

La questione della qualità nel sottotitolaggio¹

JORGE DÍAZ CINTAS

University College London, Regno Unito

1. Introduzione

Uno degli aspetti che solitamente richiamano l'attenzione sui sottotitoli che vediamo sul nostro piccolo schermo – ed anche sul grande, sebbene avvenga con meno frequenza – è la loro scarsa qualità. Gli esempi abbondano sia in televisione, sia nel cinema, così come nei DVD e su internet e sembrano godere di una certa universalità, dato che si osservano in molte coppie di lingue (Alberge 2007; Bittner 2011; Kapsaskis 2011).

È difficile, se non impossibile, offrire una definizione chiara e precisa del concetto di qualità, in generale nella traduzione e, più in particolare, nel sottotitolaggio. A chi spetta definirlo? Allo spettatore, al traduttore, alla casa di distribuzione cinematografica, alla compagnia televisiva, all'agenzia di traduzione, agli accademici? Si può parlare di un unico concetto di qualità o ne esistono vari? Si possono accettare gli stessi parametri in società differenti? Nel campo del sottotitolaggio tali questioni sono state affrontate con una certa assiduità, sebbene in modo intermittente, dalla seconda metà degli anni '80. Nel 1987 si celebra a Stoccolma quello che potrebbe considerarsi il primo congresso internazionale centrato sul doppiaggio e sul sottotitolaggio. Nell'ambito del congresso e con l'intenzione di salvaguardare la qualità della traduzione del prodotto finale, si elabora una proposta in cui si specifica il tipo di materiale che dovrebbe accompagnare ogni programma sottoposto a sottotitolazione (Ivarsson 1992: 184-185). Approvata dall'*EBU Television Programme Committee*, la debolezza principale di questa proposta è che non ha un carattere vincolante, ma semplicemente referenziale, e si centra in modo quasi esclusivo sulla necessità di elaborare liste di dialoghi complete e dettagliate senza entrare, però, in altre questioni. La *European*

¹ La traduzione in italiano del saggio originale spagnolo («La cuestión de la calidad en la subtitulación») è a cura di Beatrice Garzelli.

Association for Studies in Screen Translation (ESIST), fondata nel 1995, si è proposta, tra i primi obiettivi, il compito ambizioso di formulare e proporre alcuni standard che regolino, a livello internazionale, le buone pratiche sul sottotitolaggio, raccogliendoli nel suo *Code of Good Subtitling Practice* (www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code.htm; ultima consultazione: 27/07/2014) e pure nell'opera di Ivarsson e Carroll (1998: 157-159). Karamitroglou (1998) e Kuo (2014) sono altri due autori che hanno mostrato una certa preoccupazione per il tema della qualità nella sottotitolazione. Nella maggior parte dei casi, l'intenzione degli autori non è quella di imporre delle regole che abbiano validità nei differenti paesi, bensì offrire delle linee generali che facciano da guida ai professionisti di questa modalità di traduzione.

Non tutti gli interessati al mondo della traduzione audiovisiva (TAV) si sono dedicati allo stesso modo al dibattito su questioni di qualità. Infatti, è possibile osservare un chiaro squilibrio tra professionisti, molto più interessati al tema, ed accademici e teorici della traduzione che pare abbiano preferito ignorare l'argomento. In generale, sono relativamente scarse le opere, e davvero pochi gli autori che si addentrano in questo tema. Una delle ragioni che potrebbero giustificare tale situazione è la supremazia, negli ultimi anni, e a livello di ricerca, di paradigmi teorici come gli *Studi Descrittivi della Traduzione*, guidati da autori come Toury (1995) e Hermans (1999). Le loro premesse ed i loro postulati hanno riscosso molto successo nel mondo della traduzione, in generale, e della TAV, in particolare (Díaz Cintas 2004). Si tratta di autori che si oppongono frontalmente ad impostazioni prescrittive di natura più tradizionale, centrando i loro sforzi di ricerca nel delucidare le norme che soggiacciono a certi comportamenti traduttivi. È per questo che la maggior parte dei seguaci di questo paradigma insistono sull'improduttività di un approccio alla traduzione da una prospettiva qualitativa. Il loro rifiuto di discutere quali siano i parametri che definiscono una "buona" traduzione, che la allontanano da una "cattiva" traduzione, ha sollevato certe critiche, volte ad accusarli di ignorare la qualità della traduzione. Senza entrare in dettaglio nel dibattito, quello che è certo è che, data l'influenza degli *Studi Descrittivi della Traduzione* nel nostro campo, sono stati davvero pochi gli accademici che si sono dedicati ad investigare il tema della qualità nella TAV.

Pur riconoscendo che si tratta di un concetto sfuggente, è evidente che, sebbene in modo soggettivo e con diverse gradazioni, la qualità si può percepire, perciò possiamo concludere che debbano esserci una serie di fattori e di parametri che contribuiscono alla configurazione della nozione di qua-

lità. Parafrasando Ivarsson e Carroll (1998: 157) si può dire che «è difficile definirla, ma si riconosce quando si vede». Nelle pagine che seguono si presentano alcuni degli aspetti che mostrano un impatto decisivo sul livello della qualità dei sottotitoli di un programma audiovisivo, prestando particolare attenzione all'industria del DVD.

2. Parametri che incidono sulla qualità

Con l'intento di offrire una panoramica il più globale possibile, ci pare opportuno analizzare le differenti tappe professionali che si avvicinano nell'elaborazione dei sottotitoli, poiché non dobbiamo dimenticare che la loro qualità dipende in ultima istanza dalle strategie di insieme e non solo da ciò che accade nella dimensione linguistica, sebbene quest'ultima possa apparire la più importante per i traduttori. La TAV, nelle sue differenti modalità (doppiaggio, sottotitolaggio, *voiceover*...), è un chiaro esempio di lavoro di gruppo sottoposto a diverse variabili, per questo non possiamo parlare di un unico responsabile della qualità finale del prodotto, dato che sono vari i professionisti che partecipano al processo come il tecnico responsabile dello *spotting*, il traduttore, l'adattatore/sottotitolatore, il revisore, il direttore di doppiaggio, l'attore di doppiaggio, il tecnico del suono o il direttore artistico, tra gli altri.

Le sezioni che presentiamo di seguito si concentrano sul caso specifico del sottotitolaggio e analizzano sia i fattori lavorativi che producono un impatto sull'attitudine del sottotitolatore e degli altri professionisti, sia gli aspetti tecnici e linguistici che, nel rispetto della qualità, il traduttore e l'azienda di sottotitolazione devono tener ben presenti al momento di elaborare i sottotitoli. Tratteremo perciò i seguenti aspetti, suddivisi in due grandi aree:

- Dimensione esterna
 - Aspetti lavorativi e professionali
 - Aspetti sociali
- Dimensione interna
 - Aspetti tecnici
 - Aspetti linguistici

2.1. Aspetti lavorativi e professionali

Generalmente, quando si valuta la qualità di una traduzione esistono alcuni aspetti che, non essendo visibili, si ignorano. Nel caso della sottotitolazione sono molteplici e poco studiati i fattori extratestuali che incidono in modo rilevante sulla qualità del programma e che sono in rapporto diretto con le condizioni di lavoro nelle quali il sottotitolatore si vede obbligato a portare a termine il suo compito. In questo senso, opere come quella di Kuo (2014) aprono nuove prospettive con l'espansione del campo di studio e la disamina dei fattori e delle condizioni lavorative che incidono sulla percezione della qualità del sottotitolaggio, grazie ai dati ottenuti attraverso un esteso questionario somministrato a sottotitolatori di 39 paesi.

I bassi salari e le date di consegna frenetiche, difficilmente rispettabili, non facilitano per niente il lavoro del sottotitolatore. Inoltre, il fatto che molti traduttori audiovisivi lavorino come autonomi rende difficile il compito di organizzarsi collettivamente e di parlare con una voce unica di fronte all'industria. Per migliorare la situazione è dunque necessaria una maggiore visibilità e una dimensione sociale che deve nascere dall'interno della professione con la creazione di gruppi di discussione, associazioni e sindacati che permettano il dialogo tra i membri e salvaguardino i loro interessi lavorativi. In questo senso, sono già varie le associazioni di traduttori audiovisivi che negli ultimi anni si sono formate con questa finalità. Tra di esse vanno segnalate la francese *Association des Traducteurs / Adaptateurs de l'Audiovisuel* (ATAA, www.traducteurs-av.org, ultima consultazione: 27/07/2014), l'italiana Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi (AIDAC, www.aidac.it, ultima consultazione: 27/07/2014), la polacca *Stowarzyszenie Tłumaczy Audiowizualnych* (STAW, www.staw.org.pl, ultima consultazione: 27/07/2014), la spagnola *Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España* (ATRAE, www.atrae.org, ultima consultazione: 27/07/2014) e la britannica *Subtitlers' Association* (Subtle, www.subtitlers.org.uk, ultima consultazione: 27/07/2014). Quest'ultima si concentra in modo particolare sulla difesa di un alto livello di qualità a partire dalla definizione offerta dal suo portale web: «an organization formed by professional subtitlers to promote high-quality subtitling and to maintain standards of professionalism within the industry». Allo stesso tempo, iniziative come i gruppi *Audio-Visual Translations* e *Subtitlers*, all'interno del *social network* LinkedIn, stanno avendo una certa risonanza nel modo di comunicare tra professionisti del settore.

Un altro dei problemi su cui si dibatte spesso è l'eccessiva e non neces-

saria automatizzazione che si attribuisce, nella professione, alle figure del responsabile dello *spotting*, del traduttore e dell'adattatore/sottotitolatore. Il primo si incarica di dividere i dialoghi originali in unità sottotitolabili e decide i tempi di entrata e di uscita sullo schermo – cioè lo *spotting* – dei sottotitoli. Il traduttore realizza il trasferimento linguistico dalla lingua originale a quella di arrivo e, per ultimo, il sottotitolatore/adattatore è responsabile della condensazione del messaggio secondo i requisiti del mezzo, rispettando il numero di caratteri permessi per linea, la durata temporale dell'enunciato, la velocità di lettura desiderata, i cambi di piano ecc. Il fatto che sia per il primo, sia per l'ultimo di questi professionisti, non sia requisito imprescindibile la conoscenza della lingua originale porta in alcuni casi a modifiche semantiche non richieste che causano cambiamenti a livello di sfumatura. Sebbene ci siano autori che si mostrano favorevoli a questa parcellizzazione professionale (Luyken *et al.* 1991: 167), la tendenza generale nei primi anni della digitalizzazione sembrava andare nella direzione di una voluta fusione di questi compiti in un unico professionista (Chaume 2004: 90-94), dimostrando che in tal modo si contribuiva, non solo alla diminuzione del numero di errori, ma anche ad un miglioramento salariale di questo lavoratore che avrebbe fatto le veci del responsabile dello *spotting*, del traduttore e dell'adattatore/sottotitolatore.

Tuttavia, questa unificazione di compiti in uno stesso professionista, nonostante continui ad essere auspicabile per molti e praticata da alcuni, si scontra oggi con nuove realtà lavorative. Il periodo di fortuna dell'industria del DVD alla fine degli anni '90 ha visto la nascita di grandi aziende multinazionali della sottotitolazione, che generalmente hanno sede in città come Londra e Los Angeles. Queste compagnie sottotitolano lo stesso programma audiovisivo contemporaneamente in varie lingue e un modo in cui hanno razionalizzato il flusso di lavoro è avvenuto tramite l'introduzione di *templates* nel processo traduttivo (Georgakopoulou 2006, 2012). Si tratta di documenti che contengono una lista in inglese dei sottotitoli che vanno tradotti in altre lingue. Questi *master titles* tengono conto dei tempi di entrata e di uscita di ogni sottotitolo e sono stati privati di informazioni considerate ridondanti in quei casi in cui la velocità di lettura sarebbe risultata troppo rapida, come si osserva nel seguente esempio tratto dal film *Memento*:

0001	00:00:06:18	00:00:09:01
What's wrong?		
- Somebody's come already.		
0002	00:00:09:03	00:00:11:02
Who?		
- Calls himself Dodd.		
0003	00:00:11:04	00:00:12:08
What does he want?		
0004	00:00:12:10	00:00:15:20
Wants to know what happened to Jimmy and his money. He thinks I have it and thinks I took it.		
0005	00:00:15:22	00:00:17:24
Did you?		
- No.		
0006	00:00:22:15	00:00:23:23
What's this all about?		
0007	00:00:24:17	00:00:28:17
You don't have a fucking clue, do you?		
You're blissfully ignorant, aren't you?		

Tabella 1 - *Memento* (2000).

Per il cosiddetto *spotting* le aziende sono solite ricorrere ad un nativo di lingua inglese che si incarica sia dello *spotting* dei sottotitoli così come della condensazione e riduzione dell'informazione nei *master titles*, che poi vengono passati ai diversi traduttori. Sebbene risulti chiaro che tale procedura abbatta i costi, è anche vero che in questo modo si sottrae potere decisionale al sottotitolatore che deve tradurre a partire da un testo scritto e manipolato e non dai dialoghi originali. Il fatto che nella maggioranza dei casi si realizzi un solo *template* da usare nella traduzione in tutte le altre lingue solleva molte critiche poiché per molti questa procedura ignora la specificità delle diverse lingue. Uno dei pochi autori che si è avventurato nello studio dell'impatto che i *templates* hanno sulla traduzione finale è Kapsaskis (2011), che analizza i sottotitoli in francese e in greco di un episodio della serie televisiva *The Sopranos* (David Chase 1999-2007). I sottotitoli, che sono stati tradotti attraverso un *template* con *master subtitles* in inglese, evidenziano

calchi stilistici, ortografici e tipografici dai sottotitoli in inglese che poco o niente riguardano le restrizioni tecniche. Ad opinione dell'autore, queste ingerenze non necessarie nel testo finale in francese e in greco dimostrano l'impatto negativo che i *templates* hanno sulla configurazione linguistica dei sottotitoli poiché riducono la libertà di scelta del sottotitolatore, dato che «template files effectively indicate what to translate and how to translate it. To a significant extent, they dictate specific or strategic choices that are often debatable as far as the TL is concerned, and ultimately they tend to replace the audiovisual material as the source text of the translation» (Kapskis 2011: 174-175).

Ai fini di un maggior livello di qualità, i sottotitoli di qualsiasi programma audiovisivo dovrebbero essere revisionati da un supervisore di esperienza, fatto, questo, che non avviene con la frequenza che ci dovremmo aspettare. Se gli studi sulla traduzione non se ne occupano o lo fanno in modo sporadico, tocca alla casa produttrice, a quella di distribuzione o, in ultima istanza alla catena televisiva, richiedere il rispetto di standard qualitativi adeguati e portare a termine la revisione e la relativa approvazione finale dei sottotitoli prima del lancio commerciale.

In quanto alla professionalità dei sottotitolatori, come del resto avviene in altri campi, questa dipende dalla formazione di esperti in materia. Tuttavia, fino a poco tempo fa, le istituzioni formative si sono mostrate molto passive nella preparazione di studenti in questo ambito della traduzione, rispetto ad altri terreni più coltivati come la traduzione letteraria o giuridica, per esempio. La professione viene appresa *in situ*, lontano dai centri educativi e in ambiti ristretti. Sebbene in molti paesi europei si sia verificata una concreta istituzionalizzazione di questa attività, con il progetto e la realizzazione di moduli universitari e di corsi brevi in cui si offre allo studente la possibilità di entrare in contatto con questa modalità di traduzione all'interno dell'offerta formativa, queste iniziative sono ancora molto poco comuni in altre parti del pianeta.

2.2. Aspetti sociali

I sottotitoli interlinguistici non solo aiutano a comprendere un messaggio che viene codificato in un idioma che si (semi)ignora, ma svolgono pure la funzione di consolidare la conoscenza della lingua meta (e originale) in un modo ludico, senza dimenticare che i programmi audiovisivi sono fruiti da un gran numero di persone. Bambini, adulti con problemi di alfabetizzazione o migranti che stanno imparando una nuova lingua beneficiano di questa

modalità e ormai sono vari gli studi (Incalcaterra McLoughlin *et al.* 2011; Talaván 2010) ed i progetti (ClipFlair, www.clipflair.net, ultima consultazione: 27/07/2014) portati a termine nel campo della sottotitolazione come modello per l'insegnamento e l'apprendimento di idiomi stranieri. Anche in certe regioni spagnole come la Catalogna, la Galizia ed i Paesi Baschi, dove la lingua autoctona è stata storicamente relegata ad uso locale, i sottotitoli (così come il doppiaggio) si ergono ad elemento cruciale nella rivitalizzazione e nell'insegnamento dell'idioma. Ed è per questa ragione che il sottotitolatore deve mostrarsi doppiamente preparato sul buon uso della grammatica e dell'ortografia.

Da una prospettiva più generale, la professione affronta la sfida di elaborare alcune direttrici di lavoro approvate, nella misura del possibile, a livello (inter)nazionale, che contribuiscano a omogeneizzare la pratica e a stabilire dei criteri minimi di qualità. Attualmente, la natura di questo mercato si caratterizza per una forte competizione, per questo numerose aziende dedicate alla sottotitolazione si ignorano l'un l'altra e applicano i loro criteri di qualità, quasi sempre dettati dall'obiettivo prioritario di offrire un prodotto ad un prezzo competitivo. Inoltre, con pratiche pirata come il *fansubbing*, poco rispettose delle convenzioni sottotitolatrici, si corre il rischio di confondere lo spettatore che quotidianamente si trova ad osservare modalità e parametri differenti, a volte, persino contraddittori.

La popolarità del sottotitolaggio nei cinema di paesi tradizionalmente doppiatori come la Spagna, dove risulta evidente che «en un cuarto de siglo, la oferta de películas proyectadas en versión original se ha multiplicado» (Fernández Santos 1997: online), o in Italia, dove, a detta di Montini (2013: online), «cresce la richiesta di proiezioni in lingua originale», si aggiunge anche lo sviluppo di programmi sottotitolati che circolano su internet o si commercializzano in DVD e Blu-ray. Questa tendenza pare confutare in un certo modo l'idea ripetuta da vari studiosi secondo cui è praticamente impossibile cambiare l'attitudine dello spettatore rispetto alla sua preferenza per il doppiaggio o il sottotitolaggio, poiché, a quanto affermano, il pubblico preferisce la modalità alla quale tradizionalmente è stato esposto (Luyken *et al.* 1991). Sebbene questo possa essere vero per un determinato settore di pubblico, è altrettanto vero che un'altra parte consistente dello stesso pubblico è disposta a consumare film, in versione sottotitolata, per varie ragioni: cinefile, legate all'apprendimento di idiomi, ecc... Ciò che è evidente è che, in paesi come la Spagna e l'Italia, ormai non solo i film d'autore si sottotitolano per la distribuzione nelle sale cinematografiche, ma anche i film *mainstream* sono offerti in due versioni affinché lo spettatore abbia la possibilità

di scegliere tra doppiaggio e sottotitolaggio.

Come già commentato, anche l'industria del DVD ha realizzato un grande salto quantitativo ed ha contribuito in modo assai evidente alla popolarità dei sottotitoli nella nostra società. Attualmente, praticamente tutti i film, compresi quelli per bambini, si commercializzano in DVD con sottotitoli, come del resto il materiale extra che contengono. Serie televisive che tradizionalmente si consumavano solo in versione doppiata si possono comprare oggi in DVD con sottotitoli e sono sempre di più i cantanti che passano dal CD al DVD per poter includere maggiori informazioni nei loro prodotti. Informazioni che normalmente si sottotitolano. La grande sfida relativa a questa esplosione del sottotitolaggio è garantire che la quantità non comprometta i livelli di qualità.

2.3. Aspetti tecnici

A questo livello, i problemi sono generalmente legati alle limitazioni spazio-temporali che sono evidenziate dal mezzo di diffusione. Di seguito alcuni esempi:

1. Assenza di sincronizzazione tra l'emissione dei dialoghi orali e l'apparizione dei sottotitoli sullo schermo, che può confondere lo spettatore nel momento in cui deve identificare a quale attore corrisponde ogni sottotitolo. Questa mancanza di sincronismo si può manifestare in quattro modi: i sottotitoli entrano prima che si senta la voce originale; i sottotitoli entrano dopo aver sentito la voce del dialogo; i sottotitoli escono prima che la persona abbia smesso di parlare; i sottotitoli escono dopo che la persona ha terminato di parlare.
2. Riduzione eccessiva del materiale discorsivo-semanticamente dell'originale, che porta alla frustrazione dello spettatore, che crede che gli si possano nascondere alcune informazioni.
3. Ampliamento eccessivo di informazione nei sottotitoli. Se lo spettatore sente poco nell'originale ma trova un sottotitolo molto lungo, si domanderà se la traduzione renda o no giustizia all'originale.
4. Mancanza di tempo sufficiente per leggere il messaggio quando il sottotitolo scompare dallo schermo con troppa celerità. Una delle questioni che attualmente si osserva è la quasi imperativa necessità di rendere conto di tutto quello che si dice nel programma originale, generando a volte velocità di lettura superiori a 225 parole al minuto o 20 caratteri al secondo, quando normalmente si parla di 160 o 180 parole al minuto (15 o 17 caratteri al secondo).

5. Contaminazione eccessiva e non necessaria della fotografia originale (si vedano le figure 1 e 2) o occultamento dei sottotitoli con un testo scritto che appare nell'originale e non si può leggere nella versione sottotitolata.
6. Concatenazione molto rapida dei sottotitoli che, non lasciando un margine di tempo sufficiente tra la proiezione dell'uno e dell'altro (normalmente si lasciano due quadri o fotogrammi come minimo), produce l'effetto visivo che non ci sia stato cambiamento di testo, per cui lo spettatore può finire per non leggere il sottotitolo successivo.

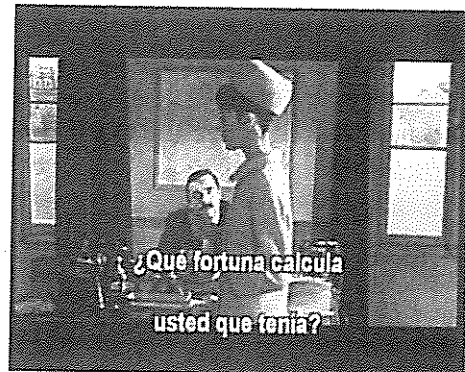
Molte di queste carenze si possono facilmente risolvere con l'uso di programmi informatici, che, realizzati proprio per facilitare la pratica del sottotitolaggio, hanno funzioni automatiche di riconoscimento del suono e del cambio di piano che permettono di garantire un sincronismo quasi perfetto tra il messaggio orale e quello scritto, di impedire che un sottotitolo rimanga sullo schermo troppo (o molto poco) tempo o che due sottotitoli si proiettino uno troppo di seguito all'altro. In un certo modo, alcuni dei problemi che sorgono in questa dimensione non rientrano nella deontologia professionale del sottotitolatore poiché dipendono dalla tecnologia della quale si dispone. Tuttavia, esistono alcuni principi che si devono rispettare, ai quali la tecnologia deve piegarsi, e non al contrario, sui quali il sottotitolatore dovrebbe avere un certo grado di competenza. L'obiettivo fondamentale di ogni programma sottotitolato è comunicare in forma scritta allo spettatore meta quell'informazione che nell'originale è trasmessa attraverso il canale audio, per cui è fondamentale e categorico dare priorità alla leggibilità di ciò che è proiettato sullo schermo. Il sottotitolatore deve considerare la rapidità di lettura del suo potenziale lettore (bambini, adulti, anziani) per stabilire così il ritmo di lettura adeguato che dovrà predominare durante il programma. Altri elementi visivi che si devono tenere presenti sono legati al tipo di carattere usato, lo sfondo su cui si proiettano i sottotitoli e i cambiamenti di piano.

Relativamente all'aspetto tipografico, il tipo di carattere impiegato deve essere chiaro e facile da leggere, con profilo nitido e pronunciato che ne faciliti la visibilità e il contrasto con lo sfondo. Quando questo è così chiaro da impedire una lettura comoda del sottotitolo sarà necessario spostarlo, per esempio nella parte superiore dello schermo, o proiettarlo su un riquadro di sfondo di colore grigio tenue che permetta il contrasto necessario per la sua lettura, senza intervenire negativamente sulla fotografia. Tradizionalmente, si raccomanda di evitare di mantenere un sottotitolo sullo schermo quando si produce un cambiamento di piano giacché, in caso contrario, lo

spettatore ha la sensazione visiva che ci sia stato un cambio ed è indotto a rileggere lo stesso sottotitolo. Studi recenti sulla ricezione dei sottotitoli in spettatori polacchi sembrano metter in dubbio questa teoria (Krejtz *et al.* 2013), per questo sarebbe opportuno ampliare il numero di spettatori e di nazionalità in futuri esperimenti così da rivalutare la pertinenza di questa affermazione.

Si nota una chiara esitazione sul posizionamento dei sottotitoli sullo schermo e sull'uso delle differenti convenzioni ortografiche. Vi sono infatti pratiche che privilegiano il sottotitolo centrato sullo schermo, mentre altre preferiscono l'allineamento sempre a sinistra. Alcune compagnie insistono che la seconda linea, quella in basso, debba essere più lunga della prima al fine di minimizzare la contaminazione dell'immagine, mentre per altre questa considerazione è irrilevante e preferiscono dare priorità alla segmentazione logica dell'informazione. In certi casi troviamo due trattini per indicare che ogni linea del sottotitolo corrisponde al discorso di un personaggio differente, e in altri, solo la seconda linea inizia con il trattino per indicare la medesima cosa. Data la pluralità di approcci, sarebbe auspicabile che si adottasse una politica coerente che garantisse la coesione interna e l'applicazione omogenea delle diverse convenzioni ortografiche e tipografiche, con l'obiettivo sempre prioritario di facilitare al massimo la lettura e la comprensione dei sottotitoli. In questo senso sono lodevoli i tentativi delle compagnie di elaborare manuali d'uso nei quali inseriscono una serie di linee direttrici volte ad omogeneizzare il lavoro di tutti i sottotitolatori che fanno parte della loro squadra, sebbene non tutte le compagnie si avvalgano di questi documenti; alcuni di questi, inoltre, risultano troppo generici.

La maggioranza di queste considerazioni tecniche si basano, discutibilmente, su questioni di gusto e, sempre e quando si applichino in modo sistematico durante lo stesso programma, non dovrebbero avere un impatto negativo sulla percezione che lo spettatore ha della qualità. Tuttavia, è sorprendente che dato che i sottotitoli dovrebbero contaminare il meno possibile l'immagine, alcune case di distribuzione optino per presentare sottotitoli di due linee come i seguenti, un errore che si sarebbe potuto risparmiare facilmente se ci fosse stato un controllo di qualità alla fine del processo:

Figura 1 - *The Night of the Living Dead* (1968).Figura 2 - *Charade* (1963).

2.4. Aspetti linguistici

Una delle caratteristiche peculiari di questa modalità di traduzione è costituita dalla combinazione di vari codici semiotici. In un programma audiovisivo la componente verbale audio è condizionata dalle dimensioni paralinguistica e cinetica con le quali entra in contatto: immagine, musica, tonalità, intonazione, movimenti, gesti, ecc.... Una focalizzazione puramente linguistica nella TAV è destinata al fallimento ed il sottotitolatore deve essere capace di attivare strategie traduttive che tengano presente questa realtà dei programmi audiovisivi come punto di intersezione di diversi codici. Affinché lo spettatore possa godere del film in tutte le sue dimensioni, la traduzione deve essere la più discreta possibile per non togliere protagonismo all'immagine. L'apforisma classico nella professione è che lo spettatore è lì per vedere il film e non leggerlo.

Perseguire l'obiettivo di garantire un ottimo livello di qualità rende imprescindibile che il sottotitolatore sia abile ed esperto in entrambe le lingue e culture, fatto che molte volte si dimentica quando si concede più importanza alla conoscenza della lingua straniera rispetto a quella della lingua materna. Così come in qualsiasi pratica traduttiva, il sottotitolatore deve avere un dominio assoluto della sua lingua materna in tutte le sue dimensioni e deve saper utilizzare con sicurezza strategie retorico-pragmatiche nel suo stesso idioma, che, in fin dei conti, è il suo strumento base di lavoro. I sottotitoli non sono altro che un testo scritto che compare sullo schermo e per questo devono far mostra di una ortografia impeccabile: assenza di errori ortografici e tipografici, corretta trascrizione di nomi propri provenienti da idiomi con alfabeto distinto dal nostro, uso corretto della *tilde*, ecc... Nel sottotitolo

il discorso si regge su alcune regole interne, che lo caratterizzano in modo peculiare, e che il traduttore deve conoscere per evitare, per esempio, di cadere nell'abuso dei punti esclamativi per enfatizzare una affermazione, o dei calchi indesiderati dall'inglese, come l'omissione in spagnolo del segno di apertura di una esclamazione o di una interrogazione, oppure l'adozione diretta di barbarismi. Allo stesso tempo, va presentata particolare attenzione al fatto che in questo campo si produce un cambiamento dall'orale allo scritto che influisce sulla scelta di determinate soluzioni, poiché l'effetto di un insulto o di una parola tabù varia a seconda della sua forma orale o scritta.

Il fatto di dover considerare la traccia sonora dell'originale in costante interazione con i sottotitoli è un altro dei condizionamenti che si esercita su questo tipo di traduzione e colloca il sottotitolatore in una difficile posizione. In molti casi, la coabitazione dei due testi favorisce la possibilità di comparazione tra testo originale e testo meta, aggiungendo così un ostacolo in più quando si cerca una soluzione appropriata per determinati termini. Se in altre modalità di traduzione gli errori possono passare inosservati con una certa facilità per l'assenza di un originale con il quale compararlo, il sottotitolaggio si presenta come un'istanza unica di «vulnerable translation» (Díaz Cintas e Remael 2007: 55-58) dove i due codici linguistici coabitano, permettendo così al ricevente la comparazione immediata tra entrambi. Per certi spettatori con una conoscenza, seppur elementare, della lingua di partenza «subtitles offer the pretext for a linguistic game of "spot the error"» (Shochat e Stam 1985: 46). Nel tentativo di evitare che il pubblico si senta defraudato a causa della traduzione, una delle strategie messe in atto consiste nell'accogliere nei sottotitoli, nella misura del possibile, quei termini che, conservando una forte similitudine fonetica tra entrambi gli idiomi, possono essere riconosciuti dall'orecchio dello spettatore.

D'altro canto, poter sentire i dialoghi originali ha il suo lato positivo. Per esempio, non è necessario l'uso delle maiuscole per indicare che qualcuno grida, dato che questa informazione la apprendiamo direttamente dal sonoro dell'opera originale. Similmente, ci sono casi in cui non è necessario dar conto di certe asserzioni. L'esempio seguente è sintomatico. Il film *The Snows of Kilimanjaro* è un dramma di avventura, basato sull'opera omonima dello scrittore Ernest Hemingway, che si svolge in Tanzania, Francia e Spagna. Con il fine di ricreare un certo realismo ed esotismo i servitori, in Africa, si esprimono a volte nella loro lingua materna, presumibilmente lo swahili, anche se potrebbe essere un'altra delle numerose lingue che si parlano nel paese. Il traduttore non pare aver captato il valore puramente ornamentale e ad effetto di questi scambi e ha deciso, in modo incomprensibile,

di trascriverli tra virgolette nei sottotitoli. Va detto che questa trascrizione, di dubbioso rispetto della lingua originale, non è per nulla necessaria, dato che l'esotismo dello scambio si sente direttamente dall'originale:



Figura 3 - *The Snows of Kilimanjaro* (1952).

Per quanto riguarda la dimensione ortografica e tipografica, esempi come i seguenti in cui non si rispetta la specificità della lingua spagnola, che richiede l'uso dei segni di apertura sia esclamativi (!) sia interrogativi (?), sono totalmente indesiderati e non fanno che mettere in dubbio la serietà e il rigore professionale dell'azienda che li ha commercializzati:



Figura 4 - *The Snows of Kilimanjaro* (1952).



Figura 5 - *The Snows of Kilimanjaro* (1952).

Allo stesso modo, l'apparizione sullo schermo di simboli "strani", che non sono che codici interni che usa il programma di sottotitolaggio per indicare un tipo di carattere come il corsivo <> o il neretto [/N] e che non dovrebbero apparire nella traduzione, denuncia una mancanza di zelo pro-

fessionale. È evidente che la tappa di revisione finale e di controllo della qualità non ha avuto luogo nei seguenti esempi:

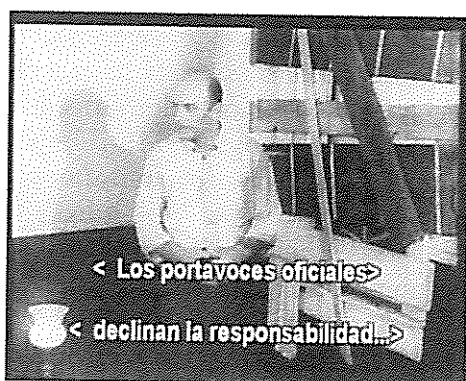


Figura 6 - *The Night of the Living Dead* (1968).



Figura 7 - *Dune* (1984).

La mancanza di considerazione di regole di base sulla punteggiatura della lingua spagnola può condurre alla formulazione di sottotitoli ridicoli e assurdi che sottraggono piacere alla visione dell'opera filmica. Il seguente scambio dialogico, che ha luogo in uno dei momenti più drammatici della storia che si racconta in *The Snows of Kilimanjaro*, non solo risente dell'assenza dell'accento nell'imperativo «Perdóname» (Fig. 8), ma attribuisce un tono inusitato e sorprendente alla confessione del protagonista. Eliminando il segno diacritico del sostantivo e confondendo «año» [anno] con il meno poetico «ano» [ano], ci presenta un personaggio che dichiara di stare «un po' peggio per tanti anni di logorio»:



Figura 8 - *The Snows of Kilimanjaro* (1952).

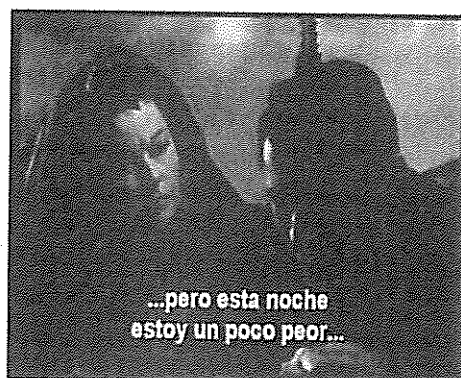


Figura 9 - *The Snows of Kilimanjaro* (1952).

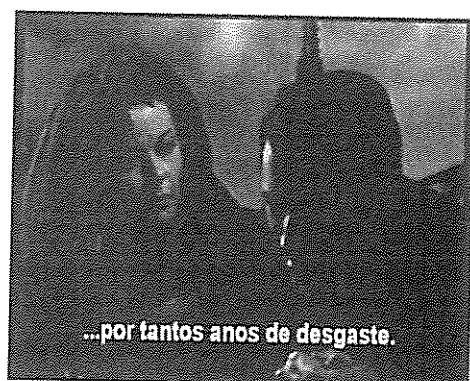


Figura 10 - *The Snows of Kilimanjaro* (1952).

In merito alla dimensione interlinguistica, i fattori che hanno un peso specifico sulla qualità finale sono strettamente legati alla competenza del traduttore sia nella lingua sia nella cultura dalle quali si traduce. Di conseguenza è obbligatorio contare su di una formazione solida a livello accademico. I problemi con i quali il sottotitolatore deve scontrarsi sono, nel suo insieme, simili a quelli di qualsiasi altro traduttore, sebbene, date le limitazioni del mezzo, in questo campo bisogna ricorrere con frequenza alla riduzione e alla eliminazione dell'informazione. Questo permette di stabilire un parallelismo con la figura dell'interprete. Entrambi devono possedere una grande capacità di sintesi nella ricerca di formule linguistiche che, in modo più economico, si mostrino fedeli al messaggio originale sia nella forma, sia nel contenuto, evitando in ogni momento lo stile telegrafico. Questa riduzione del messaggio originale, che può essere parziale (condensazione) o totale (eliminazione), deve essere inoltre in sintonia con il principio della rilevanza, con il fine di non eliminare informazioni che potrebbero essere cruciali per la comprensione di insieme.

Sebbene non sempre avvenga, in una situazione ideale di lavoro il sottotitolatore riceve una lista di dialoghi che, come indica il nome, contiene, tra le varie informazioni, gli scambi dialogici che hanno luogo tra i diversi attori del film (Díaz Cintas 2001). La validità di un documento di questa natura dipende dalla quantità di informazione utile che presenta. In alcuni casi si tratta di una mera indicazione o trascrizione, poco esatta, dei dialoghi. In altri, si raccolgono tutti gli enunciati orali, incluse le canzoni, senza dimenticare il materiale linguistico che viene stampato nell'immagine (lettere, titoli di giornali, inserti, graffiti...), che pure necessita di essere trasferito nella lingua meta. Le liste più ricche sono quelle accompagnate

da glossari terminologici che offrono informazioni sul contesto socio-culturale, esplicitano i giochi di parole e le possibili anfibologie, delucidano il significato di termini di difficile comprensione, chiarificano le allusioni implicite ed esplicite a referenti che possono essere sconosciuti al traduttore, ecc... È, senza dubbio, un documento essenziale per la buona pratica del sottotitolaggio. Di solito è la casa produttrice o di distribuzione che si incarica di consegnare una di queste liste insieme ad una copia del film da sottotitolare, tuttavia non è inusuale lavorare dallo schermo, senza lista dialoghi.

Dal punto di vista professionale, il problema sorge quando, al momento di tradurre, il sottotitolatore non ha accesso ad una copia del film e deve accontentarsi di un semplice copione o, nel migliore dei casi, di una registrazione audio, senza visionare l'immagine. Le ragioni addotte sono varie, tra queste il timore che si possa pirateggiare il film prima del suo lancio commerciale. Vedere il programma non è un capriccio, ma una necessità perentoria se ciò che si persegue è la buona qualità, poiché la sua visione permette, tra le varie attività, di contestualizzare le affermazioni, di verificare se ci sono informazioni impresse sull'immagine (che pure necessitano di trasferimento nella lingua meta) e di determinare il valore diegetico di certi elementi o enunciati.

Nel suo sforzo di facilitare la funzione comunicativa, la sottotitolazione richiede che il mediatore linguistico presti una speciale attenzione alla scelta semantica e alla organizzazione sintattica delle frasi. La condensazione dell'informazione deve rispettare le coordinate di base di coesione e coerenza interna, soprattutto quando il messaggio si sviluppa durante vari sottotitoli e richiede una maggiore concentrazione da parte dello spettatore che, generalmente, non dispone di informazioni previe sui sottotitoli. Quando il messaggio si prolunga in una seconda linea, lungo vari sottotitoli concatenati, bisogna assicurarsi che il passaggio da una linea all'altra rispetti i blocchi grammaticali e semantici ed eviti possibili accavallamenti bruschi che potrebbero rendere difficile la comprensione del messaggio o condurre a formulazioni ambigue.

In ultima istanza, il processo di documentazione sul sottotitolaggio deve essere così rigoroso ed esemplare come il resto delle pratiche traduttive. Nell'esempio che segue, i protagonisti del film ricordano la prima volta in cui si sono conosciuti. In questo momento della storia sappiamo che si trovano a Parigi e possiamo vedere il profilo di *Notre Dame* sullo sfondo. Tuttavia, la traduzione rimanda alla «Place Van Dal», un luogo immaginario, inesistente e con connotazioni olandesi. Un minimo di documentazione

avrebbe avvisato il traduttore che il luogo a cui l'attrice si riferisce è la parigina e centrale «Place Vendôme»:



Figura 11 - *The Snows of Kilimanjaro* (1952). Figura 12 - *The Snows of Kilimanjaro* (1952).

Errori come quest'ultimo si devono ad una pratica poco felice, sebbene relativamente estesa in Spagna, che consiste nel "trascrivere" i dialoghi del doppiaggio sulla parte bassa dello schermo, invece di tradurre direttamente dall'originale inglese i sottotitoli in spagnolo. In questo caso, in particolare, è evidente che la pronuncia spagnola della piazza parigina non è molto francofona e che il traduttore non aveva a disposizione nessuna lista dialoghi come riferimento documentale. Questa pratica professionale di trascrivere il doppiaggio conduce ad una situazione problematica quando lo spettatore decide di vedere il film nella versione originale in inglese con sottotitoli in spagnolo, poiché i sottotitoli si allontanano stranamente dai dialoghi originali.

3. Per concludere

Come si è visto nelle pagine precedenti, sono molteplici i fattori che hanno un impatto sulla qualità del sottotitolaggio di un programma audiovisivo e ai quali dobbiamo prestare la dovuta attenzione. Se l'obiettivo finale è l'eccellenza nella qualità, a livello professionale risulta imperativa l'elaborazione di un codice di buone pratiche, inserito nella professione, che contribuisca all'armonizzazione e alla formalizzazione discorsiva della pratica del sottotitolaggio, sia a livello intratestuale, sia intertestuale. In questo senso, l'elaborazione di documenti di lavoro interni e di manuali di riferimento da parte di certe compagnie è un punto d'arrivo positivo. Dobbiamo pure ri-

cordare che si tratta di un processo in cui prendono parte vari professionisti e che, dunque, richiede uno sforzo comune per dar vita ad un buon prodotto finale. Solo con una formazione adeguata da sottotitolatori in centri di studio qualificati si riuscirà a porre fine a molti di questi problemi che nella maggioranza dei casi nascono dall'ignoranza. Per preservare un livello adeguato di qualità è imprescindibile che il traduttore, e gli altri professionisti coinvolti nel processo di sottotitolaggio, sappiano quali sono i parametri che riguardano questa variabile.

Sebbene la percezione della qualità si possa considerare soggettiva, è indiscutibile che certe soluzioni non sono corrette. In questo senso, sono vari gli autori che hanno richiamato l'attenzione sui bassi livelli di qualità, come Dries (1997: 13), che già all'inizio della digitalizzazione affermava che: «It is this too frequent and noticeable lack of quality that damages the image of the profession as a whole and its potential. It puts people off dubbed or subtitled programmes in general», o Alberge (2007: online), che offre esempi che giustificano e illustrano la sua visione, secondo la quale: «the original dialogue in some films is being distorted so badly by bad translations that they do not make sense». Anche la Commissione Europea (1994: 19) è entrata nel dibattito sulla qualità della traduzione audiovisiva, asserendo che affinché i programmi audiovisivi europei riscuotano successo al botteghino, al di là delle frontiere nazionali, è necessario investire in «high-quality dubbing and subtitling, the poor quality of dubbed and subtitled versions being the real reason why programmes fail to reach other markets or turn out to be flops, rather than the absence of such versions».

Oltre ai traduttori ed ai responsabili delle aziende di sottotitolaggio e di distribuzione di programmi audiovisivi, anche gli spettatori, contemporaneamente consumatori, hanno un ruolo da giocare. I sottotitoli in giapponese di *The Lord of the Rings – The Fellowship of the Ring*, prima uscita della famosa trilogia, sollevarono molte polemiche nel paese nipponico. Considerati di qualità scadente, molti spettatori decisero di far uso di forum su internet per rimarcare le loro critiche. Il fenomeno si estese a tal punto che prima del lancio del secondo film, *The Two Towers*, il distributore mondiale fece un annuncio pubblico nel quale:

It explains the complete auditing process for *The Two Towers* that extensively involved the translator and the publisher of the Japanese version of the LOTR [*The Lord of the Rings*] book as well as New Line Cinema stepping in to approve the Japanese subtitles which were especially translated back into English for that purpose (O'Hagan 2003: online).

In questo caso concreto, gli spettatori si sono serviti del potenziale offerto da internet per aprire un dibattito pubblico sulla qualità dei sottotitoli che pare abbia prodotto i suoi frutti. A detta di O'Hagan (*ibid.*):

One hopes that the LOTR experience will prompt the film industry, along with its subtitle suppliers, to reflect critically on the current process and methodology. The entertainment industry looks set to grow further in the global marketplace, and language support will be a critical factor in this growth.

L'ideale sarebbe che campagne di questo tipo non fossero necessarie, ciò significherebbe che la qualità che si offre è almeno accettabile, se non ottima. Tuttavia, nella realtà la preoccupazione per la (bassa) qualità dei sottotitoli sembra essere un tema caldo e di attualità, soprattutto nelle società in cui gli scambi comunicativi, ludici, informativi, commerciali ed educativi acquisiscono una natura sempre più audio-visualizzata e multilingue.

Bibliografia

- Alberge, D. (2007), *The greatest stories ever filmed (mangled by outsourced subtitles)*, in «The Times», 19 marzo, in www.subtitlers.org.uk/docs/times19-03-2007art1.pdf (ultima consultazione: 27/07/2014).
- Bittner, H. (2011), *The quality of translation in subtitling*, in «trans-kom», 4, 1, pp. 76-87, in www.trans-kom.eu/bd04nr01/trans-kom_04_01_04_Bittner_Quality.20110614.pdf (ultima consultazione: 27/07/2014).
- Chaume Varela, F. (2004), *Cine y traducción*, Cátedra, Madrid.
- Commissione Europea (1994), *Strategy Options to Strengthen the European Programme Industry in the Context of the Audiovisual Policy of the European Union – Green Paper*, Commissione Europea, Bruxelles, in http://aei.pitt.edu/1149/1/audiovisual_gp_COM_94_46.pdf (ultima consultazione: 27/07/2014).
- Díaz Cintas, J. (2001), *Striving for quality in subtitling: the role of a good dialogue list*, in Gambier, Y. e Gottlieb, H. (a cura di) *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices and Research*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 199-211.
- Díaz Cintas, J. (2004), *Subtitling: the long journey to academic acknowledgement*, in «The Journal of Specialised Translation», 1, pp. 50-70, in www.jostrans.org/issue01/issue01_toc.php (ultima consultazione: 27/07/2014).
- Díaz Cintas, J. e Remael, A. (2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*, St Jerome, Manchester.

- Dries, J. (1997), *Language barriers in audiovisual Europe*, in «European Cultural Foundation Newsletter», 20, 3, pp. 12-13.
- Fernández Santos, Á. (1997), *Otra forma de ver cine*, in «El País», 24 novembre, in http://elpais.com/diario/1997/11/24/radiotv/880326002_850215.html (ultima consultazione: 27/07/2014).
- Georgakopoulou, P. (2006), *Subtitling and globalisation*, in «The Journal of Specialised Translation», 6, pp. 115-120, in www.jostrans.org/issue06/art_georgakopoulou.pdf (ultima consultazione: 27/07/2014).
- Georgakopoulou, P. (2012), *Challenges for the audiovisual industry in the digital age: the ever-changing needs of subtitle production*, in «The Journal of Specialised Translation», 17, pp. 78-103, in www.jostrans.org/issue17/art_georgakopoulou.pdf (ultima consultazione: 27/07/2014).
- Hermans, T. (1999), *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester.
- Incalcaterra McLoughlin, L. et al. (2011, a cura di), *Audiovisual Translation: Subtitles and Subtitling – Theory and Practice*, Peter Lang, Oxford.
- Ivarsson, J. (1992), *Subtitling for the Media*, TransEdit HB, Stoccolma.
- Ivarsson, J. e Carroll, M. (1998), *Subtitling*, TransEdit HB, Simrishamn.
- Kapsaskis, D. (2011), *Professional identity and training of translators in the context of globalisation: The example of subtitling*, in «The Journal of Specialised Translation», 16, pp. 162-184, in www.jostrans.org/issue16/art_kapsaskis.pdf (ultima consultazione: 27/07/2014).
- Karamitroglou, F. (1998), *A proposed set of subtitling standards in Europe*, in «Translation Journal», 2, 2, in www.translationjournal.net/journal/04stndrd.htm (ultima consultazione: 27/07/2014).
- Krejtz, I. et al. (2013), *The effects of shot changes on eye movements in subtitling*, in «Journal of Eye Movement Research», 6, 5, pp. 1-12, in www.jemr.org/online/6/5/3 (ultima consultazione: 27/07/2014).
- Kuo, A. S.Y. (2014), *Quality in Subtitling: Theory and Professional Reality*, Imperial College London, Tesi di Dottorato.
- Luyken, G. M. et al. (1991, a cura di), *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, European Institute for the Media, Manchester.
- Montini, F. (2013), *Senza doppiaggio il cinema piace di più*, in «La Repubblica.it», 28 gennaio, in www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2013/01/28/news/film_lingua_originale-51432963 (ultima consultazione: 27/07/2014).

- O'Hagan, M. (2003), *Middle Earth poses challenges to Japanese subtitling*, in «Translation Directory», in www.translationdirectory.com/article441.htm (ultima consultazione: 27/07/2014).
- Shochat, E. e Stam, R. (1985), *The cinema after Babel: language, difference, power*, in «Screen», 26, 3-4, pp. 35-58.
- Talaván, N. (2010), *Subtitling as a task and subtitles as support: pedagogical applications*, in Díaz Cintas, J. et al. (a cura di), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*, Rodopi, Amsterdam, pp. 285-299.
- Toury, G. (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam.

Filmografia

- Charade (Charada)*, Stanley Donen, 1963, Stati Uniti, distribuito in DVD da Suevia Films.
- Dune*, David Lynch, 1984, Stati Uniti, distribuito in DVD da Manga Films.
- The Lord of the Rings-The Fellowship of the Ring (El Señor de los anillos: La comunidad del anillo)*, Peter Jackson, 2001, Nuova Zelanda.
- The Lord of the Rings: The Two Towers (El Señor de los anillos: Las dos torres)*, Peter Jackson, 2002, Nuova Zelanda.
- Memento*, Christopher Nolan, 2000, Stati Uniti, distribuito in DVD da Columbia Tristar Home Entertainment.
- Night of the Living Dead (Noche de los muertos vivientes, La)*, George A. Romero, 1968, Stati Uniti, distribuito in DVD da Suevia Films.
- The Snows of Kilimanjaro (Las nieves del Kilimanjaro)*, Henry King, 1952, Stati Uniti, distribuito in DVD da Suevia Films.

Subtitling and Intercultural Communication

European Languages and beyond

edited by

Beatrice Garzelli and Michela Baldo

*Volume pubblicato con il contributo
del DADR e del CLASS dell'Università per Stranieri di Siena*

Tutti i saggi contenuti nel volume sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo

© Copyright 2014

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674149-3