

ANNALISA SANDRELLI
Università di Bologna

La traduzione dei proverbi in sottotitolazione: *I cento passi*

La sottotitolazione è, insieme al doppiaggio, una delle tecniche più usate per la traduzione audiovisiva, ed in effetti i paesi europei occidentali possono essere divisi tra paesi doppiatori e paesi sottotitolatori.¹ Tuttavia, oggi la distinzione è assai meno netta che in passato, poiché anche nei paesi doppiatori si sta cominciando a utilizzare la sottotitolazione. Se da una parte il pubblico, soprattutto giovane, comincia a gradire la possibilità di scelta tra versione doppiata e sottotitolata, dall'altra lo sviluppo del mercato dei DVD favorisce la sottotitolazione, in quanto questi prodotti generalmente sono distribuiti sia in versione doppiata che in lingua originale con i sottotitoli.² Cionostante, in Italia persiste un pregiudizio nei confronti di questa tecnica di traduzione, che secondo i suoi detrattori, non permette agli spettatori di seguire il film con la dovuta attenzione a causa dello sforzo di lettura, impedisce un vero coinvolgimento nelle vicende narrate, e non restituisce che una parte dei significati e dello stile del film originale.³

¹ Austria, Francia, Germania, Italia, Spagna e Svizzera sono considerati paesi doppiatori, mentre Belgio, Cipro, Danimarca, Finlandia, Grecia, Islanda, Norvegia, Paesi Bassi, Portogallo e Svezia sono considerati paesi sottotitolatori. La Gran Bretagna è un caso a parte, poiché la maggior parte delle opere audiovisive importate proviene da paesi di lingua inglese, e quindi il volume di traduzione è assai ridotto. Tra i principali motivi di affermazione del doppiaggio in Italia e Spagna, va ricordato che il doppiaggio consentiva ai regimi totalitari di Mussolini e Franco di imporre una politica protezionistica delle cinematografie nazionali e di manipolare eventuali messaggi sgraditi contenuti nei film stranieri. Inoltre, il tasso di alfabetizzazione della popolazione era troppo basso in entrambi i paesi per poter adottare la sottotitolazione su larga scala. Infine, poiché doppiare un film costa molto di più che sottotitolarlo, la spesa è ammortizzabile solo in paesi con un mercato cinematografico vasto. Per approfondimenti si vedano Ballester Casado 1998, Di Cola 2000, Duro 2001, Danan 1991 e 1995, Gutiérrez-Lanza 1997, Luyken *et al.* 1991, Quargnolo 1986.

² Per quanto riguarda l'Italia, un notevole contributo alla diffusione della sottotitolazione è venuto dall'uso massiccio di questa tecnica da parte del canale MTV e dal servizio di sottotitolazione per non udenti di Televideo RAI.

³ Si veda ad esempio Paolinelli 1994.

Nel presente lavoro si cercherà di dimostrare come attraverso la sottotitolazione sia invece possibile far sì che la visione di un film straniero sia simile a quella di un film in una lingua conosciuta, anche quando nel film in questione si fa un uso molto creativo della lingua di partenza (LP) e quando compaiono molti elementi legati alla cultura di partenza. Nel nostro caso, il film prescelto è la versione sottotitolata in spagnolo de *I cento passi*, di Marco Tullio Giordana, oggetto di una recente tesi di laurea triennale presso la SSLMIT dell'Università di Trieste (Ciacera Macauda 2004).

Il compito del sottotitolatore, come vedremo nel paragrafo 1, non è “spiegare” il film agli spettatori, ma solo metterli in condizione di seguirlo, disturbando il meno possibile la visione. Nel paragrafo 2 viene presentata la classificazione delle strategie di sottotitolazione proposta da Gottlieb (1992) ed i principali problemi di traduzione che con esse si cerca di risolvere. Il paragrafo 3 descrive le caratteristiche linguistiche del film in questione, mentre nel paragrafo 4 si prende in esame un caso specifico: la traduzione dei proverbi presenti nel film.

1. La sottotitolazione come tecnica di traduzione

1.1. La natura della sottotitolazione

La sottotitolazione è una tecnica di traduzione con delle caratteristiche specifiche che la distinguono da tutte le altre. Gottlieb ne dà una descrizione mediante cinque categorie: *written*, *additive*, *immediate*, *synchronous* e *polymedial* (Gottlieb 1992: 162). Nella sottotitolazione si verifica il passaggio dalla lingua orale alla lingua scritta (*written*), a differenza del doppiaggio o dell'interpretazione simultanea di film che invece utilizzano il canale orale. La sottotitolazione è *additive*, cioè prevede l'aggiunta di materiale verbale nella lingua d'arrivo (LA) all'originale ed è *immediate* in quanto i ritmi della visione del film e dell'apparire/sparire dei sottotitoli sfuggono al controllo dello spettatore. La sottotitolazione è anche *synchronous*, perché la traduzione è presentata contemporaneamente all'originale,⁴ ed è decisamente *polymedial*, visto che la versione sottotitolata di un film si avvale di più canali di comunicazione.

Quest'ultima osservazione ci deve portare ad una riflessione sulla natura dei testi audiovisivi, per i quali è necessario un approccio traduttivo specifico. Delabastita (1989 e 1990) descrive il testo filmico come testo composito che si avvale di due canali di comunicazione, quello visivo e quello acustico, e che si esplica attraverso una molteplicità di codici: oltre a quello verbale, entrano in

⁴ Gli unici altri esempi sono i libri con il testo originale a fronte e l'interpretazione simultanea.

gioco i codici narrativi (che variano in relazione ai generi), i codici dell'espressione cinematografica (l'uso di un certo tipo di inquadratura, la costruzione delle scene, il montaggio, etc.), i codici morali alla base dell'opera filmica e così via. I segni prodotti dai vari codici e trasmessi attraverso i due canali danno vita al *macro-segno* del testo filmico.

Secondo questa concezione, la sottotitolazione può essere definita come l'aggiunta di segni verbali visivi al macro-segno filmico, mentre il doppiaggio è una sostituzione di segni verbali acustici della lingua di partenza (LP) con segni verbali acustici corrispondenti nella LA. Di conseguenza, i sottotitoli si propongono come testo "ausiliario" che integra e completa il testo di partenza, e non come testo autonomo che può essere fruito separatamente. In altre parole, non ci si deve aspettare di trovare nei sottotitoli la traduzione integrale delle battute. Poiché la velocità di lettura dei sottotitoli è minore di quella del dialogo, nei sottotitoli devono essere riprodotti solo gli elementi fondamentali per la comprensione. Si tende perciò ad eliminare le ripetizioni e le ridondanze: tuttavia, la ridondanza in un testo filmico non si identifica semplicemente con la ridondanza linguistica, ma anche con la ridondanza situazionale data dal contesto. Se il messaggio è comprensibile grazie alle immagini, è possibile omettere alcuni elementi verbali, poiché il sottotitolo non farebbe che ripetere informazioni già note agli spettatori.⁵ Castro Roig (2001: 282) fornisce un breve elenco di parti del discorso di cui generalmente si può fare a meno:

[...] coletillas a final y a comienzo de subtítulo, expresiones vacías, expresiones enfáticas innecesarias que queden claras en pantalla, signos de admiración que no haga falta reforzar, pronombres personales, artículos, preposiciones y conjunciones, cópulas iniciales, nombres de cosas y personas sobreentendidos o repetidos, referencias a elementos o personas mostradas en pantalla, nombres propios, apodos, ciertos marcadores de discurso, perífrasis verbales y ciertos tiempos compuestos.

I sottotitoli sono quindi un supporto indispensabile alla comprensione, ma non devono disturbare la visione distogliendo eccessivamente l'attenzione del pubblico dal film.

1.2. Requisiti grafici e tecnici⁶

Nel lavoro del sottotitolatore esistono alcuni condizionamenti di tipo tecnico che influenzano le scelte traduttive. Prima di tutto esistono dei limiti di spazio,

⁵ Si vedano Nir 1984 e Kovačić 1994.

⁶ Sebbene esistano vari contributi sugli aspetti tecnici della sottotitolazione, si fa riferimento in questa sezione al più completo, cioè Luyken *et al.* 1991.

cioè il numero massimo dei caratteri contenuti in una riga.⁷ Questo fattore varia a seconda del mezzo e del carattere tipografico scelto: al cinema si va dai 32 ai 40 caratteri, mentre per le videocassette si oscilla fra i 28 ed i 38.

Un altro aspetto di cui si deve tenere conto è lo sforzo fisiologico di lettura da parte dello spettatore. In particolare, nella composizione di un sottotitolo a due righe è importante pensare alla distanza che dev'essere percorsa dall'occhio nel passare dalla prima alla seconda riga. Nel caso dei sottotitoli centrati, usati nel cinema in quanto visibili da tutti i punti della sala, la distanza fra la prima e la seconda riga è identica, indipendentemente da quale delle due sia la più lunga. Se invece i sottotitoli sono allineati a sinistra, come di solito accade in televisione, videocassette e DVD, si deve fare in modo che la prima riga sia più corta della seconda per ridurre il più possibile la distanza da percorrere.

Tuttavia, come si è già accennato in 1.1, la necessità di ridurre il testo non deriva tanto dai limiti di spazio, quanto piuttosto dal fattore tempo. Il vero problema è che i personaggi del film pronunciano le battute ad una velocità maggiore di quella con cui lo spettatore medio riesce a leggere i sottotitoli: di conseguenza, spesso si deve optare per una versione concisa e semplificata.

Il sottotitolo deve comparire quando il personaggio comincia a parlare e scomparire quando la battuta è terminata, rispecchiando così il ritmo del dialogo. Il sottotitolatore deve anche tenere conto del montaggio del film, evitando il mantenimento di un sottotitolo sull'immagine durante un cambio di scena o di inquadratura: questo, infatti, inganna l'occhio, portandolo a rileggere il sottotitolo che viene scambiato per uno nuovo.

Quest'ultima osservazione ci porta ad un altro aspetto importante, cioè la segmentazione del testo. Per quanto possibile, ogni sottotitolo dev'essere un'unità sintattica e semantica completa, poiché la comprensione deve essere immediata. I periodi lunghi possono essere distribuiti su più sottotitoli, a patto che siano rispecchiati i confini linguistici delle proposizioni e dei sintagmi per facilitare la lettura. Anche le interruzioni di riga all'interno di uno stesso sottotitolo di due righe devono essere logiche, evitando di separare le seguenti parti del discorso: gli articoli o gli aggettivi dai sostantivi; le preposizioni dai sostantivi con i quali formano i complementi; i pronomi personali dai verbi di cui sono soggetti; gli ausiliari dalle altre parti dei verbi coniugati ai tempi composti; le congiunzioni dalle proposizioni che introducono.⁸

Infine, un ultimo aspetto di cui bisogna tenere conto è la sincronizzazione, intesa come la necessità di assicurare la coerenza fra il contenuto del sottotitolo e quello delle immagini. Le informazioni contenute nei sottotitoli non devono mai essere contraddette da quelle trasmesse attraverso il canale visivo e non

⁷ I sottotitoli possono essere ad una o a due righe e di solito compaiono nella parte bassa dello schermo.

⁸ BBC 1994.

devono mai anticipare il senso delle immagini che seguono (per non rovinarne l'effetto drammatico).

Questo breve excursus sulle caratteristiche dei sottotitoli ha evidenziato come il lavoro del sottotitolatore sia condizionato da alcune restrizioni tecniche che vanno ad aggiungersi ai problemi di traduzione. Per affrontare tutte queste difficoltà, il sottotitolatore fa ricorso ad una serie di strategie, presentate nel paragrafo seguente.

2. Strategie e problemi di traduzione

2.1. Le strategie di sottotitolazione

Come abbiamo visto in 1.2, la sottotitolazione è una traduzione selettiva, cioè la scelta degli elementi da tradurre di volta in volta dipende dal contesto filmico.⁹ È possibile ricondurre le scelte compiute dai sottotitolatori ad un numero limitato di strategie. Gottlieb le ha sistematizzate nella seguente classificazione, tradotta e adottata dall'autrice del presente contributo in un precedente studio (Gottlieb 1992 e Sandrelli 1996):

1. *expansion* (espansione): l'originale richiede una spiegazione, per esempio perché fa riferimento a realtà culturali sconosciute nella cultura della LA;
2. *paraphrase* (parafraresi): l'originale utilizza un'espressione che non ha un equivalente diretto nella LA e che deve perciò essere parafrasata;
3. *transfer* (trasposizione): l'espressione della LP può essere tradotta integralmente in modo completo nella LA, senza alcuna perdita di sfumature;
4. *imitation* (imitazione): si utilizza un'espressione della LA identica nella forma e nel contenuto a quella della LP, come nel caso dei nomi di persona, delle formule di saluto, e più in generale dei prestiti;
5. *transcription* (trascrizione): in presenza di linguaggio che si allontana dalla norma linguistica della LP, il sottotitolatore ricrea lo stesso effetto estraniante nella LA utilizzando un'espressione altrettanto anomala;
6. *dislocation* (spostamento): in presenza di un'espressione della LP estremamente creativa (ad esempio poesie), musicale (canzoni) o legata all'elemento iconico del film, il sottotitolatore utilizza un'espressione della LA diversa nella forma e nel contenuto per ottenere lo stesso effetto;
7. *condensation* (condensazione): uso di un'espressione più concisa di quella presente nell'originale, ma senza perdita di significato;
8. *decimation* (riduzione): a causa della velocità del discorso, è possibile riprodurre nella LA solo parte dell'originale;

⁹ Si veda Kovačić 1994.

9. *deletion* (cancellazione): totale omissione di elementi verbali a causa della velocità del discorso, applicata in caso di dettagli secondari;
10. *resignation* (rinuncia): uso di un'espressione diversa da quella originale sia da un punto di vista formale che semantico, senza che sia possibile recuperare almeno parte del significato grazie agli altri elementi del testo filmico (elementi intraducibili).

Applicando di volta in volta queste strategie, è possibile affrontare i problemi di traduzione più complessi che nella maggior parte dei casi riguardano il passaggio dalla lingua parlata (dialoghi) alla lingua scritta (sottotitoli).

2.2. Problemi di traduzione

Il primo grande ostacolo che il sottotitolatore deve affrontare è la presenza dei tratti prosodici e paralinguistici dei dialoghi, che contribuiscono non poco alla significazione, ma che sono molto difficili da rappresentare in forma scritta. La punteggiatura è lo strumento grazie al quale è possibile trasferire almeno una parte di queste caratteristiche dalla lingua parlata alla lingua scritta.

Per quanto riguarda l'aspetto verbale, invece, la principale differenza fra lingua scritta e lingua parlata è costituita dai registri (Halliday 1989). I sottotitoli, pur essendo un testo scritto, devono mantenere sufficienti tratti del parlato per non infrangere il patto che lega sottotitolatore e spettatori. Ciò comporta una serie di problemi. Prima di tutto, certe forme, come i colloquialismi, i regionalismi e le espressioni idiomatiche, sono fortemente legate alla lingua orale, ed il loro impatto pragmatico viene moltiplicato dalla forma scritta. Il sottotitolatore deve quindi scegliere se mantenere il maggior grado possibile di vicinanza al testo originale o "neutralizzarne" un po' lo stile (Nir 1984). Questo principio ha particolare importanza nella traduzione delle espressioni offensive: è necessario valutare con attenzione se tali espressioni sono utilizzate con aggressività o se invece sono svuotate di contenuto. Inoltre, in alcuni casi, la recitazione può far capire che i personaggi si stanno offendendo, anche senza conoscere il significato preciso delle battute. In casi come questi, una traduzione semanticamente "fedele" avrebbe una carica pragmatica eccessiva rispetto al testo originale. Di solito si scende ad un compromesso, inserendo qualche espressione colorita per rispettare la caratterizzazione del personaggio che pronuncia la battuta.

In secondo luogo, nei dialoghi dei film ci sono spesso dei riferimenti alla società e alla cultura della LP. Il sottotitolatore è quindi costretto a misurarsi con l'arduo compito di rappresentare nella LA, in forma scritta e in modo conciso, le varietà linguistiche e sociolinguistiche presenti nel testo originale, tenendo però presente che non si possono stabilire corrispondenze arbitrarie tra le due

culture.¹⁰ Gli spettatori sono consapevoli di assistere ad un'opera straniera e trovare nei sottotitoli riferimenti alla loro realtà avrebbe un effetto destabilizzante.

Un ultimo principio da applicare con coerenza è quello della frequenza d'uso, particolarmente per quanto riguarda la traduzione delle espressioni idiomatiche: i modi di dire molto comuni (o, vice versa, molto rari) presenti nel testo originale devono essere tradotti con espressioni ugualmente frequenti nella LA, per quanto possibile.

Il film *I cento passi* costituisce un compendio delle difficoltà traduttive fin qui presentate, dall'uso dei regionalismi e dialettalismi, ai colloquialismi, alle espressioni offensive, ai costanti riferimenti alla cultura italiana e siciliana. Nel presente articolo si è scelto di soffermarsi su un aspetto non analizzato specificamente da Ciacera Macaуда (2004), e cioè la traduzione dei proverbi.¹¹ Prima di passare all'analisi degli esempi, nel paragrafo 3 vengono presentate brevemente le principali caratteristiche linguistiche del film.

3. *I cento passi*

I cento passi ha vinto il Leone d'Oro per la migliore sceneggiatura al Festival del cinema di Venezia nel 2000, oltre a molti altri premi nazionali ed internazionali, ottenendo anche un notevole successo di pubblico, sia in Italia che all'estero. Il film racconta la storia vera di Peppino (Giuseppe) Impastato, un giovane che, nato a Cinisi (Palermo) nel 1948 in una famiglia con legami con la mafia locale, ha il coraggio di ribellarsi al suo ambiente attraverso varie iniziative, tra cui giornali autogestiti, dibattiti, cineforum e una piccola radio libera di denuncia, Radio Aut. Candidato alle elezioni comunali come indipendente nelle liste di Democrazia proletaria, durante la campagna elettorale del 1978 viene assassinato con una carica di tritolo nella notte tra l'8 e il 9 maggio. La mattina del 9 maggio viene rinvenuto a Roma il cadavere di Aldo Moro: la coincidenza temporale tra i due omicidi ha fatto sì che per lungo tempo l'assassinio di questo oscuro militante siciliano sia passato inosservato. Grazie all'impegno dei compagni e della famiglia di Peppino, vent'anni dopo, nel 1998, Tano (Gaetano) Badalamenti, famoso boss della mafia palermitana, è stato rinviato a giudizio per l'omicidio.

¹⁰ A questo proposito si deve ricordare che anche nel doppiaggio è arbitrario stabilire delle corrispondenze tra dialetti e varietà sociolinguistiche dell'italiano e della lingua straniera.

¹¹ Si rimanda appunto a Ciacera Macaуда 2004 per un'analisi ad ampio raggio della versione sottotitolata in spagnolo del film.

Oltre ad avere un indubbio valore cinematografico, il film di Giordana risulta particolarmente interessante da un punto di vista linguistico, sia per la sua ambientazione siciliana che per la particolare creatività di Peppino.

All'inizio del progetto, proprio l'ambientazione della storia nella provincia di Palermo ha provocato forti dubbi nel regista (Giordana *et al.* 2001: 7):

Prima ancora di leggere la sceneggiatura avevo deciso in cuor mio di rifiutare. Conoscevo solo superficialmente la Sicilia, temevo d'inscatolarli nelle trappole dei film di genere, negli stereotipi di una convenzione troppo forte da sradicare per chi non è siciliano e non conosce la lingua, i modi di dire e, soprattutto, *non dire*.

Attraverso un intenso lavoro di scrittura, con ripetute stesure della sceneggiatura, Marco Tullio Giordana, Claudio Fava e Monica Zapelli sono riusciti a creare una particolare mescolanza di italiano e "siciliano", o meglio, hanno fatto ricorso alla varietà regionale siciliana dell'italiano (piuttosto che il dialetto palermitano vero e proprio) e l'hanno condita con alcune espressioni dialettali colorite. Nello specifico, troviamo ad esempio alcuni lessemi tipicamente siciliani, come *picciuli* (soldi), *picciotto* (ragazzo), *picciriddu* (bambino), e molti altri. Ciacera Macaуда (2004: 37-38) evidenzia come questi elementi dialettali siano stati normalizzati nella versione sottotitolata, che fa ricorso a vocaboli dello spagnolo standard. Si nota, inoltre, che il sottotitolatore non ha seguito un criterio coerente, optando per traduzioni diverse dello stesso vocabolo in diversi momenti del film: in questo modo gli spettatori della LA sono stati privati di informazioni utili sulla caratterizzazione dei personaggi.

Altri elementi lessicali tratti dal dialetto siciliano presenti nel film sono le parolacce e le espressioni offensive, molto frequenti nei dialoghi tra i personaggi principali. Sebbene non sia ancora stata effettuata un'analisi sistematica, l'impressione che si ricava dalla versione spagnola è che il sottotitolatore abbia tradotto solo una parte di queste espressioni, per evitare un impatto eccessivo nella LA, come si è già discusso in 2.2.

Un altro esempio di difficoltà traduttive, sia a livello lessicale che sintattico, è costituito dalle battute di un personaggio italo-americano (il cugino di Peppino, Anthony) che si esprime in una sorta di *pastiche* siciliano-inglese piuttosto sgrammaticato. L'analisi di Ciacera Macaуда (2004: 24, 27) rivela come, di fronte a queste espressioni e strutture che si allontanano dalla norma linguistica della LP, le strategie più usate dal sottotitolatore per ricreare lo stesso effetto nella LA siano state l'imitazione e la trascrizione (si veda 2.1).

Gli aspetti più interessanti del film dal punto di vista traduttivo sono i numerosi riferimenti alla cultura della LP, abbondanti soprattutto nelle battute di Peppino e resi ancor più complessi dalle invenzioni linguistiche di quest'ultimo. Come si è accennato, infatti, Peppino Impastato era l'animatore di molte

iniziative culturali a Cinisi, e specialmente nei suoi programmi radiofonici si sbizzarriva con messaggi di denuncia delle attività mafiose della sua città, attraverso parodie, scenette comiche ricche di invenzioni linguistiche, citazioni letterarie, e così via. Emblematica è la scena in cui Peppino recita una parodia del primo canto dell'Inferno della *Divina Commedia*, popolata da personaggi mafiosi locali. In questo caso il sottotitolatore deve confrontare il modello originale (il canto dantesco) con la parodia di Peppino, e, prendendo come riferimento una delle traduzioni spagnole della *Divina Commedia*, produrre un testo poetico-parodico in spagnolo che crei effetti umoristici simili, entro i rigidi criteri di sintesi imposti dai sottotitoli. Sebbene non rientri nell'ambito del presente contributo fare un'analisi dettagliata di questo brano, si può accennare che, nonostante le difficoltà, la versione spagnola consente al pubblico della LA l'accesso alla maggior parte dei significati e riproduce l'effetto umoristico dell'originale.

Ci sono molti altri esempi di uso creativo della LP da parte del personaggio di Peppino che sono ardui da riprodurre nella LA attraverso i sottotitoli, come la scena in cui viene intervistato il cane del sindaco presso il "Maficipio" (municipio) di Cinisi. Lo stesso dicasi per i brani di poesie letti da Peppino, "Supplica a mia madre" di Pierpaolo Pasolini, e "L'infinito" di Giacomo Leopardi. In questi due casi, infatti, il sottotitolatore ha usato la sua creatività per produrre una sua traduzione, che si discosta dalle versioni delle due poesie pubblicate in Spagna.¹² Questa scelta, probabilmente, si spiega con la scarsa riconoscibilità delle due poesie da parte del pubblico di lingua spagnola. Il caso contrario avviene invece con la citazione di un famoso passo del *Don Chisciotte* di Cervantes, cioè la scena in cui Don Chisciotte scambia dei mulini a vento per dei giganti (capitolo otto, parte prima). In questo caso, il sottotitolatore è andato a recuperare il testo originale spagnolo, effettuando solo dei minimi tagli (per ragioni di spazio), ritenendo giustamente che il pubblico della LA si aspetti di ritrovare nei sottotitoli le note parole di Cervantes.

Tra i numerosi altri spunti di analisi contenuti nel film, hanno attratto la nostra attenzione una serie di proverbi, che costituiscono l'esempio più emblematico di espressione idiomatica. Essendo particolarmente legati alla cultura, alla storia e alla geografia di un paese, si può affermare che tra le espressioni a forte connotazione culturale i proverbi siano forse i più difficili da tradurre (Sandrelli 1996: 175-182). Nel film in questione c'è l'ulteriore complicazione della coloritura dialettale voluta dagli sceneggiatori. Nel paragrafo 4 ci soffermiamo quindi sulla traduzione dei proverbi.

¹² È stato fatto un confronto tra la versione sottotitolata e le traduzioni "ufficiali" delle due poesie pubblicate in Spagna, ma tale analisi esula dall'ambito del presente lavoro.

4. I proverbi in sottotitolazione

Come si è detto, dato il profondo legame tra proverbi e cultura popolare, queste espressioni sono assai difficili da tradurre in un'altra lingua. Ovviamente, minore è la distanza tra le due culture, maggiore sarà il numero dei proverbi condivisi. Nei (rari) casi in cui esiste un proverbio nella LA semanticamente, stilisticamente e pragmaticamente equivalente a quello della lingua originale, il sottotitolatore può fare ricorso alla trasposizione. In tutti gli altri casi, si deve scegliere una strategia di sottotitolazione che tenga conto della funzione svolta dal proverbio nella scena in cui viene pronunciato. Se ai fini dello sviluppo narrativo prevalgono la funzione semantica e pragmatica (il significato del proverbio e l'intenzione con cui il personaggio lo usa) sugli aspetti formali (le parole che effettivamente compongono il proverbio), il sottotitolatore può ricorrere alla parafrasi o alla condensazione, a seconda dello spazio a disposizione.

Se invece si ritiene che sia importante riprodurre la stessa figura evocata dal proverbio della LP ai fini della caratterizzazione del personaggio o dello sviluppo della trama, si può decidere di creare un nuovo proverbio nella LA, adottando la strategia della trascrizione oppure della dislocazione. Il proverbio così ottenuto si distacca (volutamente) dallo standard della LA, nel tentativo di trasmettere al pubblico l'atmosfera, il colore, le sfumature dell'originale.

Nel film *I cento passi* si trovano diversi proverbi, alcuni utilizzati nella loro forma originale, altri modificati tramite invenzioni linguistiche. Nel primo esempio vediamo il boss mafioso Tano Badalamenti spiegare al padre di Peppino che per mantenere il suo potere deve sempre controllare quello che fanno i suoi uomini:

Esempio 1

Come si dice: l'occhio del padrone ingrassa il cavallo.	“El ojo del amo hace engordar al caballo.”
---	--

Siamo in presenza di una trasposizione pura, resa possibile dall'esistenza di un proverbio praticamente identico in spagnolo, diffuso in due versioni: *el ojo del amo engorda al caballo* o *al ojo del amo engorda el caballo*.¹³

¹³ Le due versioni sono entrambe molto comuni, come si può facilmente verificare sui dizionari e raccolte di proverbi disponibili su Internet. Fra l'altro una breve indagine condotta con il motore di ricerca Google ha evidenziato come il proverbio sia molto usato in senso figurato in testi di economia aziendale, per indicare la necessità da parte di imprenditori e dirigenti d'azienda di mantenere un vigile controllo sui dipendenti.

A volte è possibile operare una trasposizione anche se il proverbio del testo di partenza è stato modificato. L'esempio 2 è tratto dalla scena in cui Peppino sta "intervistando" il cane del sindaco di Cinisi (si veda 3) in una giornata di pioggia:

Esempio 2

Cane bagnato cane fortunato	¿ Y a mí qué ? ¡ Perro mojado, perro afortunado !
-----------------------------	--

In questo caso il gioco di parole, basato sulla modifica del proverbio "sposa bagnata sposa fortunata", è rappresentativo dell'uso creativo e giocoso della lingua da parte di Peppino nelle sue trasmissioni radio. È un tratto distintivo della sua personalità che è importante riprodurre nella versione in LA. Fortunatamente, il proverbio spagnolo *novia mojada, novia afortunada* consente di ricreare esattamente lo stesso meccanismo nella LA.

Veniamo ad un caso apparentemente simile, ma in realtà più problematico. Nella prima parte del film il padre di Peppino commenta favorevolmente la scelta di una sposa siciliana da parte del cugino italo-americano Anthony con il proverbio "Moglie e buoi dei paesi tuoi". Un possibile equivalente spagnolo potrebbe essere *quien lejos se va a casar, va engañado o a engañar* (Rossi 2002: 236). Tuttavia, come rileva giustamente Ciacera Macaуда (2004: 27), il proverbio italiano ha una frequenza d'uso molto più alta del proverbio spagnolo. Inoltre, quest'ultimo ha sfumature di significato leggermente diverse, in quanto pone maggiore enfasi sui (presunti) rischi corsi da chi sposa una donna di diversa provenienza geografica, e cioè il rischio di essere tradito o di tradire. Probabilmente per queste ragioni il sottotitolatore spagnolo ha deciso di adottare la strategia della trascrizione, creando un proverbio spagnolo completamente nuovo sul modello italiano, fra l'altro ottenendo risultati notevoli in termini di ritmo e rima:

Esempio 3

Perché come si dice "Moglie e buoi dei paesi tuoi"!	porque como dice el refrán... "El buey y la mujer, de tu pueblo tienen que ser".
---	--

Come si è già sottolineato (si veda 3.), la lingua del film è caratterizzata da una particolare mescolanza di italiano regionale e dialetto siciliano. L'esempio 4 è tratto da una scena in cui Tano Badalamenti si reca a parlare con Peppino per dirgli che le sue provocazioni radiofoniche non lo sfiorano minimamente. In quell'occasione lo minaccia con un proverbio in dialetto:

Esempio 4

Tu sei nuddu ammiscato cu niente.	Eres un don nadie mezclado con la nada.
-----------------------------------	---

La prima osservazione da fare è che la versione in LA è in spagnolo standard, senza alcuna traccia dialettale: in 2.2 abbiamo infatti ricordato che sarebbe arbitrario stabilire delle corrispondenze tra dialetti della LP e della LA. Tuttavia, ci sono altri aspetti della traduzione che vale la pena di commentare. L'espressione siciliana "nuddu ammiscato cu niente", letteralmente "nessuno mescolato con niente", indica una persona talmente poco importante da potersi considerare inesistente. Come sottolinea Ciacera Macaudo (2004: 26), espressioni italiane simili, come "non valere un fico secco" o "essere l'ultima ruota del carro", hanno lo stesso significato, ma una carica pragmatica sicuramente minore e meno negativa. Nella traduzione in spagnolo il sottotitolatore è stato aiutato dall'esistenza dell'espressione *ser un don nadie* che indica appunto lo scarso valore di una cosa o di una persona. Tuttavia, non ha potuto realizzare una trasposizione vera e propria, poiché mancava la parte finale del proverbio. Di conseguenza, ha fatto ricorso anche alla trascrizione, ampliando l'espressione spagnola sul modello di quella siciliana. Anche in questo caso così complesso, dunque, il sottotitolatore è riuscito a creare una versione in LA che mantiene sia l'immagine evocata dal proverbio originale che la sua carica pragmatica.

Conclusioni

In questo breve contributo si è cercato di dimostrare come, sebbene la sottotitolazione sia una tecnica di traduzione con delle restrizioni precise, sia quasi sempre possibile affrontare tutte le difficoltà traduttive di un film attraverso una serie di strategie apposite, che abbiamo illustrato in 2.1. Si è sottolineato che il problema fondamentale della sottotitolazione non è, contrariamente alle apparenze, lo spazio, ma il tempo, inteso come tempo di esposizione dei sottotitoli, tempo di lettura degli stessi da parte del pubblico, e sincronismo tra sottotitoli e immagini. È quindi dal fattore tempo che deriva la necessità di sintesi del testo contenuti nei sottotitoli, il che non implica necessariamente una compressione del testo filmico nella sua interezza (si veda la concezione di macro-segno filmico esposta in 1.1). Si è infatti posto l'accento sulla natura non autonoma dei sottotitoli, che non possono essere considerati un testo indipendente, ma vanno visti come una delle tante componenti del film. Infine, abbiamo preso in considerazione *I cento passi*, un film particolarmente difficile da tradurre per le scelte linguistiche compiute dagli sceneggiatori. Per motivi di spazio si è scelto di prendere in esame un caso limite, i proverbi,

facendo vedere come con le strategie di traduzione a sua disposizione, un bravo sottotitolatore possa riuscire a riprodurre non solo i significati, ma anche le atmosfere dell'originale. Con questo siamo consapevoli di non aver esaurito l'argomento, ma speriamo di aver dato un piccolo contributo alla comprensione di questa tecnica di traduzione ancora poco studiata nel nostro paese.

Bibliografia

- Ballester Casado A. (2001) *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Granada, Comares.
- BBC (1994) *BBC Subtitling Guide*, Dattiloscritto non pubblicato.
- Castro Roig J. (2001) "El traductor de películas", in *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Al cuidado de M. Duro, Madrid, Catedra (Signo e imagen), pp. 267-298.
- Ciacera Macaudo G. (2004) *I cento passi di Marco Tullio Giordana: analisi e commento della versione sottotitolata in spagnolo*, Tesi di laurea non pubblicata, Trieste, S.S.L.M.I.T., Università di Trieste.
- Danan M. (1991) "Dubbing as an expression of nationalism", *Meta*, XXXVI, 4, pp. 606-614.
- Danan M. (1995) "Le sous-titrage: stratégie culturelle et commerciale", in *Audiovisual Communication and Language Transfer*, International Forum, Strasbourg, Council of Europe, 22-24 June 1995, *Translatio - FIT Newsletter*, XIV, nouvelle série, 3-4, pp. 272-281.
- Delabastita D. (1989) "Translation and mass communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics", *Babel. International Journal of Translation*, XXXV (4), pp. 193-218.
- Delabastita D. (1990) "Translation and the mass media", in *Translation, History and Culture*. Ed. by S. Bassnett and A. Lefevere, London-New York, Pinter Publishers, pp. 97-105.
- Di Cola G. (2000) "Profilo di storia del doppiaggio", in *Il doppiaggio. Profilo, storia e analisi di un'arte negata*. A cura di A. Castellano, AIDAC, pp. 22-54.
- Duro M. (al cuidado de) (2001) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Catedra (Signo e imagen).
- Giordana M.T., Fava C. e Zapelli M. (2001) *I cento passi*, Milano, Feltrinelli Editore.
- Gottlieb H. (1992) "Subtitling - A new university discipline", in *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*. Papers from the First Language International Conference, Elsinore,

- Denmark, 31 May - 2 June 1991. Ed. by C. Dollerup and A. Loddegaard, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 161-170.
- Gutiérrez-Lanza M.C. (1997) "Spanish Film Translation: Ideology, Censorship, and the Supremacy of the National Language", in *The Changing Scene in World Languages: issues and challenges*, vol IX, American Translators Association Scholarly Monograph Series, Binghamton University. Ed. by M.B. Labrum, Amsterdam/ Philadelphia, Benjamins, pp. 35-46.
- Halliday M.A.K. (1989 [1985]) *Spoken and Written Language*, 2^a ed., Oxford, Oxford University Press.
- Kovačić I. (1994) "Relevance as a factor in subtitling reductions" in *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, Aims, Visions*. Papers from the second *Language International* Conference, Elsinore, Denmark 4-6 June 1993. Ed. by C. Dollerup and A. Lindegaard, Amsterdam/ Philadelphia, Benjamins, pp. 245-251.
- Luyken G., Herbst T., Langham-Brown J., Reid H. and Spinhof H. (eds.) (1991) *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Manchester, the European Institute for the Media.
- Martín Sánchez M. (1997) *Diccionario del español coloquial (dichos, modismos y locuciones populares)*, Madrid, Editorial Tellus.
- Nir R. (1984) "Linguistic and sociolinguistic problems in the translation of imported TV films in Israel", *International Journal of the Sociology of Language*, 48 (Language and Television), Berlin-New York-Amsterdam, Mouton Publishers, pp. 85-86.
- Paolinelli M. (1994) "Doppiaggio: la traduzione odiata", in *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*. A cura di R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli e L. Gavioli, Biblioteca della S.S.Li.M.I.T., Bologna, CLUEB, (Cinema e traduzione 5), pp. 151-155.
- Quargnolo M. (1986) *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemona, la Cineteca del Friuli.
- Rossi E. (2002) *Proverbi ed espressioni analoghe in spagnolo*, Tesi di laurea non pubblicata, Trieste, S.S.L.M.I.T., Università di Trieste.
- Sandrelli A. (1996) *Caro Diario di Nanni Moretti. Studio comparato delle versioni sottotitolate in inglese e spagnolo*, Tesi di laurea non pubblicata, Trieste, S.S.L.M.I.T., Università di Trieste.