

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ di BOLOGNA

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E
INTERPRETAZIONE
SEDE DI FORLÌ

CORSO di LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

**Il film *The Prosecutor, The Defender, The Father and His Son*:
un'autoanalisi della traduzione dei sottotitoli**

CANDIDATO

Beatrice Bini

RELATORE

Rachele Antonini

Anno Accademico 2017/2018

Secondo Appello

INDICE DEI CONTENUTI

1.	Introduzione	1
1.1	Sinossi	2
1.2	La produzione internazionale, le lingue e la figura dell'interprete	2
2.	Traduzione audiovisiva e sottotitolaggio	4
2.1	La traduzione audiovisiva	4
2.2	Il sottotitolaggio	7
2.2.1	Restrizioni spaziali	8
2.2.2	Restrizioni temporali	10
2.2.3	Punteggiatura e convenzioni tipografiche	11
2.2.4	Riduzione	12
2.2.5	Vulnerabilità del sottotitolaggio	13
3.	Autoanalisi della traduzione dei sottotitoli in relazione ai parametri di Netflix	14
3.1	Virgolette	14
3.2	Elementi sonori non verbali	18
3.3	Corsivo	20
3.4	Numeri	21
3.5	Altre convenzioni	23
4.	Conclusione	25
	Bibliografia	26
	Sitografia	26

1. Introduzione

La scelta dell'argomento di questo elaborato nasce da un'esperienza iniziata durante il mio secondo anno di università e portata avanti fino al terzo. La mia professoressa di bulgaro Laska Laskova, grazie all'Accordo firmato nel 2015 tra L'Istituto Bulgaro di Cultura a Roma e la Scuola di Lingue e Letterature, Traduzione e Interpretazione – Vice-Presidenza di Forlì, Università degli Studi di Bologna, offre ai suoi studenti la possibilità di tradurre verso l'italiano i sottotitoli dei film presentati annualmente alla Festa del Cinema Bulgaro. Si tratta di una fra le innumerevoli attività proposte e organizzate dall'Istituto Bulgaro di Cultura a Roma, le quali hanno come scopo principale la promozione della lingua e della cultura bulgara, l'incentivazione di scambi culturali tra l'Italia e la Bulgaria nel contesto dell'Europa Unita, la promozione della produzione artistica bulgara nelle reti e nei festival italiani europei. Partecipai per la prima volta a questa collaborazione nel 2017, traducendo dall'inglese verso l'italiano i sottotitoli del film “The Prosecutor, The Defender, The Father and His Son”, presentato alla 10° edizione della Festa del Cinema Bulgaro. Trattandosi della mia prima esperienza in ambito di traduzione di sottotitoli, con la professoressa Laskova decidemmo che sarebbe stata più opportuna una divisione del lavoro con una mia collega, Beatrice Cartolari, la quale si è occupata della revisione finale.

L'obiettivo di questo elaborato è offrire un'autoanalisi della mia traduzione, prendendo come punto di riferimento i criteri e i parametri per la traduzione dei sottotitoli stabiliti da Netflix. L'idea è nata proprio dal fatto che per la traduzione di questi sottotitoli non ho avuto a disposizione alcun parametro di traduzione e adattamento specifico. Inoltre il lavoro assegnatomi non prevedeva la sincronizzazione dei sottotitoli con il video, motivo per cui non potrò analizzare la velocità di lettura e il numero di caratteri per riga di sottotitolo.

Tra le altre motivazioni che mi hanno portato a questa scelta come argomento di tesi c'è il desiderio di portare all'attenzione di chi legge il film, le tematiche in esso trattate, sperando possano interessare loro tanto quanto hanno interessato me, ma soprattutto contribuire, nel mio piccolo, alla promozione della cultura bulgara in Italia. Infatti, dopo aver partecipato al programma Erasmus+ della durata di nove mesi in Bulgaria, ritengo fondamentale che a un Paese con una storia e una cultura così ricche venga dato maggior spazio all'interno del contesto culturale europeo.

Nei successivi paragrafi presenterò una sinossi del film, tratterò della sua produzione internazionale e di come viene in esso presentato il ruolo dell'interprete. Il capitolo centrale della tesi sarà dedicato a un inquadramento teorico sulla traduzione audiovisiva e sul sottotitolaggio, mentre l'ultimo capitolo sarà suddiviso in più paragrafi, ciascuno dei quali conterrà un'autoanalisi di alcuni passaggi della mia traduzione in riferimento a specifici criteri di traduzione dei sottotitoli stabiliti da Netflix.

1.1 Sinossi

Il film è ispirato a un vero caso del Tribunale Penale Internazionale per l'ex Jugoslavia. Milorad Krstić è sotto processo per crimini di guerra commessi come comandante nella guerra in Bosnia. Il suo avvocato difensore, Mikhail Finn, è riuscito a confutare tutte le accuse. Il processo sembra in stallo, ma il procuratore Catherine Lagrange, convinta della colpevolezza Krstić, convoca come nuovo testimone il giovane Deyan, un ragazzo che dice di essere stato un soldato di Krstić. Sorpreso per la testimonianza, Finn decide di indagare per scoprire la verità reale dei fatti, ma nel corso del processo diventa evidente che il perseguimento della verità e la ricerca della giustizia non sempre coincidono.

1.2 La produzione, le lingue e la figura dell'interprete

Il film è stato prodotto da Klas Film (Bulgaria), Phanta Vision (Paesi Bassi) e FilmLance International (Svezia). Questa produzione multinazionale si riflette anche

nella pluralità di lingue utilizzate nel film: i dialoghi sono in inglese, bosniaco e svedese. In un'intervista la regista Igljka Trifonova (Dobroiu, 2015), di nazionalità bulgara, motiva questa scelta dicendo che la molteplicità delle lingue del film è una cosa sia poetica che autentica, poiché crea un'immagine linguistica del mondo globalizzato in cui viviamo oggi.

Il film è un dramma silenzioso, la cui potenza sembra essere soffocata dalla formalità della sala giudiziaria e dall'impossibilità di comunicare senza un intermediario: l'interprete. La Trifonova, nell'intervista precedentemente menzionata, afferma di aver dato così importanza alla figura dell'interprete perché la difficoltà nel comunicare diventa un vero e proprio strumento teatrale:

Ci sono momenti in cui tradurre diventa impossibile o viene addirittura rifiutato. Ci sono scene in cui i personaggi principali ascoltano una lingua che non capiscono, e cercano di dedurre dall'emozione che hanno percepito, e credono di aver compreso ciò che è importante. Ci sono momenti in cui non ci sono abbastanza parole, e momenti in cui i fatti strazianti vengono comunicati senza che una sola parola venga pronunciata (Dobroiu, 2015).

Questa figura compare per la prima volta in una delle scene iniziali del film: ci troviamo in aula, le domande rivolte al testimone riguardano il momento precedente il genocidio in cui uomini e donne sono stati separati e queste ultime rinchiusi e violentati nella cantina di una casa. Ed è in questo momento che a un tratto non arriva la traduzione dell'interprete, emotivamente scossa e la cui voce è soffocata da un pianto sommesso.

L'avvocato difensore Mikhail Finn ha costantemente bisogno di un interprete per comunicare con il suo cliente Milorad Krstić. Dopo una conversazione con l'interprete, Finn ritiene che egli sia troppo emotivamente coinvolto e percepisce il suo disprezzo nei confronti del proprio cliente, così decide di sostituirlo. Finn, durante la ricerca della verità, decide di avventurarsi in un paesino bosniaco per cercare i genitori del giovane testimone. In questo viaggio lo accompagna l'interprete Jasna, la quale stringerà un rapporto quasi amichevole con l'avvocato e un legame

ancora più forte con i genitori del ragazzo, diventando una figura tutt'altro che invisibile. Infatti nel mondo dell'interpretazione si parla spesso di "invisibilità" e di "trasparenza". Questi due concetti possono sembrare sinonimi, ma come spiega Rivera (2012) mentre l'invisibilità non costituisce un valore etico degli interpreti, essere trasparenti è un obbligo etico. Se l'invisibilità viene concepita dalle parti come la libertà di ignorare l'interprete, possono insorgere delle incomprensioni e quest'ultimo si sentirà condizionato nel caso in cui dovesse chiedere chiarimenti e delucidazioni. Trasparenza significa invece tradurre tutto ciò che viene detto, permettendo così all'interprete di mantenere un ruolo imparziale, di astenersi da sessioni per le quali non è qualificato o ha una conoscenza troppo limitata e infine di non diventare personalmente coinvolto.

Nonostante la trasparenza di Jasna le cose si complicano: infatti Jasna è di origini bosniache e nonostante sia nata e abbia sempre vissuto in Germania, prova un forte senso di empatia e compassione nei confronti dei genitori del giovane testimone, fattore che la porta a trovarsi emotivamente coinvolta e a provare sensi di colpa per non essere in grado di cambiare il corso degli eventi.

2. Traduzione audiovisiva e sottotitolaggio

Questo capitolo teorico s'incentra sulla traduzione audiovisiva e sul sottotitolaggio, in particolare quello interlinguistico. Tengo a sottolineare che la ricerca e gli studi in questo ambito sono molto vasti, infatti il mio lavoro non ha alcuna pretesa di esaustività sul tema e vuole essere un tentativo di riassumere quelli che ritengo essere i punti focali e più inerenti al mio argomento di tesi.

2.1 La traduzione audiovisiva

Per traduzione audiovisiva (AVT) si intende il trasferimento linguistico di linguaggio verbale quando esso è trasmesso e accessibile sia attraverso il canale visivo che

quello acustico, solitamente, ma non necessariamente, attraverso un apparecchio elettronico (Chiaro, 2008: 141). I prodotti audiovisivi funzionano simultaneamente su due livelli diversi e sono poli-semiotici, quindi composti da numerosi codici che interagiscono tra loro per produrre un unico effetto (ibid.: 142). Come precisa Delabastita (1989: 196) i due canali, acustico e visivo, sono i mezzi attraverso cui il messaggio del prodotto audiovisivo raggiunge il pubblico e non vanno invece confusi con i codici, utilizzati invece per produrre il vero significato del prodotto audiovisivo. Tra essi vi sono:

- Il codice verbale (con svariate caratteristiche stilistiche e dialettali)
- I codici letterari e teatrali (la trama, il dialogo, ecc.)
- I codici relativi a una vasta gamma di comportamenti non verbali (cinetico, del trucco, ecc.)
- Il codice cinematografico (le tecniche, i generi, le convenzioni, ecc. del cinema)

Non c'è da stupirsi se negli ultimi anni la traduzione audiovisiva, intesa come disciplina, ha guadagnato sempre più spazio e rilevanza all'interno della scienza della traduzione. Infatti, la globalizzazione e la digitalizzazione dei testi multimediali hanno lanciato in modo significativo la produzione e la distribuzione dei prodotti audiovisivi (Sung-Eun, 2013: 380). Con l'aumento dei testi audiovisivi come canali d'informazione e intrattenimento è cresciuta anche la necessità di una ricerca più ampia e comprensiva sulla traduzione audiovisiva. Nonostante la traduzione audiovisiva stia attraversando un picco di interesse e attività senza precedenti, ci sono ancora delle questioni problematiche da affrontare, ad esempio i veloci cambiamenti nella professione non permettono di avere tempo a sufficienza per raggiungere una stabilità, oppure i vecchi metodi competono con le tecniche moderne, impedendo spesso di mantenere un filo coerente (Diaz Cintas e Anderman, 2009: 8).

Anche il predominio dell'inglese nel campo audiovisivo sta diventando una questione problematica. Come per le altre forme di traduzione, tra gli obiettivi cruciali dell'AVT, vi è quello di abbattere le barriere di tipo linguistico e sensoriale, in modo tale che il contenuto dei prodotti audiovisivi possa essere considerato completamente accessibile (Diaz Cintas et al., 2010: 14). Poiché Hollywood, centro focale dell'industria cinematografica occidentale, rispecchia ed esporta modelli culturali che hanno un impatto immediato su altre lingue e culture, Diaz Cintas e Anderman (2009: 8) si domandano se si possa davvero parlare di “scambio” di prodotti culturali e “interculturalità”, o se si tratti piuttosto di un flusso di informazioni e idee a senso unidirezionale.

Tra le varie forme della traduzione audiovisiva le più conosciute e diffuse sono senz'altro il doppiaggio e il sottotitolaggio. Come spiega Chiaro (2008: 141) il doppiaggio è una tecnica di traduzione che fa uso del canale acustico, mentre il sottotitolaggio, facendo uso del canale visivo, implica una traduzione scritta che viene sovrapposta allo schermo. Entrambi i metodi di traduzione presentano vantaggi e svantaggi, non solo di natura pratica, ma in particolare di tipo sociolinguistico e politico. Infatti l'Europa occidentale si divide in due blocchi: a un blocco appartengono i paesi che prediligono il sottotitolaggio (ad esempio Belgio, Cipro, Croazia, Grecia, i Paesi Scandinavi e altri), all'altro quelli che favoriscono il doppiaggio (ad esempio Francia, Italia, Germania, Spagna e Austria). In Italia e in Germania il doppiaggio è nato negli anni '30 e i motivi erano appunto politici e sociolinguistici: reprimere l'inglese, esaltare la lingua nazionale e censurare alcuni contenuti. D'altro canto il sottotitolaggio non sta semplicemente a indicare un'apertura mentale nei confronti di altre lingue, ma anche un metodo di traduzione più economico e diretto a un numero relativamente stretto di spettatori (Chiaro, 2008: 143).

2.2 Il sottotitolaggio

Il sottotitolaggio è quindi una tecnica traduttiva che rispetta la traccia audio originale e aggiunge la traduzione sotto forma di brevi testi scritti (Diaz Cintas e Anderman, 2009: 9). Come scrive Chiaro (2008: 151) il fatto che i sottotitoli non sostituiscano parte della versione originale, ma vengano aggiunti ad essa, rende questa modalità di traduzione unica. Gottlieb (1994: 104) precisa che l'interpretazione e la traduzione sono due tipi di trasmissione verbale orizzontale e unidimensionale, perché nel primo caso, il parlato rimane parlato e nel secondo, lo scritto rimane scritto. Il sottotitolaggio invece può essere verticale, quando il parlato diventa scritto e la lingua rimane la stessa (sottotitolazione intralinguistica), oppure diagonale, ovvero quando il parlato della lingua di partenza viene trasformato in scritto della lingua di arrivo (sottotitolazione interlinguistica). In questo ultimo caso accade quanto segue:

The prosodic features are not truly represented in subtitles: exclamation marks, italics, etc., are only faint echoes of the certain ring that intonation gives the wording of the dialog. [...] The audience has to turn to the original acoustic and visual clues in trying to grasp the meaning behind the words of subtitles (ibid.:102).

Il sottotitolaggio si focalizza su quegli elementi che sono più rilevanti dal punto di vista informativo, quindi la “perdita” di alcune caratteristiche della lingua orale diventa inevitabile e necessaria, perché se esse venissero mantenute nella forma scritta, avremmo come risultato dei sottotitoli illeggibili ed estremamente lunghi, (Diaz Cintas e Remael, 2007: 63-4). Il paradosso sta nel fatto che allo stesso tempo i sottotitoli, pur essendo un testo scritto, non possono conformarsi alla scrittura “vera”, proprio in virtù del fatto che riflettono il parlato (Chiaro, 2008: 151).

Tutto ciò fa sì che il lettore dei sottotitoli si ritrovi in una situazione percettiva particolarmente complessa, caratterizzata da stimoli extra e multi-semiotici (Perego, 2008: 213). Per questo motivo, come sostiene Karamitroglou (1998: 2), la produzione

dei sottotitoli dovrebbe avere come obiettivo la massima comprensione del prodotto audiovisivo nel suo complesso, ottenibile rendendo il testo sottotitolato il più leggibile e limpido possibile.

Esistono delle caratteristiche lessicali, sintattiche e tipografiche proprie del sottotitolaggio che aiutano a definirlo, ma come specificato da Diaz Cintas e Remael (2007: 102) non è difficile rendersi conto che le convenzioni applicate variano sostanzialmente da un programma audiovisivo all'altro, da un'agenzia all'altra e da un paese all'altro. Nonostante queste diversità, i sottotitoli in realtà seguono alcune convenzioni di cui il traduttore deve essere a conoscenza (ibid.: 103). Il dibattito ruota intorno a una questione: lasciare che queste linee guida varino da paese a paese per un miglior adattamento alle idiosincrasie culturali, oppure aspirare a un certo grado di armonia a livello globale, almeno per quanto riguarda il lato tecnico (ibid.: 103).

La trascrizione dei dialoghi di un film in forma di sottotitoli deve sottostare a restrizioni tecniche spaziali e temporali. Anche in questo caso non possiamo affermare l'esistenza di regole precise uniformemente rispettate, ma sicuramente si possono riconoscere un certo numero di tendenze.

2.2.1 Restrizioni spaziali

Il testo sottotitolato deve essere più breve dell'audio perché, come specifica Chiaro (2008: 148), lo spettatore deve avere tempo a sufficienza per leggere il sottotitolo e allo stesso tempo deve rimanere inconsapevole del fatto che sta leggendo. Come specificano Diaz Cintas e Remael (2007: 84) solitamente per l'alfabeto latino il numero massimo di caratteri per una linea di sottotitolo è 37 per la televisione, inclusi gli spazi e i segni tipografici, e 40 per il cinema e DVD. Questo vincolo può variare a

seconda dei parametri stabiliti dal cliente in questione o dai software utilizzati e, ovviamente, il numero massimo di caratteri varia anche in base all'alfabeto in uso.

Visto che il sottotitolaggio è un tipo di traduzione che non deve attrarre attenzione su di sé, generalmente per i sottotitoli interlinguistici il numero massimo di righe sullo schermo è due (ibid.: 82). Per quanto riguarda invece la distribuzione del testo sottotitolato la regola generale è: se il sottotitolo è relativamente corto e rientra in una riga, è meglio non spezzarlo in due righe. In tal modo l'occhio del lettore non deve viaggiare da una riga a quella successiva, ma anche un sottotitolo molto lungo potrebbe costringere l'occhio del lettore a viaggiare da sinistra a destra (o da destra a sinistra a seconda della lingua), in particolare sui grandi schermi del cinema. Inoltre, se le due righe hanno lunghezza diversa conviene mantenere quella superiore più corta per non contaminare l'azione sullo schermo (ibid.: 87). Vediamo dunque che anche in questo caso le opinioni sono svariate, soprattutto perché la segmentazione del sottotitolo coinvolge le unità sintattiche e semantiche e la grammatica della lingua (ibid.: 86). In ogni caso, se il sottotitolo viene spezzato in due righe, il fattore più importante da tenere in considerazione è che tale segmentazione risulti appropriata dal punto di vista sintattico e che rispetti la logica della frase. La priorità va dunque data a un sottotitolo che sia facile da leggere, piuttosto che a un sottotitolo simmetricamente perfetto, che ostruisce meno l'immagine, ma che risulta difficile da leggere (ibid.: 87).

Possiamo dire che la posizione standard dei sottotitoli è in orizzontale nella parte inferiore dello schermo (con l'eccezione, per esempio, di quelli cinesi o giapponesi, spesso collocati verticalmente a lato dello schermo) e possono essere centrati oppure allineati a sinistra (Perego, 2005: 52-3). Infatti tale disposizione limita l'ostruzione dell'immagine poiché solitamente questa parte dello schermo è di minor importanza per l'azione e l'immagine filmica (Diaz Cintas e Remael, 2007: 82). Quando invece c'è un'azione importante nella parte inferiore dello schermo, oppure ci sono degli

altri sottotitoli contenenti altre informazioni, i sottotitoli dei dialoghi sono solitamente spostati nella parte superiore dello schermo o in mezzo, anche se quest'ultima opzione è scelta molto di rado (ibid.: 83).

2.2.2 Restrizioni temporali

Per quanto riguarda la dimensione temporale, Diaz Cintas e Remael (2007: 88) parlano dello *spotting* (detto anche *timing* o *cueing*), che consiste nel determinare l'esatto momento in cui il sottotitolo deve apparire sullo schermo e scomparire da esso. Lo *spotting* dovrebbe seguire il ritmo del film e degli attori, tenendo conto di pause, interruzioni e altre caratteristiche prosodiche del parlato. Idealmente, dovrebbe essere in sincronia temporale con le frasi pronunciate dagli attori, ovvero il sottotitolo dovrebbe comparire nell'esatto momento in cui una persona inizia a parlare e scomparire quando la persona smette di parlare.

Riguardo al tempo di permanenza sullo schermo, il sottotitolo dovrebbe rimanervi per almeno un secondo cosicché l'occhio del lettore possa registrare la sua presenza. Un tempo di permanenza inferiore a un secondo fa sì che il sottotitolo appaia e scompaia come un flash e si rischia che il lettore non abbia tempo a sufficienza per leggerlo (Diaz Cintas e Remael, 2007: 85). D'altro canto, se un sottotitolo abbastanza corto rimane troppo a lungo sullo schermo, il lettore avrà tempo di rileggerlo più volte, cosa che potrebbe ugualmente spezzare il ritmo di lettura (ibid.: 85). Come scrive Perego (2005: 54) sarebbe opportuno che un sottotitolo di una riga rimanesse sullo schermo intorno a quattro secondi e uno di due righe intorno a sei secondi.

Il tempo di esposizione del sottotitolo non dipende solo dai tempi del dialogo originale, ma anche dalla velocità di lettura degli spettatori (Diaz Cintas e Remael, 2007: 95). Riguardo a quest'ultima, è difficile trovarne una generale che vada bene per tutti gli spettatori, dal momento che il pubblico è potenzialmente molto

eterogeneo, con riferimento a fattori quali età e istruzione. In questo frangente entrano in gioco anche il grado di familiarità dello spettatore con la lingua di partenza e con il sottotitolaggio e la velocità di lettura può essere negativamente influenzata da un lessico oscuro e una sintassi tortuosa (ibid.: 96).

Secondo Diaz Cintas e Remael (2007: 90) una buona sincronizzazione tra il sottotitolo e la traccia audio è forse il fattore che influisce maggiormente sull'apprezzamento da parte dello spettatore. Infatti, una sincronizzazione accurata rinforza la coesione interna del programma audiovisivo e aiuta di volta in volta lo spettatore a identificare il parlante all'interno del programma. In alcuni casi viene concesso un certo grado di flessibilità: ad esempio quando il dialogo è semanticamente complesso e risulta difficile condensare o eliminare informazioni senza compromettere il messaggio, è ammesso un certo grado di asincronia nella presentazione dei sottotitoli.

2.2.3 Punteggiatura e convenzioni tipografiche

Anche nell'ambito della punteggiatura non esistono delle linee guida condivise in modo universale e molte agenzie di sottotitolazione hanno specifici parametri che spesso contrastano con quelli di altre agenzie (Diaz Cintas e Remael, 2007: 104). Si tratta nondimeno di un aspetto molto importante perché “le convenzioni tipografiche sono indispensabili per rappresentare graficamente almeno alcune caratteristiche del parlato e per veicolare parte delle sfumature paralinguistiche, come per esempio l'intonazione, l'enfasi, le esitazioni” (Perego, 2005: 55). Come nel caso della traduzione, anche qui la soggettività ha un ruolo importante e in molti casi è impossibile determinare se date convenzioni siano migliori di altre (Diaz Cintas e Remael, 2007: 104). In ogni caso “il sottotitolatore dovrà utilizzare in modo intelligente, senza discostarsi eccessivamente dalle norme di base, le convenzioni grafiche e paragrafematiche” (Perego, 2005: 55).

2.2.4 Riduzione

Come menzionato prima, i sottotitoli, essendo la versione scritta del dialogo, sono quasi sempre una forma ridotta del testo orale di partenza (Diaz e Remael, 2007: 145). Perego (2005: 77-8) scrive che “ridurre significa privare un testo di dettagli più o meno indispensabili per la comprensione”, ma la riduzione non va intesa “come strategia repressiva che limita la validità di questa forma di traduzione audiovisiva”. Abbiamo visto che il sottotitolatore deve sottostare a numerosi vincoli spazio-temporali e, per evitare che vadano persi elementi significativi, deve visionare il film nella sua globalità con occhio analitico, in modo da discernere l’informazione primaria da quella ridondante e meno rilevante (ibid.: 78).

Esistono due tipi principali di riduzione: quella totale e quella parziale.

Le riduzioni totali si ottengono attraverso l’eliminazione o l’omissione di interi elementi lessicali (Diaz Cintas e Remael, 2007: 146). Gli elementi linguistici che vengono tralasciati possono essere di diversa natura, come ad esempio ripetizioni, interiezioni, informazioni deducibili dal contesto, appellativi, marche di cortesia, ecc. (Perego, 2005: 81).

Le riduzioni parziali si ottengono attraverso la condensazione e una resa più concisa del testo di partenza (Diaz Cintas e Remael, 2007: 146). In questo caso non c’è una perdita delle informazioni perché esse vengono ridotte a livello linguistico, ma non informativo (Perego, 2005: 85). Per condensare sono necessari ragionamenti e strategie complesse, che spesso rendono le condensazioni difficili da realizzare, analizzare e identificare (ibid.: 86).

Nonostante non esistano neanche in questo campo delle norme fisse e imprescindibili e nonostante i criteri varino a seconda del contesto, il compito del sottotitolatore è quello di ricercare l’equilibrio tra la necessità di ridurre e quella di mantenere la naturalezza comunicativa, pur in forma compatta e scritta.

2.2.5 Vulnerabilità del sottotitolaggio

Diaz Cintas e Remael (2007: 57) parlano del sottotitolaggio come *vulnerable translation*: “not only must subtitles respect space and time constraints, they must also stand up to the scrutiny of an audience that may have some knowledge of the original language”. In altre parole, uno spettatore con una certa conoscenza della lingua usata nella traccia audio originale avrà delle aspettative e nel caso queste venissero deluse, potrebbero sorgere dei dubbi riguardo alla qualità dei sottotitoli. Questa “vulnerabilità” è meno presente in altre forme di traduzione e costituisce un’ulteriore pressione per il sottotitolatore (Munday, 2012: 279).

3. Autoanalisi della traduzione dei sottotitoli in relazione ai parametri di Netflix

Come premesso nell'introduzione, questo capitolo sarà dedicato a un'autoanalisi della mia traduzione. Al momento della traduzione ho proceduto come segue: ho guardato il film per intero in modo da avere un'idea generale dei contenuti, per poi procedere con la parte pratica, ovvero la traduzione dei sottotitoli, i quali mi sono stati inviati in un file Word sotto forma di testo "classico", ovvero senza i tempi (ora, minuto e secondo) affiancati ad ogni frase. Nonostante i dialoghi originali del film fossero in gran parte in inglese, erano numerosi anche i dialoghi in altre lingue, ma i sottotitoli da me ricevuti erano interamente in inglese. In questi casi, ovvero quando si traducono dei sottotitoli a partire da sottotitoli esistenti in una lingua diversa da quella dei dialoghi originali, si parla di "pivot subtitling".

Ribadisco inoltre che non mi sono occupata della sincronizzazione dei sottotitoli al video, ma unicamente della loro traduzione, perché tale compito è stato assegnato dall'Ambasciata Bulgara a figure più esperte e competenti in questo ambito.

Nei seguenti cinque paragrafi analizzerò alcuni passaggi da me tradotti, facendo riferimento rispettivamente a cinque criteri di traduzione dei sottotitoli stabiliti da Netflix.

3.1 Virgolette

In questo paragrafo esporrò i parametri di Netflix riguardanti l'uso delle virgolette, per poi presentare un'analisi di tutti i passaggi del film in cui esse compaiono, basandomi sui parametri menzionati.

Netflix stabilisce che:

- Le citazioni vanno inserite all'interno delle doppie virgolette (“ ”) senza spazi;

- Le citazioni vanno inserite all'interno delle virgolette singole (‘ ’) quando si tratta di una citazione all'interno di un'altra citazione;
- Le virgolette devono essere usate solo all'inizio e alla fine di una citazione, non all'inizio di ogni sottotitolo;
- Se l'intera frase è all'interno delle virgolette, le virgolette di chiusura devono seguire il punto;
- Se solo una parte della frase è all'interno delle virgolette, le virgolette di chiusura precedono il punto;
- Le virgolette di chiusura seguono sempre il punto esclamativo e quello interrogativo;
- I titoli delle canzoni vanno messi tra virgolette.

Nell'esempio che propongo di seguito, si può notare come le virgolette siano assenti nella versione in inglese. Al momento della traduzione verso l'italiano ho fatto la scelta di inserirle, ritenendo che fosse più chiaro all'occhio di chi legge che si tratta di una citazione. Infatti le virgolette sono solitamente usate quando una persona legge un testo ad alta voce o ripete le parole pronunciate da un'altra persona (Diaz Cintas e Remael, 2007: 199). In questo caso, possiamo dire che la mia traduzione è in linea con i criteri stabiliti da Netflix: il punto esclamativo precede le virgolette, seguite invece dal punto, che indica che la citazione è conclusa.

Tabella 1:

<p>They started shouting: let go, separate! Men go to this side, women to that side.</p>	<p>Hanno cominciato a urlare: “Lasciatevi, separatevi! Gli uomini da questo lato, le donne dall'altro!”.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nel secondo esempio che propongo di seguito, da un punto di vista puramente tecnico, l'uso delle virgolette rispetta i parametri di Netflix.

Tabella 2:

The court announces a "Semi-closed" session.	La corte annuncia una sessione “semi-privata”.
----------------------------------------------	------------------------------------------------

In questo caso ricordo chiaramente di aver pensato che le virgolette potevano essere superflue, ma mi sono fatta influenzare sia dal fatto che fossero presenti nella versione inglese, sia dal linguaggio specifico e settoriale. Secondo Diaz Cintas e Remael (2007: 122):

Quotation marks are used to denote that we are dealing with words or expressions that have been made up by the actors, are grammatically or phonetically incorrect, are in process of being coined, or belong to a very marginal register.

Al momento della traduzione, durante le svariate ricerche su internet, non ho trovato casi in cui venisse usato il termine “semi-privata” riferito a una seduta in tribunale. Credo dunque che la mia scelta di mantenere le virgolette nei sottotitoli italiani sia stata corretta, perché si tratta di un termine tecnico, appartenente a un registro formale, col quale lo spettatore medio non ha molta familiarità.

Nel terzo esempio che segue, l'imputato Milorad Krstić cita uno scrittore bosniaco, Ivo Andrić.

Tabella 3:

“My Bosnia is land of hatred.”	“La mia Bosnia è terra di odio.
“Anyone who didn't want to hate has become a stranger, a freak,”	Chiunque non volesse odiare è diventato un estraneo, un pazzo,
"and often a martyr.”	e spesso un martire.”

Come specificato nei parametri di Netflix, se solo una parte della frase è all'interno delle virgolette, le virgolette di chiusura precedono il punto. Innanzitutto, possiamo

notare che nella versione inglese del primo sottotitolo, le virgolette andrebbero dunque spostate prima del punto. Se guardiamo invece la versione italiana, le virgolette di apertura sono inserite solo a inizio frase e quelle di chiusura solo a fine frase. Questa scelta traduttiva non è quindi in linea coi parametri e riconosco che potrebbe rendere più complesso il riconoscimento della citazione da parte dello spettatore.

Nel quarto esempio che segue, nel secondo sottotitolo della versione tradotta, le virgolette precedono il punto, mentre in realtà dovrebbero seguirlo poiché la citazione è conclusa.

Tabella 4:

Then the Serb told me: "You can go now"	Poi il serbo mi disse: “Ora puoi andare”
"but I can't promise that one of my boys won't shoot you in the back.”	“ma non posso prometterti che i miei ragazzi non ti spariranno alla schiena”.

Lo stesso vale per il quinto esempio.

Tabella 5:

My mom always says, "Man proposes, but God disposes".	Mia mamma dice sempre: “L’uomo si propone, ma è Dio che dispone”.
----------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------

Nel sesto esempio che propongo, la versione tradotta rispetta i criteri stabiliti da Netflix, nonostante nella versione inglese non compaiano le virgolette.

Tabella 6:

Ms. Lagrange, have you read in Het Parole	Sig.ra Lagrange, ha letto su Het Parole
William Benning's article I quote:	l’articolo di William Benning, cito:
Does she remember she's a woman? Unquote.	“Ma lei si ricorda di essere una donna?” Chiuse virgolette.

Questa che segue è l'ultima citazione che compare nel film.

Tabella 7:

If I can stop one heart from breaking, I shall not live in vain,	Se posso evitare che un cuore si spezzi, non avrò vissuto invano,
If I can ease one life the aching, or cool one pain,	se posso alleviare il dolore a una vita, o diminuire una pena,
Or help a fainting robin unto his nest again,	o aiutare una pettirosso a tornare al proprio nido,
I shall not live in vain.	non avrò vissuto invano.
Emily Dickinson.	Emily Dickinson.

Anche in questo caso le virgolette non compaiono nella versione inglese, fattore che mi ha erroneamente indotto a non riportarle neanche nella versione italiana.

3.2 Elementi sonori non verbali

Quando mi fu assegnato questo lavoro di traduzione potevo accedere al film sulla piattaforma Vimeo.com e durante la visione del film mi accorsi che i sottotitoli che comparivano sullo schermo differivano da quelli del file Word per un aspetto in particolare: erano presenti tra parentesi quadre le segnalazioni degli elementi sonori non verbali del film. Nonostante non fossero presenti nel testo che mi era stato consegnato, decisi di tradurle e inserirle nella versione italiana, credendo di ottenere una traduzione finale più completa in tutte le sue componenti. Non mi ero resa conto del fatto che i sottotitoli della videata erano destinati ai sordi e per questo differivano da quelli consegnatimi.

Infatti, il sottotitolaggio per sordi prevede un gran numero di segnalazioni, quali ad esempio:

SPARI

BUSSANO ALLA PORTA

MUSICA DI SOTTOFONDO

In tal modo, le componenti sonore non verbali del film, percepite dai normoudenti attraverso il canale uditivo, sono fruibili anche dai sordi, al fine di assicurare una comprensione più integrale delle vicende (Perego, 2005: 65).

Poiché tali segnalazioni sono ovviamente numerosissime, riporterò di seguito solo alcuni esempi tratti dalla mia traduzione:

[rumore di chiavi, porta si apre]

[musica drammatica]

[donna piange sommessamente]

[sbuffo ironico]

I criteri stabiliti da Netflix per i sottotitoli per sordi riguardanti nello specifico gli elementi sonori non verbali sono:

- Gli elementi sonori vanno inseriti all'interno delle parentesi quadre;
- Gli elementi sonori vanno riportati in minuscolo, fatta eccezione per i nomi propri;
- Non utilizzare il corsivo per gli elementi sonori.

Da un punto di vista puramente tecnico gli elementi sonori inseriti nella mia traduzione rispettano i parametri di Netflix. Tuttavia, il sottotitolaggio per sordi, sia intralinguistico che interlinguistico, prevede che vengano presi numerosi altri accorgimenti, oltre all'inserimento degli elementi sonori non verbali: ad esempio il sottotitolatore deve impegnarsi affinché l'identificazione dei personaggi che prendono la parola sia chiara e deve cercare di riprodurre le sfumature paralinguistiche rilevanti per la comprensione della vicenda (Perego, 2005: 62-7).

Ritengo dunque che la mia scelta di inserirli come elemento aggiuntivo nella traduzione sia stata inappropriata, perché come risultato finale ho ottenuto una sorta di ibrido tra un lavoro di sottotitolaggio interlinguistico per udenti e un lavoro di sottotitolaggio interlinguistico per sordi.

3.3 Corsivo

Netflix stabilisce che il corsivo venga utilizzato per indicare:

- Titoli di album, libri, film e programmi;
- Parole straniere (a meno che non siano di uso comune);
- Dialoghi trasmessi attraverso apparecchi elettronici, quali il telefono, la televisione o il computer;
- Testi delle canzoni;
- Voice-overs.

Inoltre Netflix dispone che non venga mai utilizzato per indicare un' enfasi su determinate parole.

Nel primo esempio che propongo di seguito il giovane Deyan ascolta e ripete le frasi riprodotte da una cassetta per imparare l'inglese. Trattandosi di una voce registrata in inglese (qui segnalata in grassetto) e trasmessa attraverso un apparecchio elettronico, avrei dovuto riportarla in corsivo.

Tabella 8:

How do you do?	Come sta?
How do you do?	Come sta?
Nice to meet you.	Piacere di conoscerla.
Nice to meet you.	Piacere di conoscerla.
What is your name? My name is...	Come si chiama? Mi chiamo...
Where are you from? I am from...	Da dove viene? Vengo da...
I am from Bosnia.	Vengo dalla Bosnia.

Il secondo esempio contiene una formula di saluto e augurio volutamente in francese (qui segnalata in grassetto).

Tabella 9:

We'll have him sentenced in any case. Bonne soiree.	Risulterà colpevole in ogni caso. Bonne soirée.
---------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------

Anche in questo caso non ho fatto uso del corsivo, ma ritengo che la mia scelta sia in linea con i criteri di Netflix, perché si tratta di una formula piuttosto diffusa e conosciuta dallo spettatore medio europeo.

3.4 Numeri

Netflix stabilisce che:

- I numeri da 1 a 10 dovrebbero essere scritti in lettere: *uno, due, tre*, ecc.;
- I numeri al di sopra del 10 dovrebbero essere scritti in cifre: *11, 12, 13*, ecc.;
- Se una frase inizia con un numero, questo dovrebbe essere scritto in lettere;
- Le regole appena menzionate possono non essere seguite in caso di limitazioni spaziali o legate alla velocità di lettura;

In questo primo esempio compaiono delle date, che ho deciso di riportare in cifre nella versione italiana. Nella versione inglese queste date sono riportate in cifre nel primo sottotitolo e in lettere nel secondo sottotitolo, fattore che poteva portarmi a scriverle in lettere nel secondo sottotitolo anche in italiano. Pur essendo numeri inferiori al 10, credo che questa sia stata la scelta migliore perché il pubblico italiano in genere è abituato a leggere e scrivere le date in cifre.

Tabella 10:

When you did the burials? Was it on June 8th or 9th ?	Quando sono avvenute le sepolture? Era l' 8 o il 9 giugno?
Some women say it was eight , some say ninth ... I don't remember.	Alcune donne dicono che fosse l' 8 , altre il 9 ... io non ricordo.

Come in questo caso, anche tutte le altre date che compaiono nel film sono state da me riportate in cifre.

Nel secondo esempio, compare un numero superiore a 10. La mia scelta, ovvero di riportarlo in lettere anziché in cifre, non rispetta i criteri di Netflix e di conseguenza il sottotitolo italiano risulta notevolmente più lungo di quello inglese.

Tabella 11:

But we buried them all, all 11 men.	Ma li abbiamo seppelliti tutti, tutti e undici gli uomini.
--------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------

Nel terzo esempio di seguito riportato compare un numero inferiore al 10 che anche in questo caso ho riportato in cifre.

Tabella 12:

I've lived in 7 homes for abandoned children,	Ho vissuto in 7 strutture di accoglienza per bambini abbandonati,
but I know that I'm from Bosnia.	però so che vengo dalla Bosnia.

Anche in questo caso ritengo di aver fatto la scelta giusta, perché il primo sottotitolo italiano risulta notevolmente più lungo di quello inglese e se avessi scritto il numero in lettere avrei allungato inutilmente la frase.

Negli ultimi esempi proposti di seguito la scelte da me effettuate al momento della traduzione sono in linea con i parametri di Netflix.

Tabella 13:

There were seven ... or eight ...	C'erano sette ... o otto ...
... eight women.	... otto donne.
Two of them were very old.	Due di loro erano molto vecchie.

Tabella 14:

For a little money they can even recover a corpse.	Per due soldi sarebbero capaci di dissotterrare un cadavere.
Give me two days.	Mi dia due giorni.

Tabella 15:

Will you wait for me to finish, I'll be back in 20 minutes.	Aspetta che finisca, torno tra 20 minuti.
--------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------

Tabella 16:

This young boy, two days after he turned 18 ,	Questo ragazzo, due giorni dopo aver compiuto 18 anni,
together with the entire football a team, joined paramilitary organization.	insieme alla squadra di calcio, si è affiliato a un'organizzazione paramilitare.

Tabella 17:

He was given a job in the kitchen,	Gli è stato dato un lavoro in cucina
and in the night of the 56th day they moved	e la notte del 56esimo giorno si sono spostati
and he got lost together with three other soldiers.	e lui si è perso insieme ad altri tre soldati.

Tabella 18:

There was a trial and he got a ten -year	C'è stato un processo e la corte di Sarajevo
sentence from the court of Sarajevo.	gli ha dato una condanna di dieci anni.

3.5 Altre convenzioni

Tra le altre convenzioni di Netflix troviamo:

- Usare *Beh*, non *Be'*, *Mah*, o *Ma'*;
- Usare *Ok/ok*, non *OK* o *Okay*.

Negli esempi proposti di seguito, per quanto riguarda il '*Beh*' le scelte da me prese sono in linea con i criteri di Netflix, mentre vale il contrario per il modo in cui ho riportato l'*'Ok'*.

Tabella 19:

White... white house?	Bianca... casa bianca?
School?	Scuola?
OK?	OK?

Tabella 20:

What's so funny?	Cosa c'è di così divertente?
Well...	Beh...

Tabella 21:

Can I take a picture?	Posso fare una foto?
Well... OK...	Bene... OK...

Tabella 22:

Well! You know?	Beh! Sai una cosa?
I am a grandson of emigrants.	Sono nipote di emigranti.

Tabella 23:

Well, it's not a secret!	Beh, non è un segreto!
---------------------------------	-------------------------------

4. Conclusione

Nella stesura di questo elaborato ho cercato di dare rilievo al film, alla sua produzione internazionale e alla regista Iglïka Trifonova. Come ho già menzionato nell'introduzione, ritengo che la cultura bulgara abbia molto da offrire e sono contenta di aver contribuito nel mio piccolo a darle il riconoscimento che merita. Ho deciso di dedicare un paragrafo al modo in cui viene presentata la figura dell'interprete all'interno del film, perché credo che non si parli mai abbastanza della pressione psicologica e delle situazioni di difficoltà a cui sono sottoposti gli interpreti, in particolare negli ambienti giuridici e sociali. Ho apprezzato molto che la regista abbia dato spazio all'aspetto più umano e, se vogliamo, più delicato di questa professione.

Questo elaborato mi ha dato la possibilità di approfondire le mie conoscenze teoriche e pratiche sulla traduzione audiovisiva, in particolare sul sottotitolaggio, e di analizzare un lavoro di traduzione da me compiuto quando ero ancora alle prime armi. Di conseguenza questo lavoro mi ha resa più consapevole delle scelte prese al momento della traduzione e di come avrei potuto migliorarla, attenendomi a dei criteri di traduzione dei sottotitoli più specifici, in modo tale da avere un risultato e finale più coerente e meno amatoriale.

Bibliografia

- Chiaro, D. (2008). "Issues in Audiovisual Translation". *The Routledge Companion to Translation Studies*: 141-165.
- Delabastita, D. (1989). "Translation and mass communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics". *Babel*: 193-218.
- Diaz Cintas, J. e G. Anderman a cura di (2009). *Audiovisual translation: language transfer on screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Diaz Cintas, J., A. Matamala e J. Neves a cura di (2010). *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2*. Amsterdam/New York: Editions Rodopi.
- Diaz Cintas, J. e A. Remael (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Gottlieb, H. (1994). "Subtitling: Diagonal Translation". *Perspectives: Studies in Translatology*: 101-121.
- Karamitroglou, F. (1998). "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe". *Translation Journal* 2.2.
- Munday, J. (2012). *Introducing translation studies*. Abingdon: Routledge.
- Perego, E. (2005). *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.

Sitografia

<http://cineuropa.org/en/newsdetail/301972/>

Dobroiu, S. 2015. Cineuropa. *True Stories Are The Most Powerful Metaphors of The World We Are Living In*. <http://cineuropa.org/en/interview/302003/>

Rivera, M. 2012. *Invisibility vs. Transparency*
http://www.imiaweb.org/uploads/docs/Invisibility_vs_Transparency_Jan_2013.pdf

Sung-Eun, C. (2013). *Basic concepts in the theory of Audiovisual Translation*.
<https://pdfs.semanticscholar.org/ae9f/6ee1a4d32cb3b583e8b22a54c25783f3a46d.pdf>