttore di sottotitoli deve essere in grado di trasferire le intenzioni comunicative trasmesse dalla lingua orale di partenza alla lingua scritta d’arrivo, la quale deve essere sincronizzata con le realtà paralinguistiche28 presenti nel prodotto cinematografico o televisivo: il sottotitolatore deve far corrispondere il sottotitolo sovraimpresso al testo parlato, riducendolo dove necessario al fine di non ostacolare la comprensione degli spettatori.

Il traduttore che utilizza questa metodologia non deve solamente trovare il giusto equilibrio semiotico tra le varie componenti, ma deve anche tener conto che la lettura dei sottotitoli non è sempre conciliabile e compatibile con il naturale movimento di lettura delle immagini sullo schermo, le quali sono condizionate dai movimenti della telecamera. Questo tipo di lettura simultanea rende necessaria un’adeguata predisposizione da parte del pubblico: l’eccessiva concentrazione su una sola delle due coordinate informative porterebbe, infatti, alla perdita di parte del contenuto trasmesso da quella trascurata.

Come sostiene Diáz Cintas, lo spettatore necessita di un minimo di informazione verbale per comprendere l’immagine e, al contempo, l’informazione visiva lo assiste nell’interpretazione dei

26 Jan Ivarsson, Mary Carroll, *Subtitling*, TransEdit HB, Simrishamn, 1998, p. 65.

27 Peeter Torop, *La traduzione totale*, traduzione di Bruno Osimo, Guaraldi Logos, Modena, 2000, p. 148.

28 Luciano Canepari, *L’intonazione. Linguistica e paralinguistica*, Liguori, Napoli, 1985, p. 87.

sottotitoli. Pertanto, l’immagine “facilita la comprensione del prodotto e completa l’informazione codificata nei sottotitoli”29.

# I tratti distintivi della sottotitolazione

Gottlieb individua cinque parametri, necessariamente compresenti, che distinguono la sottotitolazione da tutte le altre forme di traduzione: afferma che “la sottotitolazione può essere definita come una traduzione *a)* scritta (*written*), *b)* aggiuntiva (*additive*), *c)* immediata (*immediate*),

1. sincronica (*synchronous*) ed *e)* polimediale (*polymedial*)”30.

In virtù alla sua natura scritta, questa tecnica si contrappone ad altri tipi di traduzione per lo schermo che sono generalmente in forma orale, quali ad esempio il doppiaggio. Viene considerata aggiuntiva in quanto il testo tradotto e sovraimpresso sulla pellicola non si sostituisce ai dialoghi originali, ma si aggiunge a questi, veicolando lo stesso messaggio della fonte originale attraverso un canale semiotico diverso.

I sottotitoli, ovvero i dialoghi in forma scritta, vengono presentati all’autore in modo immediato, subitaneo e seguendo il ritmo del dialogo orale; poiché la traduzione è intesa per essere recepita (*consumed*) in tempo reale31, essa rimane fuori dal controllo del fruitore ed è quindi transitoria sullo schermo. Pertanto, il tratto dell’immediatezza non consente la rilettura di parti di testo sfuggite allo spettatore.

Poiché i sottotitoli compaiono e scompaiono con la rapidità dei dialoghi in concomitanza con le immagini filmiche, questa forma di traduzione viene detta sincronica; come afferma Perego, in questo la sottotitolazione “differisce dall’interpretazione simultanea, che di solito succede temporalmente all’originale anziché essere presentata contemporaneamente a questo”32. Infine, viene definita multimediale perché costituisce uno dei tanto canali di trasmissione del messaggio.

I parametri proposti dallo studioso danese possono anche essere espansi. In un lavoro successivo, Gottlieb aggiunse un ulteriore termine di valutazione relativo alla sottotitolazione: poiché strettamente connessa all’originale in termini di tempo e di spazio, la definisce una forma di traduzione contemporale33 (*contemporal*), termine che, tuttavia, sembra riprendere e comprendere le

29 Jorge Diáz Cintas, *op. cit.*, p. 30.

30 Henrik Gottlieb, *op. cit.*, p. 162-163.

31 Basil Hatim, Ian Mason, *Politeness in Screen Translating*, cit. in Lawrence Venuti, Mona Baker (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London-New York, 2000, p. 444.

32 Elisa Perego, *op. cit.*, p. 47.

33 Henrik Gottlieb, *Subtitling*, in Mona Baker (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York, 1998, p. 246.

precedenti etichette “sincronica” e “immediata”. In seguito, affermò anche che si tratta di una forma di comunicazione preparata34 (*prepared*), ovvero non improvvisata ma realizzata e messa a punto prima del suo utilizzo.

# Gli aspetti tecnici

Gli aspetti tecnici che caratterizzano la sottotitolazione sono tanto importanti quanto vincolanti per il sottotitolatore, il quale deve rispettare regole e restrizioni fisiche imprescindibili. Questo influenza e determina le suo scelte traduttive e la resa finale del testo in lingua ricevente, che risulta inevitabilmente adattato.

Gottlieb afferma che la trascrizione dei dialoghi di un film in forma di sottotitoli deve sottostare in primo luogo a restrizioni di natura formale o quantitativa35, ovvero restrizioni che riguardano la disposizione dei sottotitoli sullo schermo, lo spazio che possono occupare sullo schermo, la lunghezza delle battute e, infine, il tempo di esposizione sullo schermo.

Per quanto riguarda la disposizione sullo schermo, i sottotitoli vengono collocati generalmente nella parte inferiore (fatta eccezione per i sottotitoli in lingue orientali che sono talvolta disposti verticalmente a lato dello schermo) e possono essere centrati o allineati a sinistra. La preferenza per questa collocazione è dovuta alla necessità di non coprire eccessivamente l’immagine filmica e i particolari visivi più significativi, che si trovano di solito nella parte centrale dello schermo e devono apparire in modo distinto allo spettatore.

Lo spazio occupato dal sottotitolo dipende naturalmente dalla lunghezza delle battute ed è inevitabilmente condizionato dalla superficie neutra disponibile. Ogni riga può occupare in media due terzi dello schermo per estensione e ammette un numero di caratteri che varia tra i trentatré e i quaranta a seconda del *font* utilizzato. Se il sottotitolo è costituito da due righe, queste vengono disposte una sopra l’altra; se hanno lunghezza diversa è preferibile utilizzare un numero minore di caratteri in quella superiore, così da limitare al massimo la contaminazione dell’immagine e da agevolare la lettura da parte del pubblico. Oggigiorno, di norma, un sottotitolo non supera mai le due righe di trentasei caratteri36.

34 Henrik Gottlieb, “Texts, Translation and Subtitling. In Theory and in Denmark”, in Id., *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*, Center for Translation Studies- Department of English. University of Copenhagen, Copenhagen, 2000, p. 15.

35 Henrik Gottlieb, *op. cit.*, 1992, p. 164.

36 Mario Paolinelli, Eleonora di Fortunato, *op. cit.*, p. 38.

Per quanto riguarda il tempo di esposizione sullo schermo, anche questo è limitato e variabile, ma sempre compreso tra un minimo di un secondo e mezzo per i sottotitoli più brevi e un massimo di sei - sette secondi per quelli più lunghi. Questi tempi sono stabiliti da norme europee ma è necessario mettere in evidenza che la permanenza del sottotitolo è fortemente contingente, in quanto è legata alla durata delle scene, alla velocità dei dialoghi e alla loro intensità37. Pertanto, in circostanze particolari, queste norme possono essere adattate e i tempi modificati. In generale, sarebbe opportuno che un sottotitolo di una riga rimanesse sullo schermo intorno ai quattro secondi e uno di due righe intorno ai sei; inoltre, pur non esistendo un’estensione minima per i sottotitoli, è preferibile che non siano mai inferiori ai quattro o cinque caratteri, poiché sottotitoli eccessivamente brevi verrebbero riletti dallo spettatore, spezzando il ritmo di lettura e interferendo con la concentrazione.

In realtà, il fattore spaziale non è quello maggiormente condizionante. Il numero medio di caratteri consentiti permetterebbe di formulare messaggi lunghi, articolati e di tradurre espressioni complesse della lingua di partenza in modo integrale in quella ricevente. Tuttavia, è preferibile una soluzione concisa e immediata, che permetta allo spettatore di comprenderla all’istante e che gli dia il tempo necessario per elaborare il messaggio.

La presenza del sottotitolo rende attivo lo stato di vigilanza dello spettatore e lo sottopone all’esercizio mentale attivo della lettura, assente quando si guarda un film nella propria lingua madre38. Da questo deriva la necessità di ridurre notevolmente il testo originale con una perdita minima di informazione. La sottotitolazione è, pertanto, un metodo di traduzione selettivo ma non per questo inefficace.

Pur preservando la possibilità di ascoltare i dialoghi in lingua originale, è necessario tenere in considerazioni le limitazioni imposte dai mezzi audiovisivi a questo tipo di traduzione, ovvero spazio, tempo e velocità di lettura. I limiti temporali sono legati, infatti, non solo alla sincronizzazione con le immagini, ma anche alla velocità con cui lo spettatore è in grado di leggere. Questo dipende sia dalla predisposizione personale del singolo spettatore, sia dalla quantità e dalla complessità del contenuto da trasmettere. Come afferma Contestabile, infatti, “il sottotitolaggio comporta la capacità di tutto il pubblico […] di leggere a una certa velocità”39.

37 Daniel Becquemont, *Le sous-titrage cinématographique*, cit. in Yves Gambier, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq., 1996, p. 148.

38 Virgil Grillo, Bruce Kawin, “Reading at the movies: Subtitles, Silence, and the Structure of the Brain”, in *Post Script*, 1 (1), 1981, p. 25.

# Convenzioni formali e tipografiche

La presentazione dei sottotitoli sullo schermo si adatta a una serie di convenzioni formali che il traduttore deve tenere in considerazione per fare in modo che il sottotitolo risulti leggibile e chiaro, in armonia con il ritmo del discorso originale e che assicuri una lettura scorrevole. Nonostante non esistano manuali di stile, esistono dei criteri di interpunzione e criteri grafici propri della sottotitolazione che hanno un ruolo fondamentale nella comprensione dei contenuti da parte dello spettatore.

Le convenzioni tipografiche risultano indispensabili per rappresentare graficamente alcune caratteristiche del parlato e per veicolare parte delle sfumature paralinguistiche, quali l’intonazione, l’enfasi e le esitazioni. Infatti, poiché questa modalità di trasferimento comporta la trasformazione del materiale fonico in materiale grafico, il sottotitolatore deve utilizzare in modo accorto le convenzioni grafiche e quelle paragrafemiche, senza discostarsi troppo dalle norme di base, come ad esempio dai segni di interpunzione comunemente riconosciuti e a cui sono assegnati precisi valori sintattici. Con l’espressione “segni paragrafemici” si indicano segni non alfabetici, quali virgolette e le lineette, che possono valere come interpunzioni vere e proprie.

Il traduttore può ricorrere anche ad altri accorgimenti grafici, quali il tipo e la dimensione del carattere utilizzato, a cui vengono assegnate precise funzioni: frasi brevi o pronunciate a voce alta vengono generalmente segnalate dall’utilizzo dello stampatello maiuscolo, voci in lontananza o fuori campo dall’utilizzo del corsivo.

Per ottenere una buona ricezione del sottotitolo, un fattore fondamentale è costituito dalla leggibilità, la quale è legata alla scelta del carattere e allo sfondo su cui questo compare: quest’ultimo dovrebbe essere il più scuro possibile al fine di far risaltare il testo scritto in chiaro, così da produrre un contrasto cromatico marcato che agevola lo spettatore.

A questo fattore si aggiungono, come detto in precedenza, un’efficace segmentazione del testo e una valida sincronizzazione, ovvero restrizioni di natura testuale o qualitativa40. La soluzione ideale è quella di produrre un sottotitolo di una sola riga; tuttavia, se questo non è possibile, è possibile ricorrere a strategie specifiche. Se il sottotitolo è distribuito su due righe, è fondamentale che il testo venga frazionato nel rispetto delle regole sintattiche della lingua ricevente, così da garantire la continuità logica del discorso e da agevolare la concentrazione dello spettatore: pertanto, una soluzione che mantiene compatti i gruppi sintattici è da preferirsi.

La distribuzione grafica delle due righe è un fattore fondamentale in quanto deve favorire movimenti agevoli all’occhio: il sottotitolatore deve pertanto assicurarsi che i movimenti oculari

siano ridotti al minimo e garantire allo spettatore il tempo per far riposare l’occhio41. Inoltre, è necessario stabilire un ritmo regolare di lettura, adeguato al pubblico cui sono rivolti i sottotitoli e far corrispondere il ritmo del dialogo originale udito all’esposizione dei sottotitoli sullo schermo e alle immagini, nonostante un prodotto sottotitolato non necessiti di una sincronizzazione così rigida come quella necessaria per i prodotti doppiati42. Tuttavia, una temporizzazione accurata tra colonna sonora e sottotitoli così come tra immagini e sottotitoli è cruciale in quanto permette di mantenere l’equilibrio audiovisivo necessario, favorisce la comprensione intrinseca della storia vissuta dai personaggi e consente di trasferire il valore linguistico dall’originale alla lingua d’arrivo. Al contrario, invece, se vi è irregolarità tra le varie componenti del prodotto, si crea confusione nello spettatore, rallentando o addirittura compromettendo la comprensione.

# La sottotitolazione interlinguistica per l’apprendimento di lingue straniere

Oltre a rendere possibile la comprensione di un prodotto audiovisivo in lingua straniera, i sottotitoli interlinguistici vengono utilizzati anche per favorire l’apprendimento della lingua straniera dei dialoghi originali del film. Grazie ai sottotitoli, infatti, la comprensione del testo di partenza viene facilitata e gli spettatori/discenti sono motivati a prestare maggior attenzione alla dimensione verbale della situazione rappresentata.

La riduzione che caratterizza questo tipo di sottotitolo, inoltre, svolge un ruolo specifico in relazione al livello di competenza dello spettatore. Se lo spettatore si trova nella fase iniziale di apprendimento, viene lasciato spazio mentale per l’elaborazione dell’input orale, permettendo all’apprendente di cogliere alcune corrispondenze tra quanto detto e quanto appare nella scena. A livelli di competenza più avanzati, invece, l’apprendente è in grado di percepire in modo più preciso le discrepanze tra il dialogo orale originale e il testo tradotto scritto e ha lo spazio cognitivo per “elaborare anche i significati fatici, interpersonali e i tratti sociolinguistici che nelle fasi iniziali ricoprivano necessariamente un ruolo di minor rilievo”43.

Nell’ambito dell’utilizzazione del prodotto audiovisivo sottotitolato per fini didattici, si è rivelato particolarmente efficace un tipo di sottotitolazione interlinguistica, definita *reversed*

41 Jan Ivarsson, Mary Carroll, *op. cit.*, p. 76.

42 Candace Whitman-Linsen, *Through the Dubbing Glass: the Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish.*, Peter Lang, Frankfurt, 1992, p. 17.

*subtitling*44, ovvero sottotitolazione “rovesciata” o “in ordine inverso”. Si tratta di una tipologia in cui la colonna sonora è in L1 e i sottotitoli in L2, ossia i dialoghi orali sono nella lingua dell’apprendente, mentre il sottotitolo è riportato nella lingua da apprendere. La sottotitolazione “rovesciata” facilita l’apprendimento della struttura linguistica, in particolare la memorizzazione del lessico, e risulta efficace specialmente a livelli di competenza iniziali.

L’utilità dell’impiego didattico dei sottotitoli in L2 trova una giustificazione scientifica nella teoria del doppio codice di Paivio45, secondo cui segni appartenenti a due sistemi funzionalmente indipendenti, come il codice verbale e quello visivo, si attivano reciprocamente poiché sono legati da connessioni referenziali46.

# Le fasi di realizzazione dei sottotitoli

Secondo un’idea abbastanza diffusa nel grande pubblico, i sottotitoli interlinguistici consistono solamente nella traduzione dei dialoghi tra i personaggi del prodotto audiovisivo. Come già menzionato in precedenza, però, la realizzazione è un processo complicato, governato da strategie specifiche, che coinvolge tre operazioni complementari, contemporanee e ugualmente importanti. Queste operazioni sono:

* + la riduzione, ovvero il passaggio da unità lunghe dell’originale a unità più brevi nella traduzione;
	+ la trasformazione diamesica, ovvero il passaggio dal codice orale a quello scritto;
	+ la traduzione, ovvero il passaggio dalla lingua sorgente a quella ricevente.

Queste tre fasi non si realizzano in questo ordine e non sono subordinate l’una all’altra, ma si integrano nel processo di sottotitolazione al fine di realizzare testi di arrivo appropriati e autonomi. L’adattamento dell’originale viene attuato con lo scopo di riproporre il dinamismo e l’efficacia comunicativa dei dialoghi originali e di preservarne il contenuto.

44 Martine Danan, “Dubbing as an Expression of Nationalism”, in *Meta*, 36 (4), 1991, p. 606.

45 Mark Sadoski, Allan Paivio, *Imagery and Text*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah (NJ), 2001.

# La riduzione testuale

La riduzione testuale costituisce uno degli aspetti più delicati ed evidenti della sottotitolazione e, per questo, è sempre stata posta al centro di studi e ricerche e considerata da critici ed esperti come aspetto problematico di questa metodologia di traduzione.

A meno che il film non sia estremamente povero negli scambi verbali tra i personaggi, i sottotitoli non possono riportare una versione integrale e dettagliata dei dialoghi della versione originale ma devono essere ridotti. Secondo alcuni studiosi, la riduzione è approssimativamente compresa tra il 40% e il 70% rispetto ai dialoghi originali, secondo altri tra il 25% e il 50%, pertanto non è possibile fornire una percentuale generale ma si può affermare che la sintesi varia, in termini quantitativi e qualitativi in relazione al genere del film, alle caratteristiche delle lingue coinvolte e alle decisioni del sottotitolatore.

La strategia di riduzione comporta alcune modifiche che studiosi e ricercatori ritengono in parte ingiustificate o penalizzanti ai fini della comprensione, affermando che abbreviare il testo originale conferisce al sottotitolo un aspetto secco e schematico, centrato sulla funzione referenziale della lingua, paragonabile a una sorta di “scheletro informativo”47. Infatti, nonostante vi sia la necessità di ridurre il testo originale, è altrettanto necessario e doveroso fare in modo che il sottotitolo mantenga l’informatività, che conservi la coerenza logica, la coesione e la dinamicità comunicativa anche nella compattezza del messaggio sintetizzato.

Bisogna ricordare, inoltre, che la finalità del sottotitolo è diversa da quella di altre tecniche quali il sottotitolaggio: la sottotitolazione, infatti, permette di creare un testo che accompagna lo spettatore nella visione del film48, pertanto la sua natura asettica e schematica è naturale e accettabile. Lo spettatore di un prodotto sottotitolato è consapevole dello strumento che sta utilizzando, pertanto recupererà il significato integrale avvalendosi anche della sua percezione visiva dell’azione sullo schermo, intensificando la sua dipendenza dal non verbale dell’opera audiovisiva49.

Vi sono numerosi fattori che rendono necessaria la riduzione testuale nella creazione dei sottotitoli, che si dividono tra oggettivi e soggettivi. Tra quelli oggettivi vanno messi in evidenza i limiti spazio-temporali a cui deve adattarsi il sottotitolatore, che sono vincolati a loro volta dai tempi di lettura degli spettatori; il tipo di montaggio del prodotto audiovisivo e i movimenti della telecamera; la natura immediata del sottotitolo e, infine, la sua ridondanza semiotica rispetto ai dialoghi orali. In particolare, è necessario ricordare che lo spazio e il tempo a disposizione del

47 Daniel Becquemont, *op. cit.*, pp. 153-154.

48 Basil Hatim, Ian Mason, *op. cit.*, p. 433.

traduttore sono limitati e imposti dalla necessità di mantenere la corretta sincronia tra dialoghi originali, immagini e sottotitoli; la sincronizzazione diventa particolarmente vincolante quando il montaggio del film è serrato e le immagini e i dialoghi si susseguono in modo molto rapido. Pertanto, se sono presenti informazioni irrinunciabili, il sottotitolatore deve essere in grado di farle apparire nel momento opportuno.

Inoltre, è necessario tenere in considerazione la tipologia delle lingue coinvolte, in quanto questa può creare problemi di adeguatezza traduttiva e influire sull’organizzazione testuale dei sottotitoli. Come afferma Kovačič, infatti, sottotitolare in una lingua con caratteristiche sintattiche simili e con una simile lunghezza media delle parole rispetto alla lingua sorgente può non richiedere molte riduzioni; nel caso in cui la lingua ricevente non permetta di attuare gli stessi modelli di condensazione, invece operare riduzioni ottimali diventa più complesso50. Questo avviene, ad esempio, tra coppie linguistiche quali il cinese e l’italiano o, come afferma Vitkus, tra lettone e inglese, in quanto sono lingue distanti dal punto di vista morfologico e sintattico ed esprimono gli stessi contenuti con quantità molto diverse di materiale linguistico51. Pertanto, è possibile asserire che “conformemente alla coppia linguistica coinvolta, la sottotitolazione possa in alcuni casi comportare perdite informative ingenti, in altre mantenere un’equivalenza informativa elevata”52.

In aggiunta a questi fattori, è necessario prendere in considerazione la componente soggettiva propria del traduttore: la resa finale, infatti, è legata al giudizio, alla competenza e al gusto di chi svolge la traduzione. Risulta cruciale, infatti, la sua valutazione sulla possibile interpretazione del testo di arrivo dopo essere stato privato di elementi presenti nei dialoghi originali 53 . Ridurre un testo significa privarlo di dettagli più o meni indispensabili per la comprensione e, dati i numerosi vincoli che condizionano questo processo, nel sottotitolo talvolta vanno persi elementi significativi. Per evitare che ciò accada, è necessario innanzitutto che il sottotitolatore visioni in modo attento e analitico il prodotto originale nella sua globalità al fine di applicare criteri corretti nella selezione dei contenuti da veicolare e discernendo l’informazione primaria da quella ridondante e di scarso interesse ai fini comunicativi. Una volta effettuate queste operazioni, il sottotitolatore deve essere in grado di rendere il testo di arrivo fluido e leggibile, in modo da garantire agli spettatori una linearità che li agevoli nell’individuare i nessi testuali (*connectivity*54); inoltre deve riuscire a massimizzare la possibilità di recuperare il significato in un

50 Irena Kovačič, “Relevance as a Factor in Subtitling Reductions”, in Cay Dollerup, Anne Lindegaard (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting 2:Insight, Aims, Vision*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam- Philadelphia, 1994, p. 245.

51 Inesse Vitkus, “Film and Programme Translation Policy and Techniques in Latvia”, in *Nouvelles de la FIT*, 15 (3- 4), 1995, p. 319.

52 Elisa Perego, *op. cit.*, p. 77.

53 Irena Kovačič, *op. cit.*, p. 250.

54 Basil Hatim, Ian Mason, *op. cit.*, p. 435.

testo abbreviato, povero di ridondanze e manchevole di quegli elementi che garantiscono questo processo, ovvero quello che Hatim e Mason definiscono *retrievability*55.

Esistono, poi, esigenze di carattere interpretativo, legate alla comprensione e alla ricezione da parte dei fruitori del prodotto, che definiscono i termini nei quali è opportuno attuare la riduzione e modificare il testo di partenza; pertanto, la riduzione subisce l’impatto dell’abilità ricettiva dello spettatore, poiché il tempo di lettura ed elaborazione di un testo scritto è maggiore rispetto al tempo di ascolto ed elaborazione di un dialogo orale. Di conseguenza, se si vuole garantire la comprensione delle informazioni veicolate, il sottotitolo deve adattarsi alla velocità di lettura dello spettatore medio. Il sottotitolatore deve riuscire a trovare il giusto equilibrio tra la lunghezza dei sottotitoli e la densità di informazioni, nonostante questo risulti piuttosto difficile a causa della velocità di lettura dello spettatore: questa è una variabile soggettiva e di ordine culturale, legata a età, sesso e scolarizzazione degli spettatori, così come alla loro conoscenza della lingua dei dialoghi originali5#, allo sforzo interpretativo a cui sono sottoposti e alla loro condizione di vigilanza attiva57.

Inoltre, è utile rispettare i parametri che concorrono alla corretta e immediata ricezione del sottotitolo, ovvero discretezza, chiarezza e leggibilità.

Nonostante sia necessaria, la riduzione delle informazioni non deve mai essere eccessiva, poiché per gli spettatori che non conoscono la lingua sorgente il sottotitolo rappresenta l’unico supporto per la comprensione dell’opera televisiva o cinematografica. Tuttavia, la diminuzione della quantità di informazioni non è sempre un fattore svantaggioso: in molti casi, la qualità del sottotitolo non dipende dalla percentuale delle riduzioni, ma dalla percezione che lo spettatore ha del prodotto finale, ovvero se ha l’impressione che siano state tralasciate delle parti e che siano state veicolate tutte le informazioni. Si tratta, infatti, di una tra le strategie più utilizzate dai sottotitolatori, i quali traducono con regolarità le parole che si suppone lo spettatore di arrivo sarà in grado di riconoscere dai dialoghi in lingua sorgente, così da dare soddisfazione al pubblico e a incoraggiarlo nella visione rispettandone le conoscenze linguistiche58.

Infine, è necessario ricordare che vi sono diverse tecniche di riduzione e che non sempre con questo termine si indica l’eliminazione vera e propria di parte del dialogo originale. Con il termine “eliminazione” ci si riferisce alla riduzione totale, ovvero all’eliminazione di intere stringhe di componenti significative che sono determinate dalla funzione e dal grado di rilevanza e di pertinenza degli elementi omessi. Nonostante costituisca una soluzione tecnica usata di frequente

55 *Ibid.*, pp. 430-431.

56 Irena Kovačič, “Subtitling Strategies: a Flexible Hierarchy of Priorities”, in Christine Heiss, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (a cura di), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione, la scena*, CLUEB, Bologna, 1996, p. 301.

57 Virgil Grillo, Bruce Kawin, *op. cit.*, p. 25.

58 Jorge Diáz Cintas, *op. cit.*, p. 126.

nella traduzione59, va applicata con la dovuta cautela: spesso, infatti, questo processo sfocia in un processo poso ragionato che bada solo alla forma superficiale del testo linguistico e non al messaggio globale che veicola. In termini strutturali, gli elementi eliminati possono variare da singole parole a frasi intere, ma sono riconducibili ad alcune categorie, quali ad esempio informazioni deducibili dal contesto, marche di enfasi, nomi di persona già menzionati, precisazioni, marche di esitazione, riempitivi e ripetizioni.

Vi è poi la riduzione parziale, detta condensazione, che fa riferimento alla condensazione del testo di partenza e non a omissioni vere e proprie. Pertanto, le condensazioni non comportano la perdita totale delle informazioni, che vengono solamente sintetizzate, riformulate e ridotte a livello linguistico ma non informativo. La riduzione parziale di realizza con compattamenti e condensazioni che agiscono attraverso operazioni sul lessico e sulla sintassi; è fondamentale che la riduzione non sia eccessiva e tale da creare problemi di percezione del messaggio, rallentando o disturbando la comprensione del film.

La riduzione esplicitante si riferisce, invece, a procedimenti di espansione testuale e contenutistica, in cui l’esplicitazione è indotta dalla sintesi. Questa strategia rappresenta una soluzione efficace per enfatizzare un aspetto particolare della realtà e creare sottotitoli non necessariamente ridotti all’essenziale ma, al contrario, esaurienti e compiuti che prevengono e risolvono l’eventuale insorgenza di problemi interpretativi da parte dello spettatore.

# La trasformazione diamesica

Il secondo aspetto da tenere in considerazione è la variazione in diamesia: la sottotitolazione, come affermato in precedenza, comporta un passaggio di codice finalizzato a riprodurre per iscritto i dialoghi dei personaggi. Questa trasformazione è resa ulteriormente complessa dalla necessità di ridurre il materiale testuale, anziché arricchirlo con note metatestuali, glosse o elementi esplicativi come viene fatto generalmente nelle traduzione di testi letterari.

Il sottotitolo, che risulta dal passaggio di codice, ha caratteristiche particolari e diverse rispetto al testo orale originale. Teoricamente, nella traduzione scritta dovrebbero essere presenti tratti sia della lingua scritta che della lingua parlata, sintetizzando e riproponendo le convenzioni corrispondenti ai due codici: spesso, però, nella pratica professionale le differenze comunicative tra orale e scritto vengono ignorate e il sottotitolo manca di forme e strutture tipiche del registro orale e

59 Daniel Becquemont, *op. cit.*, p. 153.

le strutture del registro scritto predominano60. Nonostante i due codici abbiano una diversa funzione e un target diverso, il sottotitolo deve raggiungere il giusto equilibrio tra rigidità, controllo e pianificazione della lingua scritta e flessibilità, libertà e ridondanza della lingua parlata.

Nella creazione dei sottotitoli, è necessario fare in modo di raggiungere l’organicità del testo tradotto e di agevolare il trasferimento del valore comunicativo dell’orale nel testo scritto, al fine di ottenere un prodotto linguistico capace di fornire allo spettatore un’impressione comunicativa autentica. Pertanto è fondamentale soffermarsi sulla portata comunicativa di ciascun sottotitolo, ricordare che i sottotitoli costituiscono testi di supporto, lasciare spazio a varietà connotate dal punto di vista socio-linguistico, non trascurare la convenzionalità che caratterizza il linguaggio dei prodotti audiovisivi e, infine, tenere in considerazione che il fruitore accetta a priori la sintesi dei dialoghi.

# Le strategie di sottotitolazione

La sottotitolazione è condizionata da un numero vastissimo di variabili, tanto che stabilire una classificazione oggettiva, valida e incontestabili delle norme che la governano risulta quasi impossibile. Tra i fattori più influenti sulle strategie utilizzate vanno ricordati la natura del testo originale, il genere del prodotto audiovisivo da sottotitolare, i destinatari, la struttura delle lingue coinvolte e il diverso grado di affinità tra lingua e cultura sorgenti e lingua e cultura riceventi.

Diversi studiosi hanno provato a sistematizzare le strategie coinvolte, ma spesso presentano difficoltà di applicazione e problemi di quantificazione; in questa sede, si prenderà in considerazione solamente il tentativo di categorizzazione elaborato da Gottlieb.

Nel suo studio61, Gottlieb individua dieci strategie abitualmente usate dai sottotitolatori professionisti:

1. Espansione (*expansion*): lo studioso manifesta la consapevolezza che in alcune circostanze è importante fornire elementi aggiuntivi rispetto al testo originale; in genere, si ricorre all’espansione quando l’espressione di partenza richiede una spiegazione in grado di fornire le coordinate interpretative necessarie per comprendere riferimenti a realtà extralinguistiche o per rendere più chiare scelte linguistiche dell’originale.

60 Alexandra Assis Rosa, *Features of Oral and Written Communication in Subtitling*, cit. in Yves Gambier, Henrik Gottlieb (a cura di), *(Multi)media Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 2001, pp. 215-216.

61 Henrik Gottlieb, *op. cit.*, 1992, p. 166.

1. Parafrasi (*paraphrase*): il testo originale viene cambiato e adattato per il pubblico di arrivo al fine di mantenere intatto il messaggio attraverso l’equivalenza situazionale. Viene utilizzata generalmente per riportare le espressioni idiomatiche, pertanto tra l’espressione linguistica dell’originale e quella d’arrivo non vi è alcuna corrispondenza, né formale né contenutistica, ma non vengono distorte le intenzioni comunicative.
2. Trasposizione (*transfer*): si tratta di una strategia che permette di realizzare una traduzione completa, parola per parola, dell’originale, riflettendone quindi forma e contenuto e mantenendo la struttura sintattica e l’ordine dei costituenti chiave dell’originale. La trasposizione è attuabile solamente in assenza di limiti spazio- temporali pressanti.
3. Imitazione (*imitation*): si tratta di una strategia utilizzata di rado, che consiste nella resa di segmenti verbali dell’originale attraverso segmenti identici nel testo di arrivo. Pertanto, il sottotitolatore non traduce determinate porzioni di testo e le riporta tali e quali. Viene utilizzata per nomi propri, formule allocutive o di saluto, testi di canzoni e citazioni dirette riprese da altre lingue.
4. Trascrizione (*transcription*): viene utilizzata per rendere espressioni non standard della lingua di partenza, quali espressioni sociolinguisticamente connotate, dialetti, idioletti e giochi di parole, e richiede un alto livello di creatività da parte del traduttore.
5. Dislocazione (*dislocation*): viene applicata soprattutto quando si devono esprimere fenomeni culturali particolari o effetti di carattere visivo o musicale attraverso il linguaggio verbale. Nel sottotitolo si una quindi un’espressione diversa rispetto a quella utilizzata nell’originale per riprodurre particolari effetti ritmici o per creare collegamenti tra espressioni verbali ed elementi iconici.
6. Condensazione (*condensation*): richiama la riduzione parziale di Kovačič e consiste nel riproporre lo stesso messaggio attraverso una forma linguistica più sintetica. La variazione riguarda solamente la forma del messaggio e non il contenuto.
7. Riduzione (*decimation*): si contrappone alla condensazione e prevede la creazione di una traduzione pienamente comprensibile ma privata di alcuni elementi con alto potenziale informativo ma non essenziali. Pertanto, il testo originale è ridotto sia a livello formale che contenutistico.
8. Cancellazione (*deletion*): anche questa strategia comporta la totale omissione di porzioni del testo di partenza. In questo caso, però, vengono eliminati turni o frasi irrilevanti ai fini della comprensione globale e non stringhe di parole al loro interno.
9. Rinuncia (*resignation*): viene definita “l’unico caso in cui il processo traduttivo non restituisce neanche in parte il testo originale”#2. Non si tratta di una vera e propria tecnica traduttiva, ma di un fenomeno riscontrabile in qualsiasi processo comunicativo, ovvero la mancata trasmissione del messaggio. La percentuale di rinunce è bassa e, generalmente, gli elementi omessi sono quelli “intraducibili” e i realia.