

studi
germanici
Quaderni dell'AIG



**Passaggi, transiti e contatti
tra lingue e culture: la traduzione
e la germanistica italiana**

a cura di
Raul Calzoni e Manuela Moroni

2
2019

Studi Germanici – Quaderni dell’AIG (Associazione Italiana di Germanistica)
Supplemento al numero 15/2019 di «Studi Germanici».
Periodico annuale fondato dall’Istituto Italiano di Studi Germanici in collaborazione con la giunta dell’AIG del triennio giugno 2016 - giugno 2019 (Presidente Elena Agazzi)

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci

Il fascicolo ha cadenza annuale ed è pubblicato come numero speciale della rivista «Studi Germanici» a cura dell’Associazione Italiana di Germanistica

Il prezzo è di 25 € (Italia ed estero, spese di spedizione escluse)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000

«Studi Germanici» è una rivista *peer reviewed* di fascia A – ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

La corrispondenza relativa alla collaborazione va indirizzata a:
AIG - Associazione Italiana di Germanistica
aig.segreteria@gmail.com
<http://www.associazioneitalianagermanistica.it/>

Indice

- 7 Raul Calzoni – Manuela Moroni**
Passaggi, transiti e contatti tra lingue e culture: la traduzione e la germanistica italiana

Saggi

- 15 Lucia Cinato – Isabella Amico di Meane**
Tradivario. Variazione socio-geografica e traduzione: pratiche, strategie e tendenze nella coppia di lingue tedesco-italiano sull'esempio di due casi di studio
- 33 Gianluca Cosentino**
La traduzione di varietà linguistiche non standard: il caso del berlinese in *Berlin Alexanderplatz*
- 51 Ermenegildo Bidese**
Welten im Übergang und ihre Relikte. Interpretative Aspekte der deutschen Übersetzung von *Horcynus Orca*
- 75 Anne-Kathrin Gärtig-Bressan**
Sich in den Schlaf plärren und *jdn wachrütteln*: Kausative Konstruktionen mit Resultats-Prädikativen im Deutschen und die Möglichkeit ihrer Übersetzung ins Italienische
- 99 Dorothee Heller – Valerio Furneri**
Beobachtungen zur deutschen Übersetzung des *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*
- 119 Antonella Nardi**
La sottotitolazione interlinguistica come strumento di riflessione linguistico-culturale nella formazione accademica – Esempi di trasposizione di *realia* dal tedesco all'italiano

- 137** **Valentina Crestani**
Bild-Sprache-Landschaften online: Deutsch und Italienisch
im Vergleich
- 157** **Guglielmo Gabbiadini**
Robespierre sul Danubio. Note sul *transfert* culturale franco-
austriaco in *Robespierre. Ein modernes Epos* di Marie Eugenie
delle Grazie
- 179** **Isabella Ferron**
«Die Sprachen als geistige Schöpfungen des Menschen, als
tief in ihre geistige Entwicklung verschlungen...». Le riflessioni
linguistiche di Alexander von Humboldt
- 197** **Abstracts**
- 203** **Hanno collaborato**

La sottotitolazione interlinguistica
come strumento di riflessione linguistico-culturale
nella formazione accademica –
Esempi di trasposizione di *realia* dal tedesco
all'italiano

Antonella Nardi

1. INTRODUZIONE

La sottotitolazione ha una lunga storia. Già agli inizi del film muto si situano le prime scritte funzionali, gli intratitoli, che, nella forma di cartelli tra due sequenze, avevano lo scopo di spiegare o commentare la narrazione, di dare informazioni spazio-temporali non deducibili dalle immagini e, più tardi, di rappresentare spezzoni di dialoghi tra i personaggi¹. Da queste premesse risulta chiara una natura peculiare dei sottotitoli: essi costituiscono una delle tante parti che compongono il testo audiovisivo inteso nella sua globalità e sono pertanto un testo parziale che si aggiunge alle tracce visiva e uditiva allo scopo di rendere i dialoghi originali accessibili a un pubblico di arrivo, nel caso di sottotitoli interlinguistici, di lingua e cultura diverse. Per sua natura, quindi, il sottotitolo è un testo privo di autonomia che dipende dal contesto filmico in cui è inserito ed è da questo influenzato. Questo aspetto è da tenere in considerazione nella formulazione di sottotitoli: soprattutto quando i dialoghi originali presentano tracce di problematicità traduttive che potrebbero inficiare una comprensione adeguata del testo in questione, spesso l'immagine in movimento aiuta la disambiguazione fornendo informazioni supplementari e chiarificatrici rispetto alla pista verbale.

Pur aiutati dal contesto filmico, i sottotitolatori hanno il difficile compito di interpretare i segnali testuali, verbali e non, e di stabilire la loro rilevanza sia dal punto di vista linguistico che culturale. Uno degli aspetti

¹ Alla fine degli anni Venti dell'ultimo secolo, quando vennero prodotti i primi film sonori, la sottotitolazione divenne, insieme al doppiaggio, una delle forme dominanti di traduzione filmica. Tra i Paesi europei quelli settentrionali si sono in generale delineati come più propensi alla ricezione di film stranieri sottotitolati, mentre nei Paesi dell'Europa meridionale si è diffuso di più il doppiaggio, cfr. tra gli altri Heinrik Gottlieb, *Subtitling*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. by Mona Baker, Routledge, London-New York 1998, pp. 244-248.



più problematici di questo compito è rappresentato dalla trasposizione interlinguistica di espressioni culturo-specifiche, o *realia*².

Come sottolineato da Bödecker e Freese³, le espressioni culturo-specifiche sono polifunzionali: hanno un ruolo referenziale ma concorrono anche alla costruzione del testo collegando il mondo fittizio con l'esperienza del ricevente. Nel testo filmico i *realia* da una parte legano indissolubilmente il testo di partenza al contesto culturale di riferimento, dall'altra contribuiscono in maniera determinante alla costruzione dell'esperienza testuale che lo spettatore vive durante la ricezione del documento audiovisivo.

Dato l'importante ruolo che svolgono, gli elementi culturo-specifici necessitano di una riflessione traduttologica sia a livello interlinguistico che interculturale; ciò per cogliere la dinamica del testo di partenza e trasporla nel testo di arrivo, affinché quest'ultimo non sia per il suo pubblico solo una forma di intrattenimento ma, ben di più, uno strumento di accessibilità alla cultura di partenza. Compito del sottotitolatore è quindi colmare l'asimmetria culturale⁴ tra il testo di partenza e quello di arrivo tenendo conto dei vincoli spaziali e temporali cui sono sottoposti i sottotitoli.

Questo contributo vuole presentare la complessità di tale compito e quindi osservarlo da un punto di vista didattico. Nei primi due paragrafi verranno trattati brevemente i temi della sottotitolazione interlinguistica, dei *realia* e dei relativi procedimenti traduttivi con riferimento alla tecnica di sottotitolazione. In seguito si prenderanno in esame modalità di trasposizione didattica del processo di sottotitolazione sulla base di alcuni esempi di sottotitoli formulati da due future traduttrici e riguardanti elementi culturo-specifici. Si cercherà di mettere in evidenza la rilevanza del percorso traduttologico come strumento di riflessione linguistico-culturale, ponendo quindi l'accento prevalentemente sulla presa di coscienza delle relative problematiche.

² Cfr. Jorge Díaz Cintas – Aline Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, St. Jerome Publishing, Manchester 2007, pp. 200 ss.

³ Cfr. Birgit Bödecker – Katrin Freese, *Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie*, in «TEXTconTEXT», 2, 2/3 (1987), pp. 137-165, qui pp. 138-139. Nel loro contributo Bödecker e Freese si riferiscono ai testi letterari ma le loro considerazioni in questo caso sono applicabili anche ai testi audiovisivi di finzione.

⁴ Cfr. Javier Franko Aixelá, *Culture-Specific Items in Translation*, in *Translation, Power, Subversion*, ed. by Roman Alvarez – Maria Carmen – Africa Vidal, *Multilingual Matters*, Clevedon, Philadelphia 1996, pp. 52-78.



2. LA SOTTOTITOLAZIONE INTERLINGUISTICA: TRATTI DISTINTIVI

Da quanto sopra esposto risulta chiaro lo status particolare della sottotitolazione interlinguistica come metodo traduttivo. Essa infatti non è da considerarsi una forma di traduzione nel senso ‘classico’ del termine e, rispetto a quest’ultima, presenta tre caratteristiche peculiari:

1. La prima riguarda la natura multimodale dei testi audiovisivi oggetto di sottotitolazione; essi attivano canali percettivi che veicolano informazioni tramite diverse modalità: uditiva verbale (es. dialoghi), uditiva non verbale (es. rumori di sottofondo), visiva verbale (es. scritte, sottotitoli) e visiva non verbale (es. linguaggio filmico, linguaggio del corpo)⁵. Chi sottotitola deve quindi avere sempre ben presente che il significato globale del documento audiovisivo dipende dalla sincronia di questi sistemi espressivi che, insieme, influenzano la ricezione del testo.

2. La seconda è insita nella dimensione diamesica del processo di sottotitolazione, durante il quale il testo orale di partenza viene ‘convertito’ in un testo scritto di arrivo. Per questa particolare forma di trasposizione interlinguistica Gottlieb ha coniato il termine ‘traduzione diagonale’⁶ in quanto, a differenza di quanto accade nell’interpretariato e nella traduzione scritta, nella sottotitolazione avviene un cambio di medium dall’orale del dialogo filmico allo scritto del sottotitolo.

3. La terza caratteristica è legata ai vincoli spazio-temporali che regolano la formulazione dei sottotitoli e che restringono la quantità di informazioni da trasferire nel sottotitolo. Temporalmente i sottotitoli hanno una limitazione di permanenza sullo schermo, spazialmente non devono superare di norma le due righe, ognuna delle quali ha un numero massimo di caratteri. Queste due regole hanno lo scopo di garantire la leggibilità del sottotitolo dal punto di vista tecnico: esso dev’essere facile da leggere, compatto e non disturbare la ricezione. Pertanto i sottotitoli sono frutto di una riduzione e di un adattamento nella lingua di arrivo dei dialoghi originali.

Il sottotitolo interlinguistico si può quindi definire come la trasposizione condensata di enunciati verbali da una lingua a un’altra e dal dialogo filmico al testo scritto. La forma abbreviata del sottotitolo rispetto alle battute dialogiche è il risultato di una riduzione testuale che tiene conto della ridondanza intersemiotica⁷, ad esempio tra immagine e parola, e

⁵ Cfr. Henrik Gottlieb, *Subtitling: People Translating People*, in *Teaching Translation and Interpreting*, vol. 2, ed. by Cay Dollerup – Annette Lindegaard, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1994, pp. 261-274, qui p. 265.

⁶ Henrik Gottlieb, *Screen Translation*, in *Understanding Translation*, ed. by Anne Schjoldager, Academica, Aarhus 2008, pp. 205-246, qui p. 210.

⁷ Cfr. Henrik Gottlieb, *Subtitling: People Translating People*, cit., p. 273.



della ridondanza intrasemiotica⁸, ad esempio nelle ripetizioni verbali. Ciò permette di eliminare dai sottotitoli alcune parti dei dialoghi garantendo tuttavia un'adeguata comprensione del testo nel suo complesso. Se da un lato risulta pertanto chiara la dipendenza del sottotitolo dal contesto filmico in cui è inserito, dipendenza che aiuta il lavoro di riduzione e compattazione testuale, dall'altro la necessità di ridurre il testo porterà come conseguenza, e in maniera decisamente più marcata rispetto alla traduzione 'classica', a omissioni di elementi verbali ritenuti, nello specifico, non rilevanti.

Le caratteristiche della sottotitolazione (interlinguistica) influenzano inoltre in modo particolare la resa di espressioni culturo-specifiche o *realia*, come verrà evidenziato nei paragrafi successivi.

3. I *REALIA*: CLASSIFICAZIONE E PROCEDIMENTI TRADUTTIVI CON RIFERIMENTO ALLA SOTTOTITOLAZIONE

Per *realia* s'intendono espressioni culturo-specifiche che si riferiscono a frammenti di realtà esistenti nella lingua-cultura di partenza e mancanti o sconosciute in quella di arrivo⁹. I *realia* legano il testo sia temporalmente che localmente al suo ambiente di partenza conferendogli uno speciale colore locale¹⁰. Essi si possono quindi considerare 'portatori d'identità'¹¹, così come segni caratteristici della cultura di partenza che, come sopra già accennato, contribuiscono in maniera determinante, soprattutto in testi di *fiction*, alla costruzione dell'impianto testuale.

La specifica impronta culturale di alcuni *realia* costituisce il loro aspetto interessante dal punto di vista traduttologico, in quanto il traduttore deve porsi il problema se e come conservare questi caratteri distintivi.

⁸ Cfr. Henrik Gottlieb, *Subtitling: Diagonal Translation*, in «Perspectives: Studies in Translatology», 2, 1 (1994), pp. 101-121, qui p. 107. Cfr. anche Heidrun Gerzmysch-Arbogast, *Untertitel als sprachliche Herausforderung*, in *Barrierefreie Information und Kommunikation. Hören – Sehen – Verstehen in Arbeit und Alltag*, hrsg. v. Christa Schulthe-Schlenker, Neckar-Verlag, Villingen-Schwenningen 2004, pp. 183-195, qui p. 189.

⁹ Teresa Tomaszewicz, *Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques*, in *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices and Research*, ed. by Yves Gambier – Henrik Gottlieb, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2001, pp. 237-247.

¹⁰ Elisabeth Markstein, *Realia*, in *Handbuch Translation*, hrsg. v. Mary Snell-Hornby – Hans G. Hönl – Paul Kußmaul – Peter A. Schmitt, 2. bearbeitete Aufl. (2006), Stauffenburg, Tübingen 1999, pp. 288-291.

¹¹ *Ivi*, p. 288.



3.1 *Classificazione dei realia*

Per una trattazione sistematica delle espressioni culturo-specifiche ricorrenti negli esempi riportati in seguito, ci si rifà alla classificazione dei *realia* in referenze culturali di base secondo Florin e Vlahov¹² tenendo conto anche della tassonomia, riferita specificatamente al procedimento di sottotitolazione, indicata da Díaz Cintas e Remael¹³.

Le espressioni culturo-specifiche si suddividono pertanto in:

- *realia* geografici riferentesi a elementi della geografia fisica e della meteorologia, oggetti geografici legati all'opera dell'uomo (es. città, strade, piazze), specie endemiche (piante e animali).
- *realia* etnografici riferentesi a oggetti della vita quotidiana (es. cibi, abbigliamento, abitazioni, mezzi di trasporto, prodotti e marche), oggetti riguardanti l'attività lavorativa (es. professioni, luoghi di lavoro, attrezzi, strumenti), oggetti relativi alla cultura e all'arte (es. musica, danze, figure mitiche, fantastiche, letterarie, mediatiche, festività, religioni, oggetti etnici), unità di misura e denaro.
- *realia* socio-politici: riferentesi a entità amministrative e territoriali, organi e cariche, istituzioni e simboli della vita sociale e politica (es. organizzazioni politiche e partitiche, gruppi politici, appellativi e titoli, sistemi di governo, sistemi educativi, ceti sociali), istituzioni e oggetti militari.

Le espressioni culturo-specifiche sopra classificate si riferiscono sia alla cultura di partenza, che a quella di arrivo, ma anche a una cultura terza che può essere rappresentata nel testo di partenza o in quello di arrivo.

3.2 *Modalità di traduzione di realia e loro applicazione nel processo di sottotitolazione*

Tradurre *realia* significa cogliere l'informazione culturale insita nel testo di partenza e in esso non esplicita in quanto l'autore suppone che faccia parte del sapere implicito del suo pubblico di riferimento¹⁴. Chi

¹² Sergej I. Vlahov – Sider Florin, *Neperevodimoe v perevode. Realii*, in «Masterstvo Perevoda», 6 (1969), p. 432-453 e Sergej I. Vlahov – Sider Florin, *Neperevodimoe v perevode*, *Meždunarodnye otnošenija*, Moskva 1980, 4ª ed. 2006. Per la traduzione in italiano della tassonomia di Vlahov e Florin cfr. Bruno Osimo, *Il manuale del traduttore*, Hoepli, Milano 2011³, p. 112 e Lia Bazzanini, *Tradurre realia. Le espressioni culturo-specifiche nelle edizioni italiane della Wendeliteratur*, Bononia University Press, Bologna 2011, pp. 132-133.

¹³ Jorge Díaz Cintas – Aline Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 201.

¹⁴ Christiane Nord (*Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Julius Groos, Tübingen 2009⁴, p. 106 ss.) definisce questo tipo di informazioni implicite 'pragmatische Präsuppositionen' e le elenca tra i fattori interni al testo nell'analisi testuale propedeutica alla traduzione. Sono elementi del sapere collegati alla situazione comunicativa del testo di partenza, in particolare per i *realia* di carattere socio-culturale, che i destinatari del te-



traduce deve quindi saper individuare l'informazione culturale 'nascosta' nel testo di partenza, stabilire se è rilevante per la comprensione del testo da parte del pubblico di arrivo e, se è il caso, trasporla nel testo tradotto.

Per assolvere a questo compito, sono a disposizione diversi procedimenti che vengono documentati in molti studi riguardanti la traduzione di espressioni culturo-specifiche. Di seguito si propone una scelta di soluzioni con particolare riferimento alla sottotitolazione e agli esempi commentati nel prossimo paragrafo¹⁵:

1. Prestito identico o adattato: l'espressione viene ripresa nella sua forma originale o con adattamenti nella lingua di arrivo. In generale l'adozione di questo procedimento rivela la volontà di chi traduce di rimanere vicino al testo di partenza. Una decisione di questo genere può essere presa considerando una specifica intenzione del testo, per esempio di puntare principalmente sulla trasmissione diretta del sapore della cultura di partenza.¹⁶ In realtà l'uso del prestito è da valutare attentamente, in quanto può causare un senso di estraneità nel pubblico di arrivo¹⁷, in particolare nei sottotitoli che non offrono grande spazio per eventuali delucidazioni.

2. Calco o mezzo calco: si tratta della traduzione letterale di un termine tenendo conto delle particolarità morfosintattiche tipiche delle lingue considerate. Il calco può essere totale o parziale: nel mezzo calco, che interessa parole composte o sintagmi, uno dei due termini, di solito il nome proprio se presente, viene mantenuto in lingua originale, mentre l'altro viene tradotto (es. Gardasee). Il calco ricorre nei sottotitoli più spesso del prestito, in casi di facile comprensione o in cui possa essere reso trasparente dal contesto filmico.

3. Analogia concettuale o equivalenza funzionale: nel testo di arrivo viene utilizzata un'espressione già esistente, o ne viene creata una nuova, che denomina un concetto vicino a quello indicato nel testo di partenza.

sto originale riescono a ricostruire sulla base delle loro conoscenze e della loro esperienza del mondo. Non è così, invece, per il pubblico di arrivo, che necessita di ulteriori agganci per la comprensione del riferimento culturale.

¹⁵ I procedimenti traduttivi in questione si riferiscono alle proposte di Markstein (Elisabeth Markstein, *Realia*, cit., p. 291), sulla base di Vlachov e Florin (Sergej I. Vlahov – Sider Florin, *Neperevodimoe v perevode*, cit.) e Koller (Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Mayer, Wiebelsheim 2004⁷, pp. 232-236) e alla classificazione di Jorge Díaz Cintas– Aline Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., pp. 201-207.

¹⁶ Cfr. Antonella Nardi, *Immagine d'impresa e specificità culturale. I realia nella biografia di Enrico Loccioni e la loro traducibilità in tedesco*, in *Linguistica e comunicazione d'impresa. Linguaggi e competenze*, a cura di Natascia Leonardi – Antonella Nardi, EUM, Macerata 2018 pp. 129-154, qui p. 152.

¹⁷ Cfr. Pekka Kujamäki, *Übersetzung von Realienbezeichnung in literarischen Texten*, in *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, hrsg. v. Harald Kittel – Armin Paul Frank – Norbert Greiner – Theo Hermans – Werner Koller – José Lambert – Fritz Paul, De Gruyter, Berlin 2004, pp. 920-926, qui p. 921.



Si tratta di un adattamento culturale che funziona quando i due concetti considerati non sono molto distanti e viene adottato di frequente per esempio nella resa di denominazioni di *realia* socio-politici. Questo procedimento viene utilizzato spesso nella sottotitolazione in quanto consente un'equilibrata gestione dello spazio.

4. Esplicitazione delle informazioni latenti nel testo di partenza mediante forme di generalizzazione con funzione di chiarificazione come iperonimi, molto frequenti nei sottotitoli. L'uso di generalizzazioni è spesso dettato dalla necessità di trasparenza nel testo di arrivo, in particolare nel contesto filmico nel cui ritmo molto veloce lo spettatore d'arrivo rischia di perdere riferimenti importanti per la comprensione. Pur essendo da questo punto di vista una soluzione ottimale, la generalizzazione causa una perdita traduttiva in quanto la specifica connotazione culturale viene neutralizzata. L'esplicitazione può avvenire anche mediante l'aggiunta di una spiegazione che nella traduzione 'classica' viene spesso inserita come apposizione, in nota o in appendice. Un'aggiunta può comparire anche nei sottotitoli ma dev'essere brevissima, ad esempio un aggettivo o un nome, e usata con parsimonia. In testi multimodali la funzione esplicativa può venire svolta anche mediante altri canali percettivi, per esempio dall'immagine.

5. La compensazione è una soluzione traduttiva che riguarda la resa nel testo di arrivo di determinati tratti stilistici o culturali presenti nel testo di partenza mediante un 'bilanciamento'¹⁸. L'utilizzo della compensazione è volto al mantenimento di sfumature semantiche o pragmatiche del testo di partenza che, per qualche motivo – ad esempio mancanza di spazio –, non si possono rendere in toto e/o nelle stesse posizioni nel testo di arrivo, ma vengono qui dosate e anche posizionate diversamente. Questa procedura viene usata spesso nei sottotitoli che non sempre permettono una resa di sfumature puntuale come avviene nei dialoghi di partenza. Considerando i vincoli spazio-temporali, verranno quindi adottati criteri di selezione degli elementi più rilevanti e procedimenti di compensazione per gli elementi che verranno neutralizzati, omessi o generalizzati.

6. L'omissione dell'espressione culturo-specifica è a volte inevitabile o per l'intraducibilità del termine di partenza, o, nella sottotitolazione, a causa dello spazio ridotto. Si potrebbe addirittura pensare che questa strategia sia la più praticata nei sottotitoli, ma ciò comporterebbe la perdita di importanti tratti culturo-specifici. L'omissione rappresenta quindi una scelta estrema del sottotitolatore e va considerata nell'economia globale del processo traduttivo di un testo.

¹⁸ Cfr. Keith Harvey, *A Descriptive Framework for Compensation*, in «The Translator», 1 (1995), pp. 65-86, qui p. 66.



Durante la sottotitolazione spesso le soluzioni traduttive sopra esposte vengono utilizzate in combinazione, come vedremo negli esempi del prossimo paragrafo.

4. DALLA TEORIA ALLA PRATICA: ESEMPI DI TRADUZIONE DI *REALIA* IN SOTTOTITOLI ITALIANI DI FUTURE TRADUTTRICI

L'analisi delle scelte traduttive riguardanti espressioni culturo-specifiche può fornire chiavi di lettura sul metodo traduttivo adottato e sull'atteggiamento di chi traduce rispetto al testo originale, così come sulle modalità di intervento su quest'ultimo. Questo atteggiamento dovrebbe essere frutto di una riflessione rispetto all'intero documento, una scelta motivata da una strategia d'intervento globale. Uno degli obiettivi della formazione traduttologica è appunto di potenziare le competenze specifiche sia culturali che metaculturali e stimolare la consapevolezza interculturale dei futuri traduttori¹⁹.

Di seguito vengono presentati e commentati esempi di traduzioni di *realia* tratti da due tesi magistrali sulla sottotitolazione filmica e scritte da studentesse al termine di un percorso di studi per traduttori e interpreti presso l'Università di Macerata²⁰. Durante i corsi di traduzione 'classica' e multimediale è stata svolta una fase propedeutica consistente in attività volte alla comprensione approfondita del testo, per arrivare alla quale è sempre necessaria la visione dell'intero documento e l'estrapolazione dell'intenzionalità²¹, dell'idea guida che sottende all'intera costruzione testuale. L'individuazione di tale idea guida permette a chi sottotitola di elaborare una macrostrategia traduttiva e di adattamento che verrà adot-

¹⁹ Cfr. Antonella Nardi, *Sprachlich-textuelle Faktoren im Untertitelungsprozess. Ein Modell zur Übersetzerausbildung Deutsch-Italienisch*, in *Themenbeft. Verstehen durch Hören und Lesen. Teil 1: Interlinguale Untertitelung in Theorie und Praxis. Special Issue. Understanding by Listening and Reading. Part 1: Interlingual Subtitling in Theory and Practice*, ed. by Ulrike Kaunzner – Antonella Nardi, «trans-kom», 9, 1 (2016), pp. 34-57, qui pp. 40-41, <<http://www.trans-kom.eu/>> (ultima consultazione: 25 giugno 2019)

²⁰ Entrambe le studentesse hanno frequentato, tra gli altri, un corso di traduzione multimediale al secondo anno e approfondito la tecnica delle sottotitolazione dal tedesco all'italiano. Il corso in questione fa parte dell'offerta formativa dell'ateneo di Macerata nell'ambito della Laurea Magistrale in Lingue moderne per la comunicazione e la cooperazione internazionale (LM38) che prevede al primo anno 12 crediti in ambito traduttivo e 12 in interpretariato per la prima e la seconda lingua, al secondo anno 6 in traduzione multimediale e 6 in interpretariato nella prima lingua, con la possibilità di acquisire anche nella seconda lingua lo stesso numero di crediti come crediti a scelta.

²¹ Cfr. «L'intenzionalità viene [...] strettamente collegata con la comprensione e con il riconoscimento da parte dell'interlocutore delle intenzioni del parlante». Carla Bazzanella, *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un'introduzione*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 157.



tata per l'intero processo di sottotitolazione guidando l'impiego delle singole (micro)strategie attivate localmente²².

Nei due lavori qui considerati²³ si può riconoscere una macrostrategia comune adottata da entrambe le autrici e che consiste nell'esplicitare, tramite i sottotitoli, il sapere culturale sottinteso nel testo di partenza a un ipotizzato pubblico di arrivo, prevalentemente *main stream*, per permettere una consona ricezione linguistico-culturale del testo audiovisivo. Dopo aver analizzato alcuni esempi di sottotitolazione, ci si soffermerà sui tratti distintivi delle singole macrostrategie adottate nei due lavori mettendo in rilievo la qualità della riflessione sulle scelte operate.

4.1 *Primo caso: la resa di realia geografici e socio-politici della DDR*

Il primo lavoro²⁴ è riferito al film *Kleinruppin forever* (Germania 2004) diretto da Carsten Fiebeler, una cosiddetta *Ost-West-Komödie* che segue la scia dell'*Ostalgie* inaugurata da *Sonnenallee* (1999) e *Goodbye Lenin!* (2003). La storia racconta di due gemelli nati nella DDR ma separati dalla nascita: uno, Tim, viene adottato da una coppia abbiente di Brema immigrata anni prima dalla DDR, mentre l'altro, Ronny, rimane all'Est e cresce nell'immaginaria cittadina di Kleinruppin. Nel corso di una gita scolastica nel 1985 i due fratelli s'incontrano e avviene uno scambio: per errore Tim rimane a Kleinruppin e Ronny va a Brema. Il film segue quindi l'avventura del diciannovenne Tim nella cittadina della DDR a contatto con la nuova realtà sconosciuta. Il ragazzo riuscirà a tornare nella casa di Brema ma poi ripartirà per Kleinruppin, dove l'aspetta Jana.

Tra i molti riferimenti culturo-specifici della pellicola la sottotitolatrice si sofferma nella sua riflessione su due diverse denominazioni della DDR: il *realia* socio-politico *Zone*, come forma contratta di *Ostzone*, e la deissi locale, *rüber* (= *hinüber*).

Il riferimento locale *Zone* ricorre quattro volte nei dialoghi del film ed è nominato da un compagno di classe di Tim (cfr. Tabella 1), da Tim stesso (cfr. Tabella 2) e da suo padre adottivo, tutti abitanti della Germania Ovest e tutti, a parte il padre di Tim, qui cresciuti. L'autrice della tesi nota che: «Il termine '*Zone*', citato spesso all'interno del film, è in realtà un'accezione dispregiativa data al territorio ad est del Muro di Berlino»²⁵. Presupponendo che la denominazione non sia conosciuta dal pubblico italiano, in quanto facente parte del vocabolario specifico relativo alle due Germanie, la scelta traduttiva è caduta sul termine generico *Est* che

²² Cfr. *supra*, § 3.2.

²³ Al momento della stesura delle tesi i due film non erano ancora stati sottotitolati in italiano.

²⁴ Valentina Massari, *Aspetti linguistici del sottotitolaggio del film Kleinruppin forever*, Tesi magistrale non pubblicata, Università di Macerata, a.a. 2012/2013.

²⁵ *Ivi*, p. 85.



non conserva l'accezione culturale specifica ma favorisce un agevole orientamento spaziale dello spettatore:

Studenti in pullman verso Kleinruppin	Dialogo originale in tedesco	Sottotitoli in italiano
<i>Niklas (compagno di Tim)</i>	Hey, warum fahr'n die Wichser aus der Parallelklasse eigentlich nach Amsterdam und wir in die <u>Zone</u> , he?	Perché i cazzoni dell'altra sezione / vanno ad Amsterdam e noi a <u>Est</u> ?

Tab. 1²⁶

Tim si trova nella DDR e telefona al padre a Brema	Dialogo originale in tedesco	Sottotitoli in italiano
<i>Tim</i>	Ich stecke in der <u>Zone</u> fest, du musst mich her-ausholen!	Sono bloccato a <u>Est</u> , devi tirarmi fuori da qui!

Tab. 2²⁷

In entrambi gli esempi risulta chiaramente, come rilevato sopra, che nei dialoghi originali il termine *Zone* viene utilizzato in contesti verbali connotati negativamente (scherzo nell'esempio della Tab. 1; scoramento nell'esempio in Tabella 2), una peculiarità correttamente riportata nei sottotitoli italiani e che automaticamente investe anche il termine generico, altrimenti neutro, *Est*.

Il secondo riferimento spaziale, *rüber*, che nella pellicola ricorre sette volte, «è fortemente legato alla cultura tedesca e, in particolare, agli anni del regime socialista. Il suo significato, 'di là', infatti, indicava persone, fatti, spostamenti, o qualsiasi cosa avvenisse oltre il Muro di Berlino»²⁸. La deissi tedesca, se da un lato ha la funzione di segnalare una divisione bipolare dello spazio (*lokale Deixis*) e l'esistenza di un confine geografico per orientare (e riorientare) le persone prima e durante il periodo della svolta²⁹, dall'altro ha anche il ruolo sociale (*soziale*

²⁶ *Ivi*, p. 142. Il segno ' / ' indica la fine della prima riga del sottotitolo.

²⁷ *Ivi*, p. 179.

²⁸ *Ivi*, p. 86.

²⁹ Cfr. Marcella Costa, *Die Übersetzung der Differenz: DDR- und wendegeprägte Konnotationen und ihre Übertragung ins Italienische*, in *Perspektiven Eins. Akten der 1. Tagung Deutsche Sprachwissenschaft in Italien*, a cura di Claudio Di Meola – Antonie



Deixis)³⁰ di indicare un'identità comune ai parlanti che stanno da una delle due parti del Muro senza che venga esplicitamente indicato se a Est o a Ovest. *Rüber* nella pellicola indica sempre l'Ovest e viene nominato cinque volte su sette da Tim, una volta da Ronny e una volta da un compagno di squadra di Tim, durante il soggiorno a Kleinruppin, nella DDR. Di seguito alcuni esempi:

Tim e Ronny si sono appena incontrati di nuovo a Kleinruppin	Dialogo originale in tedesco	Sottotitoli in italiano
<i>Tim</i>	Meine Adoptiveltern mit mir <u>rüber</u> im Westen,	Io adottato <u>di là</u> , a Ovest.
<i>Tim</i>	du hier geblieben, ins Waisenhaus und jetzt bei...	Tu qui in orfanotrofio / e adesso con...
<i>Tim</i>	wie heißt er noch?	come si chiama?
<i>Ronny</i>	Erwin.	Erwin.

Tab. 3³¹

Tim scrive una lettera di addio a Erwin, padre adottivo di Ronny, con cui ora abita a Kleiruppin	Dialogo originale in tedesco	Sottotitoli in italiano
<i>Tim</i>	Ich muss wieder <u>rüber</u> .	Devo tornare <u>di là</u> .

Tab. 4³²

Hornung – Lorenza Rega, *Studi Germanici*, Roma 2005, pp. 667-678, qui p. 674.

³⁰ Cfr. Heiko Hausendorf, *Zugehörigkeit durch Sprache. Eine linguistische Studie am Beispiel der deutschen Wiedervereinigung*, Niemeyer, Tübingen 2000, p. 276.

³¹ Valentina Massari, *Aspetti linguistici del sottotitolaggio del film Kleinruppin forever*, cit., p. 151.

³² *Ivi*, p. 192.



Tim è nel bosco insieme a Jana.	Dialogo originale in tedesco	Sottotitoli in italiano
<i>Jana</i>	Wovon träumst du?	Qual è il tuo sogno?
<i>Tim</i>	Ich will wieder <u>rüber</u> .	Voglio tornare <u>di là</u> .

Tab. 5³³

Quando si riferisce alla Germania dell'Ovest, Tim non la indica come *heim* (casa) ma usa la deissi locale *rüber* espressione che, anche se dinamica, esprime una lontananza e in cui è insita l'esistenza di una soglia da valicare, quindi una 'non appartenenza'. Ciò, per contrasto, lo lega emozionalmente agli abitanti di Kleinrappin in una sorta di vicinanza identitaria che quasi anticipa il finale, in cui Tim decide di rimanere proprio lì, a Est.

Cogliendo questa sorta di estraneità del personaggio verso la Germania Ovest, la sottotitolatrice sceglie per la prima occorrenza di *rüber* nella pellicola di riportare la ridondanza del dialogo originale anche nel sottotitolo (Tabella 3: *rüber im Westen > di là, a Ovest*). Aggiungendo alla concisa deissi temporale un'esplicitazione (*a Ovest*) offre allo spettatore un aggancio che lo orienta spazialmente (*di là* significa *Ovest*) ma che non verrà più ripreso per nessuna delle seguenti occorrenze di *rüber*. Queste ultime verranno tutte sistematicamente sottotitolate con *di là*, rinunciando all'alternanza con soluzioni più esplicite tipo *a Ovest, dall'altra parte, nella BRD* e formeranno una sorta di 'filo rosso identitario' lungo tutta la pellicola.

Il duplice atteggiamento della traduttrice di garantire sia un'adeguata leggibilità dei sottotitoli sia la comprensione del testo nelle sue sfumature culturali, rilevanti anche dal punto di vista narrativo, si evince anche nella ulteriore combinazione dei procedimenti traduttivi scelti e nell'uso della strategia di compensazione. Da una parte vengono resi trasparenti riferimenti specifici di natura socio-politica (per esempio *Jugendbrigade* viene reso con l'equivalenza funzionale *giovani socialisti*), dall'altra si contano diversi prestiti, in particolare per denominazioni di luoghi o prodotti che evocano l'esperienza collettiva della DDR e ne evidenziano l'identità, sia in positivo che in negativo. In questi ultimi casi si scelgono i seguenti procedimenti combinati di esplicitazione:

- mediante breve aggiunta³⁴: per la prigione della Stasi nel testo originale ricorre solo *Bautzen* che nel sottotitolo italiano diventa *carcere*

³³ *Ivi*, p. 197.

³⁴ A questo proposito si nota che la scelta della traduttrice di introdurre aggiunte è indizio di una assunzione più marcata del ruolo di mediatore comunicativo, funzione che non si esaurisce nella semplice restituzione della struttura superficiale del testo di par-



di Bautzen; anche nel caso di *Hobner Meisterklasse* è stato aggiunto l'iperonimo *armonica* al prestito identico³⁵,

- oppure avvalendosi del contesto iconico: nel caso della denominazione *Wartburg (Heute ist übrigens Wartburg-Waschtag)* si è aggiunta alla marca dell'auto il possessivo femminile *la mia (Oggi si lava la mia Wartburg)*. L'autrice spiega: «In questo caso le immagini sono state di sicuro supporto, poiché nel momento in cui l'attore pronuncia la frase, lancia contemporaneamente le chiavi dell'auto a René, amico di Tim»³⁶, per cui lo spettatore può facilmente intuire dal contesto la natura del prodotto.

Queste scelte hanno compensato altri casi in cui, invece, si sono sostituite le marche specifiche dei prodotti con generalizzazioni (per esempio *Kischcola > Coca; Karena > limonata; Nicki > maglietta*³⁷) più chiare per il pubblico di arrivo; ciò è avvenuto in particolare per denominazioni di prodotti nel frattempo scomparsi dal mercato o che non rimandano a un potenziale associativo determinante per la connotazione del film.

Riassumendo, la macrostrategia traduttiva adottata in questo lavoro è volta a orientare la comprensione dello spettatore in maniera mirata trasmettendo le sfumature culturali rilevanti per suscitare associazioni emozionali connesse alla situazione di polarizzazione delle due Germanie, in particolare legate all'identità specifica della parte orientale che si riflette sull'impianto narrativo del testo. La scelta dei riferimenti culturali trasposti è stata efficace, anche nell'ottica della parte del pubblico di arrivo troppo giovane per conoscere in prima persona la realtà della Germania divisa e l'esistenza della DDR.

tenza, per esempio tramite prestito o calco, e delle informazioni in esso contenute. Cfr. Andrea Wurm, *Eigennamen und realia in einem Korpus studentischer Übersetzungen (KOPTE)*, in «Trans-kom», 6, 2 (2013), pp. 381-419, qui p. 408.

³⁵ «Nel caso della battuta n.1106 si parla di un famoso strumento, l'armonica a bocca, prodotto da un'antica e prestigiosa azienda di strumenti musicali tuttora attiva. Tuttavia, si tratta di un campo particolarmente ristretto, di cui solo gli amatori conoscono l'esistenza. Per questo motivo si è ritenuto necessario esplicitare che la *Hobner Meisterklasse* è un'armonica, aggiungendo questa informazione». Valentina Massari, *Aspetti linguistici del sottotitolaggio del film Kleinruppig forever*, cit., 89.

³⁶ *Ivi*, p. 88.

³⁷ Anche la scelta dell'iperonimo *maglietta* per *Nicki* è stata accuratamente soppesata: «*Nicki* era il nome utilizzato in Germania Est per indicare la maglietta a mezze maniche che in Italia, così come nella Germania Ovest, è chiamata *T-Shirt*, per via dell'influsso anglofono. Proprio per non perdere del tutto il tratto culturale specifico del tedesco della DDR, si è scelto di non tradurlo con il termine *T-Shirt* per via appunto della sua appartenenza al mondo 'occidentale', optando invece per il generico *maglietta*, che sicuramente non rispecchia in toto la sfumatura culturale, ma che tuttavia non la penalizza troppo». *Ivi*, pp. 87-88.



4.2 Secondo caso: la resa di realia socio-politici ed etnici relativi alla realtà attuale

Il secondo lavoro³⁸ tratta della sottotitolazione del film *Keinohrhasen* (Germania 2007), una *Liebeskomödie* diretta da Til Schweiger che nella pellicola impersona Ludo Decker, un giornalista della rivista scandalistica *Das Blatt*. Per scrivere un pezzo esclusivo sul fidanzamento di due celebrità, Ludo sale insieme all'amico fotografo Moritz sulla cupola di vetro di un ristorante, ma il vetro si rompe e Ludo cade in mezzo alla sala, venendo poi condannato per questo a trecento ore di lavoro socialmente utile in un asilo. Lì incontra Anna Gotzlowski, una sua vecchia conoscenza d'infanzia che amava prendere in giro e umiliare, la quale non sembra aver dimenticato le offese subite. Nonostante il loro rapporto parta con il piede sbagliato, i due s'innamorano nel corso della pellicola.

Il film si svolge in buona parte in una scuola dell'infanzia e la rappresentazione dei sistemi educativi scelti dalle maestre fa parte della narrazione, offrendo riferimenti culturali socio-politici rilevanti di cui di seguito verranno trattati due esempi.

Il primo riguarda il termine *Waldorfschule*:

Ludo, all'asilo, assiste a un gioco che Anna e la collega fanno con i bambini mimando ciò che nominano.	Dialogo originale in tedesco	Sottotitoli in italiano
<i>Anna, la collega e i bambini</i>	Guten Morgen, Sonne!	Buongiorno sole!
<i>Anna, la collega e i bambini</i>	Guten Morgen, Gras!	Buongiorno erba!
<i>Anna, la collega e i bambini</i>	Guten Morgen, Bäume!	Buongiorno alberi!
<i>Ludo</i>	Hey, Madonna! Hier will einer mitmachen.	Ehi Madonna, anche lui vorrebbe partecipare.
<i>Anna</i>	Du musst es nicht ins Lächerliche ziehen.	Non fare sempre lo spiritoso.
<i>Ludo</i>	Damit schaffen sie es gerade auf die <u>Waldorfschule</u> .	Ma che razza di spettacolo è? Sembrano <u>figli dei fiori</u> .

Tab. 6³⁹

³⁸ Michela Viola, *Keinohrhasen: sottotitoli ed equivalenza dinamica*, Tesi Magistrale non pubblicata, Università di Macerata, a.a. 2009/2010.

³⁹ *Ivi*, p. 88.



Nella motivazione della scelta traduttiva, basata su un'analogia culturale, la traduttrice sottolinea in primis i tratti distintivi della scuola Waldorf e della pedagogia steineriana⁴⁰, in particolare il principio che l'essere umano debba essere educato a sviluppare liberamente il proprio pensiero, non venendo influenzato da pregiudizi. Dando importanza alla riflessione e alla creatività ma anche all'attività motoria, questi principi educativi pongono l'accento sull'equilibrio di corpo e spirito quale chiave per un mondo migliore, più tollerante, pacifico e democratico. Per la traduzione in italiano si prende in considerazione la denominazione del movimento di protesta giovanile degli *hippies*, in italiano anche *figli dei fiori*⁴¹. In particolare si sottolinea la ricerca di libertà assoluta che caratterizza il movimento, la libertà di espressione, l'amore per la natura, l'autonomia, la creazione, la tolleranza e la pace.

Nonostante la differenza sostanziale esistente tra i due riferimenti, che non rimandano a realtà sovrapponibili, si sceglie di rendere in italiano *Waldorfschule* con un'immagine più comune rispetto al rispettivo calco (*scuola steineriana*), un riferimento tratto da una cultura terza, statunitense, ma molto diffuso in Italia e di immediata accessibilità per il pubblico. Rispetto al *realia* originale si può rilevare una marcatezza leggermente più forte del traduttore italiano, scelta che, tuttavia, si sposa bene con il tono ironico di Ludo.

Un'analogia culturale riguarda anche la trasposizione dell'espressione *Rütli-Schule* che, al contrario di *Waldorfschule*, non trova un equivalente preciso nella cultura italiana e quindi risulta ancora più opaco per il pubblico di arrivo:

Anna fa un gesto volgare a Ludo che la sta prendendo in giro e non si accorge che i bambini assistono alla scena, imitando il gesto.	Dialogo originale in tedesco	Sottotitoli in italiano
<i>Ludo</i>	Damit schaffen sie's auf die <u>Rütli-Schule</u> .	Così diventeranno ottimi <u>ultrà</u> .

Tab. 7⁴²

Nella riflessione linguistico-culturale a motivazione della scelta traduttiva⁴³, l'autrice del lavoro traccia il profilo della *Rütli-Schule*, una

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, p. 89.

⁴² *Ivi*, p. 90.

⁴³ *Ibidem*.



Hauptschule situata alla periferia di Berlino caratterizzata, in particolare nel primo decennio di questo secolo, da un clima generale di caos e violenza durante le lezioni, un tema quindi molto attuale nel periodo in cui è stato girato il film. «I concetti di aggressività, mancanza di rispetto e violenza sono stati ‘estrapolati’ per ricercare un’immagine che inglobasse questi aspetti e che fosse comprensibile ad un pubblico di spettatori italiani»⁴⁴. È stato scelto quindi il termine *ultrà*, di origine francese, quindi anche questo mutuato da una cultura terza, ma ormai entrato nell’uso quotidiano della lingua italiana. L’espressione risulta essere un traduttore adeguato, in quanto esprime primariamente un’idea di aggressività e violenza che la accomuna a quanto conosciuto sulla *Rütlichschule* e che viene rafforzata dalla gestualità volgare che caratterizza la scena⁴⁵.

Le due battute ironiche di Ludo sopra commentate sottolineano la superficialità del personaggio rispetto alla serietà, seppur a tratti un po’ infantile, di Anna. Questo contrasto tra i due personaggi costituisce il perno della narrazione e viene rappresentato da un pupazzo di stoffa che Ludo cuce a macchina dimenticando di fargli le orecchie. «Il significato del film ruota quindi attorno a questo simbolo che metaforicamente rappresenta l’imperfezione dei due protagonisti [...]. Ludo e Anna rappresentano i due opposti che si attraggono, pur nell’imperfezione»⁴⁶. Sulla base di queste osservazioni riguardanti il significato globale e l’intenzionalità del film, la traduttrice si dissocia dal titolo della versione doppiata in italiano (*300 ore per innamorarsi*) che, a suo avviso, «non trasmette il senso fondamentale del film»⁴⁷ e formula una diversa proposta traduttiva: *Il coniglio senza orecchie. Un amore imperfetto*⁴⁸.

La gestione di tali analogie culturali e concettuali è indice di un ruolo attivo e di buona autonomia nel processo di sottotitolazione che, tuttavia, rimane sempre molto attento al testo di partenza.

Ciò risulta anche nella gestione di *realia* etnografici che vengono per lo più generalizzati tramite iperonimo e così resi trasparenti, anche se con una perdita di specificità culturale. Il procedimento viene adottato in ogni caso consapevolmente e dopo una riflessione documentata nel lavoro, come mostrano gli esempi seguenti.

La cerimonia televisiva tedesca *Goldene Kamera*, organizzata dalla guida ai programmi televisivi *Hörzu*, trova un analogo culturale italiano nel *Telegatto*. La traduttrice rinuncia tuttavia all’equivalenza funzionale preferendo, con *cerimonia televisiva*, una generalizzazione e motiva così

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 91.

⁴⁶ *Ivi*, p. 104.

⁴⁷ *Ivi*, p. 105.

⁴⁸ *Ibidem*.



la sua scelta: «[...] ho preferito non tradurre *Goldene Kamera* con ‘Tele-gatto’ poichè, a mio avviso, la traduzione sarebbe risultata troppo ‘artificiale’ [...]»⁴⁹.

Lo stesso accade per la resa di *Amischaibeis*, come Anna definisce la Coca-Cola, che nel dialogo originale ha una connotazione negativa. «[*Amischaibeis*] Si potrebbe [...] tradurre come ‘stronzata americana’ o ‘americana’, [...]. Nella trasposizione in italiano si è scelto di tradurre con ‘schifezza’, in quanto è stato preso in considerazione proprio quest’ultimo aspetto della bevanda, ovvero il suo basso contenuto nutritivo»⁵⁰. Il riferimento alla cultura americana espresso dal determinante della parola composta (*Ami-*) è molto frequente nel tedesco colloquiale in riferimento alle truppe di occupazione stanziato in Germania dopo la Seconda guerra mondiale ed è connotato da una sfumatura negativa per i parlanti tedeschi. Nel sottotitolo italiano esso è stato eliminato perché non determinante per la comprensione del testo; inoltre è un tratto che nella cultura di partenza ha una valenza più marcata rispetto alla cultura di arrivo e quindi non sarebbe tanto rilevante per il pubblico italiano.

Altri *realia* sono stati omessi (ad esempio *Renaissance-Theater* è stato reso semplicemente con *teatro*) in quanto il riferimento culturale non era importante dal punto di vista della narrazione e non essenziale per la comprensione del testo.

Anche in questo caso, un elemento determinante per la scelta della macrostrategia che ha guidato il processo di traduzione e sottotitolazione degli elementi culturo-specifici è stato l’attenta considerazione della coerenza e della coesione narrativa, con particolare riguardo alla caratterizzazione dei due personaggi principali provenienti da ambienti socioculturali diversi.

5. CONCLUSIONE

Nei paragrafi precedenti si è cercato di rendere conto della complessità del compito di sottotitolazione interlinguistica, soprattutto di testi audiovisivi in cui l’aspetto linguistico-culturale è di rilevante importanza. Per portare a termine questo compito in maniera ottimale sono necessarie da parte di chi traduce sia una presa di coscienza delle problematiche ad esso relative, che un’accurata riflessione linguistico-culturale.

Tali comportamenti traduttivi vanno addestrati ed esercitati dal punto di vista didattico secondo un preciso percorso che si compone di diverse fasi:

⁴⁹ *Ivi*, p. 87.

⁵⁰ *Ivi*, p. 95.



1. Comprendere profondamente il testo globale, fase in cui è di fondamentale importanza una documentazione attenta e approfondita degli elementi culturali che permetta una loro identificazione, interpretazione e resa ottimale. Ciò implica una riflessione profonda sul testo, non limitata alla sua struttura superficiale ma volta a sondare il sapere implicito che rimane inespresso ai riceventi di altra lingua e cultura. Sarebbe quindi auspicabile in questa fase anche un confronto con parlanti madrelingua della lingua di partenza per approfondire aspetti problematici, come per esempio usi traslati dei lessemi considerati o eventuali sfumature pragmatiche.

2. Elaborare una macrostrategia traduttiva che tenga conto della coerenza semantica e pragmatica così come dell'intenzionalità dell'intero testo, allo scopo di creare un prodotto finale che, globalmente e nelle singole parti, produca un effetto analogo sui suoi riceventi come il testo di partenza sul suo pubblico.

3. Scegliere i procedimenti di trasposizione più adeguati e formulare i sottotitoli tenendo conto del carico cognitivo richiesto ai riceventi nella decodifica di espressioni culturo-specifiche più o meno conosciute e aiutandoli così in una comprensione profonda e totale del testo. Anche in questo caso, come sopra, un confronto con madrelingua della lingua di arrivo aiuterebbe di certo, non ultimo per dosare l'effetto della traduzione sul pubblico presunto.

Tenuto conto di ciò, sarebbe auspicabile evitare, almeno a livelli avanzati, prestazioni traduttive meccaniche, svolte sotto vincoli temporali e spaziali, e preferire invece incarichi di traduzione il più possibile autentici, con destinatario e scopo della traduzione chiaramente definiti. Sarebbero opportune pertanto forme di esercizio domestico e di verifica che riflettessero le condizioni autentiche di traduzione professionale, a livello di tempi e strumenti, e stimolassero la riflessione su quanto deciso e messo in atto durante il processo traduttivo, come ad esempio tesine e lavori scritti a casa.