

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E  
INTERPRETAZIONE

Sede di Forlì

**Corso di Laurea magistrale in Traduzione specializzata (classe LM-94)**

TESI DI LAUREA

in Traduzione Multimediale tra l'italiano e l'inglese

**Mind the Gap:**  
la sopratitolazione teatrale

---

---

CANDIDATO

Anna Ragozza

RELATORE

Rachele Antonini

CORRELATORE

Delia Carmela Chiaro

*Anno Accademico 2015/2016*

*Secondo Appello*

# Indice

Capitolo I – Mind The Gap.....	5
1.1 La Rassegna Babele Teatrale in Costruzione.....	5
1.2 Mind The Gap.....	6
1.2.1 Il titolo.....	6
1.2.2 Personaggi e interpreti.....	8
1.3 Creazione dello spettacolo.....	11
1.3.1 Ideazione.....	11
1.3.2 Scrittura e revisione.....	12
1.3.3 Performance.....	13
Capitolo II – Literary review.....	15
2.1 Traduzione audiovisiva.....	15
2.2 Traduzione teatrale.....	17
2.2.1 Il testo teatrale.....	17
2.2.2 Tipologie di traduzione teatrale.....	19
2.2.3 Sopratitolazione.....	23
2.3 Storia di sopratitolazione e sottotitolaggio.....	26
2.3.1 Intertitoli e sottotitoli.....	27
2.3.2 Sopratitoli.....	28
2.4 Sopratitolazione per il teatro di prosa.....	32
2.5 Sopratitoli vs. sottotitoli.....	35
2.6 Sopratitolazione per sordi e audiolesi.....	39
2.7 La ricezione.....	42
Capitolo III – Metodologia.....	43
3.1 Il testo originale.....	44
3.2 La traduzione preparatoria.....	45

3.2.1 Scelte stilistiche.....	46
3.2.3 Revisione.....	47
3.3 Produzione sopratitoli.....	48
3.3.1 Strumenti utilizzati.....	48
3.3.2 Scelte tecniche: norme auto-imposte.....	50
3.4 Proiezione.....	51
3.5 Analisi.....	54
3.5.1 L'approccio autocritico.....	54
3.5.2 Descrivere una traduzione.....	55
Capitolo IV – Analisi.....	59
4.1 Vincoli inerenti alla sopratitolazione.....	59
4.2 Analisi .....	62
4.2.1 Livello micro-strutturale.....	63
4.2.1.1 Scelte sintattiche.....	63
4.2.1.2 Scelte grammaticali.....	67
4.2.1.3 Scelte lessicali.....	73
4.2.1.4 Scelte stilistiche.....	77
4.2.1.5 Segmentazione.....	83
4.2.2 Livello medio.....	85
4.2.2.1 Voce.....	85
4.2.2.2 Interpretazione.....	87
4.2.3 Livello macro-strutturale.....	88
4.2.3.1 Effetti macro-strutturali.....	88
4.2.3.2 Leggibilità e ritmo.....	90
4.2.3.3 Ricezione del pubblico.....	91
Conclusioni.....	93

Bibliografia.....	95
Sitografia.....	99
Appendice.....	100
Abstract EN.....	141
Abstract ES.....	142
Ringraziamenti.....	143

# Capitolo I – Mind the Gap

## 1.1 La Rassegna Babele Teatrale in Costruzione

Il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione (DIT) dell'Università di Bologna, Campus Forlì (ex-SSLMIT), da ventiquattro anni a questa parte offre ai suoi studenti l'opportunità di partecipare alla creazione di spettacoli teatrali in lingua straniera, mandati in scena in una vera e propria rassegna teatrale di più giorni aperta anche alla cittadinanza forlivese.

La Rassegna Babele Teatrale in Costruzione, organizzata dall'Associazione Studentesca Universitaria SsenzaLiMITi, con l'andare del tempo ha guadagnato partecipazione e importanza, fino a diventare uno degli eventi più attesi dell'anno, non solo dalle centinaia di studenti che preparano gli spettacoli, ma anche dai loro colleghi che ogni anno gremiscono le sale del teatro.

Nel corrente anno 2016 l'offerta si è ingrandita ulteriormente, con l'introduzione di una nuova lingua, il bulgaro, e l'aggiunta di una serata di rassegna, che nell'arco di quattro serate ha visto quindi la rappresentazione al Teatro Diego Fabbrì di Forlì di ben dodici spettacoli in dodici lingue diverse, nell'ordine: bulgaro, giapponese, portoghese, cinese, tedesco, russo, francese, spagnolo, slovacco, inglese arabo e italiano.

Al fine di realizzare la Rassegna, l'Associazione SsenzaLiMITi ha potuto avvalersi anche della generosa collaborazione del Comune di Forlì e dell'Assessorato Cultura e Politiche Giovanili, del contributo concesso dalla Vicepresidenza della Scuola di Lingue e Letterature, Traduzione e Interpretazione e dal Settore Diritto allo Studio dell'Ateneo di Bologna, nonché della collaborazione dell'Azienda Regionale per il Diritto agli Studi Superiori (ER.GO), del Gruppo Elixir, della Biblioteca "Roberto Ruffilli", dell'Associazione Koiné, e del Campus, che hanno offerto gli spazi in cui i

gruppi hanno fatto le prove durante tutto l'anno accademico.

La Rassegna è stata definita dal giornale cittadino come

Un convivio teatrale plurilingue che dal 1992 offre al territorio forlivese l'utopia di Babele, un sogno in cui esperire l'armonia universale.

il quale nello stesso articolo prosegue ricordando che

La XXIV Rassegna si propone, dunque, come una esperienza artistica caratterizzata dalla molteplicità dei generi testuali, che spaziano dalla commedia, al musical; dal radioteatro alla commedia sovranaturale e altro ancora. I dodici spettacoli, infatti, si basano su testi originali, frutto del contributo creativo dei docenti referenti e degli studenti che, operando all'unisono, hanno dato vita a esempi concreti di creazioni interculturali.<sup>1</sup>

## 1.2 Mind The Gap

L'English Theatre Group, a cui ho attivamente partecipato durante i miei cinque anni nell'università di Forlì, ha portato in scena durante la Rassegna dell'anno 2016 lo spettacolo *Mind The Gap*. Si tratta di un testo originale interamente in inglese, creato da tutti i membri del gruppo, in un processo di cui parlerò nel dettaglio più avanti. Lo spettacolo ha una struttura particolare, che vede undici monologhi alternarsi a brevi parti dialogate, pertanto non ha una vera e propria trama o una storia da seguire.

### 1.2.1 Il titolo

Per spiegare meglio di cosa tratta partirò dal titolo stesso.

---

<sup>1</sup> ForlìToday, Al Teatro Diego Fabbrì la 24esima rassegna "SSenzaLiMITi" Eventi a Forlì, <http://www.forlìtoday.it/eventi/uno-spazio-sonoro-plurilingue-per-una-babele-teatrale-plurigusto-xxiv-rassegna-ssenzalimiti-2819528.html>

Innanzitutto è bene precisare che si tratta di un inconsapevole caso di omonimia con il lungometraggio del 2005 di Eric Schaeffer, di cui non conoscevamo l'esistenza prima di dare un nome alla nostra opera.

Il titolo trova la sua prima ragione nell'ambientazione dello spettacolo. La scena si svolge interamente in una carrozza della metropolitana di Londra. “*Mind the gap*” infatti,

è una frase resa popolare dall'uso nella Metropolitana di Londra. Fu introdotta nel 1969 per avvertire i passeggeri dello spazio presente in alcune stazioni fra la banchina e le porte del treno. La frase è diventata così famosa da essere spesso stampata anche su souvenir e gadget turistici londinesi.<sup>2</sup>

Il *gap* in questo caso si riferisce al vuoto di confine tra la banchina e il vagone della metro. Lo stesso vuoto è una sorta di linea di demarcazione tra il mondo esterno, in cui i nostri personaggi vivono le loro vite, e quel microcosmo che si crea all'interno del vagone, in cui la vita e il tempo sembrano fermarsi, offrendo loro l'opportunità di riflettere. Abbiamo voluto sottolineare l'importanza del passaggio tra questi due mondi ponendo nella scenografia la linea gialla che si trova al limite della banchina, su cui di solito si trova appunto la scritta “MIND THE GAP”. Durante l'entrata e l'uscita di scena gli attori hanno scavalcato tale linea per evidenziare l'esistenza di questo *gap* anche al pubblico più lontano che non poteva vederla.

La seconda interpretazione che si può dare al nostro titolo gioca con il doppio significato delle parole in esso. Il significato più immediato della parola “mind” infatti non è la maniera molto inglese di avvertire di un pericolo, ma “mente”. Il titolo quindi evidenzia come il nostro spettacolo è innanzitutto uno spaccato (volendo, un *gap*) nella mente degli undici protagonisti.

Il terzo significato possibile di *Mind the Gap*, dà un'interpretazione

---

<sup>2</sup>[https://it.wikipedia.org/wiki/Mind\\_the\\_gap#cite\\_note-1](https://it.wikipedia.org/wiki/Mind_the_gap#cite_note-1)

diversa alla parola *gap*. La distanza a cui bisogna prestare attenzione in questo caso non è una distanza fisica, ma psicologica. L'opera mostra undici personaggi molto diversi tra loro, che per un'ora viaggiano nella stessa direzione e hanno così l'opportunità di colmare la distanza tra le loro vite, anche se in alcuni casi quest'occasione è destinata ad essere persa. L'ultimo monologo in particolare rappresenta quasi una chiave di lettura per l'intero spettacolo, poiché invita gli spettatori a prestare attenzione alle persone che hanno attorno, abbattendo le barriere che li isolano per entrare in contatto con gli altri e scoprirne le vite.

### *1.2.2 Personaggi e interpreti*

Ogni personaggio a turno esprime in un monologo una propria riflessione. Non essendoci un tema preciso, farò ora una breve presentazione dei personaggi in ordine di apparizione. Non avendo dato loro dei nomi, li abbiamo identificati con le loro caratteristiche principali. In questo modo, invece che personaggi di finzione abbiamo creato dei tipi in cui gli spettatori hanno avuto più facilità a immedesimarsi.

**Laura Contemori:** Amnesia Patient - Una ragazza che soffre di amnesia globale transitoria, una malattia che le fa perdere la memoria a breve termine, facendole dimenticare il motivo per cui si è messa in viaggio. Si interroga sulle possibili vite dei suoi compagni di viaggio e sulla propria.

**Marialuisa Piemontese:** Bookworm Student: Studentessa immersa nella lettura di un libro per la lezione di letteratura inglese. Il suo amore per i libri la porta al paragone tra vita e scrittura, portandola alla conclusione che ogni persona ha del potenziale, nonostante i possibili errori lungo il percorso. Ciò nonostante, non presta molta attenzione alla sua compagna di classe incontrata in metro, dedicandosi invece alla lettura.



**Cecilia Sciutti:** Daughter: Una figlia che ha appena litigato con la madre per essere stata scoperta a fare uso di droghe leggere riflette sull'importanza del perdono, innanzitutto verso sé stessi e in secondo luogo verso gli altri. Questo la porterà poi a riconciliarsi con la madre.

**Matilde Marisaldi:** Shy Student: Studentessa all'apparenza allegra e socievole che nasconde un lato più profondo e travagliato che però non riesce a esprimere. È consapevole del potere delle parole e della sua incapacità di utilizzarle nel modo appropriato, e sogna un mondo dove non ce ne sia bisogno per trasmettere le cose importanti. La sua difficoltà nella comunicazione è evidente anche dal rapporto che ha con la compagna di scuola, a cui riesce a parlare solo di cose frivole.

**Giulia Venturini:** Mother: Signora di mezza età, trasferitasi in città dalla campagna in gioventù, richiama alla memoria le sue prime impressioni del nuovo ambiente e come è riuscita a superare paure e pregiudizi con il passare del tempo.

**Fabio Gentile:** Business man: Uomo completamente dedito al proprio lavoro, non smette di lavorare nemmeno durante il tragitto in metropolitana. L'incontro accidentale con una viaggiatrice con uno stile di vita completamente diverso lo fa riflettere sul significato della vita- In ultimo prende la decisione di cambiare e inseguire i suoi sogni, lasciati in disparte da troppo tempo.

**Anna Ragozza:** Traveller: Viaggiatrice solitaria, ma mai sola, appena arrivata a Londra dalla Thailandia. Per mantenersi scrive articoli di viaggio, e suona l'ukulele e canta per strada per arrotondare. È entusiasta della sua vita e cerca di entrare in contatto con le persone a lei intorno. In particolare, sembra affascinare l'uomo d'affari con i suoi racconti di viaggio.

**Martina Daversa:** Depressed Girl: Una ragazza che racconta della sua convivenza con la depressione, di come nonostante la sua malattia la porti a pensieri autodistruttivi, riesca a vivere ogni giorno come una sfida, grazie al suo grande amore per la vita.

**Lia Croci:** Eccentric Old Man: Vecchietto con una passione per la vita e un disgusto profondo per gli stereotipi, la normalità, e le scarpe gialle. Ha una maglietta che fa riferimento a Spiderman, fuma e conosce 9gag (un sito frequentato solo dai giovani). È convinto che l'età anagrafica è solo un numero senza importanza, e che quello che conta davvero è quanto ci si sente vecchi (o giovani) dentro.

**Giovanni Laghi:** Drunk: Uomo ubriaco che beve per sopravvivere al tedio della vita quotidiana e alla mediocrità della maggior parte delle persone che lo circondano. Viene incuriosito dall'eccentricità del vecchietto, e ci intavola una conversazione piena di riferimenti culturali della generazione dei Millennials e di insulti al resto dei passeggeri.

**Laia Pascual:** Lover: Giovane donna che pensa alla donna che ama e al loro incontro proprio sulla metro, avvenuto grazie a uno sguardo da una parte all'altra della carrozza. Per questo crede che sia importante non isolarsi nei propri pensieri, come hanno fatto tutti i personaggi dello spettacolo, ma cercare un contatto con gli altri, che racchiudono opportunità e mondi inesplorati.

## 1.3 Creazione dello spettacolo

Come ho spiegato, *Mind The Gap* ha una struttura molto particolare. Al fine di esporre meglio le difficoltà incontrate nella traduzione e nell'adattamento ai sopratitoli, mi sembra opportuno descrivere il particolare processo che ha portato alla creazione di questa opera.

### 1.3.1 Ideazione

L'idea per questo spettacolo è stata frutto di un *brainstorming* collettivo del gruppo, ma particolare menzione va a Giovanni Laghi, che ha condiviso con noi la sua precedente esperienza nel mondo teatrale forlivese per trarne ispirazione. Più nello specifico, è stata sua l'idea della struttura a monologhi per lo spettacolo.

Una volta deciso di procedere in questa direzione, ciascun membro del gruppo si è adoperato a cercare o, nella maggior parte dei casi, scrivere un monologo in inglese da poter poi recitare sul palco. È importante precisare che non è stato dato alcun tipo di direttiva riguardo al contenuto dei monologhi, e pertanto gli attori/co-sceneggiatori hanno potuto soffermarsi e approfondire qualsiasi argomento volessero; non solo, ma hanno potuto farlo scegliendo anche il tono e lo stile teatrale che preferivano. Questo fattore è particolarmente importante da tenere a mente nel momento di cui si tratta di sopratitolazione: la pluri-autorialità del testo può influire molto sulla difficoltà di traduzione.

La fase di ideazione dei monologhi ha preso molto del tempo per il processo di creazione dello spettacolo. Verso gennaio/febbraio 2016 avevamo deciso l'argomento di ciascun monologo, ma in alcuni casi il testo vero e proprio non era stato ancora completato o addirittura non era nemmeno iniziato.

Ciò nonostante, una volta delineati i temi su cui si sarebbero

concentrati i personaggi abbiamo potuto cercare di dare ai monologhi un ordine che risultasse bilanciato, alternando riflessioni più serie o addirittura tristi con momenti comici o con un punto di vista più positivo. In seguito, ci siamo occupati dei dialoghi. Dato che i personaggi erano stati creati dagli attori, nessuno meglio di loro stessi poteva creare una conversazione credibile e in linea con il resto dello spettacolo. Pertanto, seguendo lo stesso processo utilizzato con i monologhi, anche le parti dialogiche sono state ideate dagli attori dei personaggi coinvolti nella scena, e poi revisionate e migliorate grazie alla collaborazione collettiva di tutto il gruppo.

### *1.3.2 Scrittura e revisione*

La fase di scrittura e revisione del testo teatrale si è protratta dalle vacanze di Natale fino agli ultimi giorni prima dello spettacolo, nei primi di maggio. Questa lunga fase di gestazione è dovuta a diversi fattori.

Innanzitutto la decisione di dare carta bianca agli attori affinché scegliessero cosa portare in scena ha scatenato molta indecisione. Avendo l'opportunità di rappresentare qualsiasi cosa, i membri del gruppo hanno dovuto fare un lavoro di introspezione e ricerca per capire che cosa volessero davvero esprimere e trasmettere al pubblico, e in alcuni casi l'argomento del monologo è stato cambiato dopo che ne era già stata fatta una prima stesura.

La seconda difficoltà è sorta dall'elemento linguistico. Dovendo ottenere un testo teatrale originale in inglese, i membri dell'ETG, hanno adottato diversi metodi. Le parti dialogiche sono tutte state create direttamente in lingua in tempi abbastanza stretti, data la loro brevità. Per i monologhi invece, qualcuno ha modificato e riadattato un testo in inglese già esistente, altri hanno scritto la loro parte in italiano per poi tradurla in inglese in un secondo momento, mentre altri ancora hanno scritto il loro monologo direttamente in inglese. Naturalmente questi diversi metodi hanno richiesto tempi di elaborazione diversi.

Una volta ottenute tutte le stesure più o meno definitive, si è passati

alla revisione linguistica dei testi. Ogni membro ha offerto il suo aiuto nel revisionare le parti dei compagni. In particolare è stato importante l'apporto di Lia Croci, di madrelingua inglese, immigrata di terza generazione a Londra, che si è offerta di revisionare tutto il testo, contribuendo a rendere la varietà di inglese utilizzata più vicina a quella effettivamente adoperata nei paesi anglofoni.

Anche dopo questa fase di revisione tuttavia, il copione originale ha subito ancora alcune modifiche dell'ultimo momento. La ragione principale è il grande coinvolgimento degli attori nella propria parte, e il loro desiderio di creare uno spettacolo che cogliesse appieno quello che volevano trasmettere. Inoltre, durante le prove ci si è resi conto che alcune parti non avevano lo stesso effetto recitate, mentre altre semplicemente erano più difficili da memorizzare.

Mi sono soffermata su questo processo di creazione del copione originale per sottolineare il fatto che ho dovuto iniziare la traduzione quando ancora il testo originale non era completo, per riuscire a finire in tempo. Per questi motivi, alcune correzioni al testo e quindi alla traduzione sono state fatte quindi direttamente durante la fase di sopratitolazione.

### *1.3.3 Performance*

Lo spettacolo è andato in scena il 13 maggio 2016, al Teatro Diego Fabbrì di Forlì, dopo circa due mesi di prove. Purtroppo in questi due mesi non abbiamo potuto fare prove in teatro, per cui abbiamo appurato gli effettivi tempi teatrali proprio il giorno delle prove generali, lo stesso della rappresentazione davanti al pubblico. Questo ha comportato un'altra serie di accorgimenti tecnici dell'ultimo momento, anche per quanto riguarda i sopratitoli, e nello specifico, le pause tra gli uni e gli altri. In questo Daniela Rizzo, che ha svolto il ruolo di tecnica dei sopratitoli, mi è stata molto d'aiuto nel gestire la presentazione PowerPoint finale.

In questo capitolo ho presentato gli aspetti generali ed essenziali dell'opera oggetto di questo elaborato in modo da fornire un contesto completo all'analisi esposta nel Capitolo IV. Nel seguente capitolo invece introdurrò la pratica della sopratitolazione facendo riferimento agli scritti di ricercatori ed esperti riguardo questo ambito della traduzione.

## Capitolo II – Literary Review – La Sopratitolazione

Prima di addentrarmi nell'analisi più specifica del lavoro di sopratitolazione dello spettacolo presentato fino a qui, è bene fare un'introduzione generale a questa particolare area della traduzione, divenuta oggetto di discussione solo in tempi recenti. Innanzitutto parlerò della sopratitolazione come parte della traduzione audiovisiva; in seguito parlerò della traduzione teatrale ed infine mi concentrerò sulla storia di questa disciplina e di come è cambiata la sua ricezione col passare del tempo.

### 2.1 Traduzione audiovisiva

La sopratitolazione può innanzitutto essere intesa come parte della traduzione audiovisiva che Perego 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.

(Perego 2005:7)

Questo intero settore del mondo della traduzione è relativamente recente e in continua espansione, avendo conosciuto una forte crescita alla fine del secolo scorso, grazie alla rivoluzione tecnologica in corso (Díaz Cintas, Anderman, 2009:3). La traduzione audiovisiva comprende svariati prodotti multimediali molto diversificati tra loro, che possono essere suddivisi nel seguente modo:

[this field] discriminates between several AVT modes such as re-voicing including dubbing, partial dubbing, voice-over, etc. and subtitling that can be further subdivided into conventional subtitling, intertitling, surtitling, subtitling for the deaf and the hard-of-hearing,

fansubbing. At present there are over 10 different types of multilingual transfer in the field of audiovisual communication (Luyken et al., 1991; Gambier, 1998; Díaz Cintas, 1999).

(Abraitienė, Koverienė & Urbonienė, 2015:56)

I cambiamenti sociali e tecnologici degli ultimi decenni hanno avuto conseguenze positive e negative sul mondo della traduzione dei prodotti audiovisivi:

Changes are happening at all levels – technological, working routines, audience reception, emergence of new translation modes and approaches – all bringing in their wake advantages and disadvantages [...].

(Díaz Cintas & Anderman, 2009:3)

Molti ricercatori hanno osservato questa tendenza di continua evoluzione specialmente nell'ambito della sottotitolazione:

The rate at which some of these changes in working practice are taking place is perhaps most striking in the field of subtitling. In a relatively short period of time, the process of subtitling has gone through a substantial transformation; what a decade ago was common practice is now viewed as out of date.

(Ibidem)

Non c'è da stupirsi quindi che anche la sopratitolazione, discendente diretta della sottotitolazione, sia soggetta a continui cambi e innovazioni, sia negli aspetti tecnici, sia per quanto riguarda la ricezione da parte del pubblico. Inoltre le caratteristiche peculiari di alcuni prodotti di traduzione audiovisiva, in particolar modo l'obbligatorietà di sincronizzazione, fanno sì che spesso queste discipline non siano considerate vere e proprie forme di traduzione:

i traduttori di materiale audiovisivo spesso non considerano la sottotitolazione o il doppiaggio come forme di traduzione (condizione imprescindibile per chi fa ricerca) a causa della componente sincronica che porta a espedienti di adattamento e riscrittura testuale imprevedibili.

(Perego, 2005:11-12)



Ciò non toglie che la traduzione audiovisiva sia un ambito molto interessante e degno di maggiori e più approfondite ricerche.

## 2.2 Traduzione teatrale

La sopratitolazione si inserisce inoltre nell'interessante campo della traduzione teatrale. Come spiega Yvonne Griesel, una dei principali esperti in questo settore, le ricerche in questo campo sono molto recenti:

Research on TT<sup>3</sup> began in 2000 and refers to the oral and written translation of foreign language theatrical productions to be shown to audiences of different languages.

(Griesel, 2005:2)

Gli studi a riguardo quindi sono relativamente pochi, specialmente nell'ambito della sopratitolazione, trattandosi di una tecnica nata e diffusasi da poco nella scena teatrale mondiale.

Analizzerò ora le caratteristiche del testo teatrale come testo fonte per la traduzione per poi passare ed esporre le diverse tipologie di traduzione teatrale, tra le quali si inserisce la sopratitolazione.

### 2.2.1 *Il testo teatrale*

Prima di inoltrarsi nell'analisi della traduzione di un testo teatrale è necessario tener conto che questo genere di testo ha caratteristiche molto peculiari e pertanto richiede un'attenzione e delle abilità particolari da parte del traduttore. In particolare è essenziale osservare la sua dipendenza dalla performance teatrale:

Il testo teatrale è un testo molto particolare che si differenzia da tutti gli altri testi letterari. L'elemento che più lo caratterizza è sicuramente il fatto di essere "letto diversamente, come qualcosa di incompleto, più

---

3 Theatre Translation.

che come un'unità chiusa in se stessa, poiché è nel momento della rappresentazione che si realizza la sua intera potenzialità" (Bassnett, 1999: 148-149) [...] Infatti, nonostante nel testo scritto siano presenti delle didascalie (anche questo è un elemento unico del testo teatrale), è solo attraverso la performance che il testo prende vita ed esprime le intenzioni dell'autore e/o del regista.

(Zamponi, 2013:9)

Le caratteristiche peculiari del testo teatrale sono tutte conseguenza della maniera in cui il testo viene trasmesso. Infatti, essendo un testo scritto per essere trasmesso oralmente, possiede tratti tipici di un testo scritto, come una precisa strutturazione sintattica e stilistica, e un ritmo definito, combinati a elementi tipici di un testo orale, come il grande uso di deittica. Inoltre, la redazione di questa tipologia testuale è influenzata dall'obbiettivo di avere un impatto sul proprio target molto più di altri tipi di testo. Tutte queste caratteristiche vengono così elencate in Snell-Hornby:

1. Theatre dialogue is an artificial language, written to be performed, highly sophisticated and with special dynamics of deictic interaction.
2. It is characterized by an interplay of multiple perspectives resulting from the simultaneous interaction of different factors and their effect on the audience (e.g. irony, metaphor, word-play, allusion).
3. Language can be seen as potential action in rhythmical progression, including the inner rhythm of intensity as the plot or action progresses.
4. For the actor his/her lines combine to form a kind of idiolect, a "mask of language", as a means of expressing emotion through voice, gesture and movement.
5. For the spectator in the audience, language and the action on stage are perceived sensuously, as a personal experience to which s/he can respond.

(Snell-Hornby, 2006: 86-87)

Tutti questi elementi che interagiscono tra loro rendono il testo teatrale estremamente complesso anche dal punto di vista traduttivo. Per questo,

Viste tutte le caratteristiche del testo teatrale, al traduttore sono richieste quindi competenze linguistiche e teatrali, senza tralasciare una profonda sensibilità verso il testo e la capacità di riprodurre nella lingua

di arrivo un testo equivalente (soprattutto emozionalmente) a quello di partenza.

(Zamponi, 2013:12)

### 2.2.2 Tipologie di traduzione teatrale

Innanzitutto è importante distinguere i due approcci principali che un traduttore può avere nei riguardi di un testo teatrale.

Unlike the translation of a novel, or a poem, the duality inherent in the art of the theatre requires language to combine with spectacle, manifested through visual as well as acoustic images. The translator is therefore faced with the choice of either viewing drama as literature or as an integral part of a theatrical production (van den Broeck 1988: 55–6).

(Anderman, 2009:92)

Anche Bassnet, citato in Zamponi, spiega che il traduttore deve “decidere se trattarlo come puro testo letterario o cercare di tradurlo nella sua *funzione*, come elemento di un altro sistema più complesso” (1999:149). Questi due approcci sono ciò che differenzia le due tipologie principali di traduzione teatrale, la *theatre translation* e la *drama translation*.

It is also important not to confuse the drama translation with theatre translation on stage. The first one is a translation done to be spoken and the second one is a translation of a literary text into another language that we can hear on stage.

(Griesel, 2009:121)

In altre parole, la *theatre translation* fa particolare attenzione all'aspetto letterario del testo e quindi produce testi che possono anche essere apprezzati al di fuori della performance teatrale; la *drama translation* invece si occupa unicamente di traduzioni che vengono utilizzate durante la rappresentazione che separate da quel preciso contesto perdono significato.

Naturalmente la diversa funzione che devono svolgere i prodotti di queste due tipologie di traduzione porta caratteristiche diverse. Il testo di partenza

della *theatre translation* può anche essere il testo scritto, nonostante

[...] the dramatic text only suggests one possible mise en scène which should not be considered the ideal, the original or the true dramaturgical interpretation of the piece.

(Verkkunen, 2004:91)

Questo perché questo tipo di traduzioni vengono prodotte per essere lette, e il lettore può avvalersi anche di risorse esterne al testo per facilitare la propria comprensione dell'opera. Inoltre, la lettura non ha limiti di tempo. Come spiega Verkkunen,

From a reader's point of view, the score is not tied to a specific time or place[...] The text is static and does not disappear if left without notice. If something is not understood, it can be re-read and studied with the help of dictionaries, music books or similar aids. Furthermore, in practice the confrontation of reader and text lacks the possibility of interaction, and these two do not share a situational context; the producers of the score are separated from the product. In addition, the reading of the score is a private event.

(Verkkunen, 2004: 91-92)

Per quanto riguarda la traduzione teatrale invece è fondamentale sottolineare che il testo da prendere come punto di partenza non è il testo scritto, ma la vera e propria performance. Al contrario di un lettore, il ricettore del testo teatrale ha a che fare con un tempo e un contesto limitati, in cui vengono attuate le interpretazioni del regista:

The performance takes place within a limited temporal framework. Theater translation depends on the given situative context, and has much in common with the interpreting process. The translation of a specific production must function within the allotted temporal framework.

(Griesel, 2005:2)

La necessità di considerare come testo di partenza la performance invece del testo teatrale scritto, sia esso il libretto nell'opera o il copione nel teatro di

prosa, è l'aspetto che maggiormente differenzia la traduzione teatrale da qualsiasi altro tipo di traduzione letteraria. Il prodotto finale infatti deve essere subito fruibile dal pubblico nel pieno delle sue potenzialità, tenendo conto che non è possibile aggiungere elementi esplicativi come note e postille e che la traduzione non è riproducibile:

[...] il testo di partenza non è scritto, ma piuttosto multimodale (ci possono essere parti scritte, ma lo spettacolo teatrale è fatto soprattutto di parole, gesti, suoni, ecc.). Inoltre, l'immediatezza della ricezione di uno spettacolo teatrale, così come una certa aleatorietà (la *mise en scène* di uno stesso spettacolo è unica e non ripetibile, a meno che non venga registrata) e l'impossibilità di "tornare indietro" (come si fa rileggendo una frase che non si è ben capito), rendono la trasmissione del significato di cruciale importanza.

(Zamponi, 2013:15)

Esistono diverse forme di traduzione teatrale che vengono impiegate in festival di teatro internazionali, come quello di Vienna, o la presenza straordinaria di ospiti stranieri. La rassegna teatrale Babele in Costruzione rappresenta un'occasione inusuale in cui la traduzione teatrale si rende necessaria, in quanto la maggior parte degli attori e dei creatori degli spettacoli non sono madrelingua della lingua che portano in scena, ma sono connazionali del pubblico. Questo la avvicina a un festival di teatro internazionale nel fatto che presenta culture e tradizioni teatrali di nazioni diverse, ma con elementi decisamente peculiari.

Tra le diverse soluzioni di traduzione teatrale, Griesel ne individua quattro:

1. A summarizing translation: Before the performance, the audience receives a written synopsis of the play and watches the play without further translation.
2. Surtitles: Surtitles present text passages in a condensed, translated form and are manually projected onto the stage.
3. Simultaneous interpretation: The audience is provided with headphones and listens to a simultaneous live interpreting during the performance.
4. Alternative forms: for example, a translator integrated into the performance interprets, or the TT is rendered by other, experimental

means of translation on the stage.

(Griesel, 2005:3)

In Italia, le prime due forme di traduzione sono le più diffuse. Nella maggior parte dei casi gli spettacoli in lingua straniera sono molto rari durante la normale stagione teatrale. Esistono in Italia alcuni festival di teatro internazionale, come quello di Spoleto o la Biennale Teatro di Venezia, dove si dà maggiore spazio agli ospiti stranieri. Tuttavia spesso la soluzione adottata da questi festival è appunto la prima delle quattro esposte. L'utilizzo dei sopratitoli in Italia è ristretto all'opera e a pochi casi di teatro di prosa.

Tre di queste forme di traduzione teatrale sono state utilizzate nella rassegna universitaria nel corso degli anni.

Prima delle rappresentazioni viene offerta al pubblico una sinossi di ogni spettacolo.

Quasi tutti i gruppi teatrali delle varie lingue hanno ormai una tradizione consolidata nell'utilizzo di sopratitoli, spesso perché la lingua in cui avviene la rappresentazione difficilmente è conosciuta da qualcuno nel pubblico, si pensi ad esempio a lingue orientali come cinese e giapponese o lingue slave come slovacco e bulgaro. Diversa invece è la situazione del teatro in lingua inglese, che si può assumere che possa venire compreso, almeno in parte, dalla maggior parte del pubblico anche senza alcuna forma di traduzione in italiano, dato che l'inglese è ormai insegnato obbligatoriamente a tutti i livelli della scuola pubblica e privata.

Per questo motivo, negli anni passati l'English Theatre Group ha optato per una diversa soluzione alla questione linguistica. La maggior parte della performance era effettuata in inglese senza alcun tipo di traduzione, ma nello spettacolo venivano introdotti personaggi che parlavano italiano che nelle loro scene svolgevano una funzione esplicativa, facendo spesso il riassunto di quanto era accaduto nelle scene precedenti. Questa soluzione era possibile anche perché spesso gli eventi rappresentati erano facilmente intuibili anche

grazie alle azioni degli attori, per cui la comprensione totale del testo teatrale non era indispensabile per una piacevole fruizione dello spettacolo.

La scelta di usufruire dello strumento della sopratitolazione quindi, è dovuta al fatto che lo spettacolo di quest'anno (2015/2016) era fortemente basato sul testo e non si affidava molto alle azioni degli attori per convogliare il senso delle battute. Infatti,

When a foreign-language production comes to the stage, whether as part of a festival or a guest performance, a translation process is necessary if the play is strongly text-based.

(Griesel, 2005:2)

Nella sottosezione a seguire descriverò nei dettagli le caratteristiche specifiche della sopratitolazione.

### *2.2.3 Sopratitolazione*

L'appartenenza della sopratitolazione alla drama translation è stata oggetto di diversi studi dai risultati divergenti.

Innanzitutto, si è dibattuto su cosa si debba prendere in considerazione come testo di partenza nella creazione di sopratitoli. Nell'ambito della sopratitolazione per l'opera, molti ritengono che il punto di partenza della traduzione debba essere il libretto. Nel suo articolo in merito a questa questione, Verkkunen (2004) fa l'esempio della Royal Opera House Coven Garden di Londra che ha da poco introdotto la pratica della sopratitolazione, con una strategia che si basa appunto su una traduzione attenta alla autorialità del libretto. La politica dietro questa scelta è che il servizio della casa d'opera vuole essere neutrale e non trasmettere le idee artistiche dei registi. Tuttavia, questa strategia ha sollevato diverse critiche da parte del pubblico, per una mancanza di precisione nei sopratitoli. Per questo motivo Verkkunen argomenta che il testo di partenza da prendere in considerazione dovrebbe essere la rappresentazione stessa, come avviene nella *drama translation*:

even the most extreme as-close-to-libretto-as-possible surtitling strategy must take account of the opera's metamorphosis from dramatic text into stage interpretation. [...] Pushing the written libretto aside and focussing on the stage interpretation brings the surtitler closer to the target group and the peculiarities of the actual reading situation.

(Verkkunen, 2004:96)

I sopratitoli quindi fanno pienamente parte della performance e sono intrinsecamente legati al contesto creato da essa, pertanto è auspicabile che il *source text* di riferimento per la loro produzione sia la rappresentazione e non il testo scritto. Anche Gianotti espone chiaramente le ragioni per cui la performance deve necessariamente essere presa come punto di riferimento nella preparazione di sopratitoli:

quando il lavoro di sopratitolaggio è inter-linguistico e destinato ad un'opera, bisogna basarsi su una traduzione del testo esatto che su una traduzione del libretto destinata al canto (che quindi rispetta più la forma originale del testo (per non cambiare la musica) che il suo senso), anche se una traduzione del libretto può, a volte, aiutare un po' il sopratitolatore. In tutti i casi, il responsabile del sopratitolaggio di un'opera deve analizzare la "performance" per essere in grado di produrre il testo adatto (che rispetta anche il ritmo della messa in scena).

(Gianotti, 2012a)

Proprio perché il testo di partenza è la rappresentazione, Zamponi inserisce la sopratitolazione nella *drama translation*. D'altro canto, Griesel afferma che

Surtitling is a creative and literary translation but at the same time a pragmatic form of translation. It is not drama translation because of its additive character, it is seen and heard at the same time as the actors are on stage. So we have to deal with source and target language at the same time and one has to take care that the work of art is not destroyed by the translation.

(Griesel, 2009:122)

Dato che la sopratitolazione non sostituisce il testo originale, ma si aggiunge,



esiste e viene prodotta contemporaneamente ad esso, non si qualifica pienamente per entrare nell'ambito della *drama translation*, ma sembra che costituisca una categoria a sé stante.

In ogni caso i sopratitoli fanno parte della rappresentazione scenica, e la loro produzione e fruizione è necessariamente legata al contesto creato da essa:

They cannot be read in advance or bought afterwards in a printed form. In addition, the reader cannot decide how fast or in which order s/he wants to read the titles. That is decided both by the surtitler and by the stage interpretation. [...] Another characteristic of the surtitles is their everchanging and incomplete nature: every live surtitling is different from any other since it follows the proceeding of the stage interpretation.  
(Verkkunen, 2004:92)

È interessante notare come, nel suo articolo del 2009, Griesel abbia coniato e applicato il termine *translation hybrid*, ibrido traduttivo, per descrivere la sopratitolazione. L'autrice usa questo termine per sottolineare che la sopratitolazione si trova in qualche modo a metà tra traduzione e interpretazione. L'unica differenza che viene abitualmente indicata per distinguere le due discipline è il canale attraverso cui il testo viene trasmesso. L'interpretazione è orale, la traduzione è scritta. In questo senso i sottotitoli rientrano senz'altro in questa categoria. Ciò nonostante, il loro carattere effimero e situazionale li avvicina molto di più all'esperienza interpretativa. Un ibrido traduttivo quindi avrà in comune con la traduzione la caratteristica di essere in forma scritta, e con l'interpretazione la sua transitorietà:

A *translation hybrid* is a form of translation, that may be fully described neither by interpreting nor by translating. It is a mixture of both: interpreting and translating. The distinction, that translation can be repeatedly corrected in comparison to the interpretation where the source text is presented only once and can only be checked to a limited extend and can hardly be corrected.

(Griesel, 2009:123)

Un altro elemento peculiare della sopratitolazione a cui il traduttore deve

prestare attenzione è il suo carattere additivo, ovvero il fatto che la traduzione proposta coesiste sul palco contemporaneamente al testo originale che viene recitato. Questo comporta una situazione di plurilinguismo che può avere effetti molto diversi sui diversi membri del pubblico, a seconda della loro conoscenza delle due (o più) lingue presenti sulla scena. Infatti è possibile che parte del pubblico sia madrelingua della lingua originale, o ne abbia una conoscenza tale da non aver bisogno di leggere i sottotitoli. Dall'altra parte dello spettro abbiamo persone che non conoscono affatto la lingua originale per le quali l'utilizzo dei sottotitoli risulta fondamentale per la comprensione dello spettacolo. Tra questi due poli ci sono le persone che hanno una conoscenza parziale della lingua del testo di partenza e che quindi potrebbero forse capire il messaggio generale o gli eventi rappresentati sulla scena, ma hanno bisogno di un aiuto per comprendere totalmente il testo in sé. Questo significa che,

[b]etween the stage and one segment of the audience, communication is monolingual, while between the stage and the second part of the audience, communication is bilingually mediated. For the third segment of the audience, communication is monolingual, aided by bilingually mediated communication. The peculiarity of theater translation is that these three modes of communication must occur parallel to each other, that is, at the same time and place, and overtly.

(Griesel, 2005:6)

Questa condizione influenzerà inevitabilmente la ricezione del pubblico, e il traduttore dovrà tenerne conto.

### **2.3 Storia di sopratitolazione e sottotitolaggio**

Un valido punto di partenza all'ora di affrontare la storia della sopratitolazione consiste nella denominazione stessa di questa tecnica; l'introduzione al sito di Prescott Studio, una delle maggiori società di

produzione di sopratitoli in Italia, spiega:

Il termine «sopratitoli» (o «sopratitoli») mostra al tempo stesso sia la parentela col più antico e familiare termine «sottotitoli» (impiegato in ambito cinematografico o genericamente audiovisivo), sia il proprio specifico contesto teatrale: si tratta infatti di testi cantati o recitati dal vivo, trascritti o adattati in una o più lingue diverse da quella originale, e proiettati o trasmessi elettronicamente su uno o più schermi (wireless o cablati), il principale dei quali si trova in genere sopra il boccascena.  
(Prescott Studio)

Essendo la sopratitolazione discendente diretta del sottotitolaggio, esporrò qui brevemente una breve storia di entrambe le tecniche di traduzione.

### 2.3.1 Intertitoli e sottotitoli

Le origini della sopratitolazione si possono far risalire all'introduzione degli intertitoli nel cinema muto, nel 1903 (Ivarsson, 2004). Questi consistevano in diapositive interposte tra una scena e l'altra di un film in cui si riassumeva brevemente il dialogo o la situazione rappresentati. La questione traduttiva a quell'epoca era di facile risoluzione:

The original titles were removed, translated, filmed and re-inserted. Or a speaker was used to give a simultaneous interpretation of the intertitles, the French *bonimenteur* or the Japanese *benshi*.  
(Ivarsson, 1998)

Da questi poi si svilupparono i primi sottotitoli nel senso moderno del termine, durante l'epoca del cinema muto, nel 1909:

In 1909 M.N. Topp registered a patent for a "device for the rapid showing of titles for moving pictures other than those on the film strip". With this method the projectionist, using a sciopticon (a kind of slide projector), showed the subtitles on the screen below the intertitles.  
(Ivarsson, 2004)

Questi primi sottotitoli tuttavia erano esperimenti creati più per curiosità che per una necessità vera e propria. La questione traduttiva nel mondo

cinematografico si complicò con l'avvento del sonoro, nel 1927. Questa innovazione tecnica rese superflui gli intertitoli, che scomparirono, ma così facendo i film prodotti in paesi stranieri divennero incomprensibili al pubblico di altri paesi. La prima soluzione delle case cinematografiche fu la produzione di più versioni dello stesso film nelle diverse lingue di distribuzione. Questa soluzione si rivelò naturalmente troppo lunga e dispendiosa, per cui fu inventata la tecnica del doppiaggio. Tuttavia, anche questa era una tecnica complessa che spesso aveva dei costi eccessivi per molti produttori, che quindi, in alcuni paesi più che in altri, optarono per la più semplice ed economica sottotitolazione. Il primo caso di proiezione di un film sonoro accompagnato da sottotitoli fu quando

The Jazz Singer (originally released in the US in October 1927) opened in Paris, on January 26, 1929, with subtitles in French. Later that year, Italy followed suit, and on August 17, 1929, another Al Jolson film, The Singing Fool, opened in Copenhagen, fitted with Danish subtitles.

(Gottlieb, 2002:216)

Da allora la sottotitolazione si è diffusa in tutto il mondo e tutt'oggi è soggetta a un continuo processo di cambiamento e innovazione, per quanto riguarda sia gli aspetti tecnici sia le norme e le convenzioni da seguire.

### *2.3.2 Sopratitoli*

La nascita della sopratitolazione non è ben documentata (Burton, 2009), ma è senza alcun dubbio legata alla storia del teatro d'opera.

Questa forma d'arte, nata durante il Rinascimento in Italia, si diffuse rapidamente anche in altri paesi, ponendo quindi il problema della comprensione da parte del pubblico e degli attori stranieri stessi:

Since this type of entertainment became more popular across Europe and the Italian language remained the principal language of opera the need for comprehension necessitated translation. The attempts to overcome language barrier resulted in libretto translation and later the

translation intended for singing.

(Abraitienè, 2015:57)

Le traduzioni dei libretti potevano essere consultate prima dello spettacolo, rovinando così l'effetto di sorpresa a eventuali colpi di scena, o dopo la performance, posticipando quindi la comprensione del testo scenico dopo la sua rappresentazione. Queste due soluzioni naturalmente diminuiscono fortemente la godibilità dell'opera. Burton parla anche di una terza maniera di usufruire delle traduzioni dei libretti d'opera adoperata nel diciottesimo secolo, che per quanto possa sembrare inusuale a uno spettatore moderno, era probabilmente la più funzionale all'epoca, cioè la lettura del libretto contemporaneamente alla rappresentazione dell'opera. Questo avveniva con le luci accese in platea durante la performance, ed era possibile solo ai membri più benestanti del pubblico che potevano permettersi una copia stampata del libretto (Burton, 2009:57). Più tardi si diffuse la pratica di rappresentare le opere direttamente nella lingua del pubblico, creando delle traduzioni che si adattassero anche all'elemento musicale e agli elementi scenici che compongono il complesso sistema di segni che è l'opera. Queste soluzioni continuarono ad essere le uniche adottate nelle sale d'opera fino al XX secolo, quando, negli anni 1970, si diffuse l'uso di titolazione per la trasmissione televisiva di opere:

On television, the first subtitles for opera in the early 1970s consisted in a series of caption boards placed in front of a camera and superimposed on the television picture.

(Burton, 2009:58)

Ciò nonostante, questa nuova tecnica non fu ispirazione di una sua applicazione anche per le rappresentazioni dal vivo, pertanto i sopratitoli non si introdussero nei teatri per un altro decennio. La prima rappresentazione teatrale con una forma di titolazione tuttavia non aveva le caratteristiche

classiche della sopratitolazione moderna:

Reputedly, the first live titles in an opera house were in Hong Kong in the early 1980s but did not fit the definition of either sub- or surtitles, as they were in Chinese and therefore displayed vertically at the side of the stage.

(Ibidem)

L'invenzione della sopratitolazione vera e propria, tuttavia, è attribuita a Lofti Mansouri, il manager-sovrintendente che, insieme a Gunta Dreifelds e John Leberg, nel 1983 propose di proiettare su uno schermo orizzontale sulla cornice del palcoscenico, il boccascena, delle didascalie con la traduzione del libretto della *Elektra* di Strauss rappresentata in versione originale dalla Canadian Opera Company di Toronto (Eugeni, 2006).

La compagnia in seguito registrò il marchio SURTITLES™, per questo nel mondo anglosassone, nonostante la dicitura *surtitles* sia la più usata abitualmente, raramente viene messa per iscritto dalle altre compagnie, che per evitare di pagare *royalties* utilizzano invece la parola *supertitles* (Bestente, 2008).

Questa innovazione tecnica rivoluzionò il mondo dell'opera e la sua fruizione. Subito dopo la sua nascita, la sopratitolazione venne rapidamente adottata in diverse case d'Opera, incontrando però spesso scetticismi da parte dei critici. Il pubblico invece accolse questa novità con entusiasmo, convincendo così anche la maggior parte dei critici:

In the early days of surtitling, there was much debate as to whether surtitles were necessary or desirable; opera critics and stage directors tended to be opposed to them, audiences mostly in favour. That battle has now largely been won, with only a few critics and directors resolutely against the idea.

(Burton, 2009:59)

L'English National Opera ad esempio, decise di introdurre i sopratitoli nei suoi spettacoli solo nella stagione 2005-6, in un tentativo di rendere

accessibile l'opera a una più vasta parte della popolazione (Burton, 2009:59). Per quanto riguarda l'Italia, il nostro paese è stato il primo in Europa ad adottare questa nuova tecnica, solo sei anni dopo la sua introduzione in America:

esattamente il 1° giugno 1986, in occasione del 49° Maggio Musicale Fiorentino, debutta al Teatro Comunale di Firenze un allestimento de *Die Meistersinger von Nürnberg* di Richard Wagner con quelli che l'autorevole musicologo ed esperto di teatro, Sergio Sablich, chiama "sopratitoli" (2002a). Oltre a Sablich, che peraltro ha curato la traduzione, la paternità di questo esperimento è da attribuirsi al responsabile artistico e musicale dello spettacolo, Zubin Mehta, supportato dalla piena approvazione e disponibilità del regista dell'allestimento, Michael Hampe.

(Eugeni, 2006)

Anche nel caso italiano questa innovazione fu accolta con diverse critiche da parte dei puristi dell'opera e di molti produttori e registi, ma il pubblico ne fu subito entusiasta:

il sopratitolaggio fu un successo travolgente: per la prima volta un pubblico italiano capì il senso delle contraffazioni di Beckmesser e rise a crepapelle.

(Sablich, 2002)

Questo successo ha portato a una maggiore diffusione di questa tecnica di traduzione. Infatti,

visto che "durante un'esecuzione non si capisce mai più di una parola su dieci" (Auden, 2000)<sup>4</sup>, l'obiettiva utilità dei sopratitoli nel comprendere il testo del libretto ha contribuito ulteriormente alla diffusione dei sopratitoli tanto che ormai molti teatri italiani li utilizzano anche per le opere in italiano.

(Eugeni, 2006)

Nonostante esistesse effettivamente la necessità di capire meglio anche

---

4 L'autore cita Auden W.H. & Kallman, C. (2000), "Del tradurre libretti d'opera". *Lo scudo di Perseo*, Milano: Adelphi.

le opere cantate in italiano, l'uso della sopratitolazione intralinguistica in Italia cominciò un decennio dopo l'introduzione di questa tecnica:

la prima proiezione di sopratitoli di un libretto in lingua italiana fu fatta a Torino in occasione del *Mitridate* di Mozart il 28 aprile del 1995; li volle Carlo Majer, allora direttore artistico del Teatro Regio, che non solo dall'anno precedente li aveva richiesti per tutte le opere in lingua straniera, ma che dopo una serie di esperimenti e messe a punto, li rese una presenza stabile per tutte le opere rappresentate, indipendentemente dalla lingua del libretto.

(Bestente, 2008)

Ad oggi, quindi, la sopratitolazione operistica si è diffusa in entrambe le sue forme, inter- e intralinguistica. Per rispondere alla crescente domanda di sopratitoli, sono nate in Italia agenzie dedicate particolarmente alla sopratitolazione. La prima in Italia fu la Eikon di Firenze, fondata dall'imprenditore e fotografo pubblicitario Nedo Ferri nel 1986. Dieci anni dopo nacque la sua prima concorrente, Prescott Studio, fondata da Mauro Conti storico maestro del Teatro Comunale di Firenze. Le due aziende oggi si spartiscono il mercato italiano dei sopratitoli, nonostante molti teatri si siano nel frattempo attrezzati autonomamente (Bestente, 2008).

## **2.4 Sopratitolazione per il teatro di prosa**

Come abbiamo visto, l'introduzione dei sopratitoli nell'opera è un'innovazione piuttosto recente. La loro estensione al teatro di prosa è avvenuta successivamente, ma si sta diffondendo sempre di più.

Parlando di sopratitolazione per il teatro è innanzitutto importante sottolineare che la sopratitolazione per il teatro di prosa differisce da quella per l'opera in quanto quest'ultima deve tenere conto di un sistema di segni diverso, in cui la musica gioca un ruolo vitale (Griesel, 2009:120).

Linda Dewolf, citata da Gianotti, inoltre aggiunge che “il sovratitolaggio per il teatro e il sovratitolaggio per l'opera non devono essere fatti secondo gli



stessi parametri dato che non sono indirizzati allo stesso pubblico”. Il sopratitolaggio per il teatro in prosa si distingue dall’opera innanzitutto per la presenza di elementi culturali specifici più numerosi rispetto al teatro d’opera. Infatti,

[i]n straight theatre, one of the priorities of the translator is to convey the specificities of the source culture to the target audience. As a quintessential product of the Renaissance, opera, at least originally, was fuelled by a desire to convey a universal message, beyond local or national significance.

(Desblache, 2009: 72)

Nel testo del teatro di prosa il sovratitolatore dovrà affrontare più problematiche legate a elementi culturali specifici durante la fase di traduzione.

Inoltre nell’opera il testo è cantato e quindi paradossalmente il proiezionista dei sopratitoli ha un compito più facile, perché il ritmo delle parole è dato per la maggior parte del tempo dalla musica. Avendo questa dei tempi ben definiti, lascia agli attori meno spazio per l’interpretazione o l’improvvisazione, che costituiscono problemi non indifferenti nel teatro di prosa, in quanto ogni performance può essere anche molto diversa da quella precedente:

in opera, the orchestra will perform predictably so that the music will continue even if a singer flubs a line. On the other hand, actors on stage may omit or improvise words; they may unintentionally change the order of dialogue.

(Zatlin, 2005: 138)

Il teatro d’opera quindi ha delle caratteristiche tecniche e sceniche che lo portano ad avere una struttura e un’organizzazione più precise, il che può facilitare il compito del sovratitolatore. Il traduttore di sopratitoli quindi non è un traduttore comune: deve obbedire a vincoli precisi, creando un testo comprensibile all’interno dello spazio molto limitato a sua disposizione e che

possa essere letto in un tempo ristretto. Soprattutto lavora su un testo in continua evoluzione e spesso non si limita alla creazione dei sopratitoli, ma si occupa anche di portarli in scena (Zamponi 2013:36). Le figure del sopratitolatore e del proiezionista infatti in molti casi coincidono. In teoria, sarebbe opportuno che la stessa persona seguisse tutto il processo di sopratitolazione, dalla traduzione del testo teatrale fino alla proiezione del prodotto finito durante la messa in scena. Nel caso di *Mind The Gap* questo non è stato possibile essendo io un'attrice all'interno della performance oltre che la creatrice dei sopratitoli. Ciò nonostante, durante le ultime prove ho lavorato insieme alla proiezionista Daniela Rizzo, che ha contribuito anche alla creazione del testo dei sopratitoli apportando le sue osservazioni sulla traduzione e sul funzionamento dei sopratitoli stessi mentre io ero in scena. Anche nel nostro caso quindi i sopratitoli sono stati “un costante *work in progress*” (Gianotti, 2012b).

La Rassegna Babele in Costruzione ricrea una situazione ideale di collaborazione tra tutti i partecipanti alla creazione dello spettacolo presentato al pubblico. Purtroppo nel mondo del teatro di prosa troppo pochi produttori e registi lavorano insieme ai sopratitolatori, che spesso si trovano ad affrontare problematiche che potrebbero essere risolte facilmente nella fase di creazione dello spettacolo stesso. Questo perché

surtitling is regarded as a rather unimportant part of the production and its treatment is thus considered superfluous.

(Griesel, 2005:3)

Anche a causa del suo doppio ruolo, appare evidente che a un sopratitolatore sono richieste competenze variegata, iniziando innanzitutto dalla sua competenza linguistica e traduttiva, ma anche una buona conoscenza e passione per il teatro. Questo perché la sopratitolazione è

una pratica che si trova a un incrocio tra traduzione, tecnica e creazione teatrale. Implica, di conseguenza, molteplici attività, ed esige dal

sopratitolatore delle competenze che vanno al di là della competenza linguistica<sup>5</sup>(Péran, 2011:168).

## 2.5 Sopratitoli vs. Sottotitoli

Come già anticipato, la sopratitolazione “si tratta di un’evoluzione del [sottotitolaggio] con alcune sostanziali differenze” (Eugeni, 2006). Ritengo quindi che sia opportuno in questa sede specificare quali siano le similitudini e le differenze tra questi due tipi di traduzione audiovisiva che hanno due gradi di considerazione molto diversi da parte di pubblico e ricercatori. Infatti, se i sottotitoli sono largamente conosciuti e diffusi in tutto il mondo, e si può contare su un vasto numero di studi condotti su questa disciplina, la sopratitolazione interessa ancora una cerchia relativamente ristretta di persone.

Innanzitutto l'aspetto di queste due soluzioni traduttive è molto simile, anche se ovviamente la posizione dei titoli sullo schermo è diversa, sotto l'immagine per quanto riguarda i sottotitoli televisivi e cinematografici e sopra la scena nel caso dei sopratitoli teatrali.

Inoltre, il concetto generale dietro a sottotitoli e sopratitoli è lo stesso. Infatti entrambe le tecniche “respect the original soundtrack and add the translation in the form of short written texts” (Diaz Cintas e Anderman, 2009: 9) e consistono in un “trasferimento linguistico che implica il passaggio da un codice orale a un codice scritto<sup>6</sup>” (Peran, 2011: 159). Pertanto la funzione e lo scopo di queste tecniche coincidono avendo un obiettivo condiviso che consiste nel “comprendere al pubblico il contenuto e le idee principali della scena nonché i sentimenti dei personaggi” tralasciando “il minor numero possibile di informazioni” e “cercando di non distrarre troppo lo spettatore

---

5 “une pratique qui se trouve au croisement entre traduction, technique, et creation theatrale. Elle implique, par consequent, des missions multiples et exige du surtitreur des competences qui vont au-dela de la competence linguistique”. Traduzione mia.

6 “transfert linguistique [qui] implique le passage d’un code oral a un code ecrit” Traduzione mia.

al quale dovrà essere lasciato il tempo di godersi lo spettacolo.” (Eugeni, 2006).

Questo scopo però viene ottenuto attraverso metodi e tecniche diverse, dovuti alle sostanziali differenze logistiche tra uno schermo, a due dimensioni e di dimensioni ridotte, e il palcoscenico, più grande e tridimensionale. Nel caso della proiezione televisiva o cinematografica,

these eye movements explore a clearly defined flat rectangle varying in size from a few square metres to under half metre for an average television set. The informative part is usually at the centre and the subtitles at the bottom, read from left to right for Western audiences, and usually centred. [...] In both cases, viewers explore the image on the top of the screen and read, often irregularly, the subtitles given at the bottom.

(Hay, 1998: 132)

Invece, nel caso del teatro, in qualsiasi tipologia di spettacolo, lo sguardo dello spettatore deve coprire un'area maggiore in uno spazio tridimensionale e pieno di elementi semiotici diversi. L'aggiunta dell'elemento della sopratitolazione presuppone un ulteriore sforzo per l'occhio, dato che lo sguardo dello spettatore

has to abandon the stage, look up and re-focus on a two dimensional surface that will usually place the stage out of his/her peripheral vision. The spectator will then read from left to right between one and four lines of text and then look down again to the stage. The distance between the subtitles and the stage often means that the spectator with his/her gaze on the actors cannot pick up the movements on the screen when subtitles change. Consequently, a spectator who does not understand at all the language of the play has no way of knowing when the end of the translation has been reached. S/he therefore has to check regularly that the subtitles have not changed. This may involve several additional movements of the eye, especially when the subtitles are long. It also imposes an additional demand on the spectator's memory, as the general outlay of subtitles and/or the last lines have to be remembered to be checked against the projection in order to detect a possible change.

(Ibidem: 132-133)

Possiamo quindi osservare come lo sforzo parte dello spettatore durante una

rappresentazione teatrale sopratitolata è molto maggiore di quello necessario a guardare un film con i sottotitoli. L'occhio deve fare molti più movimenti attraversando un'area molto più grande per non rischiare di perdersi qualcuno dei molteplici elementi presenti contemporaneamente durante la performance. Nel caso dei sottotitoli su uno schermo, la loro sovrapposizione alle immagini e le dimensioni ridotte dell'area a cui è necessario prestare attenzione fanno sì che lo spettatore possa leggere e allo stesso tempo, con la coda dell'occhio, guardare ciò che avviene. Essendo invece i sopratitoli al di sopra della scena, la loro lettura diventa più difficoltosa. Questo porta per esempio a non avere un limite massimo di tempo per i sopratitoli, a differenza dei sottotitoli che non dovrebbero apparire sullo schermo per più di 6 secondi. Il testo quindi dovrà essere condensato in maniera diversa. Tutti i fattori sopramenzionati porterebbero quasi a considerare la sopratitolazione teatrale come qualcosa di negativo, tuttavia,

possiamo supporre che, in linea generale, il gioco valga la candela. Riuscire ad assistere a uno spettacolo in lingua originale, magari perdendosi qualche dettaglio scenico, è sicuramente preferibile al seguire uno spettacolo senza capire nulla di quanto detto dagli attori, perché questo impedirebbe di capire la trama e si perderebbe il piacere dell'andare a teatro.

(Zamponi, 2013:38)

La ricezione del pubblico nei confronti di questi due prodotti audiovisivi può differire anche per un altro motivo, ovvero il rapporto esistente tra il pubblico e il testo originale. Come spiega Hay, il fatto che la programmazione televisiva spesso non abbia una forte autorialità, e sia destinata a un'unica proiezione, porta spesso i sottotitolatori a ridurre radicalmente il testo, cercando di soprattutto di dare un'idea di quello che viene detto, ma senza dare troppa importanza alle parole usate. In questo modo, lo spirito del copione viene mantenuto, ma la sottotitolazione risulta più simile a un adattamento che a una traduzione vera e propria. Nel teatro invece,

the relationship to the source text is quite different. Usually the play is based on a text written by an identified person (or group), adapted or not, produced and acted by individuals. Audiences are made up of a great variety of people, from those who know the play or author quite well to people who know neither the text nor the story, but who are aware that a source text exists, that it is available and that perhaps they will buy it to re-read it sometime after the play. This relationship to a source text has a direct consequence on the surtitling.

(Hay, 1998: 135-136)

La maggiore reperibilità del testo teatrale rispetto a uno script cinematografico, insieme all'influenza del regista o spesso dello stesso autore del testo originale, spingono il sopratitolatore a condensare meno e non allontanarsi troppo dal testo di partenza, come nel caso dei sottotitoli.

Ciò nonostante, come detto in precedenza, il testo dei sopratitoli è un continuo *work in progress*, che può essere modificato per ogni rappresentazione se necessario, mentre nel caso dei sottotitoli si utilizza lo stesso prodotto a ogni riproduzione:

Un'altra caratteristica interessante dei sopratitoli citata da Riitta Verkkunen<sup>7</sup> è il fatto che, contrariamente ai sottotitoli, formino un testo effimero dato che possono essere leggermente cambiati dopo o prima ogni rappresentazione dello spettacolo e che non hanno mai lo stesso ritmo (essendo dipendenti della "performance" degli attori, dei cantanti o dei musicisti).

(Gianotti, 2012a)

A livello puramente tecnico comunque, sovra- e sottotitolazione hanno molte similitudini nelle convenzioni e nelle norme da applicare nella loro creazione. Peter Low le riassume in nove punti:

- They both produce a legible version of verbal material
- There are size and time constraints: condensation is important. Nevertheless, the constraints of time are less than in film subtitling.
- The TL version must be easy to read
- Ambiguity must be avoided
- Each title must be a self-contained statement and, if impossible, it

---

7 L'autrice cita Riitta Verkkunen (2004), *The Source text of Opera subtitles*, pubblicato nella rivista *Meta : Journal des traducteurs/Meta: Translators' journal* in aprile

should be break it up with suspension points

- Clumsy line-breaks should be avoided if the title exceeds one line
- Basic punctuation should be used and full stops at the end of titles should be ignored.
- Obvious repetitions should be obviated.
- Brief unambiguous utterances should be omitted, especially if gestures carry the *message*.

(Peter Low, 2002:98)

Riassumendo, possiamo dire che sopratitolazione e sottotitolaggio sono due tecniche traduttive audiovisive con aspetto, scopi e convenzioni tecniche molto simili, che tuttavia devono essere affrontate dal traduttore con due approcci diversi a causa delle molte differenze legate soprattutto al contesto di proiezione e al diverso rapporto che esiste con gli spettatori.

## **2.6 Sopratitolazione per sordi e audiolesi**

Le statistiche riportate da Neves (2005: 79) indicano che tra l'1% e il 5% della popolazione mondiale è sordo o audioleso. Per questo motivo quindi ritengo che sia opportuno affrontare brevemente anche la sopratitolazione creata in funzione di questa tipologia di pubblico.

Questo campo di ricerca si sta espandendo molto negli ultimi tempi:

Media accessibility is a growing subfield of Audiovisual Translation Studies which is gaining momentum, with multiple papers, research projects and conferences. Accessibility in relation to AVT features two prominent modalities —audio description (AD) and subtitling for the deaf and hard-of-hearing (SDH)— and can be defined according to Díaz-Cintas (2005: 4), as a way of “making an audiovisual programme available to people that otherwise could not have access to it, always bearing in mind a degree of impairment on the part of the receiver”.

(Orero & Matamala, 2007:7)

Quando si parla di titolazione per persone con impedimenti uditivi, spesso si pensa alla titolazione intralinguistica, ovvero quella che avviene nella stessa lingua in cui viene recitata la performance. Inoltre Zamponi nota come nel

teatro di prosa l'utilizzo di questo accorgimento è molto raro, perché spesso questa tipologia di pubblico non viene presa in considerazione nella preparazione di uno spettacolo:

nel caso dell'opera e del sopratitolaggio per sordi o audiolesi si parla di solito di sopratitoli *intralinguistici*, in cui cioè si ha “un passage de l'oral a l'ecrit tout en restant au sein d'une meme langue”<sup>8</sup> Nel caso del teatro in prosa in generale, invece, si utilizza principalmente (se non esclusivamente) il sopratitolaggio *interlinguistico*.

(Zamponi, 2013:35).

Nel teatro d'opera invece, alcune Case d'opera stanno introducendo la sopratitolazione intralinguistica volta proprio ad aiutare la fruizione degli spettacoli alle persone con problemi uditivi:

The Royal Opera now provides English surtitles for operas sung in English, as a matter of company policy – for the benefit of ‘members of the audience who rely on surtitles because of hearing problems, or for whom English is a foreign language’ (Royal Opera, 2002); but there is still some opposition to this, particularly from singers and directors, who feel that it is an insult to the clarity of diction of the singers. However, some composers (for example Harrison Birtwistle, for his opera *Gawain*) have specifically asked for English surtitles, knowing that the sung words will be difficult to hear.

(Burton, 2009:62)

Naturalmente la sopratitolazione intralinguistica ha delle caratteristiche proprie particolari che differiscono da quella interlinguistica e che quindi richiedono delle soluzioni traduttive e tecniche diverse. Le problematiche sono date anche dalla eterogeneità del pubblico, perché nel caso della sopratitolazione intralinguistica “sarà ovvio al pubblico [di udenti] se le parole cantate non sono riprodotte esattamente; l'omissione, la semplificazione e i riassunti richiederanno un'attenzione particolare<sup>9</sup>”

---

8 L'autrice cita Diaz Cintas, J. (2008). “Pour une classification des sous-titres a l'epoque du numerique”. In Lavaur, J.-M. e A. Şerban (2008). 27-41. In italiano: “un passaggio dall'orale allo scritto, restando all'interno di una stessa lingua”. Traduzione mia.

9 “Same-language surtitling presents its own problems, since it will be obvious to an audience if the sung words are not reproduced exactly; omission, simplification or précis will need extra care.” Traduzione mia.



(Burton, 2010:182).

La questione della sopratitolazione per sordi e audiolesi però si pone anche nel caso di una rappresentazione straniera. Per poter arrivare anche a questa tipologia di pubblico, anche in questo caso si dovrà adottare un approccio diverso nei confronti di alcuni aspetti della traduzione. In questo modo il prodotto finale beneficerà tutto il pubblico. Infatti, i sopratitoli creati per un pubblico di udenti spesso omettono battute poco importanti, interiezioni e effetti sonori, perché si presuppone che il pubblico recepisca questi elementi senza l'aiuto di un supporto scritto. Tuttavia questa pratica

hinders the full reception of the opera by the deaf and hard-of-hearing and calls for an adaptation of surtitles: if adapted to the hard-of-hearing, the hearing audience will also benefit from these surtitles whilst surtitles only conceived for a general audience are not useful to the deaf and hard-of-hearing.

(Orero & Matamala, 2007:11)

Le tecniche traduttive e le convenzioni adottabili sono molteplici e possono essere tratte dal sottotitolaggio per non udenti, un campo in continuo sviluppo. Una delle più diffuse e più utili viene descritta sul sito di Artis Project, un'agenzia specializzata nella produzione di prodotti multimediali per le persone con disabilità:

I sopratitoli per le persone sorde possono essere preparati anche con colori diversi, come nel caso della sottotitolazione televisiva, per facilitare il riconoscimento dei personaggi in scena e agevolare, quindi, la comprensione dell'evento.

(ArtisProject)

Ho voluto parlare della sopratitolazione per sordi e audiolesi perché nel mio lavoro di traduzione di *Mind the Gap*, purtroppo non ne ho tenuto conto e ritengo che il prodotto finale potrebbe essere molto migliorato se reso accessibile anche a questa categoria di spettatori.

## 2.7 La ricezione

Come già accennato la sopratitolazione è stata una delle più grandi innovazioni in ambito teatrale degli ultimi tempi, sicuramente per quanto riguarda l'opera. Ciò nonostante, come ogni novità, ha dovuto superare molti ostacoli e critiche da parte dei cultori del teatro, convinti che questo nuovo elemento in scena rappresentasse soprattutto una distrazione. Ma nonostante lo sforzo e la maggiore concentrazione necessari per seguire uno spettacolo sopratitolato, il pubblico ha accolto con entusiasmo la possibilità di poter apprezzare un'opera nella sua lingua originale e allo stesso tempo capirne il testo. L'introduzione della sopratitolazione inoltre ha dato la possibilità anche a persone con problemi di udito di fruire e apprezzare l'esperienza teatrale in modo più completo.

Nella mia esperienza personale, il pubblico al Teatro Diego Fabbri ha molto apprezzato la presenza di sopratitoli durante gli spettacoli, anche quando gli spettatori avevano una conoscenza più o meno approfondita della lingua in scena.

La revisione della letteratura riguardo al campo della sopratitolazione di cui si è trattato in questo capitolo, mi ha permesso di comprendere meglio aspetti positivi e negativi della metodologia da me seguita nella produzione dei sopratitoli di *Mind the Gap*. Nel Capitolo III esporrò questa metodologia e quella adottata nella successiva elaborazione dell'analisi presentata nel Capitolo IV.

## Capitolo III – Metodologia

In questo capitolo mi occuperò più nel dettaglio di come sono giunta al risultato finale, che presenterò nel prossimo capitolo. Essendo io alla mia prima esperienza nel campo della sopratitolazione è naturale che abbia fatto qualche errore metodologico. La mia quindi vuole essere una descrizione del lavoro svolto e una critica ad esso, non proponendosi come esempio da seguire, ma come punto di partenza a cui apportare i dovuti miglioramenti.

Per meglio contestualizzare la mia analisi, andrò ora ad illustrare ciascuna fase del processo di creazione dei sopratitoli. Ho deciso di incorporare anche la creazione del testo originale stesso perché nonostante questa fase non faccia propriamente parte del processo traduttivo, ma lo preceda, la mia partecipazione come co-autrice del testo e coordinatrice e aiuto degli altri autori, ha grandemente influenzato il mio lavoro successivo di traduttrice. Inoltre è necessario premettere che

sarà più giusto distinguere due tipi di traduzione: la traduzione preparatoria e la sopratitolazione finale. La traduzione è costituita durante le prove per una serie di scelte che si materializzano in un contesto in continua evoluzione:

1. traduzione (utilizzo di note personali)
  2. revisione (correzioni)
  3. adattamento durante le prove (compreso durante la prova generale).
- Durante le prove in scena, la sopratitolazione è messa alla prova sia sul piano del contenuto sia sul piano puramente tecnico e adattato alla messa in scena [...]. I commenti dell'equipe di produzione sono presi in considerazione perché, in questa fase, è ancora possibile introdurre delle modifiche.<sup>10</sup>

(Dewolf, 2003)

---

10 “il serait plus juste de distinguer deux types de traduction : la traduction préparatoire et le surtitrage final. La traduction de premier jet est constituée au cours des répétitions par une suite de choix qui se concrétisent dans un canevas en perpétuelle évolution :

1. traduction (emploi d’une notation personnelle);
2. révision (corrections);
3. adaptation lors des répétitions (y compris lors de la répétition générale).

Lors des répétitions sur scène, le surtitrage est ainsi testé tant sur le plan du contenu que sur le plan purement technique et adapté à la mise en scène [...]. Les remarques de l’équipe de production sont évidemment prises en compte car, à ce stade, il est encore possible d’introduire des modifications.” Traduzione mia.

Vediamo quindi come queste fasi sono state affrontate.

### **3.1 Il testo originale**

Ogni lavoro di traduzione parte dal testo originale. In questo caso ho avuto la fortuna e il privilegio di assistere e contribuire attivamente alla creazione dello stesso.

Come già anticipato, il testo di *Mind the Gap* consiste principalmente in un collage di pensieri e messaggi che ciascun attore voleva portare sul palco. Io stessa ho scelto un brano che rappresentasse il mio pensiero e l'ho poi adattato e modificato in modo da poterlo inserire nel patchwork di idee che è stato il nostro spettacolo. Ciascuno degli altri membri dell'English Theatre Group ha allo stesso modo cercato un brano che cogliesse l'essenza del messaggio che volevano trasmettere al pubblico, ma la maggior parte di loro ha optato per redigere da sé il proprio monologo. Come già accennato, questo processo di scrittura è stato molto lungo e, nonostante fosse una scelta personale e individuale, spesso gli autori hanno chiesto consigli e opinioni a tutto il gruppo e di conseguenza anch'io ho potuto in qualche modo contribuire o assistere a diverse fasi della redazione dei monologhi. In qualche caso, la prima bozza presentata al gruppo è stata completamente rivista e modificata nel corso dell'anno, ma conoscere il punto di partenza e tutto il processo di trasformazione mi ha aiutata a capire quale fosse la storia dietro al personaggio rappresentato.

Il legame che si è creato all'interno del gruppo mi ha inoltre permesso, come traduttrice, di arrivare a conoscere in modo più approfondito non solo i testi che mi apprestavo a tradurre, ma addirittura gli autori stessi. Questo si è rivelato un grande vantaggio durante la fase traduttiva perché ho potuto capire le intenzioni di ciascuno e le diverse sfumature di significato presenti nel testo, oltre naturalmente alla possibilità di chiedere delucidazioni in merito ogni volta che ne sentissi la necessità. Come dice Zatlin (2005), la

collaborazione tra autore, regista e traduttore è fondamentale:

Being true to the original playwright while at the same time allowing the target audience full enjoyment of a dramatic work may in fact be the most difficult problem facing the translator of drama for the stage. [...] Although not always easy, in the case of living authors the ideal situation often entails collaboration between writer, translator and director.

(Zatlin, 2005:54)

La mia conoscenza stretta degli autori però ha anche avuto un piccolo effetto collaterale: volendo rispettare il più possibile l'autorialità del testo, spesso ho impiegato più tempo a cercare la soluzione perfetta, più di quello che forse ci avrei messo non conoscendo personalmente i diretti interessati.

Per quanto riguarda le parti dialogiche, il mio coinvolgimento nella loro nascita è stato minore, dato che è stato un lavoro molto meno collettivo che ha invece spesso coinvolto esclusivamente gli interpreti dei personaggi interessati. Anche per questo motivo in qualche caso ho avuto più difficoltà con la traduzione, oltre al fatto che il registro e il tono utilizzati nei dialoghi era spesso più colloquiali e particolari che nei monologhi, perlopiù scritti con un tono e un registro standard.

Poter seguire o meno la creazione del testo originale ha avuto pertanto alcune conseguenze anche nella fase di traduzione.

### **3.2 Traduzione preparatoria**

La prima fase del processo di sopratitolazione è stata la creazione di una prima bozza di traduzione dello *script* inglese (in Appendice). La prima bozza in assoluto è stato perlopiù una traduzione approssimativa, con molte soluzioni temporanee, la maggior traduzioni letterali, per trasportare da una lingua all'altra il grosso del testo. Utilizzo questo approccio per quasi tutti i miei lavori di traduzione, in quanto si tratta di un metodo efficace per abituarsi al testo e leggerlo una prima volta con la prospettiva del traduttore

e allo stesso tempo cominciare a fare qualcosa di utile.

In un secondo tempo, ho rivisto la mia prima traduzione soffermandomi sui punti più problematici, o nelle parti che nella prima bozza avevo lasciato deliberatamente indietro per poterci riflettere più con calma in questa seconda fase. Questo processo naturalmente è stato più lungo. Ho cercato di tradurre il testo seguendo l'ordine di apparizione delle scene, anche per avere una migliore visione di insieme del prodotto finale, ma non sempre è stato possibile, dati i diversi tempi di produzione delle parti che componevano il copione. In particolare, i dialoghi sono stati l'ultima parte ad essere tradotta, visto che anche la creazione della loro versione in lingua originale è avvenuta dopo la redazione dei monologhi.

Ancora una volta non posso fare a meno di sottolineare come le tempistiche della creazione di questo spettacolo siano state determinanti anche nell'approccio metodologico utilizzato.

### *3.2.1 Scelte stilistiche*

Come già anticipato, ogni personaggio dello spettacolo aveva una sua voce particolare e di conseguenza un suo stile preciso. Ciò nonostante per la maggior parte dei personaggi nella traduzione ho optato per una lingua italiana standard di registro medio, per facilitare il più possibile la lettura allo spettatore. I due personaggi che mi hanno posto invece qualche difficoltà in più e per cui ho dovuto ricorrere a uno stile leggermente diverso sono stati il vecchietto interpretato da Lia Croci e l'ubriaco di Giovanni Laghi. Questi due personaggi anche nella versione originale si distanziavano linguisticamente dal resto dello spettacolo in quanto adoperavano un linguaggio più colloquiale, pieno di termini della parlata giovanile alternati però a parole arcaiche o comunque poco comuni. Fanno inoltre largo uso di turpiloquio. Questa mistione di termini abitualmente di registri diversi mi ha posto il problema di come trasportare questo modo di parlare unico in italiano. Parlerò più nel dettaglio di questa questione nel quarto capitolo, offrendo

esempi tratti dal testo. In generale comunque ho cercato di riportare le caratteristiche peculiari di questa parlata inglese anche nella lingua di arrivo, cercando però di non complicare troppo il testo. Purtroppo in alcuni casi, la necessità di ridurre il testo ha portato a tagliare proprio quelle parole non essenzialmente necessarie grammaticalmente, che però davano colore al discorso, ottenendo così un leggero appiattimento del testo.

Come regola generale, in definitiva, ho cercato di mantenere il più possibile lo stile scelto dagli autori.

Una volta ultimata la prima versione di traduzione, questa è stata sottoposta a revisione.

### *3.2.2 Revisione*

La tecnologia mi ha permesso di condividere facilmente il mio lavoro con tutto il gruppo ETG. Ho creato un documento con Google Documents, dando la facoltà a ciascun membro di commentare la traduzione e apportare i propri suggerimenti. Ho chiesto che ognuno prestasse particolare attenzione alla parte che avrebbe poi recitato, ma ho incoraggiato anche la lettura e i commenti sul resto del copione, così da avere più punti di vista su tutto il lavoro nel suo insieme. Questo ha anche permesso di identificare ed evitare eventuali errori di battitura.

In questo modo, in alcuni punti si sono create vere e proprie discussioni con opinioni traduttive divergenti, e in alcuni casi sono state sollevate questioni rilevanti che nel mio primo lavoro di redazione non avevo considerato. Anche la punteggiatura è stata controllata con zelo, anche se poi il trasferimento del testo tradotto alla forma dei sopratitoli ha richiesto un diverso approccio ad essa, date le necessità di segmentazione e le convenzioni della sopratitolazione.

In generale in questa seconda fase è stata creata una versione del copione in italiano che fosse quanto più vicina a quello in inglese. Si è trattato

di una specie di ibrido tra un nuovo copione rappresentabile in italiano e una traduzione di servizio: in molti casi infatti già in questa fase ho cominciato a tener conto delle inevitabili riduzioni che avrei dovuto operare sul testo, di fatto tagliandolo in diversi punti.

### **3.3 Produzione sopratitoli**

La fase di trasferimento alla forma vera e propria dei sopratitoli è quella per cui ho impiegato più tempo. La mia inesperienza in fatto di software traduttivi e in generale riguardo a tutto il campo informatico, ha fatto sì che scegliessi un metodo che probabilmente non era il più veloce per questo scopo. In questa fase ho dovuto riadattare la traduzione fatta, tenendo conto di tutti gli elementi della rappresentazione teatrale che la differenziano da un normale testo scritto, come il ritmo:

Il sopratitolatore deve prendere in considerazione, nella sua traduzione, il ritmo dello spettacolo, la recitazione degli attori, i gesti e la prossemica, i vincoli della messa in scena, gli eventuali tagli al testo, insieme ad alcuni dei vincoli che può avere tipicamente un traduttore audiovisivo. La serie di elementi evocato in precedenza, deve quindi allo stesso tempo permettere di fornire al pubblico il maggior numero di informazioni necessarie per la comprensione dello spettacolo, e dargli il tempo di leggere comodamente la traduzione di ciò che sta succedendo in scena.<sup>11</sup>

(Surbezy, 2011: 186)

#### *3.3.1 Strumenti utilizzati*

Con il programma Subtitle Workshop ho suddiviso il testo della traduzione, al tempo ancora in continua revisione, nelle sezioni di significato da modellare in sopratitoli. Ho deciso di utilizzare questo programma per la mia familiarità con esso acquisita durante il corso di Traduzione Multimediale.

---

11 “le surtitreur doit prendre en compte, dans sa traduction, le rythme du spectacle, le jeu des acteurs, la gestuelle et la proxémique, les contraintes de mise en scene, les eventuelles coupures du texte, rejoignant en cela certaines des contraintes que peut avoir notamment un traducteur audiovisuel. Le découpage, évoque plus haut, doit donc tout a la fois apporter au public un maximum d’informations nécessaires a la comprehension du spectacle, et lui laisser le temps de lire confortablement la traduction de ce qui se passe sur scene.” Traduzione mia con aiuto di Serena Baroni.



Le mie ricerche successive mi hanno portato in seguito a scoprire altri programmi che sarebbero stati più adatti, ad esempio Glypheo, disponibile online gratuitamente<sup>12</sup>, anche se utilizzabile solo su computer Apple Macintosh.

In ogni caso in Subtitle Workshop ho trovato particolarmente utile il conteggio dei caratteri e le funzioni di controllo che permettevano di evitare errori di formato e punteggiatura o errori di distrazione come un sottotitolo troppo lungo. In questa fase infatti ho attuato la necessaria riduzione del testo sorgente, che avviene a livelli diversi in tutti i lavori di sottotitolazione:

The degree of abridgement of the source text that is needed to create the target text varies widely. The analysis of my corpus showed that this can range from a scarcely perceptible shortening to losses of nearly 50%.  
(Griesel, 2005:10)

Nel caso di *Mind the Gap*, da un copione originale di circa 6700 parole si è arrivati al testo dei sottotitoli di 4140 parole, con una riduzione del 38% circa.

Prima di utilizzare Subtitle Workshop, non ho tenuto conto di come avrei proiettato il prodotto finale sullo schermo. Essendo Subtitle Workshop un programma per prodotti video, avrei facilmente potuto creare una proiezione video, ma l'imprevedibilità del teatro richiedeva una forma diversa e più controllabile di proiezione. Perciò alla fine della creazione formale dei sottotitoli mi sono ritrovata con il problema di doverli trasportare su un programma più consono alla loro proiezione. La scelta è ricaduta su una presentazione Power Point. Durante la mia successiva ricerca nella letteratura ho scoperto di aver fatto una scelta largamente condivisa, in quanto i sottotitoli vengono proiettati in scena con una presentazione Power Point molto spesso (Griesel, 2009: 122) e questo mezzo è lo strumento scelto da molti teatri che offrono servizi di sottotitolazione senza rivolgersi ad

---

<sup>12</sup> Sul sito <http://glypheo.com/#download>.

agenzie esterne (Mateo, 2007: 146).

Portare il testo da un programma all'altro tuttavia mi ha posto in non poche difficoltà, ma grazie all'aiuto di Giulia Venturini, co-referente dell'ETG con una maggiore dimestichezza informatica, è stato possibile ottenere una semplice presentazione di 878 slide nere con testo bianco al centro.

### *3.3.2 Scelte tecniche: norme autoimposte*

Il formato finale dei sopratitoli utilizzati durante lo spettacolo *Mind the Gap* aveva le seguenti caratteristiche:

- Scritte bianche su sfondo nero
- Massimo due righe sovrapposte per sopratitolo
- Massimo 39 caratteri per riga
- Font Calibri a carattere 44
- Posizione centrale sullo schermo

Ho cercato di seguire convenzioni standard, riprendendole da quanto avevo imparato nell'ambito della sottotitolazione durante il corso di Traduzione Multimediale.

Successivamente ho potuto constatare che i parametri da me scelti si avvicinano molto a quelli abitualmente utilizzati nella sopratitolazione, così riassunti da Burton:

- Each caption contains either one or two lines of text, to a maximum of about 40 characters per line as any more would be too much information for the viewer to take in. The text will normally be centered, and in an unobtrusive font such as Arial or Helvetica.
- Dashes are used if two speakers appear on the same caption, either singing simultaneously, in duet, or in rapid dialogue.
- Italics signify that the voice is offstage, or that the text is a letter or a 'song', sometimes a difficult concept in opera, when everything is sung. Italics may also be used in normal fashion, for emphasis.

- Quotation marks signify reported speech. The convention at The Royal Opera is to place quotes in double quotation marks and italics, for clarity.
- Generally, a title should be held on screen for about 10 seconds.

(Burton, 2009:64)

La mia idea iniziale quando ho iniziato questo progetto prevedeva anche la modifica dei sopratitoli così creati con animazioni o caratteristiche personalizzanti per rendere il prodotto ancora più intrecciato alla performance e inequivocabilmente legato ad essa. Queste modifiche tra l'altro avrebbero potuto rendere lo spettacolo anche più accessibile ai membri sordi o audiolesi del pubblico. In particolare, l'uso di colori e di posizionamenti diversi sullo schermo a seconda del personaggio durante le parti dialogiche dello spettacolo sarebbero stati particolarmente utili in questo senso. Purtroppo i tempi stretti non mi hanno permesso di apportare questo tipo di modifiche. Ciò nonostante in alcuni punti ho fatto uso del maiuscolo per sottolineare o enfatizzare alcune parti del discorso. Ho fatto ciò pur essendo consapevole che nella traduzione audiovisuale questi stratagemmi non sono necessari e anzi, sono spesso sconsigliati. Tuttavia il mio intento era quello di avvicinare ancora di più gli spettatori senza conoscenza dell'inglese allo spettacolo, dando loro in questo modo qualche punto di riferimento per poter associare il testo che stavano leggendo alle parole recitate in scena.

### **3.4 Proiezione**

I sopratitoli preparati in precedenza vengono proiettati simultaneamente alla rappresentazione:

Written translations of surtitles are prepared and projected onto the stage with the help of special software combined with a video projector. The projection is carried out manually and simultaneously with the actual performance on stage.

(Griesel, 2009:123)

La proiezione di sopratitoli sulla scena al giorno d'oggi è abbastanza semplice ed economica; esistono strumentazioni apposite per la sopratitolazione, come la *Focon Machine* nominata da Griesel (2009:122), e in molti teatri viene fatto uso di uno schermo LED (Burton, 2009:59). Negli ultimi anni inoltre sono stati introdotti a teatro degli schermi installati sullo schienale dei sedili, così che ogni spettatore abbia il proprio schermo personale (Abraitienè, 2015:58).

Non avendo a disposizione tali strumentazioni, durante la rassegna abbiamo optato per l'utilizzo di un proiettore e di una presentazione Power Point. L'uso del proiettore è stato concesso alla Rassegna Babele in Costruzione dal Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna. L'unica prova che abbiamo potuto fare con esso, per vedere se il testo era effettivamente leggibile in tutto il teatro è stata la prova generale il giorno stesso dello spettacolo; infatti “theatre surtitling has to deal with wrongly positioned surtitles that cannot be seen from all places, with poor lighting [...]” (Griesel 2009:124). Fortunatamente il formato dei sopratitoli e l'illuminazione erano adeguati e non c'è stato bisogno di riformattare tutto il lavoro in un breve lasso di tempo, preoccupazione che ci aveva accompagnato nei giorni precedenti. Come già anticipato, visto che la rappresentazione teatrale è una performance live, cambiamenti e improvvisazioni sono molto probabili, il che rende essenziale la presenza di una persona che proietti e dia il ritmo ai sopratitoli in tempo reale (Orero & Matamala, 2007:11).

La proiezione durante lo spettacolo quindi è stata seguita manualmente da Daniela Rizzo; diversamente da quel che sarebbe l'ideale, come descritto da Orero e Matamala,

It is also the translator who decides during the performance the time a surtitle appears on the screen and when the new surtitle is projected, following the music score and the stage action.

(Orero & Matamala, 2007:11)

Nel nostro caso la traduttrice non ha potuto seguire personalmente la proiezione dei propri sopratitoli, in quanto attrice dello stesso spettacolo. Tuttavia, ho partecipato attivamente anche alla fase di proiezione durante le prove, seguendo insieme a Daniela Rizzo la presentazione durante la recitazione degli altri attori e intervenendo su di essa per inserire piccole modifiche di traduzione e slide vuote che rispecchiassero i momenti di pausa della recitazione di ciascun attore. Inoltre queste prove sono servite ad avvicinare Daniela al testo e ad allenarla nel difficile compito di tecnico della proiezione. Il suo ruolo infatti richiedeva caratteristiche ben precise in quanto:

Dal punto di vista tecnico, il proiezionista deve conoscere non soltanto l'opera che deve sopratitolare, ma anche la lingua dell'opera. Non è questa un'ovvia e inutile considerazione: se si considera che i sopratitoli devono essere sincronizzati con l'inizio delle battute pronunciate sul palcoscenico e che la proiezione viene effettuata manualmente [...], colui che si trova a dover premere il pulsante che fa scorrere i sopratitoli deve anche avere una buona conoscenza della lingua di partenza.

(Eugeni, 2006)

Il proiezionista quindi deve conoscere il testo sia nella lingua di partenza sia in quella di arrivo, per poter meglio decidere le tempistiche di entrata e di uscita dei sopratitoli, ed essere meglio preparato e reattivo nel caso di errori o improvvisazioni inaspettate sulla scena. Come vedremo più avanti, la sera della performance situazioni simili sono poi effettivamente capitate, e Daniela ha saputo gestire l'imprevisto con grande abilità. Tuttavia, una pratica maggiore nelle condizioni della performance con il pubblico avrebbe sicuramente evitato quei pochi errori che comunque ci sono stati durante lo spettacolo. Inoltre, recentemente sono stati sviluppati dei programmi per la sopratitolazione, ad esempio "the Torticoli program recently developed in Avignon especially for the theatre" il quale "allows for new surtitles to be added during the performance" (Griesel, 2005: 8). Naturalmente l'utilizzo di

tale programma sarebbe stato molto d'aiuto per adattare i sottotitoli in tempo reale e far fronte a qualsiasi imprevisto.

### **3.5 Analisi**

La redazione di questo elaborato ha richiesto da parte mia la lettura di diversa letteratura che trattasse la sottotitolazione. La ricerca di questi testi si è rivelata più difficoltosa del previsto, in quanto si tratta di un'area della traduzione che non è stata ancora del tutto esplorata e che raramente viene presa come oggetto di ricerche accademiche. In particolare ho cercato anche altre tesi di laurea che trattassero dello stesso argomento, trovandone però solo due, un numero sorprendentemente basso, soprattutto rispetto alle centinaia che si possono trovare per quanto riguarda la sottotitolazione e le altre forme di traduzione audiovisiva. Queste due tesi, di Federica Zamponi e Linda Bucci mi hanno molto aiutata nella ricerca bibliografica.

#### *3.5.1 Approccio autocritico*

In questo mio elaborato ho deciso di riflettere in modo autocritico sul lavoro da me svolto in precedenza. Diversi ricercatori hanno trattato di questo approccio, e mi sembra opportuno dedicare qui dello spazio alle loro considerazioni a riguardo.

Fino alla fine del ventesimo secolo, la traduzione “was perceived an unscientific and a secondary activity” (Hezaveh & Abbasian, 2015:12). Con l'avvento dei Translation Studies negli anni Ottanta si cominciò a prestare attenzione anche al processo traduttivo. Si svilupparono quindi diversi metodi di analisi, e tra questi anche alcuni metodi di autoanalisi. Il metodo più diffuso di quest'ultima tipologia all'inizio fu il metodo Think Aloud (TA), che consiste nell'esposizione ad alta voce dei propri pensieri durante la traduzione.

L'approccio autocritico e retrospettivo nei confronti della traduzione è alla base del metodo Integrated Problem and Decision Reporting (IPDR),

introdotta da Daniel Gile nel 1979. Questo metodo nasce innanzitutto come strumento didattico, per poi essere utilizzato successivamente anche nel campo della ricerca. L'IPDR consiste nel far riflettere gli studenti sulle proprie difficoltà durante la traduzione per esporle poi in modo dettagliato. Questo report viene poi seguito dal feedback dell'insegnante e da una discussione collettiva delle scelte traduttive adottate. Gile stesso ha potuto constatare l'impatto positivo che questo metodo ha avuto sugli studenti. Il fatto che venga chiesto loro di parlare delle proprie scelte valorizza la figura del traduttore, che troppo spesso invece viene considerato una figura marginale nel processo creativo. Inoltre,

IPDR also encourages students to devote more efforts to finding out the meaning of unknown words and idioms in the source text and to checking the spelling and grammar of their target language version: they can no longer ignore problems, and as soon as they report them, they have no choice but to also try to solve them through appropriate efforts. Finally, students report that writing their comments often generates further reflection on the source text and/or on their target text and results in their coming back to the translation and improving it.

(Gile, 2004:8)

Questo impatto positivo quindi non è solo psicologico, ma anche pratico, in quanto aiuta gli studenti a migliorare la propria traduzione e ad essere consci dei propri errori e a non ripeterli in futuro. Anche Schön (1983), non riferendosi nello specifico alla traduzione, sottolinea l'importanza didattica ed educativa della "Reflection-in-Action", che porta studenti e insegnanti a una maggiore consapevolezza e alla nascita di professionisti più completi.

### *3.5.2 Descrivere una traduzione*

In *Systems of Translation*, Hermans espone diversi modelli creati nel tempo per una descrizione neutrale della traduzione. Il primo modello descritto è quello del 1964 di Eugene Nida, che propone tre diverse fasi di analisi,

transfer letterale, minimale e letterario, in cui concentrare l'attenzione, rispettivamente, alle unità lessicali, alle regole grammaticali e ai cambiamenti e alle modifiche ulteriori nella traduzione. Questo approccio si basa principalmente sul testo di partenza e più che altro indica la serie di opzioni che aveva il traduttore lavorando su quel testo.

Un'analisi più completa è offerta dal modello Van Leuven-Zwart, che prende in considerazione gli scarti nella traduzione sia livello di micro-strutture sia a livello macro-strutturale. Tuttavia questo modello è fin troppo complesso, e in questo modo preclude la possibilità di utilizzarlo per testi di media-grande lunghezza. La ricercatrice nel suo studio ovvia a questo problema analizzando alcuni segmenti scelti a caso del libro in esame, ma il dubbio rimane che il risultato di queste analisi sia effettivamente rappresentativo dell'intera opera.

Tyulenev da parte sua applica le teorie di Luhmann alla traduzione, introducendo il concetto di osservazione di primo e di secondo livello (*first-order* e *second-order observation*). La traduzione è essa stessa un'osservazione di primo livello, in quanto si concentra sull'oggetto preso in analisi, sul contenuto stesso dell'osservazione – in questo caso il testo. Quando però il traduttore si appresta ad analizzare il modo con cui il testo è stato analizzato, ci troviamo in una situazione di osservazione di secondo livello, ovvero di analisi dell'analisi. Questa è naturalmente la condizione in cui si colloca questo elaborato.

Hermans insiste sul fatto che l'osservazione di primo e di secondo grado non possono avvenire contemporaneamente, e soprattutto che rimarrà sempre un gap da colmare, in quanto anche l'osservatore di secondo grado non può osservare sé stesso mentre osserva. Questo implica quindi che non ci potrà mai essere una descrizione del tutto completa e oggettiva di un fenomeno, ma che rimarrà sempre nell'analisi una componente soggettiva e sconosciuta appartenente all'osservatore stesso.

Francamente ho trovato queste teorie interessanti, ma decisamente



oscuere e soprattutto poco applicabili dal punto di vista pragmatico. L'unico corollario che si può trarre dalle ricerche di Luhmann e dagli studiosi dei suoi scritti è l'impossibilità di un approccio alla critica traduttiva descrittivo e neutrale. Hermans infatti conclude riaffermando come una descrizione neutrale e completa della traduzione sia un'utopia, e che i modelli proposti possano solo avvicinarsi ad essa. Nel mio lavoro quindi, cercherò di avvicinarmi il più possibile a questa utopia, trattando questioni micro e macro-strutturali, ma ben consapevole di non poter fornire una descrizione completa, e nel mio caso sicuramente non neutrale, dato il mio coinvolgimento in tutto quanto il processo, dal testo di partenza fino all'analisi.

Considerato questo fatto, ho trovato la metodologia critica proposta da Hewson (2011) un'opzione valida che, pur non escludendo una piccola componente soggettiva, offre un modello di analisi completa ed efficace. Nel prossimo capitolo cercherò quindi di prendere spunto da questo modello.

Hewson, come Leuven-Zwart, adotta un approccio che passa dal livello micro, che si occupa delle scelte traduttive all'interno delle singole unità di significato, al livello macro, che si occupa delle tendenze traduttive riscontrabili nella lettura di tutta l'opera. A differenza degli altri studiosi passa però da un livello intermedio in cui cerca di identificare gli effetti delle scelte del traduttore nel brano considerato. L'elemento che ho molto apprezzato nel lavoro di Hewson è il fatto che metta in pratica le sue teorie con esempi chiari ed entrando nello specifico di ciascuna tipologia di scelta traduttiva. Inoltre, Hewson sottolinea come lo scopo dell'analisi di una traduzione sia ipotizzare i possibili effetti che ciascuna scelta del traduttore può avere sul pubblico target, cosa che rende questa ricerca utile e non un semplice esercizio teorico. Per fare questo, il critico considera le scelte sintattiche, grammaticali, lessicali e stilistiche ad un livello micro-strutturale. In quella che chiama *meso-level analysis*, cioè analisi a livello medio, considera invece la “voce” che emerge dal testo, sia essa del narratore, dei

personaggi o del traduttore stesso. A livello macro-strutturale infine considera tutti gli effetti osservati nei precedenti livelli, e mettendoli insieme cerca di ipotizzare gli effetti che derivano dalle tendenze generali percepibili dalla traduzione nel suo insieme.

Hewson applica il suo modello a traduzioni di testi letterari; nella mia analisi, esposta nel Capitolo IV, ho scelto di aggiungere agli aspetti da lui considerati anche tutti i fattori peculiari della traduzione audiovisiva e in particolare della sopratitolazione, come ad esempio i vincoli spaziali e temporali e le scelte di segmentazione.

## **Capitolo IV - L'Analisi**

Nel capitolo precedente ho affermato di voler seguire il modello di analisi di Hewson (2011); il ricercatore ha applicato questo suo modello all'analisi di testi letterari, con caratteristiche formali necessariamente molto diverse dai sopratitoli oggetto di questo studio. Alcuni aspetti significativi come la riduzione del testo, si devono in questo caso alle restrizioni e ai limiti imposti dalla modalità di traduzione in esame. È opportuno quindi dedicare la prima parte di questo capitolo a esporre quali siano questi limiti necessari e quali trasformazioni del testo implicino.

### **4.1 Vincoli inerenti alla sopratitolazione**

Nei capitoli precedenti abbiamo visto come la sopratitolazione sia una tecnica particolare che unisce in sé le caratteristiche della traduzione teatrale e della traduzione audiovisiva. Il sopratitolatore quindi si ritrova a dover affrontare diversi obblighi inerenti ad entrambi i campi. In particolare, i principali vincoli nella sopratitolazione sono il vincolo spaziale e quello temporale, che obbligano il traduttore a creare una traduzione che sia pragmatica, additiva, letteraria, ma anche corta (Griesel 2009:121).

Il vincolo spaziale consiste principalmente nella necessità che il testo dei sopratitoli non superi il numero di caratteri e di linee stabilite per ogni slide. Questo numero dev'essere limitato in modo da rendere la lettura più facile e veloce, per non distogliere l'attenzione dello spettatore dagli eventi rappresentati sulla scena per troppo tempo. Inoltre, blocchi di testo troppo grandi occuperebbero troppo spazio e disturberebbero la scena.

Burton sostiene che ogni titolo debba contenere una o al massimo due linee di testo, ciascuna con non più di 40 caratteri, affinché le informazioni trasmesse allo spettatore nello stesso momento non siano troppe (Burton,

2009: 64). Come precedentemente esposto, nel mio lavoro mi sono attenuta a regole simili, limitando però il numero di caratteri per riga a 39.

Il vincolo temporale riguarda il tempo di apparizione di ciascun sopratitolo sullo schermo. Innanzitutto si deve tener conto del fatto che

il tempo di lettura ed elaborazione di testo scritto è maggiore di quello di ascolto ed elaborazione di un dialogo orale. Per questo, se si vuole garantire la comprensione del contenuto, la presentazione del [titolo] deve adattarsi a una velocità di lettura adeguata allo spettatore medio.

(Perego, 2005: 75)

Naturalmente, è difficile generalizzare sulla velocità di lettura perché questa è diversa per ciascuno spettatore. Dato che la sopratitolazione deriva dal sottotitolaggio, si possono dare delle indicazioni generali, basandosi su dati raccolti da diversi studi che fanno riferimento a quest'ultimo (Zamponi, 2013:77). Tuttavia è opportuno ricordare che

It has become apparent, however, that the results already obtained with subtitling have been applied only intuitively to surtitling in the theater. Minimum projection times are generally maintained, while maximum projection times and the removal of the individual titles are unknown in surtitling. This naturally renders reception far more difficult, sometimes even preventing it, or forces the audience to decide for or against one or more theatrical or translatory signs.

(Griesel, 2005)

Per ottenere una sopratitolazione ottimale è bene quindi prestare attenzione a tutti questi aspetti, equamente importanti per la comprensione del testo.

Come prima cosa, il tempo di proiezione non dev'essere troppo breve, perché lo spettatore deve poter leggere il testo comodamente. Tuttavia, anche un tempo di apparizione troppo lungo è da evitare, poiché si incorrerebbe in una rilettura automatica del sopratitolo. Secondo la “ipotesi dell'automaticità della lettura e della rilettura” illustrata da Perego (2012: 106), lo spettatore leggerebbe automaticamente il sottotitolo (e quindi anche il sopratitolo), e

avendo abbastanza tempo lo rileggerebbe automaticamente, sforzando inutilmente la vista e togliendo importanza alla performance vera e propria. Il tempo di permanenza sullo schermo in definitiva dovrebbe essere da un minimo 1-1,5 secondi, per sopratitoli di una parola o comunque molto corti, a un massimo di 10-15 secondi (Sario & Oksanen, 1996: 190) per sopratitoli bilineari con un'alta concentrazione di informazioni. I tempi massimi sono maggiori rispetto a quelli consigliati nel caso del sottotitolaggio, a causa del maggior numero di elementi a cui deve prestare attenzione lo spettatore durante una rappresentazione sopratitolata.

Come fa notare Zamponi (2013:73), la conseguenza derivante dai due limiti precedentemente discussi è la concisione. Infatti, per far rientrare il testo nei limiti di tempo e spazio, il testo originale dovrà essere necessariamente ridotto. Questo vincolo condiziona non solo le scelte di traduzione, ma anche le scelte di strutturazione dei sopratitoli.

Un altro vincolo caratteristico della sopratitolazione è il ritmo. Questo vincolo, sottolineato da Deowolf (2003), riguarda la frequenza di proiezione dei sopratitoli e la loro coerenza con quello che accade nella performance. La ricezione positiva da parte del pubblico dei sopratitoli dipende molto dal ritmo con cui il testo appare sullo schermo. Una sopratitolazione che segue il ritmo della recitazione, grazie alla lettura automatica, non verrà percepito come elemento “fastidioso”. Al contrario, dei sopratitoli proiettati in modo scostante o divergente dalla performance, per quanto buona sia la traduzione, saranno sempre recepiti in modo negativo e percepiti come un disturbo all'esperienza teatrale. Una mancata simultaneità può portare a una difficoltà di attribuzione delle battute ed essere quindi un ostacolo alla comprensione; come vedremo in seguito, una mancanza in questo ambito può anche avere conseguenze sull'effetto della performance, in quanto un sopratitolo in anticipo o in ritardo può smorzare l'impatto comico o tragico di una battuta. La simultaneità della proiezione pertanto è un elemento chiave per offrire un'esperienza ottimale allo spettatore.

La responsabilità di mantenere un ritmo adeguato e ottenere una proiezione simultanea alla recitazione è del tecnico della proiezione, che però, come abbiamo visto, sarebbe auspicabile che coincidesse con il traduttore. Ancora una volta quindi si riconferma il fatto che il ruolo di sopratitolatore richieda abilità che abitualmente non rientrano a far parte delle competenze di un traduttore. Il suo compito si rivela quindi molto complesso, in quanto tutti questi vincoli devono essere rispettati contemporaneamente per tutto il testo. Per uno svolgimento ottimale del lavoro è essenziale la collaborazione con il regista e con tutta l'equipe teatrale, oltre a una partecipazione diretta alle prove. In questo modo si potrà ottenere un prodotto che non sia intrusivo e che si fonda con la performance che porterà alla ricezione positiva del pubblico. Ciò permetterà una sempre maggiore accettazione e diffusione della sopratitolazione.

Nella prossima sezione passerò a esporre i risultati della mia analisi autocritica sul modello di descrizione introdotto da Hewson, apportando esempi direttamente dal testo in esame.

## **4.2 Analisi**

In questa sezione esporrò le scelte traduttive che mi sono sembrate più rilevanti prestando specialmente attenzione ai possibili effetti che ne possono essere conseguiti. Inoltre tenterò di offrire delle soluzioni alternative che avrebbero potuto migliorare il testo e l'effetto generale. Nella trattazione porterò esempi presi direttamente dal testo. Per una migliore contestualizzazione del testo è possibile consultare in Appendice il copione in lingua originale e il testo dei sopratitoli nel formato finale proiettato la sera dello spettacolo.

Il modello descrittivo di Hewson ha come punto di partenza una presentazione di aspetti del testo di carattere generale, come la trama, le peculiarità dell'autore e il contesto storico e sociale in cui si inserisce l'opera.

Per quanto riguarda questo elaborato, questi aspetti si possono ritrovare nel Capitolo I, che pertanto può essere considerato come la prima fase proposta da questo modello. Di seguito quindi passerò alla seconda fase, l'osservazione delle scelte traduttive e dei loro effetti a livello micro-strutturale.

#### *4.2.1 Livello micro-strutturale*

Le scelte traduttive di micro livello in Hewson si dividono in tre diverse sottocategorie: le scelte sintattiche, quelle lessicali e quelle grammaticali. A queste tre categorie ho deciso di aggiungerne una quarta non presente nel modello originale perché caratteristica della tipologia di traduzione qui trattata, la segmentazione dei sopratitoli. Pur essendo un elemento che ha effetti evidenti anche a un livello macro-strutturale, le decisioni che la riguardano sono decisioni singole che hanno anche effetti a un livello più ristretto sulle singole battute. Per questo ho deciso di inserire la loro analisi in questa sezione, per poi eventualmente commentare gli effetti più generali in un secondo momento.

##### *4.2.1.1 Scelte sintattiche*

Nell'approcciarsi all'analisi delle scelte sintattiche è utile partire con l'idea che ci sia una scelta automatica nella traduzione che consiste nel scegliere la forma sintattica della lingua di arrivo il più vicino possibile alla struttura del testo di partenza. Questa idea è stata formulata da Vinay e Darbelnet per quanto riguarda la traduzione tra inglese e francese (Hewson, 2011:59), ma credo che si possa applicare anche alla traduzione tra inglese e italiano. La tendenza del traduttore a restare il più "fedele" possibile al testo di partenza è stata oggetto di diversi studi e continua ancora oggi a essere rilevante nel dibattito tra la scelta tra una traduzione più letterale e una più libera. Al di là

della discussione sulla sua adeguatezza, è possibile riscontrare questa tendenza attraverso osservazioni empiriche del lavoro dei traduttori.

Nella creazione dei sopratitoli di *Mind the Gap*, nonostante i vincoli di tempo, spazio e concisione, laddove possibile ho cercato di mantenere la sintassi del testo vicina a quella di partenza. Questa scelta in parte è dovuta alla volontà di far associare facilmente allo spettatore le parole che ascoltava a quelle che leggeva sullo schermo. Nella maggior parte dei casi tuttavia, non è stata una scelta consapevole, ma una tendenza automatica e sistematica. Si può dire quindi che il calco sintattico caratterizza la mia traduzione. Nella maggioranza dei casi, questo elemento non è particolarmente degno di nota, in quanto il testo di arrivo risulta comunque naturale e non marcato.

[4:1]

<p>Wrong collocations, jumbled paragraphs, changes in our writing style. Those are all things we must learn to live with. I don't think I mind it that much, I just find it sad. So very sad!</p>	<p>Collocazioni sbagliate,/paragrafi intricati, cambi di stile.// Sono cose con cui/dobbiamo imparare a convivere.// Non mi importa molto,/ma mi sembra triste.// Tanto triste!//</p>
---	---

[4:2]

<p>Their facial expression, the way they talk with their eyes, willing to draw out a universe inside of them.</p>	<p>Le loro espressioni,/come parlano con gli occhi,// pronti a svelare/un universo dentro di loro.//</p>
---	--

Le occorrenze di calco strutturale senza particolari conseguenze avvengono soprattutto in mancanza di aggettivi. Infatti, il posizionamento non marcato dell'aggettivo è diverso: in inglese l'aggettivo viene normalmente posizionato prima del sostantivo, in italiano invece la posizione non marcata è generalmente quella dopo il sostantivo, anche se esistono eccezioni nel caso di collocazioni particolari. In italiano, inoltre, la posizione dell'aggettivo rispetto al sostantivo può cambiare leggermente il significato



dell'unità semantica, come nel caso di “buon uomo” e “uomo buono”. Per questo motivo, i calchi sintattici in presenza di un aggettivo sono stati minori; in questi casi la scelta automatica sembra stata essere un calco sintattico parziale, in cui il resto della frase seguiva la sintassi del testo di partenza, ma l'aggettivo veniva seguito la naturale posizione non marcata in italiano.

[4:3]

<p>Don't you ever have more feelings than you know what to do with? The <b>right book</b> can channel them.</p>	<p>Avete mai così tante emozioni/da non sapere cosa farci?// Il <b>libro giusto</b> le può incanalare.//</p>
---	--

L'italiano, “se rapportato ad altre lingue prive di declinazione nominale, come l'inglese o il francese, mostra un maggior grado di flessibilità” (Grandi, 2011). Grazie quindi ai minori limiti imposti dalla grammatica italiana rispetto alla disposizione delle parole all'interno della frase, i calchi sintattici non si sono rivelati scelte particolarmente problematiche. Tuttavia, paradossalmente, ci sono stati dei casi in cui il mio tentativo di evitare calchi sintattici ha portato a frasi poco naturali nella lingua di arrivo. È il caso dell'esempio 4:4.

[4:4]

<p>Can you understand me, regardless of the stupid words <b>my mouth blurts out</b>?</p>	<p>Mi riesci a capire,// nonostante le parole stupide/che <b>sputa fuori la mia bocca</b>?//</p>
--	--

Per evitare il calco sintattico ho effettuato un'inversione tra soggetto e verbo che suona forzata in italiano. Inoltre, l'enfasi della frase si sposta, togliendo meno importanza al verbo, che invece nel testo di partenza è l'elemento più rilevante data la sua posizione finale. La traduzione risulta così in qualche modo più poetica, in un brano dove invece è importante che il pubblico abbia l'impressione che il personaggio stia parlando in modo spontaneo e naturale,

dato anche l'argomento del monologo che tratta proprio della difficoltà nel comunicare.

Quando un traduttore sceglie di non utilizzare un calco strutturale, le possibili modifiche sono molteplici. Di seguito ne porterò qualche esempio di quelle da me maggiormente adoperate.

Nell'esempio 4:4 abbiamo osservato un caso di dislocazione a destra, in cui l'elemento enfaticizzato viene spostato alla fine della frase, deviando dal normale ordine Soggetto Verbo Oggetto, tipico della lingua italiana. In questo caso la dislocazione non solo avviene rispetto all'ordine standard della sintassi italiana, ma anche rispetto alla sintassi del testo di partenza.

Un altro tipo di cambio sintattico è la dislocazione a sinistra, che consiste invece nel porre enfasi su un elemento del discorso, posizionandolo all'inizio della frase. In un discorso di critica alla traduzione tuttavia, la dislocazione può avvenire rispetto all'ordine sintattico nella lingua di partenza, ma essere una disposizione comunque non marcata in quella di arrivo:

[4:5]

Why do we never manage to do what we wish with <b>our own lives</b> ?	Perché <b>nella vita</b> /non riusciamo a fare ciò che vogliamo?//
---	--

Anche in questo caso, pertanto, l'enfasi che il testo di partenza dà all'elemento preso in considerazione risulta smorzata, perché dalla posizione finale, che lascia l'ultimo impatto su chi ascolta o legge, l'elemento passa all'inizio della frase senza alcun tipo di enfasi. In questo caso specifico inoltre, l'omissione del possessivo "our own" nella traduzione contribuisce a diminuire l'impatto della frase sul pubblico.

L'ultima deviazione sintattica su cui mi voglio soffermare è la modulazione. Questo termine è stato introdotto da Vinay e Darbelnet nel 1958 e consiste in un cambiamento di prospettiva (Hewson, 2011:66). Questo cambiamento può consistere nel passaggio dalla voce attiva a quella passiva del verbo, o viceversa, oppure nella modifica del verbo in modo che abbia un soggetto diverso, come nel caso del brano 4:6:

[4:6]

Is realizing that you were wrong a real virtue, or is it just mere consolation, <b>self deceit that tricks us</b> into thinking that we were the ones who took the first step?	Riconoscere i propri sbagli/è davvero una virtù?// O una consolazione,/un'autoillusione <b>per convincerci</b> // di aver noi fatto il "primo passo"?//
--	---

In questo caso vediamo che il soggetto logico del verbo passa dall'essere "self deceit" a un "noi" generico, che in inglese costituisce solo l'oggetto. Ciò fa sì che il senso di colpa trasmesso dalla frase sia in qualche modo enfatizzato, perché rende il "noi" oggetto parte attiva alla propria illusione. L'effetto di questo tipo di scelta traduttiva può apparire come una questione di sfumature semantiche. Il punto è che proprio l'accumularsi di questi piccoli spostamenti di significato (quelli che Leuven-Zwart chiama *shifts*) può portare a un effetto diverso rispetto al testo di partenza anche a livello più ampio.

Alcune scelte traduttive che hanno a che fare con la sintassi verranno prese in considerazione in sezioni successive, come quella delle scelte stilistiche. Le categorie di scelte traduttive infatti sono meramente una divisione indicativa funzionale alla redazione di un elaborato scritto, tuttavia non hanno dei confini precisi, ma spesso si sovrappongono l'una all'altra.

Nella prossima sottosezione mi occuperò delle scelte lessicali.

#### 4.2.1.2 Scelte lessicali

Nell'affrontare una scelta lessicale, il traduttore può adottare diverse strategie.

La prima soluzione che si può adottare nel tradurre un termine è optare per il suo "equivalente canonico" (*established equivalent* in Hewson, 2011:67). L'equivalente canonico altro non è che il termine proposto dai dizionari bilingue, la traduzione "classica" di una parola. Spesso la scelta di questa alternativa è la più valida e non presenta problemi. In alcuni casi però, l'uso

di tale termine in un definito contesto può portare a un effetto diverso da quello generato dal testo di partenza.

[4:7]

Yes! Exactly! When the teacher showed us that video...(laughs) It was <b>funny</b> , wasn't it?	Sì, giusto!// Quel video del prof...// <b>Divertente</b> , vero?//
---	--

Pur essendo “divertente” l’equivalente canonico di “funny”, le due parole hanno un uso molto diverso nelle lingue a cui appartengono. Nello specifico, la parola “divertente” è meno usata in italiano, specialmente in contesti colloquiali e dai giovani, che preferiscono usare il termine “figo” o perifrasi come “fa scassare” e “fa un sacco ridere”. È mio parere che la traduzione in questo caso sarebbe risultata più naturale utilizzando la prima delle alternative summenzionate.

Quando il traduttore sceglie di non utilizzare l’equivalente canonico di un termine può scegliere di optare per un suo iperonimo, iponimo, per l’esplicitazione o l’implicitazione semantica, e può capitare che modifichi il significato della parola.

L’uso di iperonimi può essere utile al sopratitolatore per effettuare una riduzione, e avvicinare il testo al pubblico target, come in questo caso:

[4:8]

I left my hometown, population 1,342, to study at the <b>Royal Veterinary College</b> , and this city - it scared me.	Avevo lasciato il mio paesino/di 1342 anime,// per studiare <b>veterinaria</b> // e questa città...// Mi spaventava.//
---	---

Il nome specifico del college non era essenziale nel discorso generale, tuttavia in questa mia traduzione si perde la sfumatura di prestigosità presente in inglese. Una soluzione, sempre con iperonimia, avrebbe potuto essere “per studiare in una prestigiosa scuola di veterinaria”; tuttavia questa

alternativa è più lunga di quella utilizzata nella traduzione e sarebbe difficile da leggere nel poco tempo disponibile dettato dalla velocità di recitazione.

Un esempio di iponimia invece si trova nel prossimo brano:

[4:9]

Memory. It has such a preeminent role in <b>human beings'</b> lives.	La Memoria.// È così importante/nella vita degli <b>uomini.</b> //
--	---

“Uomini” infatti può essere considerato un iponimo di “esseri umani”, tuttavia, a causa del maschilismo insito nella lingua italiana, questo termine in alcuni casi è passato ad espandere il suo significato semantico per comprendere l’umanità tutta e non solo gli individui di genere maschile. Scegliendo questa parola ho ottenuto una traduzione più concisa, anche se tornando indietro, per ragioni ideologiche forse preferirei l’espressione “esseri umani”, dato che rientrerebbe comunque nei miei parametri di spazio. Nonostante abbia cercato di creare una traduzione il meno ambigua possibile, c’è stato anche qualche caso di implicitazione:

[4:10]

It was a fear with many faces, and at times I wasn't sure I would be able to overcome it. <b>I was scared</b> of being surrounded by people - in the building where I lived, in class, on the tube.	Una paura dalle molte facce,/non credevo che l'avrei superata.// Ero circondata da estranei,/nel mio palazzo, in classe, in metro.//
---	---

In questo brano ho deciso di omettere la traduzione di “I was scared”, perché lasciando implicito il fatto che le cose che seguono nel testo sono la causa di tale paura. Anche se ciò implica un allontanamento dal testo di partenza, credo che questa scelta sia stata comunque valida, dato che la paura era stata appena menzionata nella frase precedente e il collegamento tra le due frasi sembra abbastanza logico.

Di seguito vedremo alcune situazioni particolarmente problematiche che hanno reso necessaria una riflessione più approfondita sulla scelta lessicale.

Nel brano 4:7 abbiamo visto un esempio del carattere colloquiale presente soprattutto nelle parti dialogiche dello spettacolo. Questo aspetto è molto importante da considerare per una scelta lessicale adeguata. Un problema che sorge nel caso dell'italiano è che le espressioni di colloquialismo in Italia variano indubbiamente a seconda della regione di provenienza. Per questo è necessario che il traduttore faccia attenzione a non attribuire una delle espressioni troppo marcate regionalmente a personaggi che nella rappresentazione nella lingua di partenza non hanno una provenienza particolare. Nella mia traduzione ho cercato di mantenere un italiano standard, ma in alcuni punti è stato difficile conformarsi a questa scelta, proprio a causa dell'assenza di termini colloquiali comuni a tutte le parti di Italia.

[4:11]

G: <b>Mate</b> , I'm craving a good old smoke... Got a <b>fag</b> ?	<b>Zio</b> , voglio fumare./Hai una <b>paglia</b> ?// Sì, tieni, <b>bello</b> ./
L: Ye sure, there you go <b>mate</b>	

La traduzione di questo particolare passaggio ha coinvolto tutto l'ETG. Essendo formato da membri provenienti da diverse regioni italiane, le proposte di traduzione dei termini in grassetto sono state molteplici. Dal locale "vez", al meridionale "compare" o il doppiaggese "amico". La scelta è ricaduta su "zio" nel primo caso perché mi sembrava un termine che pur essendo regionale, inequivocabilmente milanese, poteva essere stato perlomeno sentito, e quindi accettato, dalla maggior parte dei giovani italiani, grazie anche al suo utilizzo da parte di personaggi famosi come il rapper J-Ax. Devo anche ammettere però che la scelta è stata influenzata anche dalla mia provenienza proprio dall'area di influenza linguistica milanese. Per

coerenza con questa scelta, il termine italiano per “fag” dovrebbe essere “siga”, più usato in ambito milanese di “paglia”. Il terzo termine evidenziato nel brano 4:11 consiste nella ripetizione della parola “mate” in inglese. Nell’italiano non ho mantenuto la stessa traduzione per due motivi. Il primo è che al gruppo sembrava che “zio”, pur essendo colloquiale, fosse comunque usato come forma di rispetto nel caso di una differenza d’età o di ruolo. Ho poi constatato che nel sud Italia è effettivamente così, anche se il termine viene usato in contesti diversi e non fa parte solo del gergo giovanile. Il secondo motivo è che “bello” mi sembrava una parola di un gergo giovanile passato, adatta quindi a un personaggio anziano che è restato al passo coi tempi, e quindi ha accolto nel suo linguaggio i termini del gergo giovanile di ogni generazione.

Strettamente legato alla questione del colloquialismo è la traduzione di volgarismi e turpiloquio, presenti specialmente nella seconda metà dello spettacolo. Questo tipo di lessico richiede un trattamento ragionato e consapevole da parte del traduttore perché

slang and terms of endearment or of abuse, which may provide an inappropriate audience response when rendered too literally in another language. Although taboo words are likely to be universal, the time and place of their use may vary from language to language.

(Orero & Matamala, 2007)

Non potendo cambiare il momento in cui questi termini venivano espressi nella recitazione, la prima scelta che mi si è posta davanti è stata quella di ometterli o meno. L’omissione di esclamazioni o intercalari volgari non va a influire sul funzionamento della frase grammaticale. Di fronte quindi alla necessità di ridurre il testo per una questione di tempo e spazio, in alcuni casi mi sono ritrovata a dover sopprimere questi elementi proprio perché erano gli unici a non essere essenziali alla completezza della frase.

[4:12]

and although I look like Shakespeare's <b>bloody</b> cousin -	e anche se sembro/il cugino di Shakespeare, //
---	--

Tuttavia, in una rappresentazione teatrale è molto importante mantenere anche l'intenzione e l'intensità con cui viene trasmesso un messaggio, più che in altre tipologie di testo. Il coinvolgimento emotivo del pubblico è essenziale per un'esperienza teatrale ottimale. Per questo nel caso di un'omissione di questo tipo, ho cercato di compensare inserendo un termine con un effetto simile in un momento successivo:

[4:13]

As if to be surrounded by people every single <b>fucking</b> second of your existence matters at all.	Come se essere circondati da gente/ogni secondo della tua esistenza// contasse <b>un cazzo</b> . //
---	---

Non sempre però si è resa necessaria un'omissione, e in tal caso ho cercato di mantenere e tradurre questo tipo di lessico. Si è quindi posto il problema di come tradurlo. Nel dialogo tra i personaggi di Lia Croci e Giovanni Laghi c'è una parte che consiste esclusivamente di termini derogatori, appartenenti tra l'altro allo slang giovanile. Per la traduzione di questi termini ho cercato di mantenermi a un corrispondente italiano che mantenesse vagamente il significato semantico degli insulti.

[4:14]

G: LOL twats	LOL idioti. //
L: ROFL bunch of pricks	ROFL branco di cretini. //
G: HAAAA fairies	Checche. //
L: L M F A O spongs..	LMFAO mongoloidi. //

Generalmente questo non è un aspetto importante da considerare nella traduzione di turpiloquio, dato che insulti con significati letterali simili vengono utilizzati in situazioni diverse e hanno un peso diverso nelle diverse



lingue (si pensi a “son of a bitch” che in inglese può essere anche usato amichevolmente in contesti scherzosi, a differenza dell’italiano “figlio di puttana”). Il mio tentativo di restare vicina al significato originale degli insulti è risultato in alcune soluzioni che, se non del tutto errate, sono decisamente migliorabili dal punto di vista della verosimiglianza.

Molti altri esempi di elementi interessanti riguardanti le scelte lessicali potrebbero essere esposti, ma per motivi di tempo mi sono concentrata su quelli più frequenti nel testo.

Passerò ora ad analizzare le scelte grammaticali.

#### 4.2.1.3 Scelte grammaticali

Le tre categorie principali individuate da Hewson (2011:70) per analizzare le scelte grammaticali sono tempo, aspetto e modo. Ritengo che anche nel mio studio sia opportuno soffermarmi su questi aspetti in quanto nei miei sopratitoli sono visibilmente presenti delle differenze tra il testo di partenza e il testo d’arrivo in questi ambiti.

Una scelta grammaticale particolarmente evidente è stata quella riguardante il tempo verbale di buona parte del monologo di Giovanni Laghi. È bene premettere che questo monologo era stato creato facendo un *collage* di brani tratti dal libro *The Captain Is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship* di Charles Bukowski ed era già stato interpretato sempre da Giovanni in un altro spettacolo nella sua traduzione italiana. Per realizzare i sopratitoli di questa parte quindi ho potuto appoggiarmi a questa traduzione ufficiale. Tuttavia, essendo brani scollegati tra loro originariamente, non avevano tutti gli stessi tempi verbali nell’originale inglese, creando un effetto di poca coesione all’interno del testo. Purtroppo ce ne siamo resi conto quando ormai Giovanni aveva imparato il monologo a memoria, e sarebbe stato difficile impararlo di nuovo con in tempi modificati. Da traduttrice dunque mi si è posta una scelta: rimanere fedele al testo recitato, mantenendo

la scarsa coesione temporale e logica, oppure modificare i tempi verbali nella traduzione. Ho preferito la seconda opzione.

[4:15]

<p>It's horrible, horrible shit entering the minds of these kids. And they like it. Jesus Christ, you give them shit and they love it. Can't they distinguish? Can't they hear? Can't they feel the mediocrity, the utter insignificance? The problem <b>was</b> you <b>had to keep choosing</b> between one evil or another, and no matter what you <b>chose</b>, they <b>sliced</b> a little more off you, until there <b>was</b> nothing left.</p>	<p>È porcheria orribile/che entra in testa ai giovani.// A loro piace.//  Cristo,/gli dai merda e mangiano merda.// Non riescono a distinguere?// Non sentono la mediocrit�?//  <b>Bisogna scegliere</b>/tra un male e l'altro,// e in ogni caso/ti <b>tolgono</b> un pezzo di te,// finch� non <b>rimane</b> pi� niente.//</p>
---	---

In questo caso pi  che mai, la diversa conoscenza della lingua inglese dai diversi membri del pubblico porterebbe a preferire l'una o l'altra opzione. Un pubblico formato solo da madrelingua italiani con nessuna conoscenza dell'inglese avrebbe richiesto senz'altro la modifica dei tempi verbali nella traduzione. D'altro canto, chiunque abbia abbastanza domestichezza in entrambe le lingue percepisce la dissonanza che si crea con dei tempi verbali diversi trasmessi contemporaneamente sulla scena. Statisticamente gli italiani che hanno una qualche conoscenza dell'inglese sono la maggioranza e questo dato aumenta ancora di pi  se si pensa al pubblico tipico della Rassegna Babele in Costruzione, costituito per lo pi  da universitari e professori; per questo motivo probabilmente avrei dovuto mantenere i tempi verbali della recitazione e sacrificare la coesione del testo italiano.

D'altronde   bene ricordare che

Surtitles come to life in the performance and are a situational text by nature: they are only created for the performance, and without it they lose their intended meaning. It is inappropriate to read them without the performance.

(Virkkunen, 2004:92)

Dato che il testo non deve essere letto senza una recitazione dell'originale, la sua coesione passa in secondo piano se interferisce con una sua integrazione nella performance.

Nel passaggio 4:15 possiamo anche osservare un altro elemento importante nell'analisi delle scelte grammaticali, quello dell'aspetto. La locuzione verbale "had to keep chosing" trasmette un'azione progressiva, cioè che "si evolve e si compie nel tempo" (Treccani, 2012). La locuzione "bisogna scegliere" invece, può significare sia un'azione momentanea, sia un'azione durativa. Pur essendo minima, questa differenza a mio parere toglie enfasi al tedio espresso dal personaggio.

Il terzo elemento degno di nota nello studio delle scelte grammaticali in una traduzione è il modo.

La categoria grammaticale del modo nel suo significato canonico costituisce una proprietà del verbo. In questa sezione però non parlerò solo del modo inteso solo come caratteristica verbale, ma anche di quelle perifrasi che trasmettono un significato modale all'azione descritta, cioè definiscono "l'atteggiamento del soggetto parlante di fronte all'azione enunciata" (Enciclopedia Treccani, 2012).

Un esempio di cambio di modo nel senso classico del termine si ritrova già nella prima frase dello spettacolo, riportata nell'esempio 4:16.

[4:16]

Normally, an average person comfortably seated in any means of local transport <b>would not observe</b> his fellow travellers.	Di solito, // una persona sui mezzi pubblici/ <b>non osserva</b> i suoi compagni di viaggio. //
--	---

Come si può osservare, il modo verbale passa da essere espresso da una perifrasi con il verbo modale "would", solitamente corrispondente al condizionale italiano, al verbo al modo indicativo nella traduzione. Tuttavia, questo cambiamento non ha grandi conseguenze nella percezione dell'azione,

che grazie alla presenza della locuzione avverbiale “di solito” mantiene anche il suo aspetto imperfettivo abituale.

Hanno invece avuto un maggiore peso le scelte traduttive che hanno riguardato le maniere alternative di esprimere il modo di un’azione. Nell’esempio 4:17, ho combinato il cambiamento del modo del verbo con una sintassi diversa, ottenendo una frase affermativa al posto di quella concessiva presente nel testo di partenza.

[4:17]

But <b>as reassuring as it might be</b> , it's also scary to surrender the book of your heart and wonder what others, or what yourself, can find in it.	<b>È rassicurante</b> ,/ma fa anche paura// consegnare il libro del tuo cuore,// e chiedersi cosa tu/o altri potrebbero trovarci.//
---	---

Inoltre più di una volta la necessità di concisione mi ha portata a omettere le perifrasi modali, specialmente quelle che esprimevano dubbio o incertezza riguardo all’enunciato successivo:

[4:18]

<b>I don't think</b> I mind it that much, I just find it sad.	Non mi importa molto,/ma mi sembra triste.//
---	--

Queste scelte hanno portato sfumature di significato diversa che, come vedremo nell’analisi del livello medio, può aver portato ad effetti percepibili nell’intero brano.

L’ultimo tipo di scelta grammaticale che voglio affrontare riguarda la scelta di trattamento familiare o di cortesia che i personaggi adottano nella traduzione italiana. Nella redazione del testo in inglese questa questione non si pone visto il generale uso della seconda persona singolare in entrambi i casi. L’italiano invece differenzia queste due forme, utilizzando la terza persona singolare per definire la forma di cortesia standard. Le scelte dei personaggi nell’utilizzare l’una o l’altra forma nei confronti dei loro

compagni di viaggio aiuta a caratterizzarli e a definire meglio i rapporti che intercorrono tra loro. In particolare è interessante notare un cambio di atteggiamento che avviene tra due personaggi all'interno dello spettacolo. Il personaggio di Fabio Gentile, all'inizio della conversazione con il personaggio interpretato da me, utilizza la formula di cortesia, il che dà un tono più formale e distaccato al suo discorso, specialmente paragonato con quello dell'interlocutrice che invece utilizza la forma familiare. Dopo i due monologhi tuttavia, questo atteggiamento cambia, e anche Fabio adotta il trattamento familiare.

[4:19]

A: Excuse me, what's the time here?	A: Scusa, che ore sono qui?
F: Really? Can't you see that I'm working here?	F: Non vede che sto lavorando?
[...]	[...]
A: How about you? Have you been traveling recently?	A: <b>Tu</b> hai viaggiato ultimamente?
F: You know, I think I will soon. Where would you go if you had two weeks to spare?	F: No, ma lo farò presto. Dove <b>andresti</b> se <b>avessi</b> due settimane?

Credo che questo piccolo cambiamento sia importante anche per dare un senso all'intero spettacolo, perché mostra che le riflessioni che vengono espresse durante i monologhi non sono fini a sé stesse, ma possono portare a un'evoluzione dei personaggi, e per estensione, anche dello spettatore.

#### 4.2.1.4 Scelte stilistiche

Prima di affrontare le scelte stilistiche è bene dare una definizione del concetto di "stile". Il vocabolario Zingarelli lo definisce come "Complesso delle caratteristiche formali di un autore" (2001:1042). Nell'ambito particolare della critica alla traduzione tuttavia è bene specificare che

Style in language refers to those aspects of language assumed by the hearer, reader or translator, and indeed by the speaker, original writer or writer of translations to be the result of choice” .

(Boase-Beier, 2006:53)

In questa sezione quindi affronterò le scelte che riguardano elementi stilistici, in particolare affronterò il trattamento di ripetizioni, cliché e figure retoriche. Dedicherò inoltre dello spazio anche a un altro aspetto stilistico particolare di questa produzione, il formato del testo stesso.

Gli autori dello spettacolo *Mind the Gap* sono ricorsi a diversi espedienti stilistici per dare maggiore enfasi ad alcune parti del discorso. Una di queste strategie è l’uso di ripetizioni. In un lavoro di sopratitolazione, a causa dei vincoli di spazio e tempo esposti all’inizio di questo capitolo, abitualmente si cerca di eliminare ogni tipo di ridondanza nel testo. Tuttavia, le ripetizioni frutto di una scelta stilistica consapevole, pur essendo ridondanti in teoria, portano un valore pragmatico aggiunto al testo, portando in evidenza il proprio messaggio semantico e qualche volta portando una maggiore coesione e strutturazione al testo. Consapevole di questa importanza, in alcuni casi ho deciso di mantenere la ripetizione.

[4:20]

They look <b>ugly</b> , they talk <b>ugly</b> , they walk <b>ugly</b> .	Sono <b>brutti</b> ,/parlano <b>male</b> , camminano <b>male</b> ./
---	---

Nell’esempio qui sopra, si vede come io abbia provato a mantenere la ripetizione di “ugly”, anche se ci sono riuscita solo in maniera parziale. Dato che la frase in inglese non ha una costruzione grammaticalmente corretta, forse avrei potuto inventare una soluzione simile, *ad hoc*, mantenendo la ripetizione completamente. La frase “Sono brutti, parlano brutto, camminano brutto” però, a mio parere è fin troppo scorretta in italiano, per cui credo ancora che la soluzione adottata sia stata la migliore.

In altri casi invece ho optato per la scelta opposta, eliminando l’elemento ripetuto.

[4:21]

Their minds are full of <b>shit</b> .	Hanno la testa piena di <b>ovatta</b> ./
[...]	[...]
Their brains are stuffed with <b>shit</b> .	Hanno il cervello pieno di <b>merda</b> ./

In questo monologo, la parola “shit” viene ripetuta diverse volte. Nella maggior parte delle istanze ho tradotto il termine con “merda”, ma le due frasi nell’esempio 4:21 mi sembravano troppo simili per essere a una distanza così ravvicinata. Per questo ho deciso di utilizzare la frase fatta “testa piena di ovatta” nel primo caso, per variare leggermente il lessico nel discorso. In questo modo però il messaggio risulta smorzato, e si addice meno al personaggio in questione.

L’uso o meno di cliché è un altro dei tratti appartenenti allo stile di un autore e/o di un traduttore individuati da Hewson (2011:77).

Per quanto riguarda *Mind the Gap*, specialmente nelle sue parti dialogiche è possibile trovare delle espressioni inglesi che di fatto costituiscono dei cliché. Il mio approccio generalmente è stato quello di trovare una frase fatta italiana corrispondente adatta al medesimo contesto situazionale.

Un esempio di questo è la frase in 4:22:

[4:22]

Oh, those were the days...	Ah, i tempi d'oro...//
----------------------------	------------------------

La soluzione traduttiva in questo caso è uno strumento in più per caratterizzare il personaggio di Lia Croci. Infatti, pur avendo optato per un’espressione idiomatica italiana, ne ho scelta una poco comune nel linguaggio quotidiano. Una soluzione per rendere il linguaggio più naturale sarebbe stata “bei tempi”; tuttavia, considerato la parlata peculiare del personaggio, credo che la mia sia stata una scelta valida, del tutto in linea con lo stile del brano.

Un utilizzo particolarmente ben riuscito di espressione idiomatica è quella del brano 4:23. Sia in inglese sia in italiano infatti, questa collocazione tipica della parlata colloquiale viene utilizzata per la costruzione di una figura retorica ossimorica di grande impatto:

[4:23]

<b>I am dying to live.</b>	Voglio vivere <b>da morire</b> ./.
----------------------------	------------------------------------

Questo ci porta a un altro importante aspetto dello stile di un autore, e cioè il suo uso di figure retoriche. Gli autori dello spettacolo in esame hanno fatto largo uso di queste strategie discorsive nei loro monologhi. In questo ambito più che mai, è stata fondamentale la mia collaborazione come traduttrice con il resto del gruppo teatrale, che in più di un caso mi ha aiutata a trovare una soluzione in italiano che trasmettesse adeguatamente il significato del testo di partenza.

Alcune metafore non sono state particolarmente problematiche, dato che venivano esplicitate in una similitudine in un passaggio precedente. È il caso mostrato in 4:24, un brano tratto dal monologo di Matilde Marisaldi.

[4:24]

<b>my thoughts are like a little bird</b> that I've been taking care of since he was still in his shell: [...] You'll just see me smiling and talking lightly with my usual goofiness, shying away from any longer eye contact that would show how what I'm sharing with you is just <b>little feathers carried randomly by the winds.</b>	<b>I miei pensieri sono come un uccellino</b> ,// che curo da quando era nel guscio.// [...] Mi vedrai sorridere/e parlare nel mio solito modo buffo,// evitando uno sguardo che mostrerebbe/che quello che condivido// sono solo <b>piume portate dal vento</b> ./.
--	---



Altri passaggi invece hanno richiesto una riflessione attenta in cui ho vagliato diverse proposte di traduzione, per arrivare poi alla scelta che mi è sembrata più convincente.

[4:25]

Nothing is a FLAWLESS work of art, but everything can be a <b>work in progress</b> .	Nulla è un'opera d'arte/PERFETTA.// Ma tutto può essere/la <b>bozza di un Capolavoro</b> ./
--	--

In 4:25, il significato letterale della frase cambia leggermente nel testo di arrivo. Tuttavia, la discussione con l'autrice, Maria Luisa Piemontese, mi ha rassicurata del fatto che anche il significato della metafora nella traduzione trasmette l'intenzione generale del suo discorso. Inoltre, con questa soluzione si riprende anche la semantica di "opera d'arte", compensando la mancata ripetizione della parola "work" con una ripetizione semantica.

Altra figura retorica che richiede attenzione particolare da parte del traduttore sono i giochi di parole, in particolare quando effettuati a scopo umoristico. Nel trattare la traduzione umoristica è importante ricordare che la traduzione di umorismo espresso verbalmente comprenderà

matching the linguistic ambiguity in the source language (SL) with similar ambiguity in the target language (TL) as well as finding solutions to culture-specific references pertaining to the culture of origin which are frequently involved in humorous tropes.

(Chiaro, 2010:2)

L'esempio riportato in 4:26, presenta sia l'ambiguità tipica dell'umorismo sia un riferimento culturale specifico, in quanto si tratta di una sostituzione *in absentia* (Bartezzaghi, 2010), in cui il contesto deve evocare la parola sostituita nell'espressione idiomatica a cui si fa allusione:

[4:26]

Oh. My. Book.	OH.// SANTO.// LIBRO.//
---------------	-------------------------------

La parola “book” nel testo inglese va a sostituire “God”, e l’umorismo della battuta nasce proprio dal finale inaspettato della frase. Questa frase è talmente comune nella lingua inglese da essere immediatamente riconoscibile dopo solo le prime due parole. Lo stesso non avviene nell’italiano, dove un “O mio” non evoca inequivocabilmente la stessa espressione “O mio Dio”. Ho pensato che invece, essendo “santo” una parola usata in meno contesti dell’aggettivo possessivo, fosse più riconoscibile e riconducibile all’espressione “santo cielo”, poi modificata in “santo libro”.

Le scelte stilistiche di un sopratitolatore riguardano anche il formato del testo. Abituamente si seguirebbero le stesse convenzioni di un testo normale, ma per i sopratitoli di *Mind the Gap* ho fatto delle scelte particolari, scostandomi dalle norme grammaticali tradizionali.

Innanzitutto è evidente il diverso uso delle maiuscole nel testo. Questa forma viene utilizzata con diverse funzioni: enfasi, personificazione, indicazione che il personaggio sta urlando, indicazione di un’intonazione particolare. Questa è una scelta stilistica azzardata, in quanto si allontana dalle convenzioni della traduzione audiovisiva. Tuttavia, come vedremo anche nell’analisi a livello macro, trovo che questa scelta abbia degli effetti positivi, specialmente considerando il pubblico target specifico della Rassegna Babele in Costruzione. Alcuni esempi si possono ritrovare in 4:25 e 4:26, dove le maiuscole sono usate rispettivamente per enfasi e per indicare l’urlo e lo shock del personaggio. Come si può notare, non mi sono limitata all’uso di maiuscole sulla lettera iniziale, ma in qualche caso ho utilizzato questa forma per la parola o il segmento intero. Tale scelta stilistica è presente in tutto il testo, tuttavia non è stata applicata seguendo un metodo preciso. Pertanto, alcuni punti a cui dovrebbe applicarsi questa scelta sono stati mantenuti in carattere minuscolo. Inoltre, in un caso, nel brano 4:6, non sono rimasta coerente le mie scelte stilistiche descritte in precedenza, usando

virgolette alte al posto di porre i caratteri in maiuscolo per enfatizzare “primo passo”.

Un altro ambito in cui è visibile una certa personalizzazione stilistica è l’uso dei segni di punteggiatura. Questo uso particolare è presente in 4:27:  
[4:27]

Did you know that Beyoncé is black?	Lo sapevi che Beyoncé è nera??
-------------------------------------	--------------------------------

Come l’uso improprio delle maiuscole, anche questo utilizzo dei segni di punteggiatura può essere ricondotto al linguaggio giovanile, specialmente quello delle chat, familiare alla maggior parte del pubblico target. La funzione di questi segni è di dare indicazioni sull’intonazione degli attori, ma in alcuni casi sono stati anche uno strumento nella caratterizzazione dei personaggi. Tuttavia non sono sicura di questa mia particolare scelta stilistica, in quanto nella maggior parte dei casi i segni di interpunzione aggiunti risultano ridondanti e, essendo un elemento particolare, possono deviare l’attenzione dalla performance vera e propria.

In conclusione, pur non rimpiangendo la scelta di personalizzare stilisticamente il testo, ritengo che farlo con un metodo consistente avrebbe migliorato il prodotto finale.

#### 4.2.1.5 Segmentazione

L’ultimo ambito che voglio affrontare nell’analisi a livello macro-strutturale è la segmentazione. Le scelte di segmentazione possono influenzare grandemente la ricezione del testo da parte del pubblico.

Le scelte di segmentazione naturalmente sono legate ai vincoli spazio-temporali sopra citati. Tuttavia, in alcuni casi queste scelte sono state il frutto di altre motivazioni, di natura semantica e stilistica. Infatti, in alcuni casi ho utilizzato una segmentazione particolare per enfatizzare alcune parti del discorso, com’è evidente nell’ultima frase dello spettacolo:

[4:28]

One must destroy the walls we have built around us and truly, truly enjoy the ride.	Dobbiamo distruggere i muri/che ci siamo costruiti attorno,/ e davvero// davvero// Goderci il Viaggio.//
---	---

I caratteri impiegati negli ultimi tre sopratitoli erano di un numero abbastanza limitato da poter rientrare in un unico sopratitolo bilineare. Tuttavia, per enfatizzare la parola “davvero”, sottolineata con l’intonazione dall’attrice Laia Pascual, ho mantenuto la ripetizione dividendola in due sopratitoli diversi. Inoltre affinché le ultime parole fossero più d’impatto le ho separate in un titolo a sé stante, evitando di anticipare la battuta.

Purtroppo non è sempre stato così, e in qualche caso le battute, anche comiche o d’effetto, sono state anticipate dalla sopratitolazione, non per colpa del ritmo di proiezione, ma per un’errata segmentazione che non ha rispettato il ritmo della recitazione.

Due titoli del monologo di Lia Croci inoltre sono sfuggiti al controllo generale e sono rimasti senza una divisione lineare al loro interno, risultando troppo lunghi e divisi malamente.

[4:29]

Society has taught us to never ask a woman her age, as it could come across as brutish, invasive or as a mere lack of etiquette. But one shouldn’t ask a man about his age either.	La Società insegna/a non chiedere mai l’età a una signora,/ perché sembrerebbe rozzo, invadente o/semplimente scortese.// Ma non si dovrebbe chiedere neanche a un/uomo.//
--	--

Dopo aver studiato le scelte avvenute a livello micro-strutturale, andremo ora a vedere quali effetti ha prodotto l’insieme di queste scelte per quanto riguarda la percezione dei personaggi.

#### 4.2.2 Livello medio

In questa sezione cercherò di esporre gli effetti traduttivi della sopratitolazione in esame. Questo compito tuttavia è particolarmente complesso; le difficoltà nella descrizione degli effetti di una traduzione sono riassunti da Chesterman in tre leggi:

Law of heterogeneous effect: translation tend to have different effects on different people. [...] Law of changing effect: even with respect to a single reader, the effects of translation change over time. [...] Law of multiple effect: even with respect to a single reader at a given time, translations tend to have more than one effect.

(Chesterman, 1998:220-221)

Queste leggi rendono evidente l'inevitabile soggettività di un'analisi di questo tipo, dato che un altro critico potrebbe giungere a conclusioni diverse, tuttavia Hewson fa notare che esiste una gerarchia di effetti con vari gradi di oggettività (2011:84). La proposta del critico comprende quindi due categorie da esaminare: "voce", e interpretazione. La prima comprende gli effetti che modificano la percezione della voce dell'autore, quella del traduttore, e dei personaggi rappresentati. La seconda invece delinea le scelte che influiscono sulle possibili interpretazioni di un brano.

##### 4.2.2.1 Voce

Hewson descrive tre principali effetti che riguardano la voce, che chiama accrescimento, riduzione e deformazione. Il primo caso, consiste in un "process of growth through external addition" (2011:85) e deriva quindi da tutte le forme di aggiunta che possono avvenire nelle singole scelte traduttive. Un esempio di questo fenomeno nella sopratitolazione di *Mind the Gap* è causata dall'uso peculiare dei segni di interpunzione che ho trattato nella sottosezione dedicata alle scelte stilistiche. Il personaggio di Matilde infatti, nella traduzione italiana viene dipinto come più "appiccicoso" rispetto alla percezione che si ha ascoltando la performance in inglese, e questo si deve

al ripetuto utilizzo del doppio punto di domanda nelle sue battute nelle parti dialogiche (v. 4:27).

Generalmente però sono poche le istanze di accrescimento nella sopratitolazione, proprio perché il mezzo stesso richiede una riduzione considerevole del testo.

Il termine riduzione nell'ambito dell'analisi degli effetti traduttivi a livello medio consiste nella diminuzione dell'impatto sul pubblico delle scelte stilistiche dell'autore, e nella minore articolazione del testo di arrivo. Le scelte traduttive con effetti di questo tipo sono più numerose nel lavoro in esame perché spesso dovute a motivi di spazio e tempo. Questo però può comportare in un appiattimento del testo italiano. La stessa cosa può avvenire quando le scelte traduttive non riducono gli effetti delle scelte stilistiche del testo, ma li modificano in un processo che Hewson chiama deformazione. In particolare, riduzione e deformazione sono causate da cambi modali. Tali cambi, ad esempio, possono aver portato lo spettatore a percepire alcuni personaggi come più sicuri di sé, togliendo o modificando l'elemento di incertezza nella frase:

[4:30]

And I'm sorry, <b>maybe</b> I should just trust you and myself, and let it all go.	E mi dispiace,/dovrei fidarmi di te e di me stessa,// lasciarmi andare.//
--	--

Questo tipo di modifica inoltre può far sì che lo spettatore percepisca i monologhi come una presentazione di idee ben definite piuttosto che delle riflessioni che stanno nascendo in quel momento, che era invece l'impressione che molti autori volevano dare.

Nel monologo da me interpretato si può notare come mi sia presa più libertà all'ora della traduzione, non sentendo la pressione di dover rimanere fedele alle parole dell'autore, essendo io l'autrice. Questo fatto ha portato paradossalmente alla ripetuta omissione di un elemento chiave del monologo, ovvero che il personaggio viaggia da sola. Nonostante poi l'elemento venga

ripreso, la mancanza di questa specificazione chiave all'inizio del monologo rende meno evidente il messaggio chiave che esso trasmette, ovvero che le donne possono viaggiare da sole in tutta sicurezza.

Negli esempi sopra riportati abbiamo visto come la traduzione può modificare la voce dell'autore. In questo spettacolo però, anche la voce della traduttrice stessa appare al pubblico.

Innanzitutto, attraverso il mio utilizzo peculiare delle maiuscole per dare enfasi al testo ho fatto trasparire la mia interpretazione del pezzo, dando più o meno importanza a determinate parole o espressioni. C'è da notare però che ho anche collaborato con gli autori per cercare di capire quali fossero i punti che loro stessi avrebbero voluto sottolineare; in questo modo la voce che traspare dai sopratitoli è un ibrido di voci, e non corrisponde esattamente con la mia personale interpretazione del testo, cosa che mi sembra più giusta. La sopratitolatrice però esce dalla sua invisibilità in modo molto più eclatante quando si rivolge direttamente al pubblico, attraverso il sottotitolo *//(\*FATELO DAVVERO\*)//*, dopo che il personaggio di Lia rompe la quarta parete invitando il pubblico a mettersi in posa per un selfie. In questo modo si rende visibile la sopratitolazione rendendola allo stesso tempo parte integrante della performance.

#### 4.2.2.2 Interpretazione

La categoria di analisi che esamina l'interpretazione riguarda più in particolare gli effetti che aumentano o diminuiscono le possibili interpretazioni di un determinato brano. Nella mia ricerca tuttavia non ho notato dei cambiamenti sostanziali in questo senso nella traduzione. Ritengo infatti che questi possano apparire solo attraverso lo studio approfondito di una sezione ristretta e selezionata dell'intero prodotto audiovisivo in esame. Ho voluto comunque menzionare questa categoria di analisi per esporre il quadro completo proposto dal modello di Hewson a cui mi sono ispirata,

nonostante i tempi e gli spazi disponibili alla mia ricerca non mi permettano di approfondire questo aspetto.

Passerò ora all'ultima parte del mio studio, l'analisi a livello macro-strutturale, dove esporrò gli effetti della traduzione riscontrabili dalla lettura del testo della sua interezza e direttamente riconducibili all'accumularsi di tutte le scelte traduttive osservate finora.

#### 4.2.3 Livello macro-strutturale

Il livello di analisi macro ipotizza quali siano gli effetti dell'opera intera sul pubblico target che derivano dall'insieme di effetti visti finora. Alle categorie definite da Hewson, aggiungerò alcune considerazioni su ritmo e leggibilità del testo, i quali non rientrano nel modello preso a esempio, ma che sono fondamentali nello studio di un prodotto di sopratitolazione nel contesto della performance teatrale.

##### 4.2.3.1 Effetti macro-strutturali

Nella sezione precedente abbiamo visto come nella sopratitolazione di *Mind the Gap* ci sono stati effetti riguardanti la voce in tutte le modalità presentate da Hewson, accrescimento, riduzione e deformazione. A questi tre effetti il critico fa risalire altrettanti effetti a livello macro-strutturale, a cui dà il nome di marcatezza, concisione e anamorfosi.

Dati i diversi casi di riduzione presenti nella traduzione, non sorprende che l'effetto macro-strutturale prevalente in una sopratitolazione sia quello di concisione. Infatti, "the general impression is that what is felt to be salient in the writing of the source text has become less so" (Hewson, 2011:168), risultando in un appiattimento di alcune delle voci dei protagonisti. Tuttavia, nei sopratitoli di *Mind the Gap*, come abbiamo visto, si possono ritrovare anche alcuni effetti di accrescimento e deformazione, che in alcuni punti dello spettacolo hanno l'effetto di dare più marcatezza al testo in italiano, il che sta a significare che la voce di un personaggio risalta nelle sue



caratteristiche peculiari più nella traduzione che nel testo di partenza.

La presenza di entrambi gli effetti macro-strutturali potrebbe portare alla conclusione che questa la sopratitolazione presa in esame sia ciò che Hewson chiama una “traduzione ibrido”, che il critico definisce come “various combinations of markedness and conciseness, inconsistent treatment of focalisation and discourse types, but also moments when there are no noticeable voice effects” (Hewson, 2011:170). Il critico tuttavia prosegue dicendo che la percezione generale in una traduzione ibrido è che le voci dei personaggi non abbiano una propria identità chiaramente definita. Questo non avviene nella sopratitolazione di *Mind the Gap*, dove le scelte traduttive, anche se differenti a seconda del personaggio, sono state consistenti all’interno dell’espressione di ciascuna voce. Pertanto, se anche in punti diversi dello spettacolo la traduzione risulta alternativamente più concisa o più marcata, le voci dei personaggi hanno una identità propria che rimane consistente per tutta la durata dello spettacolo.

Un altro effetto macro-strutturale è l’atteggiamento del traduttore nei confronti del testo: infatti, può porsi come messaggero dell’autore originale oppure diventare un autore egli stesso, riscrivendo il testo.

Nella mia traduzione ci sono stati dei brani in cui mi sono particolarmente allontanata dal testo di partenza, attraverso scelte sintattiche, lessicali o di stile. Come anticipato nella trattazione delle voci dei personaggi nell’analisi di livello medio, questo è avvenuto particolarmente nella traduzione del monologo da me interpretato, in cui le figure di autrice e traduttrice si sono inevitabilmente sovrapposte. Questi elementi di riscrittura tuttavia non sono abbastanza numerosi da influenzare l’intera percezione del testo, in cui è presente invece la tendenza generale ad avvicinarsi il più possibile allo stile del testo di partenza, con maggiore o minore successo a seconda del brano e, di conseguenza, dell’autore.

Per quanto riguarda l’interpretazione del testo, la mia stretta collaborazione con tutti gli autori dello spettacolo, mi ha portata a conoscere e quindi a

cercare di trasmettere le loro interpretazioni. In qualche caso ciò può aver contribuito alla disambiguazione di alcuni passaggi che nel testo originale erano aperti a più interpretazioni a favore della “vera” interpretazione spiegatami dagli autori. Ritengo però che individuare questi cambiamenti in un elaborato auto-critico sia quantomeno complicato, specialmente nel mio caso in cui il tempo trascorso tra la traduzione e l’analisi non è stato sufficiente per un cambiamento di prospettiva nei confronti del testo. Pertanto nella rilettura del testo originale ancora non riesco a vedere le ambiguità interpretative che potrebbe notare uno spettatore senza alcuna conoscenza previa del testo.

#### 4.2.3.2 Leggibilità e ritmo

Leggibilità e ritmo di proiezione sono due componenti fondamentali della sopratitolazione che influiscono molto sulla ricezione positiva del testo tradotto e sull’esperienza generale del pubblico.

Guardando il video dello spettacolo mi è venuto il dubbio che la lettura dei sopratitoli non fosse così agevole come credevo. Il feedback del pubblico in generale è stato positivo, tuttavia credo che il testo avrebbe potuto essere più grande, in modo da garantire che fosse ben leggibile anche dal fondo della sala. Inoltre è possibile che un maggiore spazio tra una linea e l'altra all'interno di un titolo bilineare avrebbe facilitato ulteriormente la lettura.

In alcuni punti la leggibilità è stata lievemente compromessa anche dal ritmo troppo veloce della proiezione, combinato con scelte erranee di segmentazione. Infatti,

“[w]hen the [titles] follow each other in rapid succession, reading one two-liner appears to be less strenuous than reading two one-liners containing the same amount of information”

(Tveit, 2009:90)

In alcune parti dello spettacolo è successo esattamente questo; essendoci la necessità di convogliare molte informazioni, ho preferito dividerle in due

sopratitoli mono lineari piuttosto che trasmetterle in un unico sopratitolo bilineare. Questo potrebbe essere risultato in un maggiore sforzo nella lettura da parte del pubblico.

D'altro canto si è verificato anche il caso opposto, quando ho lasciato in un solo sopratitolo ciò che avrebbe dovuto essere diviso in due per una migliore adesione al ritmo scenico. Questa scelta il più delle volte non ha avuto conseguenze sulla leggibilità del testo, tuttavia è risultata spesso in un prolungamento eccessivo del tempo di apparizione del sopratitolo sullo schermo, rendendo possibile e probabile una rilettura da parte dello spettatore. Inoltre, la mancata divisione di un sopratitolo bilineare ha portato in alcuni casi all'anticipazione della battuta, smorzandone così l'effetto. Essendo consapevole di questo effetto durante la creazione dei sopratitoli ho fatto particolarmente attenzione alla segmentazione nelle parti di natura più comica; nelle parti drammatiche invece, non essendoci un'evidente *punch line* questo tipo di anticipazione è risultato più frequente, anche a causa di un ritmo di recitazione più lento e pausato da parte degli attori.

#### 4.2.3.3 Ricezione del pubblico

Alla fine di una trattazione così dettagliata delle scelte attuate nel processo di traduzione e dei probabili effetti da esse derivanti, ritengo che sia opportuno allontanarsi dal testo e considerare anche un altro elemento fondamentale nella valutazione di un prodotto di traduzione: la ricezione del pubblico. Questo elaborato infatti ha voluto ipotizzare i possibili effetti specifici che il testo di arrivo ha avuto sul proprio target, per cui credo che l'effettiva opinione degli spettatori della performance sia essenziale per un'analisi completa. Come sottolineato più volte infatti, la critica di una traduzione, tanto più se attuata con un approccio di auto-critica, non potrà mai essere oggettiva né definitiva. Come ricorda Hewson:

Every translation is different from its source, and the critic's own ideal

is itself one of a number of possible ideals.

(Hewson, 2011:179)

Per questo credo che sia importante notare come il pubblico presente in sala la sera della performance di *Mind the Gap* abbia risposto molto positivamente all'intera rappresentazione. Ancora più significativo ai fini di questo elaborato è il fatto che lo spettacolo sia stato apprezzato anche da diversi membri del pubblico che non conoscevano la lingua inglese, che dopo lo spettacolo sono venuti a complimentarsi espressamente per i sottotitoli. Questo dimostra che, al di là di valutazioni astratte di natura teorica, il lavoro di sottotitolazione in esame ha compiuto la sua funzione di rendere accessibile e gradevole lo spettacolo al pubblico, permettendo alla performance di avere un impatto simile su spettatori con conoscenze linguistiche differenti.

Con queste considerazioni si conclude la mia analisi sulla sottotitolazione dello spettacolo *Mind the Gap*. Tuttavia credo che sia opportuno sottolineare il fatto che questa non pretende di essere un'analisi esaustiva di questo lavoro in quanto esistono senz'altro altri aspetti interessanti che potrebbero essere presi in considerazione. Anche la modalità di studio vuole essere semplicemente una proposta di applicazione del modello metodologico di critica traduttiva di Hewson a un prodotto di traduzione audiovisiva.

## Conclusioni

Dal punto di vista strettamente personale, trovo che questo elaborato mi sia stato particolarmente utile, portandomi a una maggiore consapevolezza delle mie lacune e a un conseguente miglioramento. Inoltre ho trovato la letteratura consultata di grande utilità per la mia crescita come traduttrice. Tuttavia da questo mio elaborato è emersa la necessità di maggiori ricerche nel campo della sopratitolazione. Spero che questa analisi possa essere uno spunto per futuri trattati, sia dal punto di vista metodologico, sia dal punto di vista bibliografico e di contenuti.

Dal punto di vista metodologico abbiamo visto una possibile applicazione del modello proposto da Hewson (2011) ad un prodotto di sopratitolazione. Ritengo che questo metodo di analisi sia molto completo e utile nella sua pragmaticità. Naturalmente la mia analisi consiste nell'esposizione di solo alcuni degli elementi interessanti che si possono osservare nel lavoro di traduzione preso in esame. Per una analisi più approfondita ci si potrebbe concentrare solo su alcuni brani scelti, dato che l'analisi nel dettaglio dell'intero spettacolo, per quanto molto interessante, richiederebbe decisamente un tempo di ricerca ed elaborazione eccessivo.

Abbiamo visto come le scelte sintattiche, lessicali, grammaticali e stilistiche a livello micro-strutturale nella traduzione possono ottenere effetti diversi sul pubblico rispetto al testo originale. Nelle singole frasi la percezione dello spettatore può variare leggermente, ma è l'insieme di tutti questi micro-effetti che porta a una generale modifica dell'interpretazione dell'opera in generale. La sopratitolazione di *Mind the Gap* tuttavia, nonostante in alcune parti dell'opera abbia leggermente appiattito il linguaggio utilizzato, anche a causa dei vincoli inerenti a questa tecnica di traduzione, non sembra aver portato a sostanziali modifiche a livello macro-strutturale. Ciò è risultato in un generale apprezzamento dello spettacolo da parte di tutto il pubblico, compresi coloro che non avevano alcuna

conoscenza della lingua inglese.

Particolarmente interessanti sono i probabili effetti generati dalle scelte stilistiche di formato. L'enfasi non necessaria convogliata dall'uso improprio delle maiuscole e dai segni di punteggiatura superflui, sembrano ammiccare al pubblico più giovane, che può riconoscere queste caratteristiche come tipiche del linguaggio scritto informale, sviluppatosi specialmente negli ultimi vent'anni con la diffusione delle nuove tecnologie. Ritengo quindi che queste strategie, anche se non viste di buon'occhio dai professionisti della traduzione, nell'ambito del teatro universitario possano essere d'aiuto ad avvicinare il pubblico alla scena, considerato il fatto che il target è principalmente composto da giovani abituati a questo tipo di linguaggio. Questa caratteristica stilistica potrebbe inoltre compensare parzialmente la mancanza di adattamento dei sopratitoli per i membri del pubblico sordi o audiolesi: l'enfasi e le intonazioni così segnalate potrebbero infatti essere un aiuto aggiuntivo a questo target.

Soprattutto credo che sia importante riavvicinare i giovani al teatro, utilizzando a questo scopo tutti gli strumenti possibili. Una sopratitolazione particolare, con un linguaggio tipicamente moderno potrebbe essere uno di questi strumenti, che non solo avvicina il pubblico al teatro, ma anche a una lingua e conseguentemente a una cultura diversa dalla propria. In questa epoca di inasprimento delle tensioni sociali e della diffusione di una irrazionale paura del diverso, credo che sia importante cercare di promuovere la comunicazione tra culture in tutte le aree della vita. Per questo una rassegna come quella di Babele in Costruzione è così importante. Ma la sola rappresentazione di teatri in lingua straniera non è sufficiente, perché escluderebbe il potenziale pubblico che non conosca quella lingua; la sopratitolazione quindi si rivela un altro canale fondamentale per la condivisione culturale di cui la società odierna ha bisogno.

## Bibliografia

Abraitienė L., Koverienė I. & Urbonienė J. (2015). *Challenges and Rewards of Subtitling as an Audiovisual Translation Mode: A Case Study of the Contemporary Opera Have a Good Day!*, *Research Journal Studies about Languages*. Disponibile online all'indirizzo <http://www.kalbos.ktu.lt/index.php/KStud>

Anderman G. (2009), *Drama translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di M. Baker, London, Routledge.

Bartezzaghi S. (2010), *Voce: giochi di parole*, in *Enciclopedia dell'italiano Treccani*. Disponibile online all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giochi-di-parole\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giochi-di-parole_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/)

Bassnett, S. (1999). *La traduzione. Teorie e pratica*. Milano: Strumenti Bompiani.

Boase-Beier, J. (2006). *Stylistic approaches to translation. Translation Theories Explored*. Manchester: St Jerome Publishing.

Bucci L. (2015), *Tradurre il genere documentario. Due proposte di sottotitolaggio del documentario Little Land a confronto*, Forlì. Università di Bologna. Tesi Magistrale.

Burton J. (2009), *The Joy of Opera: The Art and Craft of Opera Subtitling and Surtitling*, cap V, p 58-69 in *Audiovisual Translation: language transfer on screen*, Jorge Díaz Cintas e Gunilla Andreman.

Burton J. (2010), *The Joy of Opera: The Art and Craft of Opera Subtitling and Surtitling*, in *Perspectives on Audiovisual Translation*, Bogucki L. & Kredens K., Francoforte: Peter Lang GmbH.

Chesterman A. (1998), "Causes, Translations, Effects." *Target* 10(2):201-230.

Chiaro D. (2010), *Translation, Humour and the Media: Translation*

*and Humour, Volume 2*, Great Britain, Continuum International Publishing Group.

Desblache, L. (2009). "Challenges and Rewards of Libretto Adaptation". In Diaz Cintas, J. e G. Anderman a cura di. (2009). *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Great Britain: Palgrave Macmillan. 71-82.

Dewolf, L. (2003). *La place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène*. Disponibile online all'indirizzo

<http://journals.hil.unb.ca/index.php/tric/article/view/7068/8127>

Díaz Cintas J. & Anderman G. (2009), *Audiovisual Translation – Language transfer on screen*. Great Britain: Palgrave Macmillan.

Gile, D. (2004). Integrated Problem and Decision Reporting as a Translator Training Tool. *Journal of Specialised Translation*, Volume 5, pp. 2-20. Disponibile online all'indirizzo: [http://www.jostrans.org/issue02/art\\_gile.pdf](http://www.jostrans.org/issue02/art_gile.pdf)

Gottlieb, Henrik (2002), "Titles on Subtitling 1929-1999", in Caimi, Annamaria (ed.) (2002), *Cinema: Paradiso delle lingue. I sottotitoli nell'apprendimento linguistico*, (Rassegna Italiana di Linguistica Applicata, Anno XXXIV, 1/2-2002), Bulzoni Editore, Roma.

Grandi N. (2011), *Voce: ordine degli elementi*, *Enciclopedia dell'Italiano Treccani*. Disponibile online all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ordine-degli-elementi\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ordine-degli-elementi_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/)

Griesel Y. (2005), *Surtitles and Translation, Towards an Integrative View of Theater Translation*, MuTra.

Griesel Y. (2009), *Surtitling: Surtitles an other hybrid on a hybrid stage*, *Trans, Revista de Traductologia* 13.

Hermans, T. (1999). *Translation in systems : descriptive and systemic approaches explained*. Manchester : St. Jerome.



Hezaveh Mina Baradaran, Abbasian Gholam-Reza, (2015), Integrated Problem and Decision Reporting Retrospection into the Translation Process Journal of Applied Linguistics and Language Research Volume 2, Issue 4, pp. 12-27 Disponibile online all'indirizzo: [www.jallr.ir](http://www.jallr.ir)

Low, Peter (2002) "Surtitles for Opera: A Specialised Translating Task". Babel 48 (2): 97-110.

Lumhan N. (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mateo, M. (2007). "Surtitling today: new uses, attitudes and developments". *Linguistica Antverpiensa*, 6, 135-154. Disponibile online all'indirizzo: [http://www.lans-tts.be/img/NS6/LANS6\\_Ma.pdf](http://www.lans-tts.be/img/NS6/LANS6_Ma.pdf)

Neves J. (2005), *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. London: Roehampton University. PhD Thesis. Disponibile online all'indirizzo: <http://roehampton.openrepository.com/roehampton/bitstream/10142/12580/1/neves%20audiovisual.pdf>

Orero, P.; Matamala, A. (2007). *Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers*. Perspectives. Studies in Translatology, 15(4): 427-451. Disponibile online all'indirizzo: [https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2007/117149/accessibleopera\\_FINAL.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2007/117149/accessibleopera_FINAL.pdf)

Ożarowska A. (2015), *The Translator's (In)Visibility in Opera Surtitles*, Folio. Disponibile online all'indirizzo [http://www.ia.uw.edu.pl/images/folio/8.The\\_Translators\\_InVisibility.pdf](http://www.ia.uw.edu.pl/images/folio/8.The_Translators_InVisibility.pdf)

Péran, B. (2011). "Le surtitreur et son surtitrage : une activité qui reste à définir". In Şerban, A. e J.-M. Lavaur (2011). 157-169.

Perego E. (2005), *La Traduzione Audiovisiva*, Roma: Carocci editore.

Sablich S. (2002), "Tradurre all'Epoca dei Sopratitoli", *Il giornale della musica*, n. 188. Disponibile online all'indirizzo:

[http://www.sergiosablich.org/dettaglio.asp?L1=55&L2=228&L3=235&id\\_inf=508](http://www.sergiosablich.org/dettaglio.asp?L1=55&L2=228&L3=235&id_inf=508)

Sario, M. e S. Oksanen (1996). "Le sur-titrage des operas a l'operational de Finlande". In Gambier, Y. a cura di. (1996). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion. 185-196.

Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner*. USA: Basic Books.

Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Surbezy, A. (2011). "Une utopie postmoderne : surtitrer Don Quichotte... en version hip-hop". In Şerban, A. e J.-M. Lavaur (2011). 183-196.

Treccani Enciclopedia, (2012), *Voce: Aspetto verbale, Enciclopedia dell'italiano Treccani*. Disponibile online all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/aspetto-verbale\\_\(La-grammatica-italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/aspetto-verbale_(La-grammatica-italiana)/)

Tveit, J.-E. (2009). "Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited". In Diaz Cintas, J. e G. Anderman a cura di. (2009). *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Great Britain: Palgrave Macmillan. 85-96.

Tyulenev, S. (2012). *Applying Luhmann to Translation Studies: Translation in Society*. London: Routledge.

Virkkunen Riitta (2004), *The Source Text of Opera Subtitles*, érudit, Disponibile online all'indirizzo: <http://id.erudit.org/iderudit/009024ar>

Zamponi Federica (2013), *Il sopratitolaggio nel teatro in prosa. Analisi e prospettive di una tecnica traduttiva ancora da scoprire*, Forlì. Università di Bologna. Tesi Magistrale.

Zatlin, P. (2005). *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters. Disponibile online

all'indirizzo

[http://is.muni.cz/el/1421/jaro2012/DVBS08/um/Zatlin\\_\\_Theatrical-Translation-and-Film-Adaptation.pdf](http://is.muni.cz/el/1421/jaro2012/DVBS08/um/Zatlin__Theatrical-Translation-and-Film-Adaptation.pdf)

## Sitografia

ArtisProject, [www.artisproject.it](http://www.artisproject.it)

Bestente S. (2008), *Buon Compleanno Sopratitoli!*, Fierrabras.  
<http://www.fierrabras.com/2008/07/16/buon-compleanno-sopratitoli/>

Canadian Opera Company, <http://www.surtitles.com/whoarewe.html>

Eugeni, C. (2006). "Il sopratitolaggio". *InTRAlinea*, 8.  
<http://www.intralinea.org/archive/article/1630>

Gianotti S. (2012a), *Approccio al sopratitolaggio nella globalità della traduzione audiovisiva*, proscenio, 24 febbraio 2012  
<https://proscenio2012.wordpress.com/2012/02/24/approccio-al-sopratitolaggio-nella-globalita-della-traduzione-audiovisiva/>

Gianotti S. (2012b), *Sopratitoli e sottotitoli: analogie e differenze*, proscenio, 24 febbraio 2012.  
<https://proscenio2012.wordpress.com/2012/02/24/sopratitoli-e-sottotitoli-analogie-e-differenze-2/>

Ivarsson Jan, (2004), A short technical history of subtitles in Europe.

Ivarsson, J., and Carroll, M. (1998). *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB. <http://www.transedit.se/history.htm#intertitles>

Prescott Studio, <http://www.prescott.it/sopratitoli-per-il-teatro>

## Appendice

Personaggi	Script	Sopratitoli
Altoparlante	Welcome aboard the Piccadilly line train to King's Cross St. Pancras. Pleas, sit back and enjoy the ride.	Benvenuti sul treno della linea/PICCADILLY con termine a/KING'S CROSS ST. PANCRAS Prendete posto/e godetevi il viaggio.
Laura	Normally, an average person comfortably seated in any means of local transport would not observe his fellow travellers. He would not raise his eyes, he would not look around. But I do. For some unknown reason, I do. And I love it. Their facial expression, the way they talk with their eyes, willing to draw out a universe inside of them.	Di solito, una persona sui mezzi pubblici non osserva i suoi compagni di viaggio. Non alza lo sguardo, né guarda in giro. Io sì. Per qualche motivo io lo faccio. E lo adoro. Le loro espressioni,/come parlano con gli occhi, pronti a svelare/un universo dentro di loro.
	I wonder if this woman was a world-famous mystery writer... And him over there, perhaps a charming rich talented actor...	Forse questa donna/è una scrittrice famosa. E lui un ricco attore affascinante.
	But, wait. What about <i>me</i> ? What the hell am I doing here? What are all those people staring at? Where	Ma un momento. E io? Che ci faccio qui? Cosa guardano quelle persone? Dove stanno andando?

	are they going? Where am I going...?	Dove sto andando io?
	Of course, now I remember. I took the underground to see my... to talk to...  Oh yes, I know! I have to buy a vase for my mother... If I've ever even had one.	Ma certo, ora ricordo.
		Dovevo vedere...
		Dovevo parlare con...
		Lo so!/Per comprare un vaso per mia...
		...madre?
		Se ne ho mai avuta una.
	Okay well, why are these people looking at me right now. Do I seem weird?!	Okay, perché questi mi fissano?
Laura	Because I'm sure they all hide interesting stories. And I'd love to know more about their secret thoughts. But, of course, I would forget them.	Sembro strana?
		Sono sicura che loro/nascondono tutti storie interessanti.
		Vorrei sapere i loro pensieri segreti.
		Ma li dimenticherei di sicuro.
	Memory. It has such a preeminent role in human beings' lives. It saves them from falling into the nothingness of oblivion, but it can also haunt and pollute their mind.	La Memoria.
		È così importante/nella vita degli uomini.
		Li salva dal cadere nell'oblio,
		ma può perseguitarli/e inquinargli la mente.
	This girl [Martina], for example. She looks utterly sad. I guess remembrance has persecuted her, year after year. How rude her classmates could have been to her, just because she was eating alone in the canteen	Questa ragazza ad esempio.
		Sembra così triste.
I ricordi la opprimono,/anno dopo anno.		
I suoi compagni/devono essere stati così cattivi,		
perché mangiava da sola/ogni stramaledetto giorno di scuola.		

	every damn day of school. As if to be surrounded by people every single fucking second of your existence matters at all.	Come se essere circondati da gente/ogni secondo della tua esistenza contasse un cazzo.
	I'd love to hug her, whispering to her that in one way or another everything will be fine, that I have a freaking short memory disease which prevents me from even remembering what I think or what I say, and that I don't give a flying shit about the black parenthesis of her past.	Vorrei abbracciarla.
		Sussurrarle che andrà tutto bene.
		Che ho una cazzo/di amnesia globale transitoria che mi fa dimenticare/quello che dico e penso.
		Che non m'importa una sega delle parentesi oscure del suo passato.
		Hey, where's my notebook? There it is!
Altoparlante	The next station is Piccadilly Circus.	Prossima fermata PICCADILLY CIRCUS
Matilde	Hey! Hi!	Ciao!
Maria Luisa	Oh, hi! I didn't see you!	Oh, non ti avevo visto.
Matilde	Ahah, yeah, don't worry! How are you?	Non c'è problema!/Come stai?
Maria Luisa	Fine, thanks. I'm just reading the book for tomorrow's class, you know, we have to reach chapter 16...	Bene, grazie./Sto leggendo il libro per domani.
		Dobbiamo arrivare al capitolo 16.
Matilde	16? Wasn't it chapter 12? I mean, I couldn't go to class last week because...I...I had kind of a rough week....and...yeah...	16? Non era il 12?
		Non son riuscita/a venire a lezione perché...
		Ho avuto una brutta settimana...
Maria Luisa	I see, I'm sorry! Well, yes, but that was for last week.	Ah capisco./Sì, quello era per la settimana scorsa.

	For this week, we have to read these next four chapters. We're close to the turning point of the story, it's thrilling. Though, I'm sad that he said we won't see Boo Radley for a while. He was the most important character and...we still don't know anything? The kids want to know what's wrong with him, what's happened to him. So I want to read further.	Ora ci sono i quattro capitoli dopo. Siamo vicini al clou della storia:/non vedo l'ora. Però mi dispiace,/non vedremo Boo Radley per un po'. Era il personaggio principale e.../Non sappiamo ancora niente? I bambini vogliono sapere cos'ha. Devo andare avanti.
Matilde	I understand, ahaha Well, yeah, I can see you're really into it! Did you know that Beyoncé is black??	Capisco!  Vedo che ti prende proprio!  Lo sapevi che Beyoncé è nera??
Maria Luisa	You did your research, uh? Just kidding, I know what you mean! It's for Calpurnia's character, right?	Hai fatto i compiti, eh? Scherzo, so cosa intendi. È per Calpurnia, giusto?
Matilde	Yes! Exactly! When the teacher showed us that video...(laughs) It was funny, wasn't it?	Sì, giusto! Quel video del prof... Divertente, vero?
Maria Luisa	Ahah, yes, yes...But I'm so curious, this part is so good...I can't...[stop...]	Sì, sì... Sono così curiosa,/non riesco a smettere.
Matilde	Oh, you're already on that page?! I'm so behind, let's hope the teacher doesn't notice!  Well, I suppose I could just go to the teacher and	Wow, sei già a quella pagina? Sono così indietro,/speriamo che il prof non se ne accorga. Potrei spiegargli la mia situazione...

	explain my situation before going to class...oh no, I don't think I'd be able to tell him face to face, I'm too shy...maybe an email would be better...or not, I don't know if he would understand me and what's I'm going through...	No, non potrei, sono timida...
		Magari una mail...
		Non so se capirebbe/quello che sto passando...
	Maybe it's me who is wrong...I'm a troubled person and just like Boo Radley I need to be fixed, I don't know...	Forse sono io che sono sbagliata.
		Sono una persona con dei problemi.
		Come Boo Radley./Sono difettosa, non so...
Maria Luisa	No no! Oh, what are you saying, c'mon...	No! Che dici...
	We all think we have to be fixed.	Tutti crediamo di essere difettosi.
	I, think that we're like stories. But more than that, we're the writing process in itself: making a draft and struggling for the right word, in the right place, at the right moment, and discovering everytime again that it doesn't exist.	Io credo che siamo storie.
		Siamo tutto il processo creativo:
		fare bozze e scervellarsi/per la parola giusta nel posto giusto, e scoprire ogni volta che non esiste.
	Some of us believe that somebody's going to read their pages and find a meaning to them. At times I do, too. But as reassuring as it might be, it's also scary to surrender the book of your heart and wonder what others, or what yourself, can find in it.	Alcuni credono/che qualcuno leggerà le loro pagine
		e ci troverà un senso.
		Qualche volta lo credo anch'io.
		È rassicurante,/ma fa anche paura
		consegnare il libro del tuo cuore,
		e chiedersi cosa tu/o altri potrebbero trovarci.
	Books are powerful.	I libri hanno un grande potere.



<p>Holding one in your hand, eyes glued to the page, you're suddenly part of something glorious. In bed at night, or somewhere random as in the tube right now, the feelings inside of you take shape and you can almost read them with the same font.</p>	<p>Ne tieni uno in mano,/con gli occhi incollati alle pagine,</p>
	<p>e all'improvviso/sei parte di qualcosa di glorioso.</p>
	<p>La sera a letto,/o in posti a caso, come qui in metro. I tuoi sentimenti prendono forma,/e puoi quasi leggerli con quel font.</p>
<p>Don't you ever have more feelings than you know what to do with? The right book can channel them, those emotions you couldn't share with anyone because they didn't have a form yet. Books turn them into art.</p>	<p>Avete mai così tante emozioni/da non sapere cosa farci?</p>
	<p>Il libro giusto le può incanalare.</p>
	<p>Quelle difficili da condividere/perché non avevano ancora una forma. I libri le trasformano in Arte.</p>
<p>Aren't people art? Drafting our lives away.</p>	<p>Le persone non sono forse arte?</p>
	<p>Le nostre vite, una continua bozza.</p>
<p>However, and I admit this is unconventional, we have no chance of erasing our mistakes. Wrong collocations, jumbled paragraphs, changes in our writing style. Those are all things we must learn to live with.</p>	<p>Tuttavia,</p>
	<p>non possiamo/cancellare i nostri errori.</p>
	<p>Collocazioni sbagliate,/paragrafi intricati, cambi di stile. Sono cose con cui/dobbiamo imparare a convivere.</p>
<p>I don't think I mind it that much, I just find it sad. So very sad!</p>	<p>Non mi importa molto,/ma mi sembra triste.</p>
	<p>Tanto triste!</p>
<p>How many times have we heard not to judge a book by its cover? But don't we all! Don't we try to keep on a pleasant cover, ourselves.</p>	<p>Quante volte ci han detto di/non giudicare un libro dalla copertina?</p>
	<p>Ma in fondo lo facciamo tutti.</p>
	<p>Non cerchiamo tutti/di</p>

		mostrare una bella copertina?
I have also been told that you need to love yourself before you can love and be loved. Nobody could possibly see that mess of a story you wouldn't read before sleeping, lest you have nightmares again.		Mi hanno anche detto/che devi saper amare te stesso, prima di amare ed essere amato.
		Nessuno leggerebbe/quella storia incasinata
		che tu non leggeresti/per non avere gli incubi di nuovo.
You keep writing, counting the chapters, hoping it'll get better in the next. It brings you forward.		Continui a scrivere,/contando i capitoli,
		sperando che migliorerà nel prossimo.
		Ti fa andare avanti.
But whatever the others write, it's better. It flows more easily. It has the words you don't seem to find or it goes in a happier direction. It makes you wonder: where is /my/ talent? I'm making a scribble out of myself.		Ma ogni cosa che/scrivono gli altri è migliore.
		È più scorrevole.
		Ha le parole che non trovi/o va in una direzione più felice.
		Ti fa pensare:
		“Dov'è il MIO talento?
		Sono solo uno scarabocchio”.
Words are a subtle art. We hardly realise the things that others, too, desperately try to hide. Problems are just not for everyone: they're worthless unless it's the end of the world, and if it is, then it's your fault anyway. Problems are to be ashamed of. With so much pressure on us, it's no wonder they feel small.		Le parole sono un'arte sottile.
		Ci accorgiamo appena di ciò/che gli altri cercano di nascondere.
		I problemi non sono per tutti.
		Non hanno importanza/a meno che sia la fine del mondo,
		e se lo è, è comunque colpa tua.
		Bisogna vergognarsi dei problemi.
	Siamo così sotto pressione/che è normale che ci sembrino piccoli.	

	I can't help but think how important it is to -please- be considerate to yourself, and to others as well.	Continuo a pensare/a quanto è importante. Per Favore siate gentili/con voi stessi e con gli altri.
	Nothing is a FLAWLESS work of art, but everything can be a work in progress.	Nulla è un'opera d'arte/PERFETTA. Ma tutto può essere/la bozza di un Capolavoro.
Altoparlante	The next station is Leicester Square.	Prossima Fermata LEICESTER SQUARE
Giulia	And when, exactly, were you planning to tell me?	E quando pensavi di dirmelo?!
Cecilia	I <i>wasn't</i> planning to tell you anything!	Non te lo avrei detto proprio!
Giulia	Really?	Oh, ma davvero?!
Cecilia	It was just an experience! A <i>private</i> experience!	Era per fare esperienza!
Giulia	So drugs are an experience now? Have you got no idea of the troubles you could...	La droga è un'esperienza adesso?
Cecilia	Mum, it was just this once!	MAMMA!/È stata una volta!
	Enough! We'll talk about it when we get home, missy, but you've really let me down!	Basta!/Ne parliamo quando arriviamo a casa. Mi hai proprio delusa!
Cecilia	No. I was wrong, I shouldn't have done it. I should have given it a little bit more thought before doing it.	No. Ho sbagliato. Non avrei dovuto farlo. Avrei dovuto pensarci meglio.
	What was I thinking?	Che mi è saltato in mente?
	Is realizing that you were wrong a real virtue, or is it just mere consolation, self deceit that tricks us into thinking that we were the	Riconoscere i propri sbagli/è davvero una virtù? O una consolazione,/un'autoillusione per convincerci

	ones who took the first step?	di aver noi fatto il "primo passo"?
	The real first step is forgiving yourself; forgiving another person is far too easy, someone else's actions can always be traced back to a cause, but what about <b>our</b> actions? Do we really know the reason why we take certain decisions?	Il vero primo passo/è perdonare se stessi.
		Perdonare gli altri è troppo facile,
		le loro azioni/si possono sempre giustificare.
		Ma le nostre?
		Sappiamo davvero/perché facciamo certe scelte?
	I don't think so. This is why we should be able to forgive ourselves.	Non credo.
		Ecco perché dovremmo esser capaci/di perdonare noi stessi.
	It's forgiveness that makes us what we are. Without forgiveness, our species would have annihilated itself (in endless retributions). Without forgiveness, there would be no history.	Il perdono ci rende unici.
		Senza perdono,/la nostra specie si sarebbe distrutta.
		Senza perdono non esisterebbe Storia.
	Without that hope, there would be no art, for every work of art is in some way an act of forgiveness. Without that dream, there would be no love, for every act of love is in some way a promise to forgive.	Senza la speranza di perdono/non ci sarebbe l'arte.
		Perché ogni opera d'arte/è un gesto di perdono.
		Senza il sogno di un perdono/non ci sarebbe amore.
		Perché ogni atto d'amore/è una promessa di perdono.
	We live on because we can love, and we love because we can forgive.	Viviamo grazie all'amore.
		Amiamo grazie al perdono.
Giovanni	Are you alright?	Stai bene?

Matilde	Are you okay?	Tutto okay?	
Maria Luisa	Oh. Do you need help? Do you need a tissue?	Hai bisogno di un fazzoletto?	
Matilde	Do you need something?	Hai bisogno di qualcosa?	
Maria Luisa	Wait, let me look for it...(	Aspetta lo cerco...	
Matilde	Here it is!	Eccolo!	
Maria Luisa	Oh. My. Book!	OH.	
		SANTO.	
		LIBRO.	
Matilde	I'M SORRY I'M SORRY	ScusascusaSCUSA	
		Scusa...	
Matilde	I see all the other people talking so effortlessly, enlacing relationships and starting up conversations, friendships or whatever, just out of nowhere, like it was the easiest thing in the world saying what goes on in your mind and expressing it in the right way.	Vedo gli altri parlare senza sforzo.	
		Approfondire relazioni,/iniziare conversazioni e amicizie.	
		Così dal nulla./Come se fosse normalissimo,	
		dire quello che ti passa per la testa/ed esprimerlo nel modo giusto.	
		Dalle cose più stupide/ai pensieri più profondi.	
		Sembra così facile/aprire mente e cuore	
		alla persona che hai davanti.	
		Well, that's no easy task for me. What's mine is mine, it is so personal and private...	Beh, per me non è facile.
			Quello che è mio è mio.
	È personale e privato.		
my thoughts are like a little bird that I've been taking care of since he was still in his shell: I don't know if letting him jump and fly away in the wind of treacherous words would let him reach your hands easily.	I miei pensieri sono come un uccellino,		
	che curo da quando era nel guscio.		
	Non so se lasciarlo saltare/e volare via nel vento di parole infide		
	gli farebbe raggiungere le tue mani.		

<p>What if during the flight he gets hurt, the winds aren't strong enough to take him safely to the other side? What if he is finally able to reach you but you're not able to catch him? What if you catch him in your hands but you then let go of him or you shake him off just like some annoying bug?</p>	E se nel volo si facesse male,
	o il vento non fosse abbastanza forte/da portarlo dall'altra parte?
	Se ti raggiungesse/ma tu non riuscissi a prenderlo?
	E se lo prendessi/ma poi lo lasciassi andare,
	o te lo scrollassi di dosso/come un insetto fastidioso?
<p>There are too many "what ifs" involved...the risk is too high and every part of me is at stake.</p>	Ci sono troppi "se".
	Il pericolo è troppo alto,/ogni parte di me è a rischio.
<p>So, I'm sorry if I can't just deliver deep thoughts, if just stupid things or awkward silences pass through my shell, but it's not easy. And I'm sorry, maybe I should just trust you and myself, and let it all go. But will you be able to really listen and fully understand me? Will you be able to see past my stumbling words?</p>	Per cui mi spiace/se non esprimo pensieri profondi,
	se dal mio guscio escono solo/cose stupide o silenzi imbarazzanti,
	ma non è facile.
	E mi dispiace,/dovrei fidarmi di te e di me stessa,
	lasciarmi andare.
	Ma sarai capace di capirmi davvero?
<p>Words don't mean a thing, you have to pass through them, see what's behind. Can you really see me? Are you able to look me in the eyes and see me for what I really am? Can you understand me, regardless of the stupid words my mouth blurts out?</p>	Riuscirai a vedere/attraverso le mie parole goffe?
	Le parole non hanno significato,
	devi andare oltre,/vedere quel che c'è dietro.
	Sai guardarmi negli occhi/e vedermi per quella che sono?
	Mi riesci a capire, nonostante le parole stupide/che sputa fuori la mia bocca?
I don't think so: you only	Non credo.

see the words, you only understand that I'm talking about the weather or the lesson we've just attended. Nothing more.	Vedi solo le parole,/capisci che sto parlando del tempo.
	Nient'altro.
And maybe it is better that way: in a world where everyone just judges everything, my thoughts would not even survive a day, destroyed by your judgements or forgotten and lost in the sea of words.	Forse è meglio così.
	In un mondo dove tutti giudicano tutto,/i miei pensieri non sopravviverebbero,
	distrutti dal tuo giudizio/o persi nel mare di parole.
Words are meaningless if left alone, but at the same time they can be pretty powerful. If only I were able to use them to express myself properly....	Le parole da sole/non hanno significato,
	ma possono avere un gran potere.
	Se solo sapessi usarle/per esprimermi nel modo giusto...
I'm sorry, I can't do it. I wish I was able to express my feelings and thoughts with the right words at the right time. But more than anything, I wish that we could be able to communicate just by eye contact. Without using any words, just be able to understand each other. Is it possible? Or is it just a crazy dream of mine?	Mi dispiace, non ci riesco.
	Vorrei esser capace di esprimermi/con le parole giuste al momento giusto.
	Ma più di tutto vorrei tanto che/potessimo comunicare con gli occhi.
	Senza usare parole,/semplicemente Capirci.
	È possibile?/O è solo uno dei miei sogni assurdi?
Whatever, for what I know you aren't even interested in this topic or in what I'm saying in general. Even if I were finally able to put my deepest feelings and thoughts into words, dropping a "bomb" like this would probably	Va beh, per quel che ne so,/non ti interessa nemmeno.
	Anche se riuscissi a dire a parole/i miei sentimenti più profondi,
	lanciare una "bomba" così/distruggerebbe il tuo mondo felice.

	destroy your happy world.	
	Luckily, I won't annoy you with these never-ending questions and feelings that are too big and confusing to be taken in all at once. We will go on with our lives, smiling and talking about the weather or complaining about studying. I won't burden you with these dark thoughts. My eyes won't be as desperate for attention as my soul is.	Non ti darò fastidio/con queste domande senza fine, e con troppi sentimenti confuse/per riceverli tutti in una volta.
		Non ti opprimerò/con questi pensieri oscuri.
		I miei occhi/non cercheranno attenzioni come fa la mia anima.
	You'll just see me smiling and talking lightly with my usual goofiness, shying away from any longer eye contact that would show how what I'm sharing with you is just little feathers carried randomly by the winds.	Mi vedrai sorridere/e parlare nel mio solito modo buffo, evitando uno sguardo che mostrerebbe/che quello che condivido sono solo piume portate dal vento.
	Buried inside there is a little bird who is afraid to fly too high. If you look closely, maybe you'll be able to hear him sing a distant lullaby	Nascosto dentro c'è un uccellino/che ha paura di volare troppo in alto. Se ti avvicini, forse lo sentirai/cantare una ninna-nanna flebile...
	Can you really see me now?	Riesci a vedermi davvero ora?
Altoparlante	The next station is Covent Garden	Prossima Fermata/COVENT GARDEN
Laura	Excuse me, can I ask you something?	Scusi, posso chiederle una cosa?
Giulia	Sure, no problem. Ask away.	Certo, dimmi pure.
Laura	You know, I'm new here	Sa questo posto è



	and this place is huge and I feel a bit lost and scared. Could you please tell me where we are going?	enorme/e sono un po' persa e spaventata. Potrebbe dirmi dove stiamo andando?
Giulia	We're going to King's Cross. And don't worry, I know exactly how you feel.	Stiamo andando verso King's Cross. Non ti preoccupare, so come ti senti.
	It's funny now to think about my first days here, though they were everything but funny. I left my hometown, population 1,342, to study at the Royal Veterinary College, and this city - it scared me.	È buffo pensare/ai miei primi giorni qui, anche se furono tutt'altro che buffi.
		Avevo lasciato il mio paesino/di 1342 anime, per studiare veterinaria e questa città...
		Mi spaventava.
	I was scared of being surrounded by people - in the building where I lived, in class, on the tube.	Una paura dalle molte facce,/non credevo che l'avrei superata.
		Ero circondata da estranei,/nel mio palazzo, in classe, in metro.
	You see - as a child, I knew everyone at my school, and used to play for hours in the fields at the end of the street, not a soul in sight.	Da piccola conoscevo tutti a scuola, e giocavo per ore nei campi,/senza nessuno in vista.
	Here, I was scared of people. As individuals, because they made choices I didn't even know <i>could</i> be made, and as a group, because all I could ever find in their eyes was either indifference or hostility.	Ma qui,/le persone mi spaventavano.
		Come singoli, perché facevano scelte/che non mi immaginavo neanche.
Come insieme, perché nei loro occhi/vedevo ostilità e indifferenza.		
I was also scared of not knowing everything that	Avevo paura di non sapere/tutto quello che	

<p>was going on, and having to deal with dangers I was unaware of, and being on my own and not knowing if I would make it. I blamed all the reasons that had led me to this city.</p>	succedeva.
	Di affrontare pericoli sconosciuti.
	Di essere da sola/e non sapere se ce l'avrei fatta.
	Incolpavo i motivi/che mi avevano condotta qui.
<p>And yet, when I went back to my hometown for the summer, it didn't feel quite like home anymore. Yes, I had missed it, but I could see its limitations now, and it felt... A little too tight on my mind.</p>	Ma quando tornai a casa per le vacanze,
	il paesino non era più Casa Mia.
	Mi era mancato,
	ma ora ne vedevo i limiti.
	Ormai mi stava stretto.
<p>That's when I knew that my worldview had expanded, I had become one of them, the people I saw every day. And that's also when I knew that what I had seen in them, their couldn't-care-less attitude, was nothing but a glimpse of their own fear - which looked a lot like my own.</p>	Avevo ampliato/la mia visione del mondo.
	Ero diventata una di Loro,/le persone che vedevo tutti i giorni.
	Capii che quello che avevo visto,
	la loro facciata strafottente,
	era un riflesso delle loro paure,/che somigliavano molto alla mia.
<p>I knew them now, there was no reason to be scared. So I started creating tiny circles around myself, circles that went under the name of study groups, neighbours, friends, and later on colleagues, and a family.</p>	Non avevo più paura./Non erano più estranei.
	Ho creato circoli intorno a me.
	Gruppi di studio, vicini,/colleghi, famiglia.
<p>And I am grateful to them, to every person that has ever entered my life, for turning my fears into curiosity, determination,</p>	Sono grata/a ogni persona nella mia vita,
	per aver trasformato le paure
	in curiosità,

	and sometimes even enjoyment.	determinazione, e a volte divertimento.
	It's been almost twenty-six years since the young girl I used to be spent her first sleepless night in a tiny apartment in East London. And now I couldn't see myself living anywhere else in the world. I love - I LOVE knowing that there's some corner of this town that I haven't discovered yet, knowing that each person I see is unique even if there's so many of us living here.	Sono passati quasi 26 anni da quando passai la mia prima notte/nel mio piccolo appartamento. Ora non mi vedrei a vivere/in nessun altro posto al mondo. Adoro sapere che in questa città/ho ancora qualche angolo da esplorare. Che ogni persona è unica,/nonostante siamo così tanti.
	Don't get me wrong: some things still scare me. I haven't let go of fear altogether. I've just learnt to find its silver lining - to see the possibilities that it can hold.	Ho ancora paura. Non dico di averla cancellata. Ho solo imparato a vederne/il lato positivo. A vedere le opportunità che nasconde.
Altoparlante	The next station is Holborn	Prossima Fermata/HOLBORN
Fabio	Oh come on! Will you ever load my email box? Freaking Internet Explorer!	Me la carichi la mail o no? Stupido Internet Explorer!
Anna	<i>Don't you worry there my honey,</i> <i>We might not have any money,</i> <i>But we've got our love/to pay the bills</i> <i>Maybe I think you're cute and funny,</i>	<i>Don't you worry there my honey,</i> <i>We might not have any money,</i> <i>But we've got our love/to pay the bills</i> <i>Maybe I think you're cute and funny,</i>

	<i>Maybe I wanna do what bunnies do,/with you,</i>	<i>Maybe I wanna do what bunnies do,/with you,</i>
	<i>If you know what I mean...</i>	<i>If you know what I mean...</i>
	<i>Oh, let's get rich and/buy our parents homes in Southern France,</i>	<i>Oh, let's get rich and/buy our parents homes in Southern France,</i>
	<i>Let's get rich/and give everybody nice sweaters</i>	<i>Let's get rich/and give everybody nice sweaters</i>
	<i>And teach them how to dance,</i>	<i>And teach them how to dance,</i>
	<i>Let's get rich/and build a house on the mountain</i>	<i>Let's get rich/and build a house on the mountain</i>
	<i>Making everybody look like ants</i>	<i>Making everybody look like ants</i>
	<i>From way up there,/you and I, you and I</i>	<i>From way up there,/you and I, you and I</i>
Anna	Oh my gosh, I'm sorry!	Ommioddio, scusa!
Fabio	Seriously?!	Ma scherziamo!
Anna	Is everything OK?	È tutto a posto?
Fabio	Yeah, it's OK! Never mind!	Sì, certo, come no! Va beh!
Anna	Excuse me, what's the time here?	Scusa, che ore sono qui?
Fabio	Really? Can't you see that I'm working here? It's [time]. By the way, what do you mean by "here"? On the Tube?	Non vede che sto lavorando? Sono le sette e mezzo. Ma... in che senso qui? Nella metro?
Anna	Yeah, the Tube, London, England... (momento di pausa) I just got back from Thailand, so I'm confused with the time zone...	Sì, la metro, Londra, l'Inghilterra... Arrivo dalla Thailandia/per cui sono un po' confusa dal fuso orario.
Fabio	Ah well, ok, see that... Thailand you say? Was it raining there as well?	Capisco... Pioveva anche là?
Anna	Well, it was pretty humid,	Beh, è parte della magia

	but it's part of the magic of the jungle, isn't it? Anyway, once I got tired of that weather I headed south and roasted on the beach all day long...How about you? Have you been traveling recently?	della giungla. E quando mi sono stancata del clima, sono andata a sud/ad arrostitire sulle spiagge.  E tu? Hai viaggiato ultimamente?
Fabio	Uhm, me a holiday? I'm afraid the two words don't go together! No, I couldn't get round to it, lately I've been working very hard on this project... I'd always wanted to travel before I started this job, but now... there's just no time for it.	Io, una vacanza? È strano sentire le due parole/nella stessa frase! Ultimamente/ho avuto molto da fare. Ho sempre voluto viaggiare, ma con questo lavoro/non ne ho proprio tempo...
	Why do we never manage to do what we wish with our own lives?	Perché nella vita/non riusciamo a fare ciò che vogliamo?
	I mean, at a certain point I feel like doing something, let's say I have a flash of inspiration and decide to let philosophy take the lead in my life, decide that it's worth it because I think it's foolish to live for about eight decades and never stop for a minute to ask oneself why on earth we're alive in the first place.	Cioè, a un certo punto,/mi viene la voglia di fare qualcosa. Ho l'illuminazione che nella vita/voglio appassionarmi alla filosofia. Che ne valga la pena. Perché mi sembra stupido/vivere circa 80 anni, e non pensare mai al perché viviamo.

Or, likewise, I don't want to give in to others telling me how to live my life, telling me I need to go to university, then find a good job, and after you've gone mad because of studying and the effort to find a good job you must live with a boring, tedious life that was imposed by someone else!	Non mi voglio rassegnare al fatto che/siano gli altri a dirmi come vivere.
	Che bisogna fare l'università,
	e poi/trovare un buon lavoro,
	e poi/metter su famiglia,
	E POI,
	dopo che sei impazzito per lo studio/e per trovare un buon lavoro,
	tutto quello che ti rimane è la vita noiosa e monotona/imposta da qualcun altro!
The funny thing is I could ignore them and do as I wish. But I don't.	Il bello è che...
	Potrei ignorarli.
	Potrei ignorarli/e fare quello che voglio.
	E invece no.
I just can't. I'm not able to be happy!	Non ci riesco.
	Non sono capace a essere felice!
Happiness is here, in my hand, it tells me: "Follow me, it's worth it, future will be bright by my side! All I ask of you is a little bit of bravery, courage to change, to take the final step, to dare a bit".	La felicità è qui, tra le mie mani.
	Mi dice:
	"Vieni, ne vale la pena.
	Avrai un futuro glorioso con me.
	Ti chiedo solo/un po' di coraggio di cambiare,
	di rischiare un po', di fare il passo decisivo".
Do you think it's just me?	Sono l'unico a sentirsi così?
For no apparent reason, I prevent myself from reaching happiness. I feel stupid, vile, inept.	Senza motivo,/io stesso mi precludo la felicità.
	Mi sento vile.
	Stupido.

		Inetto.
	The other day I saw this man on YouTube yelling: “Just do it! Don’t let your dreams be dreams!” man, he made it sound so nice and easy...	L'altro giorno su YouTube/ho visto un uomo che gridava: “Fallo e basta!
		Non lasciare/che i sogni siano solo sogni!”. Sembra così semplice...
	For example, I’d like to do lots of things, to change my life on the spot, but I’ve let them convince me that life has to be boring, that one cannot be joyful for no particular reason, that I must ask permission to live MY LIFE?!	Per esempio. Mi piacerebbe fare tante cose,/cambiare all'improvviso la mia vita, viaggiare, incontrare persone,/fare cose stravaganti... Ma mi sono fatto convincere/che la vita deve essere noiosa. Che non si può/essere allegri senza motivo, che devo chiedere il permesso per vivere LA MIA VITA?!
	I think that’s bullshit! What kind of moron allows others to hold sway over his life?	La trovo una gran cazzata. Che razza di scemo lascia/che gli altri decidano della sua vita?
	Do you think it’s just me?	Sono l'unico a sentirsi così?
Anna	Look: It was my second week in Mexico and I was staying	Guarda: qui ero in Messico da due settimane,

	in a small vibrant surf town.	e stavo in una piccola città di mare.
	Now the sun was setting and I was slipping into my red dress getting ready for a night of sipping strawberry daiquiris, meeting new people, and learning to salsa dance in an open-air bar on the beach.	E qui mi infilavo/nel mio vestito rosso, pronta per una notte di daiquiris, incontri, e lezioni di salsa/in un bar sulla spiaggia.
	That night a broad-shouldered, wide-smiling Cuban man -- the lead singer in the boisterous salsa band -- took me under his wing. He taught me to dance, told me about his life in Cuba and now in Mexico, and helped me practice my less-than-perfect Spanish.	Quella sera,/un sorridente omone cubano, il cantante del gruppo di salsa, mi prese sotto la sua ala. Mi insegnò a ballare, mi raccontò la sua vita a Cuba, e ora in Messico, e mi aiutò/col mio spagnolo non perfettissimo.
	It was a wonderful night -- the kind I'd imagined when I started planning my round-the-world adventures -- and at the end of it I went home feeling perfectly happy, and perfectly safe.	Fu una notte meravigliosa. Di quelle che sognavo/prima di partire per il Mondo. E alla fine,/tornai a casa felice e del tutto sicura.
	That's right: safe.	Proprio così, sicura.
	I walked home at two in the morning, through the cobbled town center. The town's police cruiser passed by, but otherwise the streets were quiet. No one bothered me, catcalled me, or even noticed me, and I arrived at home glad	Ho passeggiato alle due di notte/per il centro ciottolato. È passata la polizia,/ma per il resto tutto tranquillo. Nessuno m'ha infastidito,/fischiato dietro, né notato. Sono arrivata a casa/grata



	for the fresh air and the joyful, musical, magical night.	per l'aria fresca, e la nottata/piena di gioia, musica e magia.
	Before setting off on a solo adventure as a woman, one of the biggest concerns -- for both the solo traveler herself and her family and friends -- is often safety.	Prima di partire per un'avventura, una delle maggiori preoccupazioni/di una donna e dei suoi cari è la sicurezza.
	We worry about pickpockets and scam artists. We wonder if it's safe to walk home alone. We want to see the world, to shop in Paris, to ride a tuk-tuk through the streets of an Asian city, to learn to salsa dance in Mexico...but we also want to be wise.	Abbiamo paura di ladri e truffatori. Ci chiediamo se sia sicuro/tornare a casa da sole. Vogliamo vedere il mondo, fare shopping a Parigi,/salire su un tuk-tuk in Asia. Ma anche essere sagge.
	The mythology of solo female travel is that it isn't safe, that we are the targets for those wily criminals that traveling exposes us to, and that we would be safer staying at home. The truth is much less exciting -- and much safer.	La leggenda vuole che/viaggiare da sole non sia sicuro, che saremmo l'obiettivo/di viscerali criminali. La verità è molto meno emozionante.
	After almost two years of traveling the world alone full-time, supporting myself with my writing, I have <i>never once</i> been scammed, targeted, stolen from, or hurt by another person.	In quasi due anni di viaggi da sola,/scrivendo per mantenermi, nessuno mi ha mai presa di mira/ingannata, derubata o fatto del male.
	In part, this is simply	Questo perché le Brutte

	because bad things don't happen as often as we think. Yes, there are bad people in the world, but they aren't the majority of people.	Cose/NON capitano spesso come si pensa.
		C'è gente cattiva al mondo,/ma NON è la maggioranza.
	And so I make my way through the world, a solo female traveler, having the time of my life, meeting new people, taking chances, following adventure -- and feeling both adventurous and, at the same time, safe.	Così cerco la mia strada nel mondo,
		una Viaggiatrice Solitaria,
		divertendomi, conoscendo persone,
		inseguendo l'avventura,/cogliendo ogni occasione.
		Sentendomi avventurosa/e allo stesso tempo,
		Sicura.
	For me, this has been the truth of solo female travel: Instead of fear, uncertainty, or danger, I've found freedom, joy, and empowerment. I've learned to trust myself, to face my fears, and to seize every moment.	Questa è la mia verità/da viaggiatrice in solitaria:
		invece di paura,/insicurezza e pericolo,
		ho trovato libertà, gioia e crescita.
		Ho imparato a fidarmi di me stessa,
		ad affrontare le mie paure/e a cogliere ogni attimo.
	I've also learned that it's easy to make friends and meet people on the road, that there are a thousand wonderful ways to spend my time alone or with new friends, and that there's a special kind of magnetism to traveling alone, because alone I am more approachable and more free to follow opportunity wherever it leads.	Ho imparato che è facile/farsi amici sul cammino.
		Nel viaggiare da soli/c'è una specie di magnetismo.
		Perché da sola sono più accessibile,
		e più libera di seguire il vento,
		ovunque mi porti.

	How about you? Have you been traveling recently?	Tu hai viaggiato ultimamente?
Fabio	You know, I think I will soon. Where would you go if you had two weeks to spare?	No, ma lo farò presto. Dove andresti se avessi due settimane?
Altoparlante	The next station is Russel Square	Prossima fermata/RUSSELL SQUARE
Lia	What are those?	Cosa sono quelle?!
	Those!	QUELLE!
	Fucking disgusting.	Schifezza immonda.
Laia	Such a busy day in the tube today!	Quanta gente oggi!
Martina	What?	Eh?
Laia	I said, such a busy day in the tube today!	Dico, quanta gente!
Martina	Yeah...like always, isn't it?	Sì... Come al solito...
Laia	How was your weekend? What did you do?	Com'è andato il weekend?/Che hai fatto di bello?
Martina	It was...busy.	Sono stata occupata.
Laia	Busy? On the weekend? Any special plan?	Occupata? Nel weekend?/Qualche impegno in particolare?
Martina	No...life is always busy, you know? Isn't it like this for you too?	No, è la vita che è impegnativa./Per te no?
Laia	Well, my life is kind of boring...Did you go out with some friends?	Beh, ho una vita noiosa.../Sei uscita con qualche amico?
Martina	No, I wasn't really feeling like it.	No, non ne avevo molta voglia.
Laia	But didn't you just say you had a busy weekend?	Non hai detto che sei stata occupata?
Martina	Yes, but...	Sì, ma...

Laia	What happened? Do you need someone to talk to?	Che è successo?/Hai bisogno di parlarne con qualcuno?
Martina	You know, well...some things are just complicated. But...it's okay. Don't worry. But thank you anyway, really.	È un po' complicato./Non ti preoccupare, tutto a posto.
		Grazie, comunque... davvero.
	Have you ever had things that you didn't talk about, because it felt like too much?	C'è mai stato qualcosa/di cui non riuscivate a parlare perché era semplicemente TROPPO?
	Like it was the stuff that defined your life, and so there was no point in talking about it because it was more than could ever be explained to anybody else. Like a fish trying to explain what water is.	Come se fosse quello/che definiva la vostra vita.
	And then you try talking about it, and it just feels so small, and stupid, and like you shouldn't even be complaining at all. You feel like you're just giving yourself away, just showing people how weak you are.	Non aveva senso parlarne/perché era più di quanto altri potessero capire.
Come un pesce/che cerca di spiegare cos'è l'acqua.		
E poi ne parli,/e sembra una cosa così piccola, stupida,		
e lamentarsi non ha più senso.		
	Ti sembra di esporti,/di far vedere quanto sei debole.	
This is why, for a very long time, I felt like silence was the best choice. So I accepted it when they didn't understand, or when they told me that it'd pass,	Ecco perché, per molto tempo,/ho scelto il silenzio.	
	Quando non capivano/e mi dicevano che sarebbe passato,	

	that I just needed to get out more, go have a drink, get pissed, smile.	che dovevo solo uscire di più, bere, ubriacarmi, sorridere!
	But today was another shitty day in a series of shitty days in a life made of crap, and I'm sick of people not understanding, even when they're the few ones who know, and I can't be silent anymore. I can't.	Oggi è stato un altro giorno di merda/di una serie di giorni di una vita di merda,
		e sono stanca di chi non capisce,/anche quei pochi che lo fanno.
		Non posso più tacere./Non posso.
	I can't pinpoint the exact moment when it started. When you're a kid you don't think too much of it. You're just sad. You ask your mum to hold you and you cry even though you don't know why.	Non so il momento esatto in cui è iniziata.
		Da piccolo non ci pensi.
		Sei solo triste.
		Chiedi alla mamma di abbracciarti/e piangi senza sapere perché.
And then you get older and you start to have problems getting up, and everything hurts, and it's just too easy to stay in bed, avoiding everyone, just waiting for it to go away.	Poi cresci e non vuoi più alzarti, e tutto fa male,/ed è più facile rimanere a letto,	
	lontano da tutti,/aspettando che vada via.	
The problem is, it never really passes. You try everything, but no one can explain it, and you're just there, going on with your life.	Ma non passa mai.	
	Provi di tutto,/nessuno riesce a spiegartelo.	
	Così vai avanti.	
You're okay. You're a normal person, just with a	Stai "bene".	
	Sei una persona normale,/con qualche	

	few aches and pains, and an unhappiness you try to keep at bay.	dolore e un'infelicità che provi a tenere a bada.
	I can't pinpoint the exact moment when it started, but I know the exact moment when everything started to make sense.	Non so il momento esatto in cui è iniziata, ma so il momento esatto in cui/tutto ha cominciato ad avere un senso.
	It's been nine years since then, since they told me that, maybe, I was clinically depressed. I don't remember much, from that day, but if there's something I will never forget, it's my mother's tears.	Sono passati nove anni/da quando mi hanno detto che forse...
		soffrivo di depressione clinica.
		Non ricordo molto di quel giorno,
		ma non scorderò mai/le lacrime di mia madre.
	Me? I'm okay. My life didn't stop: I graduated from high school, I got into a good university, I've had many good friends and even a couple of lovers.	Io? Io sto bene.
		La mia vita non si è fermata.
		Ho preso il diploma,/sono entrata in una buona università,
		ho avuto molti buoni amici/e anche qualche relazione.
	I carry on taking my meds, everyday, and I'm okay with it. Some days I stay in bed until dinner time, I don't answer my phone and I cry for no reason, and it's fine.	Prendo le mie medicine,/ogni giorno, e mi sta bene.
		Ci sono giorni in cui/sto a letto fino a sera,
		non rispondo al telefono/e piango senza motivo, e mi va bene.
	The fact is, once you've accepted illness as a part of	Una volta che/hai accettato la malattia,
		non torni indietro.

your life, you can't really undo it. You learn to live with it, like a twin, like a shadow that follows you and keeps you company.	Impari a conviverci,
	come un'ombra che ti segue,/un gemello che ti fa compagnia.
But there are some days when I just want it to go away from me. Days when I just wish I was a normal person, and instead I just can't.	Ma ci sono giorni/in cui voglio solo che vada via.
	Giorni in cui vorrei essere/una persona normale e non posso.
And there are days like today, when I managed to get out of bed and go out and I was so, so proud of myself, because I didn't let this illness define me, I survived.	Giorni come oggi,/in cui ero riuscita ad alzarmi ed uscire
	ed ero così orgogliosa di me.
	Perché non avevo lasciato/che la malattia mi definisse.
	Ero Sopravvissuta.
But everything was hell anyway, because some people just can't see how hard your life is, all they're able to do is tell you that you're not good enough and I'm so, so fucking sick of these ignorant people, these people who hold your life in their hands and don't care if they crush it and make you feel like the biggest failure in the world.	Ma tutto ha fatto schifo lo stesso,
	perché alcune persone/non vedono quanto sia dura la vita.
	Riescono solo a dirti/che non vai abbastanza bene,
	e sono così stanca/di queste cazzo di persone ignoranti,
	che tengono la mia vita tra le mani,
	e non gliene frega niente se la schiacciano
	e ti fanno sentire/come il più grande fallimento del mondo.
So I came here to my usual tube station today, and it would have been so easy to	Così sono venuta/alla mia solita stazione.
	Sarebbe stato così facile

	end it all- just jump when your train is coming and nothing will hurt anymore, and you'll finally be free, and maybe even happy.	farla finita. Salta quando arriva il treno/e non soffrirai più, sarai libera, forse anche felice.
	But I looked around me and saw all this people who have it all, who take life for granted, who have never feared death, who have never really understood how precious life is and how scary it is, to live when you don't know if you'll make it alive by the end of the month, and suddenly it came to me: I don't want to be remembered as the one who gave up.	Ma mi sono guardata intorno
		e ho visto tutte queste persone/che hanno tutto,
		che danno la vita per scontata/e non hanno mai avuto paura della morte,
		che non capiscono davvero/quanto sia preziosa la vita,
		e quanto faccia paura vivere senza sapere/se sopravviverai fino alla fine del mese,
		e all'improvviso mi sono resa conto:
		non voglio essere ricordata/come quella che si è arresa.
	Maybe today was a failure, but tomorrow could be better. Maybe tomorrow I could actually live.	Forse oggi è stato un fallimento,
		ma domani può andare meglio.
		Domani potrei vivere davvero.
	Because I want life, I would do anything to have it, it doesn't matter if I go mad, I want it, really. I'm dying to live, even if it hurts, I want to live. I'll be able to, won't I?	Perché io la voglio la vita.
		A qualsiasi costo,
		la voglio, davvero.
		Voglio vivere,/anche se fa male.
		Voglio vivere da morire.
		Ne sarò capace, vero?
	Won't I?	Vero?
Maria Luisa	Would you like to sit down?	Mi scusi, vuole sedersi?
Lia	Well, I'm touched.	Oh, sono commosso.



	Cor blimey, look at all this youth... I know what you're thinking: "He sees everyone as young just because he's an old fogey".	Perbacco, questi giovini. So quel che pensate. "Vede tutti giovani/perché è un vecchio scarpone".
	I guess it's a bit like those rude, morbidly obese people who think they have the right to call everyone anorexic...	Un po' come quegli obesi/che chiamano chiunque anoressico.
	Bah, humbug!	Fandonie!
	But in this case the people that tut at me, uttering a not-so-furtive "old prune" are bloody right! I'm bloomin' ancient!	Ma in questo caso,/chi mi sbeffeggia dandomi della prugna secca,/ha ragione! Sono vecchio come il cucco!
	I'll even let you all in on a secret: I sat next to Queen Victoria at primary school. I was a right bully! I used to pull her hair constantly and I can even recall farting in her bag on various occasions... The bitch stills owes me a half pence piece.	Vi svelo un segreto: alle elementary/andavo a scuola con la regina Vittoria. Ed ero proprio un bullo! Le tiravo i capelli e più volte/le ho scorreggiato nello zaino. Mi deve ancora mezzo penny./La stronza.
	Oh, those were the days...	Ah, i tempi d'oro...
	Despite my rugged and torn appearance, my worn skin, desecrated by a myriad of merciless wrinkles, and although I look like Shakespeare's bloody cousin - who is still alive after a shitload of centuries - I too was a child, believe it or not!	Nonostante il mio aspetto/aspro e devastato, la mia pelle deturpata/da una miriade di rughe spietate, e anche se sembro/il cugino di Shakespeare, ancora vivo dopo un fottio di anni, anch'io sono stato bambino,/che ci crediate o no!
	Obviously, I didn't have this luscious, curlicued, white, fluffy beard.	Non avevo questo maestoso ammasso/di ghirigori bianchi e soffici.

	I did, however, have a hideous monobrow, which made my childhood painfully embarrassing. I now get the hairs removed every other week, along with my nose hairs.	Invece avevo un orripilante monociglio che ha reso la mia infanzia/un imbarazzo unico.
		Ora me lo faccio levare/ogni due settimane, insieme ai peli del naso.
	See, I am the king of dandies, a bloody True hipster.	Che Hipster,/proprio un damerino.
	My jacket, as you can probably see, is authentically VINTAGE! I bought it when I was about 20, when Hitler didn't even know how to pronounce World War bloody II.	La mia giacca, come vedete,/è vintage AUTENTICO.
		L'ho comprata a 20 anni, quando Hitler non sapeva/nemmeno pronunciare Guerra Mondiale.
Fabio		
	You cannot smoke here!	Non può fumare qui!
Lia	Come here. Com'on. Come here.	Vieni qui. Su, vieni.
Fabio	What?	Cosa?
Lia	Come. Touch this cigarette.	Vieni. Tocca la sigaretta.
Fabio	Hell, no!	Eh? No...!
Lia	Touch this cigarette.	Toccala.
	Ah-Ha! Good job! Now you're addicted to smoking!	Ecco, BRAVO./Ora sei uno sporco fumatore!
	Now go sit down. You had your monologue.	Ora va' a sederti./L'hai già fatto, il tuo monologo.
	So, I keep on going on about my age without actually specifying the precise amount of years (or centuries) I've been	Continuo a blaterare della mia età senza specificare precisamente/da quanti anni vago per la Terra.

	roaming this very Earth.	
	The thing is... Society has taught us to never ask a woman her age, as it could come across as brutish, invasive or as a mere lack of etiquette. But one shouldn't ask a man about his age either: what I mean is, just because we don't have our periods, it doesn't mean that we're not sensitive or that we don't have feelings. Sheesh!	Il fatto è che...
		La Società insegna/a non chiedere mai l'età a una signora,
		perché sembrerebbe rozzo, invadente
		o/semplimente scortese.
		Ma non si dovrebbe chiedere neanche a un/uomo.
		Solo perché non abbiamo il ciclo/non vuol dire che non siamo sensibili,
		o che non abbiamo sentimenti!
	Anyway, one is never too old for anything: that's by far the best answer to that perfidious question, if you ask me.	Non si è mai troppo vecchi per niente.
		Questa è la risposta migliore/a quella domanda infida.
	Because why not? There ain't any age limit for appreciating superheroes and comic book apparel. I'm probably the only individual out of my whole age group of super-duper-centenarians sane enough to still have the "courage" to wear such an extravagant t-shirt.	Perché no?
		Non c'è un limite d'età/per apprezzare supereroi e fumetti.
		Probabilmente sono l'unico/super-mega-ultra centenario
		con il "coraggio" di mettersi/una maglietta così stravagante.
	They all seem to be quoting that singer... the ginger one.. Crickey who was it.. Oh yes! "Now your legs don't work like they used to before.." When they carp and quibble about being "too OLD".	Sembra che citino tutti quel cantante...
		Il pel di carota lì...
		Cribbio chi era...
		Quello che fa: "Quando le gambe non ti/funzionano più"
		Quando si lagnano/di essere "troppo VECCHI".

	I wish people would just get it into their bloody heads that they're as old as they decide they are. Everything is contrived perception, everything's a figment of our mind, but at the same time it's all so real...	Vorrei che la gente si mettesse in testa/che è vecchia solo quanto decide di esserlo.
		Tutto è percezione immaginaria,
		è tutto frutto della nostra mente,
		ma allo stesso tempo è così reale.
	Our world is based on us and determined by what we want to see. Or it would be, if it weren't for the presence of other people.	Il mondo si basa su di noi,/è determinato da ciò che vogliamo vedere.
		O lo sarebbe,
		se non fosse per le altre persone.
	I did truly think the world as beautiful today, but my eye happened to fall onto that guy's shoes...Fucking disgusting.	Oggi pensavo davvero/che il mondo fosse bello,
		finché mi è caduto l'occhio/sulle scarpe di quel tipo...
		Che schifezza immonda.
	Hello, hello. My grandson seems to have sent me a message..	Oh, guarda un po'.
		Mio nipote mi ha mandato un messaggio.
	Let's see.. "Grandad u ok?". I'm great!	Vediamo. "Nonno tt k?".
		Benone!
	Stick your finger up, people!	Su, alzate il dito medio.
	I said UP!	Su il dito!
Nota del sopratitolatore		(*FATELO DAVVERO*)
Lia		
	Sorry, can't help it. YOLO	Sono fatto così./YOLO.
Giovanni	9gag?	9gag?
Lia	9gag!	9gag!
Giovanni	Niiiiice.	Graaande.
	well...umh..i was watching you before..don't mean to	Ti ho visto prima.
		Non per essere

	be creepy, but...cool tshirt you've got there.	inquietante,/ma... bella maglia.
Lia	Well, yours ain't bad either!	Anche la tua!
Giovanni	Wicked! Do you know Doctor Who then?	Figo, conosci Doctor Who?
Lia	course I do, I'm not reTARDIS	Certo, non sono mica riTARDIS!
Giovanni	Mate, I'm craving a good old smoke... Got a fag?	Zio, voglio fumare./Hai una paglia?
Lia	Ye sure, there you go mate	Sì, tieni, bello.
Collettivo	You can't smoke here!	NON SI PUÒ FUMARE!
Giovanni	I swear to god I'm literally going to kill somebody one of these days	Io ammazzo qualcuno prima o poi.
Lia	you BUFFOONS you let people expel flatulence on this bloody thing and we can't bloody smoke?	Buffoni! In questa ferraglia/la gente può espellere flatulenze, e io non posso fumare!
Giovanni	LOL twats	LOL idioti.
Lia	ROFL bunch of pricks	ROFL branco di cretini.
Giovanni	Fairies	Checche.
Lia	L M F A O spongs.. <you know, you're alright, son.	LMFAO mongoloidi. Sai, non sei male ragazzo.
Giovanni	I quite like you too, golden oldie. You're not boring like the rest of these lifeless slugs on here.	Anche tu mi piaci, nonnino. Non sei noioso/come le amebe inerti qui dentro.
Lia	They make me balls sag more than do already. I almost tripped up on a wild pube the other day... They're just so dull, so not	Mi fanno cascare le palle/anche più del solito. A momenti inciampo/su un pelo pubico selvaggio. Sono così opachi./Così poco interessanti.

	interesting.. already.	
Giovanni	I know mate... but why?	Vero. Ma Perché?
	Why are there so few interesting people? Out of the millions, why are there a few? Must we continue to live with this boring and stupid humans?	Perché sono così poche/le persone interessanti?
		Con tanti milioni, perché così poche?
		Dobbiamo continuare a vivere/con questa specie stupida e noiosa?
	Problem is, if I want the lights to go on, if I want my computer repaired, if I want to flush the toilet or buy a packet of cigarettes, I must continue to interact.	Il problema è che/devo interagire con loro.
		Se voglio la luce in casa/e il computer riparato,
		se voglio tirare lo scarico/o comprare le sigarette,
		devo continuare a interagire.
	I need the fuckers for insignificant necessities, even if they disgust me. And disgust is a kind word.	Ho bisogno di questi stronzi,/anche se mi fanno inorridire.
		E inorridire è una parola gentile.
But they pound on my consciousness with their failure in vital areas.	Mi martellano la coscienza/coi loro fallimenti in aree vitali.	
For instance, every day while I'm driving I keep punching the radio to different stations looking for music, decent music.	Ogni giorno, guidando,/do pugno alla radio in cerca di musica.	
	Musica DECENTE.	
It's all bad, flat, tuneless, lifeless. But yet, some of these compositions sell in millions and their creators consider themselves true Artists.	È tutta brutta, piatta,/stonata, senza vita.	
	Eppure vende a milioni,/e i creatori si considerano "Artisti".	
It's horrible, horrible shit	È porcheria orribile/che	

	entering the minds of these kids. And they like it	entra in testa ai giovani. A loro piace.
	It's horrible, horrible shit entering the minds of these kids. And they like it. Jesus Christ, you give them shit and they love it. Can't they distinguish? Can't they hear? Can't they feel the mediocrity, the utter insignificance?	Cristo,/gli dai merda e mangiano merda. Non riescono a distinguere? Non sentono la mediocrit�?
	The problem was you had to keep choosing between one evil or another, and no matter what you chose, they sliced a little more off you, until there was nothing left.	Bisogna scegliere/tra un male e l'altro, e in ogni caso/ti tolgono un pezzo di te, finch� non rimane pi� niente.
	At the age of 25 most people were finished. A whole goddamned nation of assholes driving cars, eating, having babies, doing everything in the worst way possible, like voting for the presidential candidate who reminded them most of themselves.	A 25 anni i pi� sono finiti. Un'intera nazione di stronzi che/guidano, mangiano, fanno bambini, tutto nel peggior modo possibile. Come votare i candidate/che gli ricordano di pi� loro stessi.
	I had no interests. I had no interest in anything. I had no idea how I was going to escape.	Non ho interessi. Non riesco a interessarmi a niente. Non so come uscirne.
	At least the others had some taste for life. They seemed to understand	Almeno agli altri la vita piace. Sembrano capire

something that I could not understand. Maybe I was stupid. It was possible. I often felt inferior.	qualcosa/che io non capisco.
	Forse sono stupido io.
	Possibile.
	Spesso mi sento inferiore.
I just wanted to get away from them. But there was no place to go. Suicide? Jesus Christ, just more work.	Voglio solo allontanarmi da loro.
	Ma non c'è nessun posto dove andare.
	Il suicidio?
	Gesù, un'altra faticata.
I felt like sleeping for five years but they wouldn't let me.	Voglio dormire cinque anni di fila,/ma non me lo permettono.
Most people are not ready for death, theirs or anybody else's. It shocks them, terrifies them. It's like a great surprise. Hell, it should never be.	La gente non è preparata alla morte,/la loro o di chiunque altro.
	Ne sono scioccati, terrorizzati.
	È una gran sorpresa.
	E non dovrebbe esserlo.
I carry death in my pocket. Sometimes I take it out and talk to it: „Hello, baby, how you doing? When are you coming for me? I'm ready.“	Io mi porto la Morte in tasca.
	A volte la tiro fuori e le dico:
	“Ciao cara, come stai?/Quando vieni? Sono pronto”.
You know, there's nothing sad about death . What is terrible is not death itself, but the lives people live or don't live until their death. They don't honor their own lives, they piss on them. They shit them away. Dumb fuckers.	Non c'è niente di triste nella morte.
	La cosa terribile non è la morte,/ma come vivono le persone fino a essa.
	Non fanno onore alla propria vita.
	La pisciano via./La cagano fuori, stupidi idioti.



	They concentrate too much on fucking, movies, money, family and fucking again.	Troppo presi da sesso, film,/soldi, famiglia, ancora sesso.
	Their minds are full of shit. They swallow God without thinking, they swallow politics without thinking. Soon they forget how to think, and let others think for them.	Hanno la testa piena di ovatta.
		Mandano giù Dio,/la Patria, senza pensare.
		Si dimenticano come si pensa,/lasciano pensare gli altri per loro.
	Their brains are stuffed with shit. They look ugly, they talk ugly, they walk ugly.	Hanno il cervello pieno di merda.
		Sono brutti,/parlano male, camminano male.
	You play them the great music of the centuries but they can't hear it.	Gli suoni la Grande Musica dei secoli,
		ma loro non sentono.
	Most people's deaths are just hypocrisy. There's nothing left that can still truly die.	La loro morte è solo ipocrisia.
		C'è rimasto ben poco che possa morire.
Altoparlante	The next station is King's Cross St. Pancras	Prossima fermata/KING'S CROSS ST. PANCRAS
Laia	I hope Sara didn't fall asleep today,	Spero che Sara/non si sia riaddormentata.
Errore		Fuori le dita!
Laia	she was already late once this week, I can imagine her boss won't be very happy about it.	Ha già fatto tardi questa settimana.
		Il suo capo non ne sarebbe contento.
	Look at them, so shut in themselves, like zombies in this grey city, they barely talk to each other, except	Guardateli.
		Così chiusi in loro stessi,/come zombie in questa città grigia.

	from maybe a sorry or a simple chat.	Parlano appena tra loro, a parte uno “scusi”/o qualche convenevole.
	Sometimes I even wonder if they are real human beings, if they have feelings and worries, or if they are just extras you know, background actors, whose only task is to fill in the gaps in my life.	A volte... A volte mi chiedo... Se sono davvero esseri umani. Se hanno sentimenti e paure, o se sono solo degli extra, delle comparse che/riempiono lo sfondo della mia vita.
	Look at them, I just want to yell “talk to each other, get to truly know each other”, there are wonderful minds and stories out there.	Guardateli. Voglio urlargli/“Parlatevi! Conoscetevi davvero”. Ci sono menti/e storie meravigliose lì fuori.
	It takes just one stupid and insignificant move, forget about your phone or you Ipod, put down your book for one moment ... raise your eyes and look at them.	Ci vuole solo un piccolo gesto. Dimenticate il telefono, l’iPod,/mettete giù il libro per un attimo... Alzate gli occhi e guardateli.
	Then you will discover those eyes that are shyly looking at you, those lips that are desperately willing to share stories and a beautiful woman that wants to hear yours...	Solo allora scoprirete quegli occhi/che vi guardano con timidezza. Quelle labbra che/vogliono condividere storie, e una donna bellissima/che vuol sentire la tua...
	That’s how I met Sara.	Così ho conosciuto Sara.
	I couldn't believe the day, i don't know..I think we'd	Non ci credevo quel giorno...

	only just known each other for one or two weeks, I couldn't believe when I saw her carrying this big coffee thermos and a box of cookies she baked the night before, keeping her awake till late.	Credo che ci conoscessimo/solo da una o due settimane, e non ci credevo, quando l'ho vista/con un grande thermos di caffè e una scatola di biscotti/che aveva fatto la notte prima, stando sveglia fino a tardi.
	One realises how an insignificant gesture of kindness can turn your world around, by giving you an optimistic and happy feeling that will last all day.	Ti rendi conto che/un piccolissimo gesto di gentilezza può cambiare il tuo mondo, e darti ottimismo e felicità/che dureranno tutto il giorno.
	Look at them, their bodies may be in this carriage, but their minds somewhere else.	Guardateli.  I loro corpi sono in questo vagone,/ma le loro menti da un'altra parte.
	I can assure you that they consider this long boring journey wasted time in their life. But you can get so much out of it.	Vi assicuro che considerano/questo viaggio come tempo sprecato. Ma ne puoi ricavare così tanto.
	You come across wanderers from all over the world, have a laugh with your travel partner, or find the person you'll call the love of your life.	Si può osservare/gente da tutto il mondo, ridere col tuo compagno di viaggio... Trovare l'amore della tua vita.
	We must destroy the walls we have built around us	Dobbiamo distruggere i muri/che ci siamo costruiti attorno, e davvero

	and truly, truly enjoy the ride.	davvero
		Goderci il Viaggio.

## **Abstract EN**

The aim of this thesis is to discuss the main translation issues encountered while making the surtitles of the play “Mind the Gap”, from English into Italian. The main motivation behind my choice is a personal interest in the surtitling field applied to prose theatre.

This project is divided into two parts. The first part constitutes the theoretical basis of the thesis and is divided in three chapters. The first chapter introduces the play “Mind the Gap” and describes its main features and characteristics. The second chapter is devoted to the theory of surtitling, placing it in the discourse about audiovisual translation and theatre translation. It includes an historical overview of this field of translation, and the possibilities of surtitling for accessibility issues. The third chapter deals with the methodology used during the translation process and the model of scrutiny adopted to analyze the final product. The function of self-reflection and self-observation in translation is also examined.

The second part constitutes the practical development of the theories introduced and dealt with in the first part. Chapter four provides an analysis of the surtitles, and highlights the main issues encountered during the translation process, both from a structural and a stylistic point of view. A discussion of the different translation strategies adopted is provided.

The Appendix contains the surtitles table.

## **Abstract ES**

El objetivo de esta tesis es discutir los principales problemas de traducción encontrados al hacer los subtítulos de la obra "Mind the Gap", del inglés al italiano. La principal motivación detrás de mi elección es un interés personal en el campo del sobretitulado aplicado al teatro en prosa.

Este proyecto se divide en dos partes. La primera parte constituye en la base teórica de la tesis y se divide en tres capítulos. El primer capítulo presenta la obra "Mind the Gap" y describe sus principales características. El segundo capítulo está dedicado a la teoría del sobretitulado, colocándolo en el discurso sobre la traducción audiovisual y la traducción teatral. Incluye un panorama histórico de este campo de la traducción, y las posibilidades dentro del tema de la accesibilidad. El tercer capítulo trata de la metodología utilizada durante el proceso de traducción y el modelo de escrutinio adoptado para analizar el producto final. También se examina la función de autorreflexión y autoobservación en la traducción.

La segunda parte constituye el desarrollo práctico de las teorías introducidas y tratadas en la primera parte. El capítulo cuatro ofrece un análisis de los sobretítulos y destaca los principales problemas encontrados durante el proceso de traducción, tanto desde el punto de vista estructural como estilístico. Se proporciona una discusión de las diferentes estrategias de traducción adoptadas.

El Apéndice contiene la tabla de sobretítulos.

## Ringraziamenti

Ringrazio tutto l'ETG 2015/2016 che è diventato un po' la mia famiglia, a cui devo molto più che l'idea per questa tesi. I Really Enjoyed the Ride with You.

Ringrazio mio padre per l'ispirazione che mi dà per inseguire sempre i miei sogni. Ultreya, Suseia!

Ringrazio mia madre, mia prima Insegnante, per avermi avvicinata al magico mondo delle lingue.

Ringrazio mio fratello per essere la mia roccia, su cui posso sempre contare. Yo Bro.

Ringrazio mia nonna per il sostegno anche da lontano.

Ringrazio Giulia e Serena per avermi sostenuta e sopportata in questi due mesi di stress.

Ringrazio Carlos, Francesco e tutto il mondo del BalFolk per avermi distratta.

Ringrazio me stessa per avercela fatta lo stesso.

Grazie.

Menzione speciale va a:

Daniela Rizzo

Giulia Venturini

Federica Zamponi

Rachele Antonini.

Senza le quali non mi sarei mai laureata a dicembre. Grazie.