



SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI

(Decreto Ministero dell'Università 31/07/2003)

Via P. S. Mancini, 2 – 00196 - Roma

TESI DI DIPLOMA

DI

MEDIATORE LINGUISTICO

(Curriculum Interprete e Traduttore)

**Equipollente ai Diplomi di Laurea rilasciati dalle Università al termine dei Corsi afferenti alla
classe delle**

LAUREE UNIVERSITARIE

IN

SCIENZE DELLA MEDIAZIONE LINGUISTICA

LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA

RELATORI:

prof.ssa Adriana Bisirri

CORRELATORI:

Professor Fabio Matassa

Prof. ssa Luciana Banegas

Prof.ssa Maggie Papparuso

CANDIDATA:

LUCIA RICCO

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

*Ai miei genitori,
senza di voi tutto questo non sarebbe stato possibile,
spero di avervi reso orgogliosi.*

*A Marius,
la mia certezza,
per aver sempre creduto in me più di quanto abbia fatto io.*

Sommario

1.	INTRODUZIONE AI CONTENUTI.....	7
1.1	IL PRODOTTO AUDIOVISIVO.....	9
1.2	LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA: COME NASCE E IN COSA CONSISTE.....	10
1.3	IL PARLATO FILMICO.....	11
1.4	METODOLOGIE DI TRASFERIMENTO LINGUISTICO.....	13
1.4.1	TIPI DOMINANTI DI TRASFERIMENTO LINGUISTICO.....	14
1.4.2	TIPI DI <i>CHALLENGING</i> DI TRASFERIMENTO LINGUISTICO.....	15
2.	SOTTOTITOLAZIONE INTERLINGUISTICA.....	17
2.1	CONCETTI DI BASE DELLA TRADUZIONE.....	22
2.2	ASPETTI DISTINTIVI DEI SOTTOTITOLI.....	24
2.3	LE FASI DI REALIZZAZIONE DEI SOTTOTITOLI.....	27
2.3.1	LA RIDUZIONE TESTUALE.....	28
2.3.2	LA TRASFORMAZIONE DIAMESICA.....	32
2.4	LE STRATEGIE DI SOTTOTITOLAZIONE.....	32
3.	DOPPIAGGIO.....	37
3.1	STORIA DEL DOPPIAGGIO.....	39
3.2	LE FIGURE PROFESSIONALI DEL DOPPIAGGIO.....	41
3.3	LA LINGUA DEL DOPPIAGGIO.....	45
3.4	SINCRONIZZAZIONE.....	49
3.5	LE FASI DEL DOPPIAGGIO.....	53
	CONFRONTO TESTO N.1.....	55
	CONFRONTO TESTO N.2.....	59
4.	CONCLUSIONI.....	62
	ENGLISH SECTION.....	65
1.	INTRODUCTION.....	66
1.1	THE AUDIOVISUAL PRODUCT.....	68
1.2	AUDIOVISUAL TRANSLATION: HOW IT WAS BORN AND WHAT IT CONSISTS OF.....	69
1.3	THE FILM LANGUAGE.....	70
1.4	LANGUAGE TRANSFER METHODOLOGIES.....	72
1.4.1	DOMINANT TYPES OF LANGUAGE TRANSFER.....	73
1.4.2	TYPES OF LANGUAGE TRANSFER CHALLENGING.....	74
2.	INTERLINGUISTIC SUBTITLING.....	76
2.1	BASIC CONCEPTS OF TRANSLATION.....	80

2.2 DISTINCTIVE ASPECTS OF SUBTITLES.....	83
2.3 THE PHASES OF CREATION OF SUBTITLES	86
2.3.1 THE TEXT REDUCTION.....	87
2.3.2 THE DIAMESIC TRANSFORMATION.....	90
2.4 SUBTITLING STRATEGIES.....	91
SECCIÓN ESPAÑOLA.....	96
1. INTRODUCCIÓN.....	97
2. DOBLAJE	98
2.1 HISTORIA DEL DOBLAJE	100
2.2 LAS FIGURAS PROFESIONALES DEL DOBLAJE.....	102
2.3 EL IDIOMA DEL DOBLAJE.....	106
2.4 SINCRONIZACIÓN	110
2.5 LAS FASES DEL DOBLAJE	114
3. CONCLUSIONES.....	116
RINGRAZIAMENTI	119
BIBLIOGRAFIA	120
SITOGRAFIA	123

1. INTRODUZIONE AI CONTENUTI

Poiché cinema e televisione rappresentano da decine di anni i mezzi di comunicazione internazionale più utilizzati e accessibili, i prodotti che vengono distribuiti attraverso i loro canali e che necessitano di essere adattati alla lingua del paese ricevente sono in costante aumento. La così detta "Traduzione Audiovisiva" nasce quindi dal bisogno di poter comprendere, un bisogno radicato in ognuno di noi. Sarà capitato a tutti almeno una volta di guardare un film sottotitolato nonostante fosse nella propria lingua madre, e vedere con i propri occhi che ciò che veniva detto non corrispondeva a ciò che era scritto nel sottotitolo.

Il presente elaborato nasce allo stesso modo dal bisogno di approfondire l'argomento di cui sopra, che ben pochi conoscono a pieno nelle sue sfumature, nonostante rappresenti uno dei mezzi attraverso i quali la popolazione ha accesso all'apprendimento di lingue estere, alla comprensione delle stesse e alla possibilità di accedere agli stessi prodotti degli altri paesi nonostante non se ne conosca la lingua, fornisce anche accesso a maggiori informazioni ed è sempre grazie a questi strumenti che possiamo ampliare la nostra cultura.

L'obiettivo è quello di dimostrare che la Traduzione Audiovisiva rappresenta un punto fondamentale di svolta nella comunicazione internazionale ed è in continua evoluzione, che si tratta di un processo complesso influenzato da vari fattori che ne influenzano la riuscita. Questo, unito all'intento di dimostrare che si tratti di una vera e propria branca degli studi sulla traduzione nonostante non le venga riconosciuto il titolo a livello unanime.

Purtroppo, nonostante a oggi molti studiosi del mondo accademico si siano interessati all'approfondimento dell' argomento, gli studi condotti e pubblicati sono decisamente scarsi rispetto all'importanza che la Traduzione Audiovisiva ricopre nella nostra società.

La struttura di questo elaborato si dividerà in due parti: una introduzione generale al concetto di Traduzione Audiovisiva con un approfondimento nei

confronti dei diversi tipi di Traduzione e infine una analisi approfondita nei confronti di due tecniche in particolare: sottotitolazione interlinguistica e doppiaggio. Nella seconda parte dell'elaborato verranno analizzate le differenze tra la lingua originale del prodotto audiovisivo e la traduzione verso l'italiano all'interno di diverse parti di dialogo estratte da due prodotti audiovisivi internazionali.

1.1 IL PRODOTTO AUDIOVISIVO

Con il termine prodotto audiovisivo ci riferiamo a tutti quei prodotti realizzati dalle industrie cinematografiche, televisive e tecnologiche. Si tratta di sistemi semiotici complessi che comunicano contemporaneamente attraverso il canale uditivo e visivo e sono costituiti da un codice visivo, uno sonoro ed uno verbale¹.

In particolare il codice visivo è composto dalle immagini, quindi dalla cinesì e dalla gestualità dei personaggi, il codice uditivo dalla così detta 'colonna sonora' che costituisce la parte non verbale, e infine il codice verbale che corrisponde ai dialoghi tra i vari personaggi.

Durante la creazione di un prodotto audiovisivo risulta fondamentale la simultaneità nell'utilizzo della sfera visiva e di quella sonora che diventano inscindibili, di conseguenza l'una influenzerà l'altra.

Secondo l'autore Michel Chion² infatti il suono (parole, musica e rumori) è in grado di arricchire l'immagine; la parola è in grado di attirare le immagini sfuggevoli nella fermezza del verbo centrismo, la musica attira la nostra attenzione su una scena o inconsciamente ci fa distogliere l'attenzione stessa, ed i rumori influenzano la percezione del movimento, e grazie al principio della sincretismo ossia la conciliazione di diversi stili e linguaggi artistici, in questo caso tra quello che si vede e quello che si sente, nonostante l'ascolto avvenga successivamente alla vista, si vengono a creare relazioni tra vista ed udito.

Il traduttore di prodotti audiovisivi ha necessità di partire proprio da questa relazione fondamentale, scomponendo i dialoghi, andando fino al significato viscerale delle conversazioni, in modo tale da scomporre tutto il sistema³ e quindi essere in grado di ricomporlo nella lingua di destinazione in una forma

¹ Alessandra Catania, *Prova Finale Di Laurea, La Traduzione Audiovisiva: tecniche, strategie e difficoltà. Proposta di traduzione di quattro articoli tecnico – informativi*. Università Ca' Foscari, Venezia, 2013, p.7.

² Michael Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*. Lindau, Torino, 2001 pp. 15 – 16.

³ Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano, 2012, p. 2.

che ne eguagli il contenuto e l'espressività. "Il traduttore deve raggiungere il giusto equilibrio semiotico tra il linguaggio verbale e quello gestuale, in modo da non farli entrare in conflitto e da non sottovalutarne uno dei due per nessun motivo".⁴

1.2 LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA: COME NASCE E IN COSA CONSISTE

Quando si iniziò a parlare di industria cinematografica, alla fine del 1800, i primi esperimenti filmici duravano pochi minuti, ed equivalgono a quelli che noi oggi chiamiamo cortometraggi. Solo a partire dal 1925 possiamo iniziare a parlare di cinema sonoro, grazie alla casa di produzione e distribuzione Warner Bros.

A partire dall'introduzione del sonoro, e proseguendo con lo sviluppo di nuove tecnologie nell'ambito delle industrie cinematografiche e televisive per lo sviluppo di prodotti audiovisivi, ci si è trovati davanti ad una conseguenza naturale e necessaria: l'adattamento.

In questo caso specifico con il termine adattamento ci riferiamo alla traduzione audiovisiva, intesa come il trasferimento linguistico dei dialoghi originali presenti in un prodotto audiovisivo, al fine di adattarli alla lingua di destinazione e a diversificare il pubblico ricevente.

Questa necessità nacque quando l'industria cinematografica si trovò davanti ad una grande difficoltà, ossia le barriere linguistiche che le impedivano la distribuzione e l'esportazioni in nazioni estere, limitando incredibilmente il mercato di distribuzione. Per riuscire ad ottenere prodotti cinematografici in più di una lingua rispetto a quella originale, gli attori erano costretti a dover recitare più e più volte le medesime scene ma in lingue diverse, l'alternativa a questo era solo la possibilità da parte dell'industria cinematografica estera

⁴ Alessandra Catania, *op. cit.*, p.8

di riprodurre il prodotto audiovisivo con i propri attori e dialoghi, cercando di attenersi il più possibile al film originale.

Durante gli anni ottanta e novanta del Novecento si assiste ad una riconsiderazione delle minoranze linguistiche, ossia i dialetti, e si capisce che il mezzo ottimale per rafforzare l'identità linguistica e quella culturale e promuovere la comunicazione sono proprio i prodotti audiovisivi⁵.

L'espressione "Traduzione Audiovisiva" indica "tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali in prodotti audiovisivi"⁶, inizialmente questa veniva chiamata "traduzione filmica" usata per i prodotti cinematografici o "traduzione per lo schermo" quando si iniziò a riferirsi anche a prodotti distribuiti attraverso i canali televisivi o dei computer. Infine si arrivò ad una definizione più specifica attraverso l'espressione "Traduzione Audiovisiva" che si riferisce a tutte le tipologie di prodotti audiovisivi che subiscono una traduzione.

Vi sono diverse tipologie di traduzione audiovisiva, che variano a seconda delle metodologie impiegate e che analizzeremo nel dettaglio in una fase successiva. Immagini e suoni non subiscono modifiche, fatta eccezione per i sottotitoli destinati ad utenti non udenti e la descrizione audiovisiva per gli utenti non vedenti .

1.3 IL PARLATO FILMICO

Con il termine parlato filmico, riferendosi ai prodotti audiovisivi, si intende il testo verbale costituito dai dialoghi dei personaggi. Il parlato filmico appartiene al sottogenere noto come "lingua trasmessa"⁷ o lingua "scritta

⁵ Elisa Perego, *La Traduzione Audiovisiva*, Carrocci Editore, Roma, 2005 p.7

⁶ Elisa Perego, *op. cit.*, p.8

⁷ Francesco Sabatini, *La comunicazione orale, scritta e trasmessa*, cit. in A. M. Boccafurni, S. Serromani (a cura di), *Educazione linguistica nella scuola superiore*, Istituto di Psicologia del CNR, Roma, 1982, p. 105.

per essere letta”⁸, fu spesso considerato distante e distaccato rispetto al parlato spontaneo, ma va sottolineato che negli ultimi anni questo fenomeno si sta arrestando, poiché l'intento è quello di ridurre le distanze tra finzione e realtà durante la scrittura dei dialoghi.

Il ruolo del traduttore quando si tratta di prodotti audiovisivi, è principalmente quello di identificare e comprendere al meglio la storia del personaggio che si sta “traducendo”, utilizzando lo stesso criterio di cui ci si è serviti nel testo originale, in modo tale che le caratteristiche salienti siano riconoscibili ed identificabili anche nella lingua di destinazione. Infine deve comprendere a pieno il sottotesto dietro le battute originali, ed il suo obiettivo è quello di riuscire a ricrearle mantenendo lo stesso contenuto e lo stesso sottotesto, anche nella lingua di destinazione.

Tra le caratteristiche più evidenti del parlato filmico possiamo ritrovare:⁹

- Uniformità negli enunciati e nei turni durante la conversazione. Durante lo svolgimento della scena il numero di battute e dialoghi tendono ad eguagliarsi in numero, a ridurre al minimo ripetizioni, riformulazioni, mentre mantengono una elevata coerenza. Il numero di pause e di turnazioni conversazionali risulta essere equamente distribuito.
- Uniformità nella struttura sintattica. Le tipologie di frasi sono simili tra loro, e spesso prevalgono espressioni formate da una sola proposizione.
- Uniformità nelle scelte lessicali. Vengono scelti termini non particolarmente elevati ma si tende a preferire un lessico comune, facente parte del vocabolario del cittadino medio, in modo che la fruizione sia più accessibile. Ci si distanzia infatti dal lessico aulico, termini troppo specifici, tecnicismi o anche dialettismi, ad eccezione di situazioni in cui quest'ultimi sono necessari alla caratterizzazione di uno specifico personaggio.

⁸ Mary Snell-Hornby, “Written to be Spoken: the Audio-medial Text in Translation”, in Anna Trosborg (a cura di), *Text Typology and Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1997, p. 277.

⁹ Rossi F. *Il dialogo nel parlato filmico*, in C. Bazzanella (a cura di) *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Guerini, Milano, pp.161 - 175

1.4 METODOLOGIE DI TRASFERIMENTO LINGUISTICO

Riprendendo il discorso iniziato precedentemente, i prodotti audiovisivi sono diventati mezzi di comunicazione e di uniformità imprescindibili. Basti pensare al fatto che la televisione stessa servì a uniformare la lingua italiana attraverso tutta la nazione in anni non molto lontani dai nostri, durante i quali i dialetti erano ancora prevalentemente utilizzati rispetto alla lingua italiana. Insieme alla lingua vengono anche pubblicizzati e veicolati valori, abitudini e bisogni che diventano inevitabilmente comuni, a livello nazionale o più ampiamente a livello mondiale.

Da qui il bisogno di adattare la lingua di partenza, per poter distribuire il prodotto in vari paesi con differenti lingue di destinazione, in quanto naturalmente vi è una esigenza primaria dello spettatore: comprendere ciò che si sta guardando in maniera immediata.

Ogni nazione segue la propria metodologia per la traduzione, ma secondo la classificazione di Yves Gambier esistono 13 metodi di trasferimento linguistico¹⁰, otto dei quali sono definiti dominanti:

- Sottotitolazione interlinguistica
- Doppiaggio
- Interpretazione consecutiva
- Interpretazione simultanea
- Voice-over
- Commento libero
- Traduzione simultanea o in tempo reale
- Produzione multilingue

mentre gli altri cinque vengono definiti challenging¹¹.

¹⁰ Yves Gambier, "Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception", in *The translator*, Special Issue, Screen Translation, vol. 9 (2), Novembre, 2003, p. 171.

- Sottotitolazione simultanea o in tempo reale
- Traduzione degli script
- Sopratitolazione
- Audio descrizione per non vedenti
- Sottotitolazione intralinguistica per non udenti

1.4.1 TIPI DOMINANTI DI TRASFERIMENTO LINGUISTICO

Sempre riprendendo la classificazione redatta da Gambier, identifichiamo questi otto tipi di trasferimento come dominanti in quanto risultano essere i più utilizzati a livello internazionale, ma è fondamentale sottolineare che questa classifica risale al 2002, ad oggi grazie alle nuove tecnologie molti trasferimenti che appartenevano ai 'challenging' oggi giorno vengono utilizzate costantemente in molti paesi, si pensi ad esempio alla sottotitolazione per non udenti o l'audio descrizione per non vedenti.

Qui di seguito alcuni esempi per capire meglio la loro funzione:

- **Interpretazione consecutiva o simultanea:** utilizzata durante le interviste, durante i festival, o più generalmente per i prodotti destinati ai canali televisivi. La voce originale durante la messa in pratica di questo tipo di metodo viene mantenuta ad un volume molto basso ma comunque udibile dal pubblico, sovrastata dalla voce dell'interprete che si trova in cabina o vicino a chi sta parlando.
- **Voice-over:** come per l'interpretazione consecutiva o simultanea, anche in questo caso la voce del doppiatore viene sovrapposta a quella originale, che viene comunque mantenuta al minimo nel prodotto audiovisivo e non completamente eliminata. Questo tipo di trasferimento linguistico viene anche definito semidoppiaggio in quanto non vi è necessità che la voce nella lingua di destinazione sia sincronizzata con le

¹¹ Elisa Perego, *op. cit.* p.23

movenze di chi sta parlando. Viene inoltre proposta una traduzione ridotta rispetto al testo originale poiché proposta in contemporanea rispetto alla distribuzione del prodotto audiovisivo, come se fosse una interpretazione simultanea. Come per il metodo precedentemente analizzato, anche qui parliamo di una forma di traduzione impiegata maggiormente in televisione in prodotti audiovisivi con pochi dialoghi. Grazie ai suoi costi poco elevati viene spesso scelto per abbattere i costi di produzione, inoltre viene utilizzato spesso in paesi dove vi è un alto livello di analfabetismo poiché è una tecnica che non richiede abilità di lettura.

- **Commento libero:** molto simile alla tecnica precedentemente affrontata, in questo caso come suggerisce anche il nome stesso, il commento libero lascia molto spazio di manovra nella rielaborazione del testo. Viene utilizzato principalmente in prodotti audiovisivi in cui non vi è necessità alcuna di avere la resa letterale come obiettivo primario, ad esempio cartoni animati per bambini, documentari o cortometraggi. Si crea quindi una traduzione con diversi dettagli aggiunti od omessi a seconda della situazione, grazie a questa sua peculiarità la si predilige per le traduzioni da e verso testi di prodotti audiovisivi provenienti da paesi culturalmente molto diversi tra di loro, in modo da renderli più accessibili al pubblico. Si usa un linguaggio molto semplice con frasi brevi.

1.4.2 TIPI DI *CHALLENGING* DI TRASFERIMENTO LINGUISTICO

- **Sottotitolazione simultanea:** viene chiamata simultanea o in tempo reale poiché i sottotitoli non vengono preparati anticipatamente, bensì vengono prodotti e inseriti al momento stesso della messa in onda del programma. In questo caso specifico vi è bisogno sia di un traduttore, sia di un tecnico per la riuscita della sottotitolazione. Il primo infatti si occuperà di fornire al secondo una traduzione ridotta del testo originale, mentre il secondo si occuperà di trasmetterla in maniera immediata nel programma, in modo da facilitare gli utenti con problemi uditivi.

- **Sopratitolazione:** molto simile alla sottotitolazione in tempo reale, in quanto il testo viene proposto al pubblico contemporaneamente all'opera sebbene i sottotitoli vengano preparati in anticipo. Questa tecnica viene utilizzata a teatro principalmente, dove i sottotitoli vengono fatti scorrere con una linea continua su schermi presenti sul palco stesso o su schermi posizionati dietro gli schienali dei posti a sedere.
- **Audio descrizione per non vedenti:** si tratta di una tecnica relativamente recente e che attualmente come già accennato in precedenza, non si trova più all'interno dei così detti *challenging* di Gambier, bensì risulta di uso comune nella televisione grazie all'impegno degli emittenti televisivi nel raggiungimento di una pari accessibilità per tutti gli utenti. Si tratta di una traccia audio aggiuntiva dedicata ad utenti non vedenti o ipovedenti, che descrive tutti gli elementi visivi a cui la persona non ha accesso, come le espressioni facciali, i gesti, i contesti ecc. Rappresenta un lavoro complesso, che viene necessariamente diviso in più fasi: la stesura dello script da parte di audio descrittori professionisti, la registrazione in studio, ed eventualmente un remix delle registrazioni.¹²
- **Sottotitolazione intralinguistica per non udenti:** è bene come prima cosa distinguere questo tipo di sottotitolazione definita intralinguistica ossia "una riformulazione scritta di tutto il contenuto sonoro di un audiovisivo, inclusi gli aspetti verbali, non verbali e paraverbali, e si rivolgono a un pubblico non udente"¹³ dove avviene una ulteriore ramificazione tra sordi a cui viene proposto un testo tradotto ridotto, ed i sordastri, a cui viene proposta la trascrizione integrale del testo, da quella interlinguistica, ossia i comuni sottotitoli che si utilizzano per facilitare la comprensione del testo da parte di chi non comprende la lingua originale del film.

¹² Rielaborazione del testo presente sul sito <https://www.artis-project.it/servizi-per-accessibilita/audiodescrizione/> visitato in data 14/03/2023

¹³ Citazione dal sito <https://www.intertitula.com/it/sottotitoli-per-non-udenti> visitato in data 14/03/2023

L'obiettivo della sottotitolazione intralinguistica è naturalmente quello di semplificare il messaggio trasmesso, e per riuscire nell'intento è necessario seguire alcune norme e convenzioni specifiche: l'identificazione dei parlanti attraverso l'utilizzo di vari colori, la trascrizione di suoni e rumori, la descrizione di elementi paraverbali come il tono di voce, ed infine quando possibile la corrispondenza tra ciò che viene detto dall'attore e ciò che viene scritto dato che gli utenti non udenti tendono a leggere il labiale.¹⁴ Naturale conseguenza di questo è la necessità di dover ridurre il testo presentato, dovendo prestare attenzione a così tanti elementi l'utente non ha tempo di dedicarsi alla lettura di sottotitoli eccessivamente lunghi, da qui frasi brevi, semplici a livello sintattico e lessicale e frasi esaustive, anche a costo di risultare ripetitive. Il risultato dello sviluppo di tecniche come l'audio descrizione per non vedenti o la sottotitolazione interlinguistica per non udenti rappresentano un passo fondamentale verso l'inclusione delle persone con deficit nelle attività quotidiane, e rappresentano uno strumento incredibile per il miglioramento della qualità di vita di quest'ultimi.

2. SOTTOTITOLAZIONE INTERLINGUISTICA

La sottotitolazione interlinguistica consiste nel fornire "sottotitoli in una lingua diversa da quella del prodotto originale e [che] per questo coinvolgono e sintetizzano due lingue e due culture"¹⁵.

Alla nascita del cinema sonoro, durante gli anni '20 del Novecento, i film se necessario venivano accompagnati dai predecessori dei sottotitoli, ossia gli

¹⁴ Rielaborazione dei testi presente sui siti <https://www.mediazionelinguistica.it/sottotitoli-per-non-udenti/> e <https://www.intertitula.com/it/sottotitoli-per-non-udenti> visitati in data 16/03/2023

¹⁵ Elisa Perego, *op. cit.*, p. 69

“intertitoli” o la “didascalia”¹⁶, utilizzati per la prima volta in Europa nel 1903 e in America nel 1908¹⁷. Come ci dicono gli stessi nomi si trattava di sequenze didascaliche al fine di favorire la comprensione del prodotto cinematografico ma che in realtà costituivano un elemento di distrazione e disturbo, poiché venivano inseriti tra una scena e l’altra interrompendo il ritmo del film.

Grazie allo sviluppo delle tecnologie si è successivamente passati a quelli che oggi conosciamo come sottotitoli, che si presentano sovrapposti alle immagini del film, e non interposti come le didascalie, questo permette agli utenti di poter ascoltare il prodotto contemporaneamente alla lettura. Henrik Gottlieb definisce la qualità della trasmissione del messaggio attraverso i sottotitoli come “diagonale”¹⁸ poiché si ramifica in due diversi tipi di trasposizione: una verso il testo scritto partendo dai dialoghi orali, una verso la lingua del paese di destinazione partendo dalla lingua originale. Inizialmente il processo di sottotitolazione era rivolto esclusivamente al cinema, quindi gli stessi sottotitoli venivano adattati appositamente all’opera cinematografica, e se l’opera veniva poi trasmessa anche in televisione, i sottotitoli venivano mantenuti e distribuiti insieme. Ci si è presto resi conto che non questi erano adatti per la distribuzione televisiva in quanto pensati e strutturati per uno schermo molto più grande, dove la lettura è facilitata. Si è quindi giunti alla consapevolezza di dover strutturare i sottotitoli in maniera diversa a seconda dei vari tipi di schermo su cui il prodotto viene distribuito per poterli rendere efficaci.

Nei confronti di questo tipo di Traduzione Audiovisiva sono stati esposti nel corso del tempo pareri contrastanti da parte di diversi luminari ed autori del campo che a mia personale opinione credo sia fondamentale esporre per avere un quadro più completo della realtà di questa tecnica.

¹⁶ Elisa Perego, *op. cit.*, p. 34

¹⁷ De Lindez, *Le sous - titrage intralinguistique pour les sords et les mal entendants*, In Gambier, 1996, p.173 – Diaz Cintas, *La traducción audiovisual: el subtitulado*, Ediciones Almar, Salamanca, 2001, p.54

¹⁸ Henrik Gottlieb, “Subtitling – A New University Discipline” in Cay Dollerup e Anne Loddegaard (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1992, p. 163.

Gottlieb, precedentemente citato, afferma che la sottotitolazione non si collochi al di fuori della traduzione vera e propria, come invece afferma Gambier, ma che piuttosto risulti contraddistinta da caratteristiche, finalità e strategie specifiche, come ad esempio la riduzione o semplificazione testuale¹⁹.

Mason considera i sottotitoli una "riduzione selettiva"²⁰ del testo originale, al fine di facilitare la comprensione, ed insieme a lui anche Reid ritiene necessaria una interpretazione del testo ed una selezione di contenuti prima di iniziare una traduzione²¹

Utilizzando i sottotitoli possiamo mantenere ciò che viene naturalmente escluso dal doppiaggio, ossia la lingua originale. Questo accade poiché i sottotitoli, come già accennato in precedenza, rappresentano un testo che viene sovrapposto alle immagini in scorrimento, di conseguenza accompagna il lettore nella comprensione senza sostituirsi ai dialoghi originali, che rimangono presenti in maniera completa all'interno del prodotto audiovisivo. I testi originali vengono rivisitati e modificati prima della creazione dei sottotitoli in modo da escludere dalla traduzione le parti non fondamentali e che potrebbero rendere il contenuto troppo lungo.

Riprendendo il parere del traduttore danese Gottlieb²² esistono cinque parametri che distinguono la sottotitolazione interlinguistica dalle altre forme di traduzione, "la sottotitolazione può essere definita come una traduzione a) scritta (written), b) aggiuntiva (additive), c) immediata (immediate), d) sincronica (synchronous) ed e) multimediale (polymedial)".

Scritta poiché si tratta di un testo presentato ai fruitori del prodotto audiovisivo, aggiuntiva poiché viene integrata al prodotto originale, accompagnandolo per l'intera durata, immediata poiché scompare in breve tempo, sincronica poiché viene fornito contemporaneamente alla scena a cui

¹⁹ H. Gottlieb, *op. cit.* p.166

²⁰ Ian Mason, "Coherence in Subtitling: the Negotiation of Face", in Frederic Chaume, Rosa Agost (a cura di), *La traducción en los medios audiovisuales*, Publicatións de la Universidad Jaume I, Castellón de la Plana, 2001, p. 19.

²¹ Helen Reid, "The Semiotic of Subtitling", in *EBU Review*, 38 (6), 1987, p. 28.

²² H. Gottlieb, *op. cit.* pp.162 - 163

fa riferimento, ed infine multimediale poiché la sottotitolazione è solo uno dei tanti metodi di Traduzione Audiovisiva.

La traduzione dei dialoghi presenti nei prodotti audiovisivi risulta essere molto differente rispetto alla traduzione letteraria, e di conseguenza presenta maggiori ostacoli, in quanto si tratta di una traduzione "intersemiotica"²³ ossia che collega ciò che si vede a ciò che si sente.

Le principali difficoltà nella creazione dei sottotitoli sono diverse; innanzitutto come abbiamo già accennato vi sono difficoltà riguardanti la riduzione testuale poiché la velocità di lettura è nettamente inferiore rispetto alla velocità di comprensione attraverso l'udito, di conseguenza un lungo dialogo trasmesso oralmente verrà notevolmente ridotto in fase di revisione testuale al fine di trasmettere solo le informazioni salienti, vi sono poi difficoltà legate all'adattamento dalla lingua parlata alla forma scritta con cui vengono distribuiti i sottotitoli, dove vige la necessità di adattare il linguaggio senza renderlo troppo formale. Teniamo presente che nella creazione dei sottotitoli vi è un limite massimo di 37/40 caratteri, compresi spazi e segni di punteggiatura, mantenuti sullo schermo da cinque a sette secondi.

Sebbene la nascita dei sottotitoli sia collegata alla necessità di poter ampliare la distribuzione dei prodotti audiovisivi, ad oggi il loro scopo non si limita a questo, infatti i sottotitoli vengono comunemente utilizzati e consigliati durante l'apprendimento delle lingue straniere, qualunque sia la lingua in questione; come vedremo successivamente la presenza stessa dei sottotitoli ci spinge a prestare una maggiore attenzione a quello che succede nel film, dovendo ascoltare e leggere per dover comprendere ciò che accade la nostra mente deve fare uno sforzo in più rispetto a quando si guarda un film nella propria lingua madre.

I sottotitoli rendono accessibile la comprensione di un prodotto cinematografico anche quando il fruitore si trova ai livelli iniziali di conoscenza della lingua in questione, poiché come sappiamo il testo del sottotitolo stesso è stato revisionato dal traduttore e ridotto alle informazioni essenziali, in questo modo il pubblico è in grado di elaborare ciò che ha letto,

²³ Elisa Perego, *op. cit.* p.39

mentre trova riferimenti visivi nella scena che si sta svolgendo, ed è proprio per questo che, come vedremo successivamente, risulta necessario sincronizzare la presentazione del sottotitolo sullo schermo con i dialoghi corrispondenti in lingua originale.

Come possiamo notare dalla tabella qui di seguito mostrata, tra i vari tipi di caratteristiche distintive dei sottotitoli interlinguistici vi è la “sottotitolazione rovesciata” ossia una tipologia in cui i dialoghi orali vengono impostati nella lingua del fruitore, ossia L1 mentre i sottotitoli sono impostati nella lingua che si vuole apprendere, ossia L2. Questa tecnica facilita la memorizzazione, di conseguenza risulta particolarmente efficace soprattutto per chi si trova nelle prime fasi dell’apprendimento.

	Intralinguistici		Interlinguistici	
Cosa sono	Sottotitoli nella stessa lingua del film originale		Sottotitoli in una lingua diversa da quella del film originale	
	1	2	1	2
Destinatari	Sordi e sordastri	Apprendenti di L2	Pubblico	Apprendenti di L2
Caratteristiche Distintive	Trasposizione scritta e semplificata del dialogo originale	Rappresentazione simultanea del dialogo originale e della sua trascrizione integrale	Sottotitolazione standard Dialoghi in L2, traduzione scritta e ridotta in L1	Sottotitolazione 'rovesciata' (Danan 1992) Dialoghi in L1, traduzione scritta in L2
	1	2	1	2
Funzione	Mezzo principale o ausiliario per l'accesso alle informazioni televisive e/o cinematografiche	Utile supporto didattico in diverse situazioni di apprendimento linguistico	Riprodurre e adattare il dialogo nella lingua dei fruitori per permettere loro la comprensione del film straniero	Vantaggioso per la memorizzazione a lungo termine del lessico ed efficace anche per principianti

(fonte: Caimi, Annamaria / Perego, Elisa 2002. “Sottotitolazione: lo stato dell’arte”, in RILA Rassegna Italiana di Linguistica Applicata p.30)

2.1 CONCETTI DI BASE DELLA TRADUZIONE

Secondo l'autrice Elisa Perego, al fine di analizzare il rapporto tra il testo letterario originale, ossia proto testo, ed il testo tradotto, ossia meta testo, è necessario analizzare quattro concetti di base: equivalenza, adeguatezza, fedeltà e traducibilità.²⁴

Il concetto di equivalenza corrisponde alla necessità di individuare il termine più adatto per riportarlo dal proto testo al meta testo, ovvero sia "nell'individuare quel termine od espressione che riproduca il contenuto (o significato) più affine sul piano semantico a quello espresso nella lingua di partenza, ma con una diversa forma (o significante)"²⁵, parliamo ad esempio di proverbi, modi di dire ecc..

L'equivalenza si dimostra necessaria e indispensabile quando si affronta un proto testo culturalmente molto distante dal meta testo finale, ma in questo caso rappresenta allo stesso tempo anche una delle maggiori difficoltà.

Raggiungere una equivalenza assoluta all'interno di una traduzione è impossibile, poiché come afferma Eugene Nida ²⁶ bisogna sempre partire dal presupposto per cui non esiste isomorfismo tra due lingue, ossia una corrispondenza assoluta. Il lavoro del traduttore consiste quindi nella ricerca del termine equivalente più adatto, al meglio delle sue possibilità.

Sempre riprendendo il lavoro di Nida possiamo affermare che esistono due tipi di equivalenza: una equivalenza formale che equivale a una traduzione più vicina possibile al termine nel proto testo, e una equivalenza dinamica che invece vuole concentrarsi più sul meta testo, cercando di trovare il termine più adatto seppur distante linguisticamente, per poter riprodurre lo stesso effetto suscitato dal termine nel testo di partenza.

L'adeguatezza a differenza dell'equivalenza, non presuppone che il traduttore riesca a trovare il termine corrispondente nella lingua di arrivo, piuttosto preferisce mantenere gli elementi principali e culturali dell'opera, le

²⁴ Elisa Perego, *op. cit.* pp.42 - 46

²⁵ Citazione testo presente sul sito <https://www.traduzionicertify.com/news-traduzione/importanza-del-concetto-di-equivalenza-in-traduzione/> visitato in data 16/03/2023

²⁶ Eugene A. Nida, *Toward a science of translating*, E. J. Brill, Leiden, 1964, pp.156 - 192

sfumature linguistiche e stilistiche anche nel meta testo, consapevole che si tratti di elementi ben lontani dal futuro lettore.

Questo accade perché, soprattutto parlando di testi cui cultura e tradizioni non rispecchiano quelle dei lettori, è quasi impossibile trovare le corrispondenze adeguate, per farlo ci sarebbe bisogno di eliminare parti del testo fondamentali e caratterizzanti dei dialoghi stessi.

All'interno del concetto di adeguatezza troviamo degli aspetti positivi, come l'incontro e l'approfondimento di elementi caratteristici di diverse culture, ma anche aspetti negativi poiché la comprensione risulterà più difficile.

Durante le mie ricerche riguardo il terzo concetto, ossia quello della fedeltà, mi sono imbattuta nel termine 'traduttore-traditore' sia all'interno dei testi scritti consultati sia via computer. Risulta evidente che questo sia un termine ampiamente utilizzato in riferimento al rapporto che il traduttore dovrebbe instaurare durante le sue traduzioni tra il proto testo ed il meta testo, avendo come obiettivo principale quello di restituire il testo sì tradotto, ma improntato sul significato originale che l'autore ha voluto donargli. A volte accade che il traduttore non riesca a farlo, magari a causa di una insufficiente conoscenza della lingua, ma spesso perché non potendo riportare fedelmente ogni aspetto del testo originale nella lingua di arrivo, è necessario scegliere quali elementi mantenere e quali eliminare per poter riuscire nel suo intento primario: riportare con successo il messaggio intrinseco dal proto testo al meta testo.

Infine vogliamo affrontare brevemente il concetto di traducibilità; dando per scontato, come già affermato in precedenza, che non esista isomorfismo tra le lingue, possiamo affermare che un testo può essere considerato traducibile solo se ci si distacca dall'idea che possa essere trovata una equivalenza assoluta tra proto testo e meta testo. Possiamo quindi far riferimento ai concetti base precedentemente affrontati e considerarli una spiegazione esaustiva delle basi su cui avviene la traduzione.

Vogliamo ricordare infine che quando parliamo di sottotitoli ci riferiamo ad un tipo di traduzione che si basa sui due codici, visivo ed uditivo, inseparabili che creano una così detta dimensione polisemiotica, dunque è fondamentale

per il traduttore essere in grado di “raggiungere l’adeguato equilibrio semiotico tra linguaggio gestuale e linguaggio verbale, che non devono smentirsi né entrare in contraddizione per nessuna ragione”²⁷ tenendo sempre presente che variazioni incontrollabili come i movimenti della telecamera condizionano la lettura delle immagini sullo schermo e che se ci si concentra solo sul perfezionamento della trasmissione del messaggio da parte di uno solo dei due codici si potrebbe perdere una parte del contenuto che si vuole trasmettere.

2.2 ASPETTI DISTINTIVI DEI SOTTOTITOLI

Volendo partire dall’ultimo presupposto del paragrafo precedente, ossia che i sottotitoli appartengono ad una dimensione polisemiotica in cui gli utenti devono concentrarsi sia sulla lettura sia sull’ascolto, possiamo adesso analizzare i vari aspetti che caratterizzano il mondo della sottotitolazione per ottimizzare l’impegno degli utenti.

Parleremo nello specifico di aspetti terminologici, aspetti tecnici, aspetti riguardanti la punteggiatura e la tipografia ed infine aspetti inerenti alla fruibilità dei sottotitoli stessi.

- **Aspetti terminologici:** questo primo aspetto riguarda la distinzione tra i tre tipi di trascrizione filmica che vengono proposti ai fruitori, ossia il sottotitolo, la didascalia e le scritte di scena^{*28}. Si tratta di tre tipi di testo scritto con finalità differenti, infatti mentre i sottotitoli si trovano nella parte inferiore dello schermo e vengono utilizzati per accompagnare i fruitori nella comprensione del prodotto audiovisivo, le didascalie invece servono più a contestualizzare la scena inserendo informazioni non essenziali come ad esempio il luogo o la data in cui si sta svolgendo una determinata azione, infine la scritta di scena si

²⁷ Elisa Perego, *op. cit.* p. 50

²⁸ Jan Ivarsson, Mary Carroll, *Subtitling*, TransEdit HB, Simrishamn, 1998, p. 65

riferisce ad un testo scritto in lingua originale contenente materiale informativo come nomi di negozi, di strade e tradotto solo nel caso in cui il prodotto audiovisivo contenga i sottotitoli nella lingua ricevente. Un ulteriore aspetto terminologico riguarda i sottotitoli aperti o chiusi, i primi sono proiettati come parte integrante del prodotto senza che l'utente possa scegliere se averli o meno, mentre i secondi sono disponibili a discrezione dell'utente stesso.

- **Aspetti tecnici:** Gottlieb afferma che la sottotitolazione debba sottostare a restrizioni di tipo formale o quantitativo²⁹, ossia restrizioni riguardanti la disposizione dei sottotitoli, la lunghezza delle battute, lo spazio che possono occupare sullo schermo ed il tempo di esposizione su quest'ultimo. Come già anticipato nei precedenti paragrafi, i sottotitoli seguono delle direttive specifiche riguardo la loro costituzione, vengono infatti composti da 37/40 caratteri comprensivi di punteggiatura e spazi, se il sottotitolo viene diviso in due righe disposte una sopra l'altra, è bene che quella con meno caratteri sia la riga superiore in modo da lasciare lo schermo il più libero possibile, in quanto la scena si svolge nella parte centrale dello schermo, senza influenzare la lettura da parte dei fruitori. Ad oggi un sottotitolo non supera mai due righe di trentasei caratteri³⁰, ed è preferibile che non scenda sotto i quattro o cinque caratteri, poiché la reazione naturale dei fruitori sarebbe quella di rileggerlo e questo interromperebbe la loro concentrazione. I sottotitoli più lunghi, secondo norme europee stabilite, rimangono impressi sullo schermo per un tempo massimo di sette secondi, mentre quelli più corti per un secondo e mezzo. Queste tempistiche permetterebbero di creare sottotitoli piuttosto articolati, ma poiché la presenza del sottotitolo stesso attiva uno stato di stress nello spettatore poiché ha sempre necessità che la sua attenzione rimanga vigile, di conseguenza è preferibile selezionare le informazioni del

²⁹ Henrik Gottlieb, "Texts, Translation and Subtitling. In Theory and in Denmark", in Id., *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*, Center for Translation Studies-Department of English. University of Copenhagen, Copenhagen, 2000, p. 15.

³⁰ Mario Paolinelli, Eleonora di Fortunato, *op. cit.* p.38

testo originale, al fine di ottenerne una versione ridotta ma comprensiva dei punti salienti del messaggio.

- **Aspetti riguardanti la punteggiatura e la tipografia:** “ la presentazione dei sottotitoli sullo schermo si adatta ad una serie di convenzioni formali che il traduttore deve sempre tenere in considerazione se vuole che il sottotitolo sia perfettamente leggibile e chiaro, in armonia con il ritmo del discorso originale e che assicuri una lettura scorrevole”³¹. Non tutti i paesi condividono le stesse norme riguardanti la punteggiatura e la tipografia, esistono però dei criteri generali propri della sottotitolazione. La tipografia risulta fondamentale poiché attraverso essa il traduttore rappresenta alcune caratteristiche come l’intonazione, l’enfasi, le esitazioni, trasformandole da materiale uditivo a materiale scritto, attraverso l’utilizzo di segni di interpunzione e paragrafemici a cui vengono assegnati precisi valori sintattici. Quest’ultimi vengono chiamati “segni paragrafemici” in riferimento a segni non alfabetici come le virgolette, per le citazioni, le linee per l’introduzione dei discorsi diretti, che assumono un vero e proprio valore di interpunzione. Vi sono poi altri espedienti che vengono utilizzati come il corsivo per le frasi udite in lontananza ed il maiuscolo per le frasi pronunciate con volume molto alto.
- Per quanto riguarda invece la punteggiatura, i segni riconosciuti e con preciso valore sintattico sono il punto, la virgola, i due punti, il punto e virgola, il punto esclamativo ed interrogativo, i punti di sospensione. Tutti questi segni agevolano il pubblico nella comprensione, guidandolo verso un maggior accorgimento nei confronti delle emozioni, dell’atteggiamento, dell’intonazione dei personaggi. Come abbiamo detto in precedenza è possibile che i sottotitoli eccessivamente lunghi vengano divisi in più righe, in questo caso naturalmente sarà necessario rispettare le norme sintattiche della

³¹ Elisa Perego, *op. cit.* p. 55

lingua di destinazione, in mancanza di questo sarà difficile se non impossibile per i fruitori comprendere il testo.

- **Aspetti inerenti alla fruibilità dei sottotitoli:** il termine fruibilità in questo caso corrisponde al grado di leggibilità del sottotitolo, ossia quando risulta agevolata la lettura e la comprensione da parte del pubblico, questa viene facilitata nel momento in cui il colore della scritta è in netto contrasto rispetto al colore dello sfondo, ad esempio frasi bianche su uno sfondo nero. Naturalmente vi è anche necessità di sincronizzare la presentazione dei sottotitoli con i dialoghi originali rispettivi e, come detto precedentemente, vi è anche necessità di rispettare le norme sintattiche della lingua di destinazione. Sarà accortezza del traduttore assicurarsi che il sottotitolo sia strutturato in modo tale da ridurre al minimo i movimenti oculari, in modo da non rischiare che il pubblico si stanchi o che perda la concentrazione.

2.3 LE FASI DI REALIZZAZIONE DEI SOTTOTITOLI

Avendo precedentemente analizzato alcuni dei punti salienti del mondo della traduzione attraverso i sottotitoli, possiamo affermare con certezza che non parliamo solo di una traduzione testuale, bensì di un processo complesso che si ramifica in diversi procedimenti ed operazioni.

Troviamo conferma della nostra tesi grazie all'autrice Elisa Perego, che distingue tre diversi tipi di operazioni "complementari, contemporanee e ugualmente importanti"³², al fine di giungere al sottotitolo che verrà poi distribuito:

- Riduzione del testo originale, al fine di eliminare le parti non essenziali, assicurandosi di mantenere il contenuto e l'efficacia comunicativa dei dialoghi originali
- Trasformazione diamesica, ossia il passaggio stesso dal codice orale a quello scritto
- Traduzione del testo dalla lingua madre alla lingua ricevente

³² Elisa Perego, *op. cit.* p. 73

Queste tre operazioni non devono necessariamente essere svolte in questo ordine, infatti non sono dipendenti l'una dall'altra, ma per raggiungere un risultato ottimale risulta fondamentale il conseguimento di ognuna di esse. Andremo ora ad analizzarle nello specifico, per comprendere a pieno di cosa si tratta e perché sono parte integrante del processo.

2.3.1 LA RIDUZIONE TESTUALE

Abbiamo evidenziato precedentemente più volte la necessità di ridurre il testo originale prima della creazione dei sottotitoli, il che rappresenta uno degli aspetti, se non il vero e proprio aspetto più delicato e problematico di tutto il processo.

La sua complessità deriva innanzitutto dall'evidenza visiva del lavoro effettuato, infatti a meno che il film sia stato prodotto in modo tale che i dialoghi originali siano scarni e ridotti, il testo originale sarà necessariamente ridotto, e data la soggettività del lavoro che viene effettuato, in quanto il risultato può variare a seconda del traduttore che rivede il testo, molti studiosi ritengono che questa attività comporti delle modifiche che a volte possono risultare inutili e ingiustificate. Sempre perché collegata alla soggettività del traduttore, non vi sono direttive ufficiali riguardo alla porzione di frase che andrebbe ridotta, alcuni studiosi ritengono che la percentuale debba trovarsi tra il 25% e il 50%, altri addirittura tra il 40% e il 70%. Questa riduzione così notevole rende il sottotitolo "secco e schematico"³³ e dipende dalla tipologia di prodotto audiovisivo.

Secondo gli studi di Hatim e Mason³⁴ questa condizione risulta comunemente accettata poiché il fruitore dei sottotitoli è ben consapevole della loro funzione di accompagnamento piuttosto che di rimpiazzo come potrebbe risultare il doppiaggio, all'interno del prodotto audiovisivo, di conseguenza utilizzerà contemporaneamente il canale uditivo come reazione automatica al fine di comprendere il messaggio integrativo.

³³ Elisa Perego, *op. cit.* p. 74

³⁴ Hatim B, Mason I. *Politeness in screen translating*, in L. Venuti, M. Baker (eds.) *The translation studies reader*, Routledge, London – New York, p. 433

Riprendendo i componenti che influenzano la realizzazione di questo tipo di tecnica di traduzione audiovisiva, possiamo evidenziare che vi sono tanti aspetti soggettivi, quali il gusto, il giudizio, la competenza del traduttore sia nella lingua originale in cui viene redatto il proto testo, sia quella di destinazione per la realizzazione del meta testo, come anche tanti aspetti oggettivi, quali limitazioni spazio-temporali collegate alla velocità di lettura del pubblico, al numero massimo di caratteri, ai movimenti della telecamera, alla necessità di fornire i sottotitoli contemporaneamente ai dialoghi corrispondenti, soprattutto se la tipologia di montaggio rende il ritmo del prodotto serrato.

Vogliamo concentrarci momentaneamente sugli aspetti oggettivi, affermando come, secondo Irena Kovačič³⁵, sottotitolare in una lingua con le stesse caratteristiche sintattiche, o comunque molto simili, e con una simile lunghezza di parole rispetto alla lingua di partenza, può semplificare notevolmente il lavoro di riduzione. Quando invece una lingua di partenza risulta distante, a livello di sintassi e di morfologia, rispetto alla lingua di destinazione, allora le condizioni sono profondamente differenti e per questo vi è necessità di una notevole riduzione e di un cambiamento di parole, a volte anche radicale.

Risulta quindi possibile affermare con certezza che “conformemente alla coppia linguistica coinvolta, la sottotitolazione possa in alcuni casi comportare perdite informative ingenti, in altri mantenere un’equivalenza informativa elevata”³⁶

Concludendo invece il discorso riguardante la componente soggettiva della sottotitolazione, possiamo affermare che quest’ultima ricopre un ruolo fondamentale nel risultato che viene proposto al pubblico. Il traduttore, per riuscire a realizzare dei sottotitoli efficaci, deve essere in grado di analizzare il proto testo in maniera analitica e distaccata, in modo tale da essere in grado di scegliere efficacemente quali porzioni del discorso rappresentano una parte integrante del messaggio intrinseco del prodotto audiovisivo, e

³⁵ Irena Kovačič, *Relevance as a factor in subtitling reductions*, in Dollerup, Lindegaard, 1994 p.245

³⁶ Elisa Perego, *op. cit.* p. 77

quali possono essere eliminate o modificate. Una volta concluso questo primo passaggio, il traduttore passa alla fase successiva, ossia l'adattamento della frase che si è prodotta, in modo tale che per il pubblico ricevente non risulti artefatta o difficile da comprendere, e se questo secondo passaggio viene completato in maniera corretta ed efficace, il pubblico sarà in grado di comprendere il significato dei dialoghi originali.

Conclusa la premessa generale dei confronti dei fattori oggettivi e soggettivi, vogliamo analizzare nello specifico in cosa consiste e cosa comporta il processo di riduzione.

Come abbiamo accennato in precedenza in questo paragrafo, la porzione di frase che viene ridotta risulta a discrezione del traduttore, nonostante non esistano norme specifiche su cui basarsi "rimane costante la ricerca dell'equilibrio tra la necessità di ridurre e quella di mantenere la naturalezza comunicativa, pur in forma compatta e scritta"³⁷.

Secondo Becquemont ³⁸ le fasi della riduzione possono schematizzarsi nella seguente maniera:

- Analisi profonda e globale del testo di partenza
- Scansione del testo in fasi
- Gerarchizzazione delle informazioni
- Selezione dei dati
- Eliminazione (riduzione totale) o condensazione (riduzione parziale) degli elementi secondari
- Traduzione

Nello specifico la riduzione totale, ossia l'eliminazione, consiste in una tecnica frequentemente utilizzata nel caso in cui le immagini si susseguano velocemente³⁹ senza che i sottotitoli possano rimanere impressi sullo schermo il tempo necessario per la lettura e comprensione, si eliminano quindi diverse parole fino ad intere frasi. Bisogna prestare particolare attenzione durante l'eliminazione, si rischia infatti di escludere componenti

³⁷ Elisa Perego, *op. cit.* p.79

³⁸ D. Becquemont, *Le sous – Titrage cinématographique* in Gambier, 1996 p. 153

³⁹ D. Becquemont, *op. cit.* p.153

significative che rappresentano parti fondamentali del discorso, andando quindi a compromettere la comprensione del testo originale.

Per ridurre il rischio che questo accada, spesso vengono lasciate fuori dalla traduzione informazioni che possono essere dedotte dal contesto, in modo tale da avere più spazio e tempo per riportare altri tipi di informazione. Si tende anche ad omettere espressioni riguardanti le emozioni dei personaggi, come frasi esitanti, ripetizioni, frasi incomplete o espressioni che fanno riferimento ai processi mentali⁴⁰

La scelta di eliminare frasi intere sovrviene quando le frasi stesse sono state inserite nei dialoghi originali per ripetere o espandere un concetto espresso in quelle immediatamente precedenti⁴¹.

Per quanto riguarda invece la riduzione parziale, ossia la condensazione, si tratta di una revisione del testo di partenza, improntata verso una sintetizzazione ed una riformulazione, non si riferisce quindi ad una omissione vera e propria. A volte accade che queste riduzioni, mantenendo comunque il significato intrinseco dei dialoghi originali, avvengano attraverso sostituzioni radicali dei vocaboli utilizzati nel testo originale, in modo tale da sostituirli con vocaboli altrettanto efficaci nella lingua di destinazione, secondo Pavesi⁴² infatti nella riduzione parziale si possono notare delle semplificazioni a livello microlinguistico, che riguardano la struttura delle frasi poste nei sottotitoli, attraverso il compattamento morfosintattico.

Naturalmente per una ricezione ottimale del messaggio originale, è necessario che non si abusino di nessuna delle due tecniche, poiché questo potrebbe influenzare la comprensione del prodotto audiovisivo da parte del pubblico.

⁴⁰ E. Bussi Parmiggiani, *Forme di attenzione e pluricodicità nel film sottotitolato*, in Caimi, 2002, p.192

⁴¹ Irena Kovačić, *op. cit.* pp. 247 - 250

⁴² M. Pavesi, *Dalla semplificazione nella traduzione all'apprendimento linguistico*, in Caimi, 2002 pp. 134 - 135

2.3.2 LA TRASFORMAZIONE DIAMESICA

La riduzione diamesica corrisponde al passaggio dal testo orale al testo scritto, naturalmente come ben sappiamo tra lingua “parlata” e lingua “scritta” vi sono diverse differenze, e i sottotitoli non rappresentano un’eccezione. Questo accade perché i destinatari usuali di una e l’altra lingua appartengono *target* diversi. Al contrario delle traduzioni letterarie, in questo ambito il traduttore risulta impossibilitato ad arricchire il testo originale con componenti proprie del codice scritto e parlato della lingua di destinazione, in quanto il sottotitolo deve essere il risultato di una attenta selezione dei dialoghi originali, poiché “nonostante i due codici abbiano una diversa funzione e un target diverso, il sottotitolo deve raggiungere il giusto equilibrio tra rigidità, controllo e pianificazione della lingua scritta e flessibilità, libertà e ridondanza della lingua parlata”⁴³.

Per riuscire in questo intento, secondo l’autrice Elisa Perego⁴⁴, ossia quello di trasferire ai fruitori del prodotto il valore comunicativo dei dialoghi orali, bisogna prestare attenzione a vari fattori; bisogna tenere in considerazione che i sottotitoli supportano la visione del prodotto audiovisivo, bisogna capire il determinato significato che le espressioni hanno nel contesto in cui vengono inserite e cercare di capire qual è la portata comunicativa di ciascun sottotitolo, bisogna infine dare spazio ad espressioni informali e comunemente utilizzate piuttosto che concentrarsi su espressioni auliche che nel contesto letterario sarebbero corrette, ma che renderebbero il sottotitolo eccessivamente articolato per corrispondere alla lingua parlata.

2.4 LE STRATEGIE DI SOTTOTITOLAZIONE

Abbiamo appurato più volte durante l’approfondimento di questa tecnica di Traduzione Audiovisiva, che gran parte del lavoro si basa sulla soggettività delle scelte del traduttore, di conseguenza non esistono ad oggi

⁴³ Alessandra Catania, *op. cit.* p. 27

⁴⁴ Elisa Perego, *op. cit.* p. 88

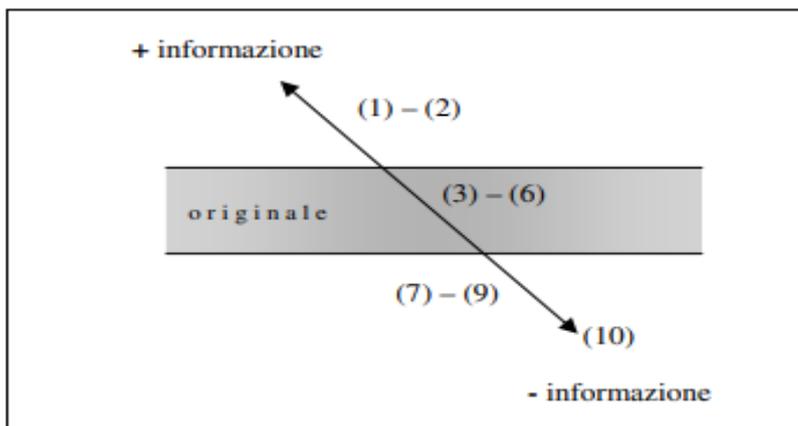
classificazioni valide di riferimento per le strategie di sottotitolazione, poiché questa stessa è influenzata da una ampissima variabile di scelte soggettive. Durante gli anni '90 furono fatti due tentativi di classificazione da parte di autorevoli studiosi del capo, Gottlieb nel 1992 e Lomheim nel 1995 e successivamente nel 1999. Andremo qui di seguito ad analizzare specificatamente entrambi i modelli, partendo dal modello fornitoci da Gottlieb che individua dieci strategie abitualmente utilizzate dai professionisti⁴⁵:

1. **Espansione (*expansion*)**: si utilizza quando vi è necessità di includere maggiori dettagli per permettere al pubblico di comprendere la frase proposta, nel caso in cui la versione originale non sia sufficiente, quindi contestualizzare espressioni che potrebbero risultare estranee ai fruitori
2. **Parafrasi (*paraphrase*)**: si utilizza per espressioni idiomatiche, che quindi hanno senso e sono efficaci a livello comunicativo solo nella lingua originale. Il termine "parafrasi" in questo caso è stato scelto dall'autore per indicare la tecnica, ma il significato del termine non corrisponde a ciò che la tecnica stessa si propone di fare. Infatti in questo caso, data l'impossibilità di ottenere una comunicazione efficace traducendo letteralmente l'espressione idiomatica, le espressioni vengono stravolte completamente, perdendo ogni possibile corrispondenza tra il dialogo originale ed il sottotitolo, riuscendo in questo modo a trasmettere le stesse intenzioni comunicative dei dialoghi originali.
3. **Trasposizione (*transfer*)**: si utilizza in espressioni dove risulta possibile effettuare una traduzione letteraria, ossia parola per parola, rispettando la sintassi, poiché la comunicazione del messaggio risulta efficace mantenendo le caratteristiche dei dialoghi originali.
4. **Imitazione (*imitation*)**: si utilizza quando porzioni di frase devono essere riportate in lingua originale anche nel sottotitolo della lingua di destinazione, ad esempio con i nomi, ma viene utilizzata solamente se il pubblico di arrivo è in grado di riconoscerli, in modo da avere successo nell'intento comunicativo.

⁴⁵ H. Gottlieb *op. cit.* p.166

5. **Trascrizione (*transcription*):** si utilizza nel caso in cui si debbano tradurre espressioni dialettali, giochi di parole ecc.. in questo caso il traduttore deve esercitare la propria creatività per inventare soluzioni che abbiano la stessa resa nel meta testo.
6. **Dislocazione (*dislocation*):** si utilizza per riprodurre particolari effetti ritmici, ad esempio per sottotitolare canzoni, se necessario anche allontanandosi dalle espressioni utilizzate nel proto testo.
7. **Condensazione (*condensation*):** si utilizza quando il messaggio che deve essere trasmesso necessita di una riduzione, processo già affrontato precedentemente, una riduzione di tipo formale e non di contenuto, ossia parziale.
8. **Riduzione (*decimation*):** si utilizza per eliminare elementi fortemente informativi non essenziali, in contrapposizione alla tecnica della condensazione in questo caso parliamo di una riduzione formale e al contempo di contenuto, ossia totale. Viene utilizzata quando i dialoghi si susseguono troppo velocemente, e spesso i traduttori cercano di inserire le informazioni che sono state eliminate, in sottotitoli successivi.
9. **Cancellazione (*deletion*):** molto simile alla tecnica della riduzione, si utilizza per eliminare intere frasi considerate irrilevanti ai fini di comprensione.
10. **Rinuncia (*resignation*):** si utilizza nel momento in cui il traduttore si trova impossibilitato ad individuare una espressione che riesca ad rendere una corretta comunicazione tra i dialoghi originali e i sottotitoli. Non si tratta di una tecnica, bensì di un fenomeno a cui i traduttori devono necessariamente far fronte sebbene accada di rado, e a cui scelgono di sopperire utilizzando frasi molto diverse per cercare di comunicare le informazioni ritenute essenziali. Spesso questo fenomeno è direttamente collegato con situazioni in cui il traduttore si trova in presenza di elementi specifici di una cultura, o giochi di parole che riportati letteralmente non avrebbero significato.

Qui di seguito viene illustrata una tabella riassuntiva ed esplicativa riguardante le strategie appena analizzate. I numeri corrispondono al numero delle strategie elencate.



(fonte Caimi Perego p.113)

Terminata l'analisi delle strategie di Gottlieb vogliamo passare alle sei strategie evidenziate dall'autore Lomheim⁴⁶ dove troviamo molte corrispondenze con il modello proposto da Gottlieb:

1. **Cancellazione (*effacement*)**
2. **Condensazione (*condensation*)**
3. **Aggiunta (*addition*)**
4. **Iperonimia (*hyperonymie*)**
5. **Iponimia (*hyponymie*)**
6. **Neutralizzazione (*neutralisation*)**

Le corrispondenze tra i primi due modelli qui elencati e quelli di Gottlieb identificati dagli stessi nomi, ci permettono di considerare le prime due strategie esaustivamente approfondite.

La terza tecnica, ossia l'aggiunta, corrisponde a ciò che Gottlieb identifica come espansione, quindi l'introduzione di maggiori informazioni al fine di rendere più chiaro l'intento comunicativo.

⁴⁶ Lomheim S. *L'écriture sur l'écran*, in "FIT Newsletter", 1995, 14 (3 - 4) pp. 288 - 293, *The writing on the screen*, in G. Anderman, M. Rogers (eds.) *Word, Text, Translation*, Multilingual Matters, 1999, Clevedon pp. 190 - 207

La tecnica dell'iperonimia corrisponde alla sostituzione di un termine dei dialoghi originali, utilizzandone uno più generico nella lingua di destinazione, contrariamente alla tecnica dell'iponimia che consiste nell'utilizzo di termini più specifici rispetto a quelli originali.

Infine, la neutralizzazione corrisponde "all'eliminazione di ogni connotazione intrinseca al termine originale"⁴⁷.

Possiamo in ultima analisi affermare che il modello di Gottlieb risulta più dettagliato nell'individuazione delle varie categorie che risultano comunque molto simili da quelle individuate dall'autore Lomheim e che trovano anche riscontro nelle tecniche di riduzione totale e parziale proposte dall'autrice Kovačič analizzate in precedenza. La difficoltà nell'individuazione di determinate categorie di tecniche di traduzione per i sottotitoli deriva dal fatto che abitualmente non viene utilizzata soltanto una singola tecnica nella creazione del sottotitolo in sé, bensì ne vengono utilizzate contemporaneamente anche più di due. Ricordiamo che si tratta di un ambito fortemente soggettivo, sia da parte del traduttore sia da parte degli autori che hanno identificato queste tecniche, di conseguenza ripetiamo e confermiamo che non si possono avere dei modelli specifici e internazionalmente riconosciuti.

⁴⁷ Elisa Perego, *op. cit.* p.117

3. DOPPIAGGIO

Il doppiaggio consiste in un processo di post produzione, ossia che avviene dopo aver concluso le riprese, messo in atto per poter sovrapporre una voce di un doppiatore che parla in una lingua diversa rispetto a quella originale degli attori presenti nel prodotto audiovisivo, al fine di poter ampliare e diversificare il pubblico di destinazione. Grazie a questa tecnica di traduzione audiovisiva vi è la possibilità di sovrapporre una qualunque voce in una qualunque lingua a qualunque personaggio.

Per un risultato ottimale nell'ambito il doppiaggio vi è necessità che la voce sovrapposta sia perfettamente sincronizzata rispetto ai movimenti labiali e gestuali dei personaggi presenti nel prodotto audiovisivo. Si tratta pertanto di una forma di risonorizzazione o *revoicing* che consente al pubblico ricevente di avere l'impressione che il personaggio stia effettivamente comunicando nella lingua che loro possono sentire. Il doppiaggio risulta utilizzato in maniera prevalente rispetto ad altri tipi di tecniche di Traduzione Audiovisiva e particolarmente apprezzato dal pubblico, poiché, come nel caso di un film in cui la colonna sonora sia nella lingua madre del pubblico ricevente, il canale uditivo facilita una rapida interpretazione e comprensione in confronto alla sottotitolazione. È fondamentale sottolineare che soprattutto recentemente una buona fetta del pubblico sta tornando a rivolgersi principalmente ai film sottotitolati piuttosto che doppiati in quanto crede che in questo modo, mantenendo l'audio originale dei dialoghi, la visione del prodotto audiovisivo sia più autentica, indice di una evoluzione culturale di grande rilievo.⁴⁸

Le difficoltà del traduttore-dialoghista⁴⁹ non si limitano solamente a quelle riguardanti la sincronizzazione, bensì, come nella sottotitolazione, si devono anche affrontare problematiche legate alla traduzione. Gli esempi più eclatanti corrispondono ai cambiamenti apportati ai testi originali quando il traduttore si confronta con dialetti o accenti, con giochi di parole, con l'umorismo o termini culturali specifici.

⁴⁸ Martine Danan, "Le sous-titrage: stratégie culturelle et commerciale", in FIT Newsletter, 14 (3-4), 1995, p. 272

⁴⁹ Mario Paolinelli, Eleonora di Fortunato, *op. cit.* p. 2

Riprendendo per un momento le difficoltà rilette alla sincronizzazione risulta fondamentale sottolineare che raramente due lingue possano possedere lo stesso numero di sillabe all'interno delle loro parole o che la traduzione di intere frasi corrisponda esattamente alla quantità di tempo, di parole o di sillabe impiegate per le stesse, nei dialoghi originali.

Esattamente come in un qualunque altro tipo di traduzione, specialmente riletta all'ambito dell'audiovisivo, vi è necessità di rivedere il testo di modificarlo e di adattarlo per fare in modo che nel momento in cui il personaggio che si vede nel film serra le labbra anche il doppiatore deve aver finito e concluso la frase in modo coerente.

Il doppiatore deve essere al contempo in grado di rendere in maniera esaustiva e corretta l'intonazione, il timbro vocale, la pronuncia ed il ritmo proprio del personaggio.

Spesso e volentieri il doppiaggio coinvolge attori anche quando si tratta di un prodotto nella loro lingua madre, soprattutto all'interno delle pubblicità può accadere che la fisionomia dell'attore sia perfetta, ma a causa del timbro di voce o di qualche carenza, abbia bisogno di essere doppiato, possiamo portare come esempio Bud Spencer e Terence Hill, che agli albori della loro carriera venivano doppiati per ragioni di pulizia vocale.

Esistono due principali tecniche di doppiaggio:

- Il doppiaggio in sincrono, corrisponde alla tecnica in cui la voce del doppiatore viene completamente e perfettamente sovrapposta e sincronizzata alla voce originale del personaggio. A tale scopo molto spesso vengono scelti doppiatori che abbiano la stessa fisionomia e timbro vocale dell'attore in modo tale da poter dare al pubblico una resa migliore, in questo caso si dice che la voce risulti ben "incollata" al volto. Nel caso in cui il doppiatore non fosse scelto nella maniera corretta si andrebbe incontro all'opposto, ossia la netta impressione da parte del pubblico che la voce sia "scollata" dal volto, e questo potrebbe penalizzare fortemente la resa del prodotto. Quando parliamo di doppiaggio in sincrono quindi assistiamo non soltanto ad

una traduzione, bensì anche ad un adattamento del testo, come nel caso dei sottotitoli.

- Il doppiaggio in *oversound*, corrisponde alla situazione in cui la voce originale viene ridotta al volume minimo ma comunque lasciata presente durante tutta la riproduzione del prodotto audiovisivo, sovrastata dalla voce del doppiatore nella lingua ricevente. Durante l'utilizzo di questa tecnica il doppiatore non cerca di sovrapporsi completamente rispetto alla colonna sonora originale, bensì si comporta quasi da interprete simultaneo lasciando che passino uno o due secondi da quando lo speaker originale ha iniziato a parlare, prima di iniziare il doppiaggio. Viene utilizzata principalmente per interviste e documentari e in questo caso non vi è bisogno che la voce risulti "incollata" al volto, poiché la voce viene considerata fuori campo.

3.1 STORIA DEL DOPPIAGGIO

Come abbiamo accennato durante le prime pagine di questa tesi, vogliamo ricordare che a partire dal 1929 possiamo considerare conclusa l'epoca del cinema muto. Durante gli anni '30 del '900 non si erano ancora sviluppate tecniche quali il doppiaggio, e per poter ampliare il pubblico in Italia, durante le scene dialogate nei film di lingua straniera, venivano inseriti cartelloni didascalici nella lingua ricevente. Il primo stabilimento di doppiaggio in Italia risale al 1932, gestito e diretto dal regista Mario Almirante⁵⁰

Successivamente nel 1934 il governo fascista sentenziò che le pellicole straniere non potevano essere riprodotte o distribuite sul suolo Italiano in lingua originale⁵¹, costringendo i cinema a distribuire i prodotti mantenendo le colonne sonore originali ma eliminando i dialoghi, creando lunghissimi cartelloni didascalici per poter permettere al pubblico di comprendere l'opera.

⁵⁰ http://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ visitato in data 24/03/2023

⁵¹ *Ibid*, visitato in data 24/03/2023

Case cinematografiche all'avanguardia come la Warner Bros e Fox avevano già intuito l'importanza di distribuire i prodotti cinematografici a livello mondiale. Per eludere la censura imposta dal governo, gli attori erano costretti, in mancanza di altre possibilità, a girare più volte lo stesso prodotto audiovisivo recitando però ogni volta in una lingua diversa. All'epoca questo rappresentava l'unico modo di ottenere lo stesso prodotto audiovisivo in più lingue, ma il pubblico non ne era soddisfatto, la comprensione risultava difficoltosa esattamente come per i cartelloni utilizzati in precedenza, a causa dei forti accenti degli attori americani.

Ci si rivolse quindi al doppiaggio, ancora in fase di sperimentazione, " il cui 'prototipo' fu un sistema inventato dal fisico austriaco Jacob Karol, detto dubbing, che consisteva nel sostituire la colonna sonora relativa al parlato con un'altra dove i dialoghi tradotti erano recitati in una lingua diversa dall'originale"⁵².

La casa cinematografica Fox, per il doppiaggio dei film in Italia, si rivolse al tecnico di montaggio e regista americano Louis Loeffler per la sua conoscenza della lingua, il primo esperimento di film doppiato fu "Maritati a Hollywood", mentre il primo film completamente doppiato in italiano fu "Tu che mi accusi" di Victor Fleming del 1930⁵³.

Bisognerà aspettare ancora diversi anni prima che le riviste italiane inizino a parlare del doppiaggio, ma al giorno d'oggi risulta essere la tecnica utilizzata con maggior frequenza, parliamo del 98% dei casi, e con maggior successo, infatti ai doppiatori italiani vengono rivolti riconoscimenti e premi a livello mondiale per la loro abilità nel rispecchiare le qualità più importanti nell'ambito del doppiaggio; quali la duttilità della voce, l'espressività di quest'ultima, la dizione perfetta, capacità interpretative adeguate ad entrare in sintonia con il personaggio originale dandogli una nuova voce, naturalmente capacità recitative accompagnate dal controllo dei ritmi e delle inflessioni.

⁵² *Ibid*, visitato in data 24/03/2023

⁵³ Mario Paolinelli, Eleonora di Fortunato, *op. cit.* p.6

Il consolidamento del doppiaggio non riguarda solo l'Italia, possiamo osservare la diffusione del fenomeno anche in altri paesi dell'Europa centrale⁵⁴, ad esempio in Spagna o in Germania, che doppiano l'80% dei film stranieri, in Francia si arriva addirittura al 90%, mentre i paesi del Nord Europa si orientano maggiormente verso la sottotitolazione.

Secondo l'autrice Elisa Perego, a cui abbiamo fatto diversi riferimenti durante l'approfondimento sulla sottotitolazione, la scelta tra sottotitolazione e doppiaggio è una scelta fortemente politica, in quanto chi predilige il doppiaggio vuole difendere la propria nazionalità, in questo caso la lingua nazionale, a discapito della possibilità di approfondire un maggiore contatto interculturale⁵⁵.

La diffusione della televisione privata contribuì allo sviluppo delle società di doppiaggio, basti pensare che alla fine degli anni '50 in Italia vi erano non più di 300 doppiatori, mentre nel 2001 se ne contavano più di 1500.⁵⁶

Come accennato nel paragrafo precedente, è bene ricordare che negli ultimi anni si sta assistendo ad una crescente richiesta nei confronti della sottotitolazione, utilizzata a fini di piacere o di apprendimento.

3.2 LE FIGURE PROFESSIONALI DEL DOPPIAGGIO

Con l'avvento della nascita del doppiaggio si sono sviluppati dei nuovi ambiti di professione naturalmente rilegati al doppiaggio stesso. Qui di seguito andremo ad analizzarne le responsabilità ed il tipo di lavoro che ognuno di essi svolge:

- **Traduttore – dialoghista:** Nel caso di questa prima professione, ciò che salta subito all'occhio è la presenza di una doppia definizione nel nome. Ciò accade poiché sebbene il ruolo sia ricoperto da una singola persona, esso fa riferimento a due professioni sì diverse, ma collegate strettamente l'una all'altra. Ci riferiamo ad un ambito di

⁵⁴ Georg-Michael Luyken et al., *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, EIM- European Institute for the Media, Manchester, 1991, p. 31

⁵⁵ Elisa Perego, *op. cit.* p. 20

⁵⁶ http://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ visitato in data 24/03/2023

traduzione in quanto l'adattamento nasce come una trasposizione culturale dell'opera al fine di renderla accessibile a paesi con lingua madre differente a quella originale del prodotto, si tratta infatti di una figura che "traspone, elabora in lingua [ricevente] e adatta in sincronismo visivo, ritmico e labiale i dialoghi e i testi delle opere cinematografiche e televisive"⁵⁷

Il ruolo di dialoghista risulta altrettanto necessario, poiché oltre alla traduzione vi è un forte bisogno di analizzare il testo e di procedere con ricerche e raccolte di dati in ambito culturale, sull'epoca e sull'ambiente in cui si svolge l'azione in modo tale da essere in grado di riportare fedelmente questi dati anche nella lingua ricevente. Naturalmente il risultato dell'adattamento del testo risulta essere influenzato da fattori fortemente soggettivi quali la sensibilità e l'esperienza del dialoghista. Risulta fondamentale un'approfondita conoscenza della lingua sia di partenza sia di destinazione, poiché questa genera la creatività necessaria al superamento di ostacoli traduttivi, quali giochi di parole, proverbi o dialetti.

Senza alcun dubbio, in caso di mancanza di quest'ultima qualità, il traduttore – dialoghista, rischia di rendere vano tutto il suo lavoro, modificando senza intenzione il messaggio intrinseco del proto testo. Nonostante sia una figura di fondamentale rilevanza all'interno di tutto il processo di doppiaggio, in Italia il traduttore - dialoghista non viene interpellato nella scrittura della sceneggiatura di produzioni audiovisive nazionali.

- **Direttore del doppiaggio:** una volta concluso il processo di adattamento del testo, questo viene inviato al direttore del doppiaggio che ne analizza il contenuto, dedicandosi contemporaneamente alla visione del prodotto audiovisivo originale. Successivamente a questa prima fase, si occupa di scegliere i doppiatori più adatti per le parti, assegnando ad ognuno di essi una voce da doppiare; che sia di un protagonista, di un personaggio, secondario o di voci fuori campo.

⁵⁷ Mario Paolinelli, Eleonora di Fortunato, *op. cit.* p. 79

Il processo di scelta risulta essere tutt'altro che semplice, il direttore infatti deve accuratamente selezionare il doppiatore che si adatta nella miglior maniera, a livello di sensibilità e di interpretazione, alla resa del personaggio assegnato, ed è sempre da parte di quest'ultimo che i doppiatori ricevono indicazioni per migliorare le loro prestazioni nei confronti dei toni di voce, degli atteggiamenti, delle sensazioni e delle emozioni, tutto ciò che riguarda la psicologia del personaggio. È auspicabile che i doppiatori stessi dei personaggi principali abbiano visionato il prodotto audiovisivo originale, in modo da aver ben chiara l'impronta da dare al loro lavoro. Proprio per questo suo ruolo di gestione, il direttore del doppiaggio viene al contempo paragonato ad un regista.

- **Assistente del doppiaggio:** la figura di assistente si occupa della pianificazione del processo di doppiaggio; visiona il prodotto audiovisivo insieme al direttore del doppiaggio e suddivide il filmato in singole scene da doppiare, questi venivano chiamati 'anelli' in riferimento ai film su pellicola. Si occupa inoltre di stilare il piano per le presenze dei doppiatori in sala; infine, si occupa della revisione dei dettagli tecnici quali il ritmo delle battute (lunghezza e sincrono labiale) in sala di doppiaggio confrontandole con quelle dei personaggi originali, segnalando al doppiatore le specifiche tecniche, segna sul copione le indicazioni del direttore di doppiaggio e le incisioni ritenute buone.
- **Doppiatore:** i doppiatori vengono anche detti attori- doppiatori per diverse ragioni; in primo luogo il loro ruolo corrisponde ad una emulazione dell'interpretazione del personaggio, non solamente ad un 'prestito' della voce, poiché come già accennato in precedenza, un doppiatore di successo deve essere in grado di replicare la gestualità, la psicologia e le emozioni del personaggio originale. Per riuscire in questo intento i doppiatori, come gli attori stessi, vengono formati in scuole di recitazione dedicate.

- Il lavoro di un doppiatore, benché si pensi che sia basato sulla soggettività interpretativa, in realtà corrisponde ad un lavoro molto tecnico, basato sulle direttive fornite dal direttore del doppiaggio e ai testi forniti dal traduttore– dialoghista, in modo da riferirsi “ ai tempi, alle intenzioni recitative e al ritmo che l’attore sullo schermo mantiene e che lo spettatore è in grado di cogliere grazie alla sfera visiva”⁵⁸.

Come affermò il famoso doppiatore italiano Amendola, “il buon doppiatore deve rinunciare all’idea di interpretare il ruolo che gli viene affidato, perché è già stato recitato da un altro. Il suo compito è, invece, quello di andare il più vicino possibile all’interpretazione dell’attore cui dà la voce. Obiettivo del doppiatore è capire quello che l’attore ha voluto dire, in qualunque lingua l’abbia fatto. Bisogna porsi al suo servizio”⁵⁹

Un doppiatore deve essere in grado di “prestare” una voce priva di inflessioni, con un’ottima dizione.

- **Doppiatore pubblicitario:** si tratta di un doppiatore specializzato nell’ambito pubblicitario a scopo promozionale, di conseguenza variano le finalità interpretative rispetto a quelle di un doppiatore cinematografico o televisivo. In questo caso specifico la difficoltà principale si trova nella durata del messaggio pubblicitario, solitamente di pochi secondi, durante i quali i doppiatori devono essere in grado di trasmettere con successo l’intento attrattivo del messaggio in sé.
- **Fonico del doppiaggio:** corrisponde al tecnico del suono ed è colui che si occupa dell’incisione delle voci dei doppiatori all’interno della sala del doppiaggio.

La sala di doppiaggio è a sua volta suddivisa attraverso un vetro in due ambienti separati ed insonorizzati, all’interno dei quali da una parte si trova il fonico, dall’altra si trovano l’assistente al doppiaggio e il doppiatore intento a leggere il copione mentre il filmato originale

⁵⁸ Alessandra Catania, *op. cit* p. 35

⁵⁹ http://www.intervisteromane.net/Interviste%20pronte%201/ferruccio_amendola.htm Ferruccio Amendola, intervista di Gianfranco Gramola, Roma, 09/01/1993. Sito visitato in data 24/03/2023

viene proiettato in uno schermo davanti a lui, in modo da ottimizzare la sua recitazione, potendosi effettivamente riferire alle movenze dei personaggi e al labiale, la colonna sonora originale viene trasmessa in cuffia.

- **Sincronizzatore:** si tratta di colui o colei che si occupano della costante ottimizzazione della sincronizzazione tra il labiale del doppiatore e quello del personaggio originale, al fine di ottenere una resa eccellente. Fin tanto che i prodotti cinematografici venivano prodotti su pellicola questa attività veniva svolta attraverso la moviola, successivamente grazie allo sviluppo di numerosi programmi tecnologici, si è arrivati non solo alla possibilità di poter spostare le battute, aggiungere o togliere pause, ma anche alla possibilità di allungarle.

3.3 LA LINGUA DEL DOPPIAGGIO

La lingua del cinema e della televisione, ossia quella con cui vengono scritti i copioni e recitati i dialoghi, può essere a tutti gli effetti considerata una lingua vera e propria. Essendo evidenti le differenze tra la lingua che viene utilizzata quotidianamente dalle persone e la lingua scritta e parlata dei prodotti audiovisivi, quest'ultima viene considerata molto distante dalla lingua così detta "reale", poiché non corrisponde ad un linguaggio spontaneo, bensì scritto, rivisitato, corretto ed infine recitato.

Il fine ultimo di questa lingua è quella di poter raggiungere ed essere compresa dal maggior numero possibile di persone, e per riuscire in questo obiettivo i dialoghista devono attenersi a diverse indicazioni, quali l'utilizzo di termini medio - bassi del linguaggio e talvolta, come accennato in precedenza, questo comporta una modificazione del proto testo per renderlo più semplice.

Secondo l'autrice Pavesi, il traduttore dialoghista deve quindi riuscire nell'intento di riprodurre un parlato simulato (recitato) di partenza in un

parlato simulato di arrivo,⁶⁰ e proseguendo con l'esposizione della sua opinione, possiamo affermare che il doppiaggio viene considerato un tipo di "traduzione vincolata" e non una "traduzione totale", poiché dipendente non solo da fattori quali l'adattamento del testo, ma anche quali il movimento degli attori, in particolare il labiale, sullo schermo, ossia la sincronizzazione accennata in precedenza.⁶¹

Difatti è grazie al labiale stesso se il pubblico apprezza particolarmente la tecnica del doppiaggio come traduzione audiovisiva, poiché ricordiamo che è il doppiaggio a creare l'illusione che il personaggio televisivo o cinematografico stia parlando nella lingua del pubblico ricevente.

Proprio per questa ragione, in maniera frequente troviamo le medesime strutture all'interno dei proto testi originali e dei meta testi tradotti, in modo da riuscire a mantenere una sincronia tra doppiaggio e labiale originale; non dovendo applicare nessuno stravolgimento a livello semiotico si rende più semplice la comprensione di termini dialettali, espressioni e i così detti "calchi". " Il termine "calco" si riferisce a parole o espressioni derivate da equivalenti stranieri, simili nel significante ma distanti nel significato, che nascono quindi dall'influenza di una lingua su un'altra"⁶².

Essi si dividono in due tipologie principali: i calchi semantici, ovvero che conferiscono alla parola un nuovo significato, simile a quello del termine utilizzato nella lingua di partenza, ed i calchi strutturali, che permettono di riportare la struttura originale dell'espressione anche nella lingua di destinazione. Tale fenomeno non risulta esclusivo di una lingua in particolare, benché l'inglese risulti essere la lingua più coinvolta in questo procedimento, bensì si tratta di una caratteristica estesa a tutto il mondo del doppiaggio audiovisivo, nato dalla necessità che le espressioni pronunciate dai doppiatori combacino con il labiale dei personaggi nella lingua originale, per la stessa ragione molti proverbi o modi di dire vengono tradotti in maniera

⁶⁰ Maria Pavesi, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carrocci Editore, Roma, 2005, p. 10

⁶¹ Maria Pavesi, *op. cit.* p. 12

⁶² Alessandra Catania, *op. cit.* p. 37

simile al letterale, pur avendo all'interno del vocabolario della lingua di destinazione termini altrettanto efficaci.

Volendo identificare questa nuova lingua, si scelse il termine doppiaggese⁶³, ad indicare l'estirpazione delle varietà tipiche e realistiche del linguaggio e delle inflessioni linguistiche che le persone possiedono; il fenomeno in questione affonda le sue radici durante gli anni '80 dell'ultimo secolo, quando l'improvviso aumento di materiale audiovisivo da doppiare o sottotitolare costrinse le case cinematografiche ed audiovisive a rivolgersi a traduttori – dialoghisti con capacità inadatte a produrre traduzioni ed adattamenti qualitativamente eguali al passato; fino agli anni '70 i traduttori – dialoghisti utilizzavano un vocabolario standard elevato, mentre oggi si predilige e ci si riferisce ad uno standard basso, talvolta popolare, il cui utilizzo decretò quindi un rapido ed inevitabile declino della qualità linguistica del prodotto.

Il termine doppiaggese si caratterizza inoltre di una velata ironia, dovuta alla sensazione artificiosa che i dialoghi lasciano, accompagnata da una eccessiva formalità di scelte linguistiche, pronuncia impeccabile e falsa colloquialità⁶⁴.

L'autore Fabio Rossi individua sette tratti distintivi dell'italiano doppiato:⁶⁵

- Mancata condivisione del contesto da parte di mittenti e riceventi, poiché pubblico ed attori non si trovano fisicamente e mentalmente nello stesso luogo;
- Uni direzionalità dell'atto comunicativo (assenza di feedback), poiché a differenza di un normale dialogo in cui vi è possibilità di rispondere alle affermazioni, chiedendo chiarimenti o esprimendo la propria opinione, in questo caso il dialogo è precluso;
- Molteplicità di mittenti (produzione collettiva del messaggio);
- Eterogeneità dei riceventi (destinazione di massa del messaggio), poiché dovendosi rivolgere ad un pubblico ampio è impossibile prevedere la

⁶³ Mario Paolinelli, Eleonora di Fortunato, *op cit.* p.20

⁶⁴ https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html visitato in data 30/03/2023

⁶⁵ Fabio Rossi, *Lingua italiana e cinema*, Carocci Editore, Roma, 2007, p. 95.

diversificazione di quest'ultimo, e si preferisce utilizzare termini, espressioni, usi e costumi familiari e di immediata comprensione da parte del pubblico;

- Distanza tra il momento di preparazione del testo, il momento della sua esecuzione e quello della sua ricezione, poiché il messaggio viene tradotto, rivisitato ed adattato con molto anticipo rispetto alla visione del prodotto, questo da modo alla produzione di rendere perfetto il dialogo, una perfezione che all'interno delle conversazioni reali non può esistere;
- Simulazione del parlato spontaneo, poiché, riprendendo il tratto distintivo precedente, i dialoghi sono strutturati appositamente per dare l'impressione reale al pubblico che l'attore stia avendo una conversazione spontanea;
- Presenza di un apparato tecnico-economico per la preparazione e la trasmissione dei messaggi

Volendo proseguire il discorso nei confronti della differenza tra la lingua utilizzata nella vita "reale" e quella utilizzata all'interno delle produzioni audiovisive, possiamo citare il linguista Giovanni Nencioni che ha studiato la differenza tra "parlato-parlato", "parlato-scritto" e "parlato-recitato".⁶⁶

Nonostante questo studio sia stato condotto specificatamente nei confronti dell'ambito teatrale, esso trova riscontro ed applicazione anche nel mondo cinematografico e televisivo del doppiaggio. Quando parliamo di "parlato – recitato" ci riferiamo infatti a conversazioni scritte e programmate, in cui manca completamente la spontaneità caratteristica del "parlato – parlato", possiamo ad esempio fare il paragone all'interno delle seguenti espressioni: "cut it out" (lingua originale inglese), nell'italiano spontaneo troverebbe corrispondenza nell'espressione "smettila", nonostante venga tradotta con "dacci un taglio" (espressione in doppiaggese).

⁶⁶ Giovanni Nencioni, "Parlato.parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", in "Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici, Zanichelli, Bologna, 1983, p. 126

Qui di seguito una tabella esemplificativa riguardante la diversificazione che avviene nelle scelte traduttive rispetto al corrispondente letterario esistente nella lingua italiana.

"Dammi ancora cinque minuti"	<i>Give me five minutes more</i>	Mi serve più tempo ^[16]
"Dare il cinque" / "Batti il cinque"	<i>Gimme five</i>	calco linguistico inconsapevole ^[16]
"Dipartimento"	<i>Department</i>	Ministero / Reparto (per esempio di grande magazzino)
"Egli è incredibilmente dolce"	<i>He's incredibly sweet</i>	È dolcissimo / È tenerissimo
"(Ehi,) amico" / "(Ehi,) amica"	<i>Hey, man / Hey buddy / Hey mate</i>	Senti, bello / Senti, bella ^{[9][19]}
"Esatto" / "Già!"	<i>Exactly! / Exact!</i>	Sì / Hai ragione / Sono d'accordo ^[18]
"Essere al posto giusto al momento giusto"	<i>To be in the right place at the right time</i>	generiche espressioni equivalenti dell'italiano ^[16]
"Essere in condizione di fare"	<i>To be in condition to do</i>	Poter fare / Essere in grado di fare
"Fa' la cosa giusta" ^{[16][17]}	<i>Do the right thing</i>	generiche espressioni equivalenti dell'italiano ^[16]
"Fottuto"	<i>Fuckin(g)</i>	vari insulti comuni dell'italiano ^[18]
"Hai fatto una domanda da un milione di dollari"	<i>You've asked a million-dollar question</i>	Hai fatto una domanda impossibile ^[16]
"Ho una domanda"	<i>I have a question</i>	Devo chiederti una cosa ^[16]
"I suoi lavori"	<i>His works</i>	Le sue opere / I suoi scritti
Il mio "appartamento" è in...	<i>My apartment is in...</i>	La mia casa è in... / Abito in... ^[20]
"In cosa posso aiutarla?" / "(Come) posso aiutarla?"	<i>How can I help you? / May I help you?</i>	(Cosa) desidera? / (Di cosa) ha bisogno?
Io sono "assolutamente convinto" che...	<i>I am absolutely convinced that...</i>	Sono del tutto certo che... ^[16]
Io sono "convinto" che...	<i>I am convinced that...</i>	Sono certo che...
"Là fuori"	<i>Out there</i>	In giro / Da qualche parte ^[21]
Le sue opere "includono" <i>La primavera e La nascita di Venere</i>	<i>His works include "The Primavera" and "The Birth of Venus"</i>	Tra le sue opere vi sono <i>La primavera e La nascita di Venere</i>
"Lasciami solo"	<i>Leave me alone</i>	Lasciami stare / Lasciami in pace / Vattene ^[22]
"Lasciare l'appartamento"	<i>To leave the apartment</i>	Traslocare / Andare via di casa ^[23]

(immagine dal sito <https://it.wikipedia.org/wiki/Doppiaggese> visitato in data 02/04/2023)

3.4 SINCRONIZZAZIONE

Durante il paragrafo dedicato all'introduzione del doppiaggio abbiamo analizzato brevemente il significato della sincronizzazione e perché risulta essere così importante. Vogliamo quindi dedicarci ad un maggiore approfondimento nei confronti di questo argomento.

Vogliamo ricordare che la sincronizzazione corrisponde ad uno degli aspetti unici e fondamentali del doppiaggio, senza di essa non sarebbe possibile ottenere l'impressione di spontaneità nei dialoghi che caratterizza questa tecnica audiovisiva, la renderebbe artificiosa e di poco gradimento. Essa nasce dal bisogno di trovare una corrispondenza tra il proto testo ed il meta testo, seppur con termini differenti rispetto a quelli utilizzati nella lingua originale nel caso in cui nella lingua di destinazione non otterrebbero lo

stesso risultato, facendo leva sulle capacità creative del traduttore – dialoghista al fine mantenere integro il messaggio originale e riuscire nell'intento comunicativo.

Il mondo della traduzione audiovisiva risulta essere poco approfondito, e la sincronizzazione non rappresenta un' eccezione. Ad oggi sono ancora pochi gli studi dedicati a questa interessante tecnica, nonostante recentemente diversi studiosi si siano avvicinati all'approfondimento della materia.

Al fine di approfondire la sincronizzazione partiamo dalla differenziazione dei tre tipi di sincronia evidenziati da Frederic Vardela⁶⁷, ossia la sincronia labiale (lip-sync), la sincronia cinetica (kineticsynchrony) e l'isocronia (isochrony); proseguiamo poi con l'analisi dei fattori che influenzano attivamente la sincronizzazione stessa, evidenziati anche quest'ultimi da Frederic Vardela⁶⁸.

Tali fattori si distinguono tra:

- Fattori legati al testo di partenza: generi e tipologie testuali.

All'interno del mondo della produzione audiovisiva esistono vari generi di produzione, tra questi non tutti richiedono la stessa precisione nella sincronizzazione.

Come evidenziato nella parte iniziale della tesi, durante il trattamento di generi audiovisivi quali il documentario, la necessità imprescindibile di sincronizzazione viene a mancare, di conseguenza si utilizza il *voice over*. Ricordiamo infatti che durante la post – produzione di un documentario, quando viene inserito il doppiaggio, la voce originale viene sempre lasciata in sottofondo, seppur ad un volume minimo, mentre la traduzione del doppiatore nella lingua di destinazione inizia dopo qualche secondo rispetto alla colonna sonora originale. All'interno di prodotti audiovisivi quali i documentari la sincronizzazione si rende necessaria solo quando la persona

⁶⁷ Frederic Chaume Vardela, "Synchronization in Dubbing: a Translational Approach", in Pilar Orero (a cura di), *Topics in Audiovisual Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 2004, p. 46.

⁶⁸ Frederic Chaume Vardela, *op cit.* p.35

intervistata ha terminato di parlare e la scena sta per cambiare, in quel caso risulta necessario che il doppiatore abbia terminato la sua traduzione in tempo. Il traduttore – dialoghista deve, di conseguenza, mettere in atto le dovute precauzioni al fine di creare una traduzione che permetta di concludere il discorso nelle giuste tempistiche.

Lo stesso discorso può e deve essere applicato anche ai cartoni animati, che essendo disegnati o prodotti al computer, muovono le labbra senza realmente pronunciare nessuna parola, di conseguenza non risulta necessaria alcuna sincronizzazione specifica.

Il discorso cambia nel momento in cui si analizzano o si vanno a tradurre dialoghi di serie televisive o film. In questo caso non solo la sincronizzazione risulta essenziale al fine di ottenere un prodotto di qualità, ma al contempo ne determina anche il successo o il fallimento.

In questi ultimi due casi vengono applicati tutti e tre i generi di sincronizzazione, al fine di rispettare i movimenti labiali, le pause, le consonanti e le vocali.

- Fattori legati alla coppia culturale e linguistica.

Ricollegandoci alla necessità che i movimenti labiali siano perfettamente sincronizzati con le vocali e le consonanti che vengono pronunciate sia nella colonna sonora originale, sia nella lingua ricevente, questo determina una necessaria rivisitazione del testo da parte del traduttore – dialoghista, al fine di escludere le parole che a livello di significato sarebbero perfette ai fini traduttivi, ma che discordano con il movimento labiale dei personaggi.

Rispetto ad una traduzione letteraria la traduzione di dialoghi per il mondo dell'audiovisivo risulta essere molto più complessa a causa di fattori quali la presenza di immagini che possono favorire o compromettere la traduzione.

“ è necessario tenere in considerazione che il livello di sincronizzazione richiesto varia da lingua a lingua, poiché questo dipende da norme e convenzioni legate alle lingue riceventi stesse, dalle aspettative degli spettatori e dal genere audiovisivo. Un

esempio è costituito dall'isocronia, che viene applicata con molta più precisione in Spagna rispetto a quanto non venga fatto dai doppiatori italiani.”⁶⁹

- Fattori legati al contesto professionale

Ogni tipo di traduzione e di adattamento viene eseguito necessariamente in base al contesto professionale in cui viene richiesto, allo stesso modo in base al contesto viene richiesta una sincronizzazione differente. Ricordiamo nuovamente che non tutte le sincronizzazioni possiedono lo stesso grado di precisione, vedi ad esempio il voice-over, e che la resa del messaggio nel testo di destinazione dipende dalle capacità del traduttore – dialoghista. Egli deve essere in grado di comprendere a pieno i fini ultimi del proto testo che gli viene consegnato, in modo tale da essere in grado di eseguire una sincronizzazione adeguata.

- Fattori legati alle caratteristiche dello spettatore

In base alle varie fasce di età, gli spettatori, consapevolmente o meno, richiedono un diverso tipo di precisione nella sincronizzazione. Infatti per i bambini essa non risulta né fondamentale né rilevante; anche per i giovani non risulta una caratteristica importante. Per gli adulti la sincronizzazione, al contrario, ricopre un ruolo essenziale nella visione del prodotto audiovisivo e ne può determinare il successo o il fallimento.

- Fattori rilevanti legati alle caratteristiche della sincronizzazione stessa

Pensando alla parola sincronizzazione, il primo immediato pensiero viene rivolto alla precisione, al dettaglio, a una corrispondenza perfetta, soprattutto nei confronti delle così dette vocali aperte che determinano un evidente movimento labiale. Frederic Vardela⁷⁰ si oppone a questo pensiero, affermando che l'attenzione debba essere rivolta nei confronti delle consonanti labiodentali, le quali necessitano di essere riportate nel meta testo con una consonante corrispondente. Le consonanti bilabiali e le vocali,

⁶⁹ Alessandra Catania, *op. cit.* p. 42

⁷⁰ Frederic Chaume Vardela, *op. cit.*, p. 49.

al contrario, possono essere rispettivamente riportate da consonanti bilabiali e vocali differenti da quelle utilizzate nella lingua d'origine.

“Nel caso dell'isocronia, si ritengono accettabili la pronuncia di una sillaba prima che l'attore sullo schermo cominci a parlare e la pronuncia di due sillabe dopo che l'attore ha concluso la sua battuta, in quanto queste variazioni passano inosservate agli occhi dello spettatore.”⁷¹

3.5 LE FASI DEL DOPPIAGGIO

Come ogni altro processo all'interno della produzione audiovisiva, anche il doppiaggio si articola in diverse fasi:

Innanzitutto il prodotto audiovisivo deve arrivare nel paese di destinazione, successivamente la società di doppiaggio sceglie sia il traduttore – dialoghista, sia il direttore del doppiaggio che si occuperanno l'uno del processo di produzione e adattamento del meta testo, l'altro della scelta dei doppiatori più adatti a dare una “voce” al volto sullo schermo. La copia del lavoro su cui verrà eseguito il doppiaggio viene consegnata all'assistente del doppiaggio che ne verifica le condizioni e si assicura che la colonna sonora internazionale⁷² sia completa, infine una volta che il dialoghista ha completato la traduzione verso la lingua di destinazione, l'assistente divide il filmato in vari “anelli” e in base a questi ultimi distribuisce i turni di registrazione in sala.

In base al *time code* degli anelli rilevato dall'assistente si imposta la divisione temporale sul banco di regia dal fonico di doppiaggio.

Come abbiamo accennato in precedenza nel paragrafo riguardante la suddivisione dei ruoli all'interno del processo di doppiaggio, la sala di registrazione è divisa a sua volta in due sale più piccole da un vetro insonorizzato, all'interno della sala per la regia troviamo il direttore ed il fonico, mentre nella sala di registrazione vera e propria ci sono i doppiatori e

⁷¹ Alessandra Catania, *op. cit.*, p.43

⁷² Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, *op. cit.*, p. 81

l'assistente. I doppiatori hanno a disposizione un microfono ed il copione nella loro lingua, dal quale possono leggere in ogni momento della registrazione, inoltre grazie alle cuffie che vengono fornite loro, possono ascoltare la versione originale che viene trasmessa contemporaneamente alla scena corrispondente che si sta doppiando.

Le voci vengono incise su una o più piste audio.

“Si ricorre all'incisione di piste, o colonne, separate in tre casi principali: nel primo caso, sono presenti personaggi che parlano contemporaneamente e vengono registrate piste separate al fine di permettere al sincronizzatore di intervenire sulle singole incisioni; nel secondo caso, vi sono personaggi che parlano in esterno in campi diversi, ovvero a distanze diverse dalla macchina da presa, mentre nel terzo caso sono presenti dialoghi “effettati”, ossia dialoghi in cui la voce deve subire una distorsione, sovrapposti a quelli in campo.”⁷³

Il fonico infine si occupa dell'assemblamento della colonna sonora internazionale, le musiche e le varie colonne sonore registrate.

⁷³ Alessandra Catania, *op. cit.*, p.44

CONFRONTO TESTO N.1

Come annunciato all'interno dell'introduzione, vogliamo concludere questo percorso di approfondimento nei confronti della traduzione audiovisiva analizzando le differenze evidenti all'interno di prodotti cinematografici di grande successo, nello specifico in questo primo testo andremo ad analizzare una parte dei dialoghi all'interno del film "Bastardi Senza Gloria" (*Inglourious Basterds*), film prodotto nel 2009 dal celeberrimo Quentin Tarantino. La scena analizzata corrisponde alla così detta "scena degli italiani", in Italia conosciuta come la "scena dei siciliani"⁷⁴.

Nella parte iniziale di questa scena i dialoghi erano effettuati in tedesco, si vuole quindi fare il confronto tra quest'ultimi ed i corrispondenti sottotitoli in italiano.

(originale in tedesco sottotitolato) *They are friends of mine from Italy.* (I miei amici sono italiani)

(doppiato) *I miei amici sono siciliani.*

(orig. sott.) *This is a wonderful Italian stuntman, Ezio Gorkomi.* (le presento l'eccezionale stuntman italiano, Ezio Gorkomi. -per mantenere veridicità storica si poteva usare "controfigura" o "cascatore"-)

(doppiato) *Le presento il grande attore siciliano, Ezio Gorkomi.*

(orig. sott.) *a very talented cameraman, Antonio Margheriti...* (un cineoperatore di talento, Antonio Margheriti)

(doppiato) *il suo assistente personale, Antonio Margheriti...*

(orig. sott) *and Antonio's camera assistant, Doninick DeCocco.* (e il suo assistente Dominick DeCocco)

(doppiato) *e il suo impareggiabile parrucchiere Domenico DeCocco.*

Da questo momento i dialoghi tornano ad essere condotti in lingua inglese, di conseguenza la differenza viene evidenziata da tra questi ultimi ed il doppiaggio in italiano.

⁷⁴ Traduzione dei dialoghi presa dal sito <https://doppiaggiitalioti.com/2011/12/03/traduttori-senza-gloria-bastardi-senza-gloria-2009/> visitato in data 16/04/2023

Kruger (originale): *Signori, questo è un vecchio amico mio, colonnello Hans Landa della SS.*

Kruger (doppiato): *Signori, lui è un vecchio amico mio, il colonnello Hans Landa della SS.*

Pitt (orig.): *Bonjorno.*

Pitt (dop.): *Baciamo le mani.*

Walz (orig.): *Signori è un piacere.*

Walz (dop.): *Signori è un piacere.*

Walz (orig.): *gli amici della vedette, ammirata da tutti noi, questa gemma proprio della nostra cultura, saranno naturalmente accolti per la durata del loro soggiorno.*

Waltz (dop.): *quante estati ho passato nella vostra splendida Sicilia dall'Etna alle spiagge di Taormina. Sarete naturalmente accolti sotto la mia protezione per la durata del vostro soggiorno.*

Pitt (orig.): *Grazie!*

Pitt (dop.): *Mizzica!*

Walz (orig.): *Gorlomi? Lo pronuncio correttamente?*

Walz (dop.): *Gorlomi? Ed è un cognome di Palermo?*

Pitt (orig.): *Sì, ehm... correcto.*

Pitt (dop.): *Ah... sì, minchia, indovinò.*

Walz (orig.): *Gor-la... Gor-lo-mi? Per cortesia, me lo ripeti ancora?*

Walz (dop.): *Gor-la... Gor-lo-mi? Per cortesia, me lo ripete ancora?*

Pitt (orig.): *Go(r)lami! (pronunciato all'americana)*

Pitt (dop.): *Gorlami (pronunciato con accento siciliano)*

Walz (orig.): *Excusi, com 'è?*

Walz (dop.): *Mi scusi, come?*

Pitt (orig.): *Gorlami!* (pronunciato meglio)
Pitt (dop.): *Garlomi!* (sempre con accento siciliano)

Walz (orig.): *Ancora una volta.*
Walz (dop.): *Ancora una volta.*

Pitt (orig.): *Gor(l)ami.* (sottovoce)
Pitt (dop.): *Gorlomi* (sottovoce, niente accento siciliano)

Walz (orig.): *E come si chiama lei?*
Walz (dop.): *E lei da dove viene?*

Roth (orig.): *Antonio Marga-riti.*
Roth (dop.): *Strittu ri Missina.*

Walz (orig.): *Ancora?*
Walz (dop.): *Ripeta?*

Roth (orig.): *Margareeeeeeti* (con voce alla Super Mario)
Roth (dop.): *Stretto di Messiina.*

Walz (orig.): *Un'altra volta ma adesso vorrei sentire proprio la musica delle parole!*
Walz (dop.): *Un'ultima volta ma adesso mi faccia ricordare il profumo della vostra terra!*

Roth (orig.): *Antonio Marga-reeeeeeiiiiiiiiiti.*
Roth (dop.): *Stretto di Messi-na.* (scandendo ogni parola)

Walz (orig.): *Margheriti! E lei?*
Walz (dop.): *Mmh... alta marea, e lei?*

Doom (orig.): *Dominick-dicoco.*
Doom (dop.): *Posillipo basso.* (con accento napoletano)

Walz (orig.): *Come?*
Walz (dop.): *Da dove?*

Doom (orig.): *Dominick-dicoco*.

Doom (dop.): *Basso posillipo*.

Walz (orig.): *Bravo! Bravo!*

Walz (dop.): *Bravo! Bravo!*

Risulta evidente la differenza tra le scelte linguistiche effettuate all'interno del pro testo originale rispetto alle scelte linguistiche effettuate dal traduttore - dialoghista durante il processo di adattamento. Partendo dal presupposto che la scena in lingua originale risultasse molto comica per gli evidenti accenti americani nonostante i due si spacciassero per autentici italiani, in fase di adattamento sono state apportate modifiche necessarie per tentare di rendere l'intento comico anche nella lingua di destinazione, nella quale l'italianità stentata non sarebbe stata ritenuta comica. La scelta si è quindi orientata verso una trasformazione da "italiani" a "italiani meridionali" nel tentativo di riprodurre la comicità originale.

Nonostante il lavoro effettuato dal traduttore – dialoghista sia innegabilmente ben strutturato, caratterizzato da una notevole creatività, la scena risulta mancare della sua efficacia, poiché la comicità dello *script* originale risiede nelle battute dirette sulla lingua italiana e a difficoltà di pronuncia che se fossero state mantenute anche nella lingua di destinazione avrebbero reso i dialoghi fortemente artificiosi.

Possiamo infine notare le parole evidenziate in grassetto nel testo, esse stanno ad indicare cambiamenti significativi nelle connotazioni dei personaggi; queste ultime derivano da una necessità di adattamento per le tempistiche.

CONFRONTO TESTO N.2

Vogliamo qui di seguito analizzare alcuni dialoghi estratti dalla serie tv americana "La Tata" (*The Nanny*), mandata in onda per la prima volta in America nel 1993. Nella versione originale la protagonista, Fran Fine, è una ragazza ebrea di più di 30 anni, mentre all'interno della versione italiana diventa Francesca Cacace, una ciociara di Frosinone emigrata a New York.

Questo cambiamento così radicale nelle caratteristiche fondamentali della protagonista scatena un'inevitabile cambiamento di tutte le dinamiche, familiari come anche religiose, vengono modificate le abitudini, le canzoni ed i modi di dire, all'interno versione italiana.

Fran (orig.): *Oh, this is so exciting, I gotta call my mother. We have never had a duke in the family before. Well, we did once but we had to have him put to sleep.*

Francesca (dop.): *È una cosa così eccitante, lo dico subito a mia zia. Non avevamo mai avuto un duca in famiglia, prima d'ora. Beh, avevamo un cane che si chiamava Duca, ma è diverso.*

Come anticipato, per adattare il personaggio alla versione italiana, sono state modificate le relazioni interpersonali all'interno della serie, vediamo quindi che sebbene nella versione originale la protagonista si riferisca a sua madre, nei dialoghi doppiati essa diventa sua zia, inoltre si crea un gioco di parole sul termine 'duke' ossia duca, un nome spesso utilizzato per gli animali domestici, in italiano il gioco di parole non avrebbe avuto la stessa efficacia, di conseguenza il traduttore – dialoghista scelse di modificarlo per evitare fraintendimenti, come possiamo notare dalla parte evidenziata

.

Grace (orig.): *You gonna be ok?*

Gracie (dop.): *Non muori vero?*

Fran (orig.): *Hey! What's my last name?*

Francesca (dop.): *Non ci penso nemmeno!*

Grace (orig.): *Fine.*

Gracie (dop.): *Brava.*

Fran (orig.): *So, I'll be fine! And I'll take good care of Teddy, too.*

Francesca (dop.): *Su, andrà tutto bene, e ora con Teddy mi faccio un bel sonno.*

Il gioco di parole all'interno delle espressioni originali si basa interamente sul fatto che la parola "fine" corrisponde contemporaneamente alla parola "bene" in italiano e al cognome della tata, per cui la traduzione letterale dell'ultima battuta della tata sarebbe stata "quindi starò bene, e mi prenderò anche cura di Teddy", un gioco di parole che non avrebbe avuto senso in italiano. La bravura del traduttore – dialoghista si evidenzia nel dialogo poiché pur non avendo a disposizione un corrispondente letterario per riprodurre il messaggio della scena, è riuscito comunque a ricreare perfettamente la tenerezza dell'occasione.

Sylvia (orig.): *Darling, I'm so glad that we're back on His good side. (Tesoro, sono così felice che siamo tornati nelle Sue grazie.)*

Zia Assunta (dop.): *Cristiano, ebreo o musulmano... un dio è sempre meglio rispettarlo.*

Fran (orig.): *So am I, Ma. Let's Play.*

Francesca (dop.): *E allora avanti zia, preghiamoli tutti.*

Sylvia (orig.): *Find her a doctor! Find her a doctor! (Trovate un dottore! Trovate un dottore!)*

Fran (orig.): *Find me a doctor! Find me a doctor! (Trovami un dottore! Trovami un dottore!)*

Entrambe (dop.): *Dio mio, dio degli ebrei e anche dio dei musulmani, aiuta me, aiuta lei, siamo nelle tue mani!*

All'interno del dialogo appena riportato possiamo notare ed evidenziare diverse caratteristiche differenti tra il proto testo originale ed il meta testo. Partiamo innanzitutto dal ritrovare anche qui un cambiamento sostanziale

nelle dinamiche familiari, dove la madre diventa la zia. Passiamo poi a quello che è il cambiamento radicale all'interno della cultura della protagonista, la quale nella serie originale è ebrea, mentre nella versione italiana non lo è affatto, questo ha avuto come conseguenza il dover trovare una soluzione equivalente per molte espressioni e caratteristiche proprie della cultura ebraica, quali l'andare al tempio (battuta iniziale), a cui è stata trovata una soluzione nell'idea che abbiano paura che "il dio degli ebrei" sia arrabbiato con loro, per varie vicissitudini all'interno della puntata.

Proseguiamo poi con le battute finali, le quali evidenziano quanto sia importante per la coppia madre – figlia che quest'ultima possa trovare un uomo benestante con il quale sposarsi, nella versione italiana invece il riferimento al matrimonio e a Dio sono stati entrambi eliminati in quanto la protagonista apparteneva alla religione cristiana e non ebraica.

4. CONCLUSIONI

DOPPIAGGIO O SOTTOTITOLAZIONE?

Volendo conferire a questa tesi una conclusione adeguata e soddisfacente, vi è necessità di partire da un breve riassunto delle due tecniche ampiamente approfondite. Entrambe rappresentano tecniche di Traduzione Audiovisiva, pensate, utilizzate e migliorate al fine di ampliare il pubblico di destinazione dei prodotti audiovisivi. La sottotitolazione consiste in una tecnica che non ha l'intento di sostituirsi alla colonna originale, bensì di accompagnarla, al fine di permettere al pubblico di destinazione di comprendere l'opera pur avendo a disposizione i dialoghi originali, i quali possono essere utilizzati per vari scopi, tra cui l'apprendimento di un L2. Inoltre vogliamo ricordare che la sottotitolazione rappresenta uno strumento essenziale per l'inclusione di persone diversamente abili quali i non udenti o i non vedenti.

Il doppiaggio, al contrario della sottotitolazione, viene utilizzato come tecnica di Traduzione Audiovisiva al fine di sostituire la voce dei doppiatori alla colonna originale del film. Quest'ultima risulta essere di più immediata comprensione da parte del pubblico, ma richiede un lavoro decisamente superiore rispetto ai sottotitoli in quanto il traduttore – dialoghista che si occupa della scrittura del metatesto deve sottostare necessariamente a diverse indicazioni, oltre che alla sincronizzazione precedentemente approfondita.

La scelta di una o dell'altra tecnica è completamente preferenziale, Secondo la propria cultura, alcuni Paesi sono più abituati all'una o all'altra delle due tecniche. Ad esempio, come abbiamo visto in precedenza, in Italia e in Francia si propende al doppiaggio di prodotti audiovisivi, mentre in Romania o nei Paesi scandinavi si preferisce vederli in versione sottotitolata.

"Ogni anno, secondo i rapporti dell'Istituto europeo della comunicazione, in Europa vengono trasmesse oltre 600.000 ore di programmazione televisiva, di cui il 23% è costituito da prodotti di provenienza statunitense e il 55% da

coproduzioni europee. Al suo arrivo, tutto questo materiale subisce una trasformazione e viene doppiato in alcuni stati, tra cui Italia, Francia, Germania e Spagna e sottotitolato in tutti quei Paesi che, non superando un certo numero di utenti (15-20 milioni), non ammortizzerebbero i costi del doppiaggio che equivalgono circa a dieci volte il prezzo della sottotitolazione. Oggi, in Italia il costo per il doppiaggio di un film di circuito è compreso tra i ventimila e i centomila euro in base al numero e alla qualità degli attori, mentre quello dei sottotitoli varia tra i tre e gli ottomila euro"⁷⁵

Entrambe le tecniche rappresentano metodi egualmente utili al fine di comprendere un prodotto audiovisivo proveniente da un paese straniero. Nonostante ognuna di esse abbia naturalmente aspetti positivi e negativi, mi sento di poter affermare, dopo lunghe ricerche e diverse conversazioni con esperti del settore, che secondo il mio parere personale, la tecnica del doppiaggio risulta essere la più efficace a livello comunicativo, se utilizzata in maniera corretta. Grazie ad essa possono affacciarsi alla comprensione del prodotto audiovisivo persone di ogni età, estrazione sociale, capacità di lettura più o meno elevate, capacità di comprensione più o meno elevata. Grazie al doppiaggio vi è la possibilità che il pubblico spettatore non si distraiga, non essendo costretto a leggere e a visionare contemporaneamente ciò che accade nella scena. Il vantaggio principale del doppiaggio infatti è rappresentato dalla fluidità della visione da parte dello spettatore.

Avendo dedicato la maggior parte dei miei anni di studio all'apprendimento delle lingue, sarebbe logico affermare che i sottotitoli rappresentino per me un imprescindibile strumento di apprendimento. In contraddizione a ciò, ad oggi credo che a causa della sproporzionata domanda nel mondo del sottotitolaggio, molti debbano rivolgersi a traduttori inesperti, con una conoscenza della lingua di destinazione inadeguata a poter creare sottotitoli di alta qualità, implicando come ovvia e naturale conseguenza una inefficienza dell'intento comunicativo o di apprendimento.

⁷⁵ Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, *op. cit.*, p. 37

Nella presentazione di un prodotto al pubblico ricevente, a prescindere da quale sia la tecnica di Traduzione Audiovisiva scelta, a mio personale parere, il ruolo fondamentale viene ricoperto dalla qualità.

Difatti, sempre mantenendo il seguente scritto su ciò che concerne il mio parere, sebbene io tenda a preferire un prodotto presentatomi doppiato, nel caso in cui quest'ultimo manchi di qualità, ciò che mi verrebbe proposto non rappresenterebbe altro che un film scadente, ed io spettatore, in mancanza della possibilità di visionare lo stesso prodotto dotato di sottotitoli efficaci, non scoprirei mai se la scarsa qualità del prodotto visionato derivi dalla modalità con cui è stato prodotto quest'ultimo o dal doppiaggio, rimarrei però fermo nella mia opinione negativa riguardo ciò che ho visionato.

Il risparmio, possiamo quindi affermare, nel caso del processo di Traduzione Audiovisiva, sia che si tratti di sottotitoli, sia che si tratti di doppiaggio, apre esclusivamente le porte verso errori determinanti e decisivi che, come inevitabile conseguenza, si rifletterebbero sulla riuscita della distribuzione e dell'apprezzamento del prodotto stesso nel paese di destinazione, rendendo potenzialmente vano il lavoro di tutti coloro che si sono occupati della realizzazione.

In conclusione, vorrei affermare che il mondo della Traduzione Audiovisiva rappresenta un mondo ricco di infinite possibilità, sia per chi ne fa parte sia per chi ne usufruisce, rendendolo uno dei principali mezzi comunicativi. Risulta quindi fondamentale mantenerlo e preservarlo il più possibile, evitando l'utilizzo di personale o macchinari 'a risparmio', cercando tecniche sempre nuove per migliorare i processi, la distribuzione, e diffondendo consapevolezza riguardo l'importanza del ruolo svolto da chi, grazie alle sue conoscenze ed i suoi studi, ci permette di ottenere e visionare prodotti di qualità.

ENGLISH SECTION

1. INTRODUCTION

Since cinema and television have been the most used and accessible means of international communication for decades, the products that are distributed through their channels and which need to be adapted to the language of the receiving country are constantly increasing. The so-called "Audiovisual Translation" therefore arises from the need to be able to understand, a need rooted in each of us. It must have happened to everyone at least once to watch a film with subtitles even though it was in their native language, and see with their own eyes that what was being said did not correspond to what was written in the subtitle.

In the same way, this paper arises from the need to deepen the above topic, which very few know fully in its nuances, despite the fact that it represents one of the means by which the population has access to learning foreign languages, to understanding themselves and the possibility of accessing the same products from other countries despite not knowing the language, it also provides access to more information and it is always thanks to these tools that we can expand our culture.

The aim is to demonstrate that Audiovisual Translation represents a fundamental turning point in international communication and is constantly evolving, that it is a complex process influenced by various factors that influence its success. This, combined with the intention of demonstrating that it is a real branch of translation studies despite the fact that the title is not unanimously recognized.

Unfortunately, although to date many scholars of the academic world have been interested in deepening the subject, the studies conducted and published are decidedly scarce compared to the importance that Audiovisual Translation has in our society.

The structure of this thesis will be divided into two parts: a general introduction to the concept of Audiovisual Translation with an in-depth analysis of the different types of Translation and finally an in-depth analysis

of two techniques in particular: interlinguistic subtitling and dubbing. In the second part of the thesis, the differences between the original language of the audiovisual product and the translation into Italian will be analyzed within different parts of the dialogue extracted from two international audiovisual products.

1.1 THE AUDIOVISUAL PRODUCT

With the term audiovisual product we refer to all those products made by the cinematographic, television and technological industries. These are complex semiotic systems that communicate simultaneously through the auditory and visual channels and are made up of a visual, a sound and a verbal code ⁷⁶.

In particular, the visual code is made up of the images, therefore of the Chinese and the gestures of the characters, the auditory code of the so-called 'soundtrack' which constitutes the non-verbal part, and finally the verbal code which corresponds to the dialogues between the various characters.

During the creation of an audiovisual product, the simultaneity in the use of the visual and sound spheres is fundamental, which become inseparable, consequently one will influence the other.

According to the author Michel Chion, ⁷⁷ the sound (words, music and noises) is able to enrich the image; the word is able to attract the fleeting images in the firmness of the verb centrism, the music attracts our attention to a scene or unconsciously makes us divert our attention, and the noises influence the perception of movement, and thanks to the principle of syncretism that is, the conciliation of different artistic styles and languages, in this case between what one sees and what one hears, although listening takes place after sight, relationships are created between sight and hearing.

The translator of audiovisual products needs to start precisely from this fundamental relationship, breaking down the dialogues, going as far as the visceral meaning of the conversations, in such a way as to break down the whole system ⁷⁸and therefore be able to reassemble it in the target language in a form that equalizes its content and expressiveness. "The translator must

⁷⁶Alessandra Catania, *Final Examination, Audiovisual Translation: techniques, strategies and difficulties. Proposal for the translation of four technical-informative articles*. Ca' Foscari University, Venice, 2013, p.7.

⁷⁷Michael Chion, *Audiovisual, sound and image in cinema*. Lindau, Turin, 2001 p. 15 – 16.

⁷⁸Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, *Translating for dubbing. The linguistic transposition of the audiovisual: theory and practice of an imperfect art*, Hoepli, Milan, 2012, p. 2.

achieve the right semiotic balance between verbal and gestural language, so as not to bring them into conflict and not to underestimate one of the two for any reason".⁷⁹

1.2 AUDIOVISUAL TRANSLATION: HOW IT WAS BORN AND WHAT IT CONSISTS OF

When we started talking about the film industry, at the end of the 1800s, the first filmic experiments lasted a few minutes, and are equivalent to what we now call short films. Only from 1925 can we start talking about sound cinema, thanks to the production and distribution company Warner Bros.

Starting from the introduction of sound, and continuing with the development of new technologies in the cinematographic and television industries for the development of audiovisual products, we have found ourselves faced with a natural and necessary consequence: adaptation.

In this specific case, the term adaptation refers to audiovisual translation, understood as the linguistic transfer of the original dialogues present in an audiovisual product, in order to adapt them to the target language and to diversify the receiving public.

This need arose when the film industry found itself faced with a great difficulty, namely the language barriers that prevented it from distributing and exporting to foreign countries, incredibly limiting the distribution market. To be able to obtain cinematic products in more than one language compared to the original one, the actors were forced to have to play the same scenes over and over again but in different languages, the alternative to this method was only the possibility of the film industry to reproduce the audiovisual product with its own actors and dialogues, trying to stick as much as possible to the original film.

⁷⁹Alessandra Catania, *op. cit.*, p.8

During the eighties and nineties of the twentieth century there was a reconsideration of linguistic minorities, i.e. dialects, and it was understood that the optimal means of strengthening linguistic and cultural identity and promoting communication were audiovisual products ⁸⁰.

The expression "Audiovisual Translation" indicates "all the methods of linguistic transfer that aim to translate the original dialogues into audiovisual products" ⁸¹, initially this was called "film translation" used for cinematographic products or "translation for the screen" when it also began to refer to products distributed through television or computer channels. Finally, a more specific definition was reached through the expression "Audiovisual Translation" which refers to all types of audiovisual products that undergo translation.

There are different types of audiovisual translation, which vary according to the methodologies used and which we will analyze in detail in a subsequent phase. Images and sounds remain unchanged, except for the subtitles intended for deaf users and the audiovisual description for blind users.

1.3 THE FILM LANGUAGE

With the term filmic language, referring to audiovisual products, we mean the verbal text made up of the dialogues of the characters. Filmic speech belongs to the subgenre known as "transmitted language" ⁸² or language "written to be read" ⁸³; it was often considered distant and detached from spontaneous speech, but it should be emphasized that in recent years this

⁸⁰Elisa Perego, *Audiovisual Translation*, Carrocci Editore, Rome, 2005 p.7

⁸¹Elisa Perego, *op. cit.*, p.8

⁸²Francesco Sabatini, *Oral, written and transmitted communication*, cit. in AM Boccafurni, S. Serromani (edited by), *Linguistic education in high school*, Institute of Psychology of the CNR, Rome, 1982, p. 105.

⁸³Mary Snell-Hornby, "Written to be Spoken: the Audio-medial Text in Translation", in Anna Trosborg (ed.), *Text Typology and Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1997, p. 277.

phenomenon has stopped, as the intent is to reduce the distance between fiction and reality when writing the dialogues.

The translator's role when it comes to audiovisual products is mainly to identify and better understand the story of the character being "translated", using the same criteria used in the original text, in such a way that the salient features are recognizable and identifiable also in the target language. Finally, he must fully understand the subtext behind the original jokes, and his goal is to be able to recreate them while maintaining the same content and the same subtext, even in the target language.

Among the most evident characteristics of filmic speech we can find:⁸⁴

- Uniformity in utterances and turns during the conversation. During the development of the scene the number of jokes and dialogues tend to be equal in number, to minimize repetitions, reformulations, while maintaining a high coherence. The number of pauses and conversational shifts is equally distributed.
- Uniformity in the syntactic structure. The types of sentences are similar to each other, and expressions formed by a single clause often prevail.
- Uniformity in lexical choices. Terms that are not particularly high are chosen but there is a tendency to prefer a common lexicon, which is part of the vocabulary of the average citizen, so that fruition is more accessible. In fact, one distances oneself from the courtly lexicon, too specific terms, technicalities or even dialectisms, with the exception of situations in which the latter are necessary for the characterization of a specific character.

⁸⁴Rossi F. *Dialogue in filmic speech*, in C. Bazzanella (edited by) *On dialogue. Contexts and forms of verbal interaction*, Guerini, Milan, pp.161 - 175

1.4 LANGUAGE TRANSFER METHODOLOGIES

Taking up the discussion that began previously, audiovisual products have become essential means of communication and uniformity. Just think of the fact that television itself served to standardize the Italian language throughout the nation in recent years, during which dialects were still predominantly used in relation to the Italian language. Together with the language, values, habits and needs are also publicized and conveyed which inevitably become common, at a national level or more widely at a global level.

Hence the need to adapt the source language, in order to be able to distribute the product in various countries with different target languages, as of course there is a primary need of the viewer: to understand what one is watching immediately.

Each nation follows its own methodology for translation, but according to Yves Gambier's classification, there are 13 methods of language transfer ⁸⁵, eight of which are defined as dominant:

- Interlingual subtitling
- Dubbing
- Consecutive interpreting
- Simultaneous interpretation
- Voice-over
- Free comment
- Simultaneous or real-time translation
- Multilingual production

while the other five are defined as challenging ⁸⁶:

- Simultaneous or real-time subtitling
- Translation of the scripts
- Surtitling

⁸⁵Yves Gambier, "Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception", in *The translator*, Special Issue, Screen Translation, vol. 9 (2), November, 2003, p. 171.

⁸⁶Elisa Perego, *op. cit.* p.23

- Audio description for the blind
- Intralingual subtitling for the deaf

1.4.1 DOMINANT TYPES OF LANGUAGE TRANSFER

Always taking up the classification drawn up by Gambier, we identify these eight types of transfer as dominant as they appear to be the most used internationally, but it is essential to underline that this classification dates back to 2002, thanks to new technologies many transfers that belonged to the 'challenging' nowadays are used constantly in many countries, think for example of subtitling for the deaf or audio description for the blind.

Here are some examples to better understand their function:

- **Consecutive or simultaneous interpreting** : used during interviews, during festivals, or more generally for products intended for television channels. The original voice during the implementation of this type of method is kept at a very low volume but still audible to the audience, dominated by the voice of the interpreter who is in the booth or near the speaker.
- **Voice-over** : as for consecutive or simultaneous interpretation, also in this case the voice of the dubber is superimposed on the original one, which is however kept to a minimum in the audiovisual product and not completely eliminated. This type of linguistic transfer is also referred to as semi-dubbing as there is no need for the voice in the target language to be synchronized with the movements of the speaker. Furthermore, a reduced translation of the original text is proposed since it is proposed simultaneously with the distribution of the audiovisual product, as if it were a simultaneous interpretation. As for the previously analyzed method, in this case too, we are talking about a form of translation used mostly in television in audiovisual products with few dialogues. Thanks to its low cost, it is often chosen to reduce production costs, and it is also often used in countries where there is a high level of illiteracy since it is a technique that does not require reading skills.

- **Free comment** : very similar to the previously discussed technique, in this case as the name itself suggests, the free comment leaves a lot of room in reworking the text. It is mainly used in audiovisual products where there is no need to have literal rendering as the primary objective, such as children's cartoons, documentaries or short films. A translation is therefore created with various details added or omitted depending on the situation, thanks to this peculiarity it is preferred for translations to and from texts of audiovisual products from countries that are culturally very different from each other, in order to make them more accessible to the public. Very simple language is used with short sentences.

1.4.2 TYPES OF LANGUAGE TRANSFER CHALLENGING

- **Simultaneous subtitling** : it is called simultaneous or real-time since the subtitles are not prepared in advance, but are produced and inserted at the very moment the program is broadcast. In this specific case, both a translator and a technician are needed for the success of the subtitling. In fact, the former will take care of providing the latter with a reduced translation of the original text, while the latter will take care of transmitting it immediately in the program, in order to facilitate users with hearing problems.
- **Subtitling** : very similar to real-time subtitling, as the text is presented to the audience at the same time as the product, although the subtitles are prepared in advance. This technique is mainly used in the theatre, where subtitles are scrolled in a solid line on screens either on the stage itself or on screens positioned behind seat backs.
- **Audio description for the blind** : it is a relatively recent technique and which currently, as already mentioned above, is no longer found within the so-called Gambier challenges , but is commonly used in television thanks to the commitment of television broadcasters in achieving equal accessibility for all users. It is an additional audio track dedicated to blind or visually impaired users, which describes all the visual elements to which the person does not have access, such as

facial expressions, gestures, contexts, etc. It represents a complex work, which is necessarily divided into several phases: the drafting of the script by professional audio descriptors, the recording in the studio, and possibly a remix of the recordings.⁸⁷

- **Intralinguistic subtitling for the deaf** : first of all, it is necessary to distinguish this type of subtitling defined as intralinguistic, i.e. "a written reformulation of all the sound content of an audiovisual, including the verbal, non-verbal and paraverbal aspects, and are aimed at a non-deaf audience hearing"⁸⁸ where a further branching occurs between the deaf who are offered a reduced translated text, and the deaf, who are offered the complete transcription of the text, from the interlinguistic one, i.e. the common subtitles that are used to facilitate understanding of the text by those who do not understand the original language of the film.

The objective of intralingual subtitling is naturally to simplify the transmitted message, and to succeed in this aim it is necessary to follow some specific rules and conventions: the identification of the speakers through the use of various colours, the transcription of sounds and noises, the description of paraverbal elements such as tone of voice, and finally, when possible, the correspondence between what is said by the actor and what is written since deaf users tend to read lips.⁸⁹ The natural consequence of this is the need to reduce the text presented, having to pay attention to so many elements the user does not have time to devote himself to reading excessively long subtitles, hence short sentences, simple syntactically and lexically and exhaustive sentences , even at the cost of being repetitive. The result of the development of techniques such as audio description for the blind or interlinguistic subtitling for the deaf

⁸⁷Reworking of the text on the site <https://www.artis-project.it/servizi-per-accessibilita/audiodescrizione/> visited on 14/03/2023

⁸⁸Quote from the site <https://www.intertitula.com/it/sottotitoli-per-non-udenti> visited on 14/03/2023

⁸⁹Reworking of the texts present on the websites <https://www.mediazionelinguistica.it/sottotitoli-per-non-udenti/> and <https://www.intertitula.com/it/sottotitoli-per-non-udenti> visited on 03/16/2023

represent a fundamental step towards the inclusion of people with disabilities in daily activities, and represent an incredible tool for improving the quality of life of the latter.

2. INTERLINGUISTIC SUBTITLING

Interlingual subtitling consists in providing "subtitles in a language different from that of the original product and [which] for this reason involve and synthesize two languages and two cultures" ⁹⁰.

At the birth of sound cinema, during the 1920s, films, if necessary, were accompanied by the predecessors of subtitles, i.e. the "intertitles" or the "caption", used for the first time in Europe in 1903 ⁹¹and in America in 1908 ⁹². As the names themselves tell us, these were caption sequences aimed at promoting understanding of the cinematographic product but which in reality constituted an element of distraction and disturbance, since they were inserted between one scene and another, interrupting the rhythm of the film.

Thanks to the development of technologies, we have subsequently moved on to what we know today as subtitles, which are superimposed on the images of the film, and not interposed like captions, this allows users to be able to listen to the product at the same time as reading. Henrik Gottlieb defines the quality of message transmission through subtitles as "diagonal" ⁹³since it branches into two different types of transposition: one towards the written text starting from the oral dialogues, one towards the language of the destination

⁹⁰Elisa Perego, *op. cit.*, p. 69

⁹¹Elisa Perego, *op. cit.*, p. 34

⁹²De Lindez, *Le sous - titrage intralinguistique pour les deafs et les mal entendants*, In Gambier, 1996, p.173 – Díaz Cintas, *La traducción audiovisual: el subtitulado*, Ediciones Almar, Salamanca, 2001, p.54

⁹³Henrik Gottlieb, "Subtitling – A New University Discipline" in Cay Dollerup and Anne Loddegaard (eds), *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1992, p. 163.

country starting from the original language . Initially the subtitling process was aimed exclusively at the cinema, so the subtitles themselves were specially adapted to the cinematographic work, and if the work was then also broadcast on television, the subtitles were kept and distributed together. It was soon realized that these were not suitable for television distribution as they were designed and structured for a much larger screen, where reading is facilitated. We have therefore come to the awareness of having to structure the subtitles in a different way according to the various types of screen on which the product is distributed in order to make them effective.

Conflicting opinions have been expressed over time by various luminaries and authors in the field regarding this type of Audiovisual Translation which, in my personal opinion, I believe is essential to express in order to have a more complete picture of the reality of this technique.

Gottlieb, previously quoted, states that subtitling does not lie outside the actual translation, as Gambier states, but rather that it is characterized by specific characteristics, purposes and strategies, such as, for example, textual reduction or simplification ⁹⁴.

Mason considers subtitles a "selective reduction" ⁹⁵of the original text, in order to facilitate understanding, and together with him, Reid also considers an interpretation of the text and a selection of contents necessary before starting a translation⁹⁶

By using subtitles we can keep what is naturally excluded from dubbing, i.e. the original language. This happens because the subtitles, as already mentioned above, represent a text that is superimposed on the scrolling images, consequently accompanying the reader in understanding without replacing the original dialogues, which remain completely present within the audiovisual product. The original texts are reviewed and modified before subtitles are created in order to exclude non-essential parts from the translation and which could make the content too long.

⁹⁴H. Gottlieb, *op. cit.* p.166

⁹⁵Ian Mason, "Coherence in Subtitling: the Negotiation of Face", in Frederic Chaume, Rosa Agost (ed.), *La traducción en los medios audiovisuales* , Publicati6ns de la Universidad Jaume I, Castell6n de la Plana, 2001, p. 19.

⁹⁶Helen Reid, "The Semiotic of Subtitling", in *EBU Review* , 38 (6), 1987, p. 28.

Taking up the opinion of the Danish translator Gottlieb ⁹⁷, there are five parameters that distinguish interlinguistic subtitling from other forms of translation, "subtitling can be defined as a) written, b) additive, c) immediate d) synchronous and e) polymedial".

Written since it is a text presented to the users of the audiovisual product, additional since it is integrated into the original product, accompanying it for its entire duration, immediate since it disappears in a short time, synchronic since it is provided simultaneously with the scene to which it refers, and finally multimedia because subtitling is just one of the many methods of Audiovisual Translation.

The translation of the dialogues present in audiovisual products turns out to be very different from the literary translation, and consequently presents greater obstacles, as it is an "intersemiotic" translation, i.e. one that links what is seen to what is heard ⁹⁸.

The main difficulties in creating subtitles are several; first of all, as we have already mentioned, there are difficulties regarding textual reduction since the reading speed is much lower than the speed of understanding through hearing, consequently a long dialogue transmitted orally will be considerably reduced in the textual revision phase in order to transmit only the salient information, then there are difficulties related to the adaptation from the spoken language to the written form in which the subtitles are distributed, where there is a need to adapt the language without making it too formal. We keep in mind that in the creation of subtitles there is a maximum limit of 37/40 characters, including spaces and punctuation marks, kept on the screen from five to seven seconds.

Although the birth of subtitles is connected to the need to be able to expand the distribution of audiovisual products, to date their purpose is not limited to this, in fact subtitles are commonly used and recommended when learning

⁹⁷H. Gottlieb, *op. cit.* pp.162 - 163

⁹⁸Elisa Perego, *op. cit.* p.39

foreign languages, whatever the language question; as we will see later, the very presence of subtitles pushes us to pay greater attention to what is happening in the film, having to listen and read in order to understand what is happening, our mind has to make more effort than when watching a film in one's own native language.

Subtitles make the understanding of a cinematographic product accessible even when the viewer is at the initial levels of knowledge of the language in question, since as we know the text of the subtitle itself has been reviewed by the translator and reduced to essential information, in this way the public is able to process what has read, while finding visual references in the scene that is taking place, and it is precisely for this reason that, as we will see later, it is necessary to synchronize the presentation of the subtitle on the screen with the corresponding dialogues in the original language.

As we can see from the table shown below, among the various types of distinctive characteristics of interlinguistic subtitles there is the "reverse subtitling", i.e. a type in which the oral dialogues are set in the language of the user, L1 while the subtitles are set in the language you want to learn, i.e. L2. This technique facilitates memorization, consequently it is particularly effective especially for those who are in the early stages of learning.

	Intralinguistici		Interlinguistici	
Cosa sono	Sottotitoli nella stessa lingua del film originale		Sottotitoli in una lingua diversa da quella del film originale	
	1	2	1	2
Destinatari	Sordi e sordastri	Apprendenti di L2	Pubblico	Apprendenti di L2
Caratteristiche Distintive	Trasposizione scritta e semplificata del dialogo originale	Rappresentazione simultanea del dialogo originale e della sua trascrizione integrale	Sottotitolazione standard Dialoghi in L2, traduzione scritta e ridotta in L1	Sottotitolazione 'rovesciata' (Danan 1992) Dialoghi in L1, traduzione scritta in L2
	1	2	1	2
Funzione	Mezzo principale o ausiliario per l'accesso alle informazioni televisive e/o cinematografiche	Utile supporto didattico in diverse situazioni di apprendimento linguistico	Riprodurre e adattare il dialogo nella lingua dei fruitori per permettere loro la comprensione del film straniero	Vantaggioso per la memorizzazione a lungo termine del lessico ed efficace anche per principianti

(source: Caimi, Annamaria / Perego, Elisa 2002. "Sottotitolazione: lo stato dell'arte", in RILA Italian Review of Applied Linguistics p.30)

2.1 BASIC CONCEPTS OF TRANSLATION

According to the author Elisa Perego, in order to analyze the relationship between the original literary text, i.e. prototext, and the translated text, i.e. metatext, it is necessary to analyze four basic concepts: equivalence, adequacy, fidelity and translatability.⁹⁹

The concept of equivalence corresponds to the need to identify the most suitable term to bring it from the proto text to the meta text, i.e. "in identifying that term or expression that reproduces the content (or meaning) closest semantically to that expressed in the language starting point, but with a

⁹⁹Elisa Perego, *op. cit.* pp.42 - 46

different form (or signifier)" ¹⁰⁰, let's talk, for example, of proverbs, idioms, etc..

Equivalence proves to be necessary and indispensable when dealing with a prototext that is culturally very distant from the final metatext, but in this case it also represents one of the major difficulties.

Achieving absolute equivalence within a translation is impossible, since, as Eugene Nida states, one ¹⁰¹ must always start from the assumption that there is no isomorphism between two languages, i.e. an absolute correspondence. The translator's job therefore consists in searching for the most suitable equivalent term, to the best of his possibilities.

Still going back to Nida's work, we can state that there are two types of equivalence: a formal equivalence which corresponds to a translation as close as possible to the term in the prototext, and a dynamic equivalence which instead aims to concentrate more on the metatext, trying to find the term more suitable albeit linguistically distant, in order to reproduce the same effect aroused by the term in the prototext.

Adequacy, unlike equivalence, does not presuppose that the translator is able to find the corresponding term in the target language, rather he prefers to maintain the main cultural elements of the work, the linguistic and stylistic nuances also in the metatext, aware that traits of elements far removed from the future reader.

This happens because, above all when speaking of texts whose culture and traditions do not reflect those of the readers, it is almost impossible to find suitable correspondences, to do so it would be necessary to eliminate fundamental and characterizing parts of the text of the dialogues themselves. Within the concept of adequacy we find positive aspects, such as the meeting and deepening of characteristic elements of different cultures, but also negative aspects since understanding will be more difficult.

¹⁰⁰Quotation of text present on the site <https://www.traduzionicertify.com/news-traduzione/immigrazione-del-concetto-di-equivalenza-in-traduzione/> visited on 16/03/2023

¹⁰¹Eugene A. Nida, *Toward a science of translating*, EJ Brill, Leiden, 1964, pp.156 - 192

During my research on the third concept, namely that of fidelity, I came across the term 'translator-traitor' both within the written texts consulted and via computer. It is evident that this is a term widely used in reference to the relationship that the translator should establish during his translations between the prototext and the metatext, having as main objective that of returning the text, yes translated, but based on the original meaning that the author wanted to give him. Sometimes it happens that the translator is unable to do this, perhaps due to an insufficient knowledge of the language, but often because not being able to faithfully reproduce every aspect of the original text in the target language, it is necessary to choose which elements to keep and which to eliminate in order to succeed in its primary intent: to successfully transfer the intrinsic message from the prototext to the metatext. Finally we want to briefly address the concept of translatability; assuming, as previously stated, that there is no isomorphism between languages, we can state that a text can be considered translatable only if we detach ourselves from the idea that an absolute equivalence can be found between prototext and metatext. We can therefore refer to the basic concepts previously addressed and consider them an exhaustive explanation of the basis on which translation takes place.

Finally, it is my intention to remind you that when we speak of subtitles we are referring to a type of translation which is based on the two inseparable codes, visual and auditory, which create a so-called polysemiotic dimension, therefore it is essential for the translator to be able to "reach the adequate semiotic balance between gestural language and verbal language, which must not contradict each other or contradict each other for any reason"¹⁰² always bearing in mind that uncontrollable variations such as the movements of the camera affect the reading of the images on the screen and that if one concentrates only on perfecting of the transmission of the message by only one of the two codes, a part of the content that you want to transmit could be lost.

¹⁰²Elisa Perego, *op. cit.* p. 50

2.2 DISTINCTIVE ASPECTS OF SUBTITLES

Wanting to start from the last assumption of the previous paragraph, i.e. that subtitles belong to a polysemiotic dimension in which users must concentrate on both reading and listening, we can now analyze the various aspects that characterize the world of subtitling in order to optimize it for the of users.

We will specifically talk about terminological aspects, technical aspects, aspects concerning punctuation and typography, and finally aspects concerning the usability of the subtitles themselves.

- **Terminological aspects:** this first aspect concerns the distinction between the three types of film transcription that are offered to viewers, namely the subtitle, caption and scene writing* ¹⁰³. These are three types of text written with different purposes; in fact, while the subtitles are found in the lower part of the screen and are used to help viewers understand the audiovisual product, the captions instead serve more to contextualize the scene by inserting non-essential information such as, for example, the place or date in which a certain action is taking place. Finally, the written scene refers to a text written in the original language containing information material such as names of shops, streets and translated only if the audiovisual product contains subtitles in the target language. A further terminological aspect concerns open or closed subtitles, the former are projected as an integral part of the product without the user being able to choose whether or not to have them, while the latter are available at the user's discretion.

¹⁰³Jan Ivarsson, Mary Carroll, *Subtitling* , TransEdit HB, Simrishamn, 1998, p. 65

- **Technical aspects:** Gottlieb states that subtitling must be subject to formal or quantitative restrictions ¹⁰⁴, i.e. restrictions concerning the arrangement of the subtitles, the length of the bars, the space they can occupy on the screen and the exposure time on the latter. As already anticipated in the previous paragraphs, the subtitles follow specific directives regarding their constitution, they are in fact composed of 37/40 characters including punctuation and spaces, if the subtitle is divided into two lines arranged one above the other, it is good that the one with fewer characters is the upper line in order to leave the screen as free as possible, as the scene takes place in the central part of the screen, without affecting the reading by the users. To date, a subtitle never exceeds two lines of thirty-six characters ¹⁰⁵, and it is preferable that it does not go below four or five characters, since the natural reaction of users would be to read it again and this would interrupt their concentration. The longer subtitles, according to established European standards, remain impressed on the screen for a maximum of seven seconds, while the shorter ones for a second and a half. These timings would allow for the creation of rather articulated subtitles, but since the presence of the subtitle itself activates a state of stress in the viewer since he always needs his attention to remain alert, consequently it is preferable to select the information from the original text, in order to obtain a shortened version but including the main points of the message.
- **Aspects concerning punctuation and typography:** " the presentation of the subtitles on the screen adapts to a series of formal conventions that the translator must always consider if he wants the subtitle to be perfectly legible and clear, in harmony with the rhythm of the speech original and which ensures a smooth reading" ¹⁰⁶. Not all

¹⁰⁴Henrik Gottlieb, "Texts, Translation and Subtitling. In Theory and in Denmark", in Id ., *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over* , Center for Translation Studies- Department of English. University of Copenhagen, Copenhagen, 2000, p. 15.

¹⁰⁵Mario Paolinelli, Eleonora di Fortunato, *op. cit.* p.38

¹⁰⁶Elisa Perego, *op. cit.* p. 55

countries share the same rules regarding punctuation and typography, but there are general criteria for subtitling. Typography is fundamental because through it the translator represents certain characteristics such as intonation, emphasis, hesitations, transforming them from auditory material to written material, through the use of punctuation marks and paragraphs to which precise syntactic values are assigned. The latter are called "paragraphemic signs" in reference to non-alphabetic signs such as quotation marks, for quotations, lines for the introduction of direct speeches, which take on a real punctuation value. Then there are other expedients that are used such as italics for sentences heard in the distance and capital letters for sentences pronounced with a very high volume.

As far as punctuation is concerned, the recognized signs with precise syntactic value are the period, the comma, the colon, the semicolon, the exclamation and question mark, the suspension points. All these signs help the audience understand, guiding them towards a greater awareness of the emotions, attitudes and intonations of the characters. As we said previously it is possible that excessively long subtitles are divided into several lines, in this case it will obviously be necessary to respect the syntactic rules of the target language, failing which it will be difficult if not impossible for users to understand the text.

- **Aspects relating to the usability of the subtitles:** the term usability in this case corresponds to the level of legibility of the subtitle, i.e. how much it is facilitated for reading and understanding by the public, this is facilitated when the color of the text is in stark contrast compared to the background color, for example white sentences on a black background. Naturally there is also the need to synchronize the presentation of the subtitles with the respective original dialogues and, as previously mentioned, there is also the need to respect the syntax rules of the target language. It will be the translator's foresight to

ensure that the subtitle is structured in such a way as to minimize eye movements, so as not to risk the audience becoming tired or losing concentration.

2.3 THE PHASES OF CREATION OF SUBTITLES

Having previously analyzed some of the salient points of the world of translation through subtitles, we can say with certainty that we are not just talking about a textual translation, but rather a complex process that branches out into different procedures and operations.

We find confirmation of our thesis thanks to the author Elisa Perego, who distinguishes three different types of "complementary, contemporary and equally important"* operations ¹⁰⁷, in order to arrive at the subtitle which will then be distributed:

- Reduction of the original text, in order to eliminate non-essential parts, making sure to maintain the content and communicative effectiveness of the original dialogues
- Diamesic transformation, i.e. the passage itself from the oral to the written code
- Translation of text from native language to target language

These three operations do not necessarily have to be carried out in this order, in fact they are not dependent on each other, but in order to achieve an optimal result, the achievement of each of them is fundamental. We will now go to analyze them specifically, to fully understand what they are about and why they are an integral part of the process.

¹⁰⁷Elisa Perego, *op. cit.* p. 73

2.3.1 THE TEXT REDUCTION

We have previously highlighted several times the need to reduce the original text before creating the subtitles, which represents one of the aspects, if not the most delicate and problematic aspect of the whole process.

Its complexity derives above all from the visual evidence of the work carried out, in fact unless the film has been produced in such a way that the original dialogues are lean and reduced, the original text will necessarily be reduced, and given the subjectivity of the work being carried out, as the result can vary depending on the translator who revises the text, many scholars believe that this activity involves changes that can sometimes be unnecessary and unjustified. Again because it is connected to the translator's subjectivity, there are no official directives regarding the portion of the sentence that should be reduced, some scholars believe that the percentage should be between 25% and 50%, others even between 40% and 70%. This remarkable reduction makes the subtitle "dry and schematic"¹⁰⁸ and depends on the type of audiovisual product.

According to Hatim and Mason's studies,¹⁰⁹ this condition is commonly accepted since the user of subtitles is well aware of their accompanying function rather than a replacement as dubbing could result, within the audiovisual product, consequently he will simultaneously use the auditory channel as automatic reaction in order to understand the supplementary message.

Going back to the components that influence the creation of this type of audiovisual translation technique, we can highlight that there are many subjective aspects, such as the taste, the judgement, the competence of the translator both in the original language in which the prototext is written, and in the destination for the creation of the metatext, as well as many objective aspects, such as space-time limitations related to the reading speed of the public, the maximum number of characters, camera movements, the need to

¹⁰⁸Elisa Perego, *op. cit.* p. 74

¹⁰⁹Hatim B, Mason I. *Politeness in screen translating*, in L. Venuti, M. Baker (eds.) *The translation studies reader*, Routledge, London – New York, p. 433

provide subtitles simultaneously with the corresponding dialogues, especially if the type of assembly makes the pace of the product tight.

We want to momentarily focus on the objective aspects, stating how, according to Irena Kovačič¹¹⁰, subtitling in a language with the same syntactic characteristics, or in any case very similar, and with a similar length of words compared to the source language, can greatly simplify the work of reduction. When, on the other hand, a source language is distant, in terms of syntax and morphology, from the target language, then the conditions are profoundly different and for this there is a need for a considerable reduction and a change of words, sometimes even radical .

It is therefore possible to state with certainty that "according to the linguistic pair involved, subtitling may in some cases lead to huge information losses, in others to maintain a high information equivalence"¹¹¹

Concluding instead the discourse regarding the subjective component of subtitling, we can affirm that the latter plays a fundamental role in the result that is proposed to the public. In order to be able to create effective subtitles, the translator must be able to analyze the prototext in an analytical and detached way, in such a way as to be able to effectively choose which portions of the speech represent an integral part of the intrinsic message of the audiovisual product , and which ones can be deleted or edited. Once this first step has been completed, the translator moves on to the next phase, i.e. the adaptation of the sentence that has been produced, so that it does not appear artificial or difficult to understand for the receiving public, and if this second step is completed in a correct and effective, the audience will be able to understand the meaning of the original dialogues.

Having concluded the general premise of the comparisons of objective and subjective factors, we want to analyze specifically in what the reduction process consists of and what it entails.

As we mentioned earlier in this paragraph, the portion of the sentence that is reduced is at the discretion of the translator, although there are no specific

¹¹⁰Irena Kovačič, *Relevance as a factor in subtitling reductions* , in Dollerup, Lindegaard, 1994 p.245

¹¹¹Elisa Perego, *op. cit.* p. 77

rules on which to base it "the search for a balance between the need to reduce and that of maintaining naturalness remains constant communicative, albeit in compact and written form" ¹¹².

According to Becquemont, ¹¹³the stages of reduction can be summarized as follows:

- Deep and global analysis of the source text
- Scan text in stages
- Information hierarchy
- Data selection
- Elimination (total reduction) or condensation (partial reduction) of secondary elements
- Translation

Specifically, total reduction, i.e. elimination, consists of a technique frequently used in the event that the images follow each other quickly ¹¹⁴without the subtitles being able to remain impressed on the screen for the time necessary for reading and understanding, therefore several words are eliminated up to in whole sentences. Particular attention must be paid during elimination, in fact there is the risk of excluding significant components that represent fundamental parts of the speech, thus compromising the understanding of the original text.

To reduce the risk of this happening, informations that can be inferred from the context is often left out of the translation, so that there is more space and time to report other types of informations. There is also a tendency to omit expressions concerning the characters' emotions, such as hesitant sentences, repetitions, incomplete sentences or expressions referring to mental processes¹¹⁵

¹¹²Elisa Perego, *op. cit.* p.79

¹¹³D. Becquemont, *Le sous – Titrage cinematographique* in Gambier, 1996 p. 153

¹¹⁴D. Becquemont, *op. cit.* p.153

¹¹⁵E. Bussi Parmiggiani, *Forms of attention and pluricode in the subtitled film* , in Caimi, 2002, p.192

The decision to eliminate entire sentences occurs when the sentences themselves have been inserted in the original dialogues to repeat or expand on a concept expressed in the immediately preceding ones ¹¹⁶.

As far as the partial reduction, i.e. the condensation, is instead concerned with a revision of the source text, geared towards a synthesis and a reformulation, therefore it does not refer to a true and proper omission. Sometimes it happens that these reductions, while maintaining the intrinsic meaning of the original dialogues, take place through radical substitutions of the words used in the original text, in such a way as to replace them with equally effective words in the target language, according to Pavesi in fact in the partial reduction one can ¹¹⁷notice simplifications at a microlinguistic level, which concern the structure of the sentences placed in the subtitles, through morphosyntactic compaction.

Naturally, for optimal reception of the original message, neither of the two techniques must be abused, since this could influence the audience's understanding of the audiovisual product.

2.3.2 THE DIAMESIC TRANSFORMATION

The diamesic reduction corresponds to the passage from the oral text to the written text. Of course, as we well know, there are several differences between "spoken" and "written" language, and subtitles are not an exception. This happens because the usual recipients of one and the other language belong to different *targets*. Contrary to literary translations, in this context the translator is unable to enrich the original text with specific components of the written and spoken code of the target language, as the subtitle must be the result of a careful selection of the original dialogues, since " although the two codes have a different function and a different target, the subtitle must strike the right balance between rigidity, control and planning of the written

¹¹⁶Irena Kova čič, *op. cit.* pp. 247 - 250

¹¹⁷M. Pavesi, *From simplification in translation to language learning*, in Caimi, 2002 pp. 134 - 135

language and flexibility, freedom and redundancy of the spoken language"¹¹⁸.

To succeed in this aim, according to the author Elisa Perego¹¹⁹, namely that of transferring the communicative value of oral dialogues to the users of the product, attention must be paid to various factors; it must be taken into consideration that subtitles support the vision of the audiovisual product, it is necessary to understand the specific meaning that the expressions have in the context in which they are inserted and try to understand what the communicative scope of each subtitle is, finally it is necessary to give space to informal expressions and commonly used rather than focusing on courtly expressions that would be correct in the literary context, but which would make the subtitle overly articulate to match the spoken language.

2.4 SUBTITLING STRATEGIES

During the study of this Audiovisual Translation technique, we have ascertained several times that a large part of the work is based on the subjectivity of the translator's choices, consequently there are currently no valid reference classifications for subtitling strategies, since this itself is influenced from a very wide variable of subjective choices. During the 1990s two attempts at classification were made by authoritative scholars of the garment, Gottlieb in 1992 and Lomheim in 1995 and subsequently in 1999. We will analyze both models individually below, starting from the model provided by Gottlieb which identifies ten strategies commonly used by professionals¹²⁰:

1. **Expansion**: it is used when there is a need to include more details to allow the public to understand the proposed sentence, in case the original version is not sufficient, therefore contextualizing expressions that could be extraneous to the users

¹¹⁸Alessandra Catania, *op. cit.* p. 27

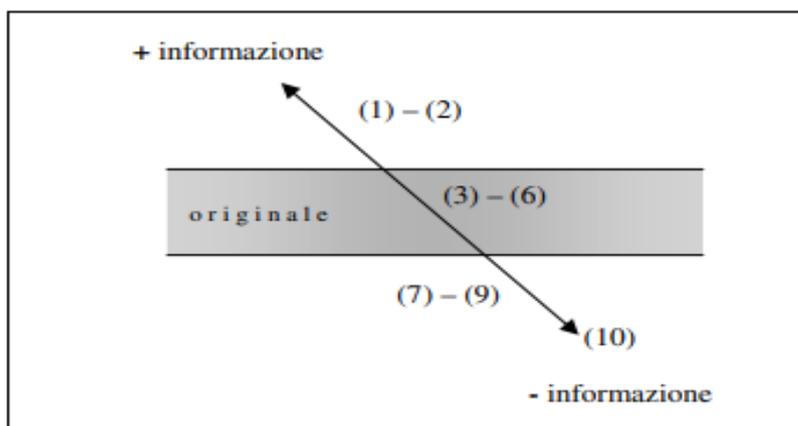
¹¹⁹Elisa Perego, *op. cit.* p. 88

¹²⁰H. Gottlieb *op. cit.* p.166

2. **Paraphrase:** used for idiomatic expressions, which therefore make sense and are effective on a communicative level only in the original language. The term "paraphrase" in this case was chosen by the author to indicate the technique, but the meaning of the term does not correspond to what the technique itself intends to do. In fact in this case, given the impossibility of obtaining effective communication by literally translating the idiomatic expression, the expressions are completely distorted, losing any possible correspondence between the original dialogue and the subtitle, thus managing to convey the same communicative intentions of the original dialogues.
3. **Transfer:** it is used in expressions where it is possible to carry out a literary translation, i.e. word by word, respecting the syntax, since the communication of the message is effective while maintaining the characteristics of the original dialogues.
4. **Imitation:** it is used when portions of the sentence must be reported in the original language also in the subtitle of the target language, for example with the names, but it is used only if the target public is able to recognize them, in order to have success in communicative intent.
5. **Transcription:** used when dialectal expressions, puns, etc. have to be translated. In this case the translator must exercise his or her creativity to invent solutions that have the same rendering in the meta text.
6. **Dislocation:** it is used to reproduce particular rhythmic effects, for example to subtitle songs, if necessary even moving away from the expressions used in the proto text.
7. **Condensation:** it is used when the message to be transmitted requires a reduction, a process already addressed previously, a reduction of a formal type and not of content, i.e., partial.
8. **Decimation:** it is used to eliminate highly informative non-essential elements, as opposed to the condensation technique, in this case we are talking about a formal reduction and at the same time of content, i.e. total. It is used when dialogue follows too quickly, and translators often try to insert information that has been deleted into subsequent subtitles.

9. **Deletion** : very similar to the reduction technique, it is used to eliminate entire sentences considered irrelevant for understanding.
10. **Resignation** : it is used when the translator is unable to identify an expression that is able to make a correct communication between the original dialogues and the subtitles . This is not a technique, but a phenomenon which translators necessarily have to deal with although it happens rarely, and which they choose to make up for by using very different phrases to try to communicate the information deemed essential. Often this phenomenon is directly connected with situations in which the translator finds himself in the presence of specific elements of a culture, or puns that reported literally would have no meaning.

Below is a summary and explanatory table regarding the strategies just analysed. The numbers correspond to the number of strategies listed.



(source Caimi Perego p.113)

Having concluded the analysis of Gottlieb's strategies we want to move on to the six strategies highlighted by the author Lomheim ¹²¹where we find many correspondences with the model proposed by Gottlieb:

1. **Effacement**
2. **Condensation**
3. **Addition**
4. **Hyperonymie**
5. **Hyponymie**
6. **Neutralization**

The correspondences between the first two models listed here and those of Gottlieb identified by the same names, allow us to consider the first two strategies exhaustively.

The third technique, i.e. addition, corresponds to what Gottlieb identifies as expansion, therefore the introduction of more information in order to make the communicative intent clearer.

The hyperonymy technique corresponds to the substitution of a term from the original dialogues, using a more generic one in the target language, contrary to the hyponymy technique which consists in using more specific terms than the original ones.

Finally, neutralization corresponds to "the elimination of any intrinsic connotation of the original term" ¹²².

Ultimately, we can state that Gottlieb's model is more detailed in identifying the various categories which are in any case very similar to those identified by the author Lomheim and which also find confirmation in the total and partial reduction techniques proposed by the author Kovačič analyzed in precedence. The difficulty in identifying certain categories of translation techniques for subtitles derives from the fact that usually not only a single technique is used in the creation of the subtitle itself, but more than two are

¹²¹Lomheim S. *L'écriture sur l'écran*, in "FIT Newsletter", 1995, 14 (3 – 4) pp. 288 – 293, *The writing on the screen*, in G. Anderman, M. Rogers (eds.) *Word, Text, Translation*, Multilingual Matters, 1999, Clevedon pp. 190 - 207

¹²²Elisa Perego, *op. cit.* p.117

used simultaneously. We remind you that this is a highly subjective field, both on the part of the translator and on the part of the authors who have identified these techniques, consequently we repeat and confirm that it is not possible to have specific and internationally recognized models .

SECCIÓN ESPAÑOLA

1. INTRODUCCIÓN

Dentro del siguiente apartado analizaremos en concreto la técnica de Traducción Audiovisual denominada doblaje, que ya se ha comentado en el apartado anterior. Como veremos más adelante, consiste en superponer un elemento vocal (la voz del doblador seleccionado) sobre un elemento vocal en el idioma original, se hace necesario cuando se quiere emitir cualquier producto audiovisual en un país cuyo idioma de origen es no es el mismo que el producto en cuestión.

En concreto, analizaremos el nacimiento del doblaje, las figuras que encontramos dentro del mundo del doblaje, las finalidades concretas y los métodos a través de los cuales se lleva a cabo el doblaje.

Como ya se ha indicado al principio de la tesis, lamentablemente existe muy poca literatura en el campo de la Traducción Audiovisual, a pesar de la inmensidad de las aplicaciones de estos métodos de traducción a los distintos productos y lo que supone el uso y difusión de estos productos para todos.

Por esto, queremos concluir esta introducción destacando que si bien existen varios métodos de Traducción Audiovisual, el doblaje desde sus inicios ha sido uno de los pilares, si no el más importante, en la difusión de los productos audiovisuales a nivel mundial, ya que es el único medio que pone a la audiencia al mismo nivel para obtener una comprensión óptima y enfocada, independientemente de la educación, origen, raza y cultura del espectador que está viendo el producto. También hace que sea más fácil e inmediato de entender incluso para aquellos que serían inaccesibles al mismo producto con subtítulos.

2. DOBLAJE

El doblaje consiste en un proceso de postproducción, es decir, que tiene lugar una vez concluido el rodaje, puesto en marcha para poder superponer la voz de un doblador que habla en un idioma diferente al original de los actores presentes en la producto audiovisual, con el fin de poder ampliar y diversificar el público objetivo. Gracias a esta técnica de traducción audiovisual, es posible superponer cualquier voz en cualquier idioma a cualquier personaje.

Para un resultado óptimo en el campo del doblaje es necesario que la voz superpuesta esté perfectamente sincronizada con los movimientos labiales y gestuales de los personajes presentes en el producto audiovisual. Por lo tanto, es una forma de revoicing o *revoicing* que permite que la audiencia receptora tenga la impresión de que el personaje se está comunicando realmente en el idioma que puede escuchar. El doblaje se utiliza más que otro tipo de técnicas de Traducción Audiovisual y es especialmente apreciado por el público, ya que, como en el caso de una película en la que la banda sonora está en la lengua materna del público receptor, el canal auditivo facilita una rápida interpretación y comprensión. en comparación con el subtítulo. Es fundamental recalcar que, especialmente en los últimos tiempos, una buena parte del público está volviendo a las películas mayoritariamente subtítuladas en lugar de dobladas, ya que cree que de esta forma, al mantener el audio original de los diálogos, la visión del producto audiovisual es más auténtica, una indicación de una evolución cultural significativa.¹²³

Las dificultades del traductor-dialoguista ¹²⁴no se limitan sólo a las relativas a la sincronización, sino que, al igual que en el subtítulo, también debe afrontar problemas relacionados con la traducción. Los ejemplos más llamativos corresponden a los cambios que se realizan en los textos originales cuando el traductor se enfrenta a dialectos o acentos, a juegos de palabras, al humor o a términos culturales específicos.

¹²³Martine Danan, "Le sub-titrage: stratégies culturelles y comerciales", en FIT Newsletter, 14 (3-4), 1995, p. 272

¹²⁴Mario Paolinelli, Eleonora di Fortunato, *op. cit.* pag. 2

Volviendo por un momento a las dificultades asociadas a la sincronización, es fundamental subrayar que dos idiomas rara vez pueden tener el mismo número de sílabas en sus palabras o que la traducción de oraciones enteras corresponda exactamente a la cantidad de tiempo, palabras o sílabas. acostumbrado a lo mismo, en los diálogos originales.

Como en cualquier otro tipo de traducción, especialmente la vinculada al sector audiovisual, es necesario revisar el texto, modificarlo y adaptarlo de forma que cuando el personaje que se ve en la película cierre los labios el actor de doblaje también debe haber terminado y concluyó la oración de manera coherente.

El actor de doblaje debe al mismo tiempo ser capaz de plasmar la entonación, el timbre vocal, la pronunciación y el ritmo del personaje de manera exhaustiva y correcta.

Muchas veces el doblaje involucra a los actores aún cuando es un producto en su lengua materna, sobre todo dentro de los comerciales puede pasar que la fisonomía del actor sea perfecta, pero por el tono de voz o alguna carencia necesita ser doblado, podemos tomar Bud Spencer y Terence Hill como ejemplo, quienes al inicio de sus carreras fueron doblados por razones de limpieza vocal.

Hay dos técnicas principales de doblaje:

- El doblaje sincronizado corresponde a la técnica en la que la voz del actor de doblaje se superpone y sincroniza completa y perfectamente con la voz original del personaje. Para ello muchas veces se eligen actores de doblaje que tengan la misma fisonomía y timbre vocal que el actor de tal forma de poder darle al público una mejor actuación, en este caso se dice que la voz está bien " pegado" a la cara. En el caso de que no se eligiera correctamente el doblador, ocurriría lo contrario, es decir, la clara impresión por parte del público de que la voz se "despega" del rostro, y esto podría penalizar severamente el rendimiento del producto. Cuando hablamos de doblaje síncrono, por lo tanto, estamos asistiendo no solo a una traducción, sino también a una adaptación del texto, como en el caso de los subtítulos.

- El doblaje *sobresonido* corresponde a la situación en la que la voz original se reduce al mínimo volumen pero permanece presente durante toda la reproducción del producto audiovisual, dominada por la voz del doblador en el idioma receptor. Mientras usa esta técnica, el doblador no intenta superponerse completamente con la banda sonora original, sino que se comporta casi como un intérprete simultáneo dejando pasar uno o dos segundos desde que el orador original comenzó a hablar, antes de comenzar el doblaje. Se utiliza principalmente para entrevistas y documentales y en este caso no hace falta que la voz esté “pegada” al rostro, ya que la voz se considera fuera de campo.

2.1 HISTORIA DEL DOBLAJE

Como hemos comentado en las primeras páginas de esta tesis, queremos recordar que a partir de 1929 podemos dar por finalizada la era del cine mudo. Durante la década de 1930, técnicas como el doblaje aún no se habían desarrollado y, para ampliar la audiencia en Italia, durante las escenas de diálogo en películas en idiomas extranjeros, se insertaban subtítulos en el idioma de destino. El primer establecimiento de doblaje en Italia se remonta a 1932, dirigido y dirigido por el director Mario Almirante.¹²⁵ Posteriormente, en 1934, el gobierno fascista dictaminó que las películas extranjeras no podían reproducirse ni distribuirse en suelo italiano en el idioma original ¹²⁶, lo que obligó a los cines a distribuir los productos manteniendo las bandas sonoras originales pero eliminando los diálogos, creando carteles de subtítulos muy largos para que el público pueda entender. la obra.

Las casas cinematográficas de vanguardia como Warner Bros y Fox ya habían entendido la importancia de distribuir productos cinematográficos en

¹²⁵ http://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ visitado el 24/03/2023

¹²⁶ *Ibid*, visitado el 24/03/2023

todo el mundo. Para eludir la censura impuesta por el gobierno, los actores se vieron obligados, ante la falta de otras posibilidades, a rodar varias veces el mismo producto audiovisual, pero cada vez actuando en un idioma diferente. En su momento esta era la única forma de obtener el mismo producto audiovisual en varios idiomas, pero el público no estaba satisfecho con ello, entendiendo que era tan difícil como para las vallas publicitarias utilizadas anteriormente, debido al fuerte acento de los actores estadounidenses.

Se recurrió entonces al doblaje, todavía en fase experimental, "cuyo 'prototipo' era un sistema inventado por el físico austriaco Jacob Karol, conocido como doblaje, que consistía en sustituir la banda sonora hablada por otra donde los diálogos traducidos se recitaban en un idioma distinto del original" ¹²⁷.

La casa cinematográfica Fox, para el doblaje de las películas en Italia, recurrió al montador y director estadounidense Louis Loeffler por su conocimiento del idioma, el primer experimento cinematográfico doblado fue "Married in Hollywood", mientras que la primera película doblada íntegramente al italiano fue *Tu che mi accusi* de Victor Fleming de 1930 ¹²⁸.

Habrà que esperar varios años más para que las revistas italianas empiecen a hablar del doblaje, pero hoy en día parece ser la técnica más utilizada, hablamos del 98% de los casos, y con mayor éxito, de hecho, los premios van dirigidos al italiano. dobladores y premios mundiales por su capacidad para reflejar las cualidades más importantes de la actuación de voz; como la ductilidad de la voz, la expresividad de este último, una dicción perfecta, dotes interpretativas adecuadas para sintonizar con el personaje original dándole una nueva voz, por supuesto dotes actorales acompañadas del dominio de los ritmos y las inflexiones.

¹²⁷ *Ibid.* , consultado el 24/03/2023

¹²⁸ Mario Paolinelli, Eleonora di Fortunato, *op. cit.* pág.6

La consolidación del doblaje no concierne sólo a Italia, podemos observar la difusión del fenómeno también en otros países centroeuropeos ¹²⁹, por ejemplo en España o Alemania, que doblan el 80% de las películas extranjeras, en Francia llega incluso al 90%, mientras que en el Norte Los países europeos se inclinan más por el subtítulo.

Según la autora Elisa Perego, a quien hicimos varias referencias durante el estudio sobre el subtítulo, la elección entre subtítulo y doblaje es una elección fuertemente política, ya que quienes prefieren el doblaje quieren defender su nacionalidad, en este caso la lengua nacional, para en detrimento de la posibilidad de profundizar un mayor contacto intercultural ¹³⁰.

La difusión de la televisión privada contribuyó al desarrollo de las empresas de doblaje, basta pensar que a finales de los años 50 en Italia no había más de 300 actores de doblaje, mientras que en 2001 había más de 1500.¹³¹

Como se mencionó en el párrafo anterior, cabe recordar que en los últimos años ha habido una creciente demanda de subtítulo, utilizado con fines de placer o aprendizaje.

2.2 LAS FIGURAS PROFESIONALES DEL DOBLAJE

Con la llegada del doblaje se han desarrollado nuevas áreas profesionales que están naturalmente ligadas al propio doblaje. A continuación analizaremos sus responsabilidades y el tipo de trabajo que realiza cada uno de ellos:

- **Traductor – dialoguista:** En el caso de esta primera profesión, lo que inmediatamente llama la atención es la presencia de una doble definición en el nombre. Esto sucede porque si bien el rol lo cubre una sola persona, se refiere a dos profesiones diferentes pero

¹²⁹Georg-Michael Luyken et al., *Superando las barreras del idioma en la televisión. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, EIM-Instituto Europeo de los Medios de Comunicación, Manchester, 1991, p. 31

¹³⁰Elisa Perego, *op. cit.* pag. 20

¹³¹ http://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ visitado el 2403/2023

estrechamente conectadas entre sí. Nos referimos a un campo de la traducción ya que la adaptación surge como transposición cultural de la obra para hacerla accesible a países con lengua materna diferente a la lengua original del producto, es en realidad una figura que “transpone, elabora en [receptor] y adapta los diálogos y textos de las obras cinematográficas y televisivas en sincronismo visual, rítmico y labial”¹³²

El papel del dialoguista es igualmente necesario, ya que además de la traducción existe una fuerte necesidad de analizar el texto y proceder a la investigación y recopilación de datos en el ámbito cultural, sobre la época y sobre el entorno en el que se desarrolla la acción. de manera tal que pueda informar fielmente estos datos también en el idioma receptor. Por supuesto, el resultado de la adaptación del texto está influido por factores muy subjetivos como la sensibilidad y la experiencia del dialoguista. Un conocimiento profundo tanto del idioma de origen como del de destino es fundamental, ya que genera la creatividad necesaria para superar los obstáculos de la traducción, como los juegos de palabras, los refranes o los dialectos.

Sin duda, en ausencia de esta última cualidad, el traductor-dialoguista corre el riesgo de inutilizar toda su obra, modificando sin querer el mensaje intrínseco del prototexto. A pesar de ser una figura de fundamental importancia dentro de todo el proceso de doblaje, en Italia no se pide al traductor-dialoguista que escriba el guión de las producciones audiovisuales nacionales.

- **Director de doblaje:** una vez finalizado el proceso de adaptación del texto, se envía al director de doblaje, quien analiza su contenido, dedicándose simultáneamente a visionar el producto audiovisual original. Tras esta primera fase, se encarga de elegir los dobladores más adecuados para las partes, asignando a cada uno de ellos una voz a doblar; ya sea un protagonista, un personaje, secundario o voces en off.

¹³²Mario Paolinelli, Eleonora di Fortunato, *op. cit.* pag. 79

El proceso de selección resulta ser nada sencillo, de hecho el director debe seleccionar cuidadosamente al actor de doblaje que mejor se adapte, en cuanto a sensibilidad e interpretación, a la interpretación del personaje asignado, y siempre está de parte de estos últimos que los actores de doblaje reciben indicaciones para mejorar su desempeño hacia los tonos de voz, actitudes, sensaciones y emociones, todo relacionado con la psicología del personaje. Es deseable que los propios actores de doblaje de los personajes principales hayan visionado el producto audiovisual original, para tener una idea clara de la impronta que se va a dar a su trabajo. Precisamente por este papel de gestión, el director de doblaje es a la vez comparado con un director.

- **Asistente de doblaje:** la figura del asistente se ocupa de la planificación del proceso de doblaje; ve el producto audiovisual junto con el director de doblaje y divide la película en escenas individuales para ser dobladas, estas fueron llamadas 'anillos' en referencia a las películas sobre película. También se encarga de trazar el plan de presencia de los actores de doblaje en la sala; finalmente, se encarga de la revisión de los detalles técnicos como el ritmo de las líneas (longitud y sincronía labial) en la sala de doblaje comparándolas con las de los personajes originales, notificando al doblador las especificaciones técnicas, marca las indicaciones de el director de doblaje y los grabados en el guión los consideraron buenos.
- **Actor de doblaje:** vengan los actores de doblaje también llamados actores-dobladores por diversas razones; en primer lugar su papel corresponde a una emulación de la interpretación del personaje, no solo a un 'préstamo' de la voz, ya que como ya se mencionó anteriormente, un doblador exitoso debe ser capaz de replicar gestos, psicología y emociones del original personaje. Para lograr esto, los actores de doblaje, al igual que los propios actores, se forman en escuelas de interpretación especializadas.

El trabajo de un doblador, si bien se piensa que se basa en la subjetividad interpretativa, en realidad corresponde a un trabajo muy técnico, basado en las directrices que le da el director de doblaje y en los textos que le da el traductor-dialoguista, para se refieren "a los tiempos, a las intenciones actorales y al ritmo que el actor mantiene en la pantalla y que el espectador es capaz de captar gracias a la esfera visual" ¹³³.

Como dijo el famoso doblador italiano Amendola, "un buen doblador debe renunciar a la idea de interpretar el papel que se le encomienda, porque ya lo ha hecho otro. En cambio, su trabajo es acercarse lo más posible a la interpretación del actor al que da voz. El objetivo del actor de doblaje es entender lo que el actor quería decir, en cualquier idioma que hablara. Debemos ponernos a su servicio".¹³⁴

Un actor de doblaje debe ser capaz de "prestar" una voz sin inflexiones, con excelente dicción.

- **Dobladora publicitaria:** es una dobladora especializada en publicidad con fines promocionales, por lo que los fines interpretativos varían respecto a los de una dobladora de cine o televisión. En este caso concreto la principal dificultad radica en la duración del mensaje publicitario, normalmente unos segundos, durante los cuales los actores de doblaje deben ser capaces de transmitir con éxito la intención atractiva del propio mensaje.
- **Sonidista de doblaje:** corresponde al sonidista y es quien se encarga de grabar las voces de los dobladores en la sala de doblaje.

La sala de doblaje está a su vez dividida a través de un cristal en dos salas separadas e insonorizadas, dentro de las cuales de un lado se encuentra el ingeniero de sonido, del otro el asistente de doblaje y el actor de doblaje que intentan leer el guión mientras se proyecta la película original. una pantalla frente a él, con el fin de optimizar su actuación, pudiendo referirse efectivamente a los movimientos de los

¹³³ Alessandria Catania, *op. cit.* p. 35

¹³⁴ http://www.intervisteromane.net/Interviste%20pronte%201/ferruccio_amendola.htm Ferruccio Amendola, entrevista de Gianfranco Gramola, Roma, 01/09/1993. Sitio visitado el 24/03/2023

personajes y el labio, la banda sonora original se transmite a través de auriculares.

- **Sincronizador:** es la persona que se encarga de optimizar constantemente la sincronización entre el labio del actor de doblaje y el del personaje original, con el fin de obtener una excelente interpretación. Siempre que los productos cinematográficos se producían en película esta actividad se realizaba a través de la moviola, posteriormente gracias al desarrollo de numerosos programas tecnológicos se logró no solo poder mover los tiempos, agregar o quitar pausas, sino también la posibilidad de alargarlos.

2.3 EL IDIOMA DEL DOBLAJE

El lenguaje del cine y la televisión, es decir, el lenguaje en el que se escriben los guiones y se recitan los diálogos, puede considerarse un lenguaje real a todos los efectos. Dado que son evidentes las diferencias entre el lenguaje que las personas usan a diario y el lenguaje hablado y escrito de los productos audiovisuales, este último se considera muy distante del llamado lenguaje "real", ya que no corresponde al lenguaje espontáneo, sino escrito, revisado, corregido y finalmente recitado.

El fin último de este idioma es poder llegar y ser entendido por el mayor número de personas posible, y para lograr este objetivo los dialoguistas deben cumplir con diversas indicaciones, como el uso de términos medios - bajos del idioma y en ocasiones , como se mencionó anteriormente, esto implica una modificación del prototexto para hacerlo más simple.

Según la autora Pavesi, el traductor de diálogos debe entonces lograr reproducir un discurso de inicio simulado (recitado) en un discurso de destino simulado,¹³⁵ y continuando con la exposición de su opinión, podemos afirmar que el doblaje se considera un tipo de "traducción restringida". y no una "traducción total", ya que depende no sólo de factores como la

¹³⁵Maria Pavesi, *La traducción cinematográfica. Aspectos del habla doblados del inglés al italiano*, Carrocci Editore, Roma, 2005, p. 10

adaptación del texto, sino también del movimiento de los actores, en particular del labio, en la pantalla, es decir, la sincronización previamente mencionado.¹³⁶

De hecho, es gracias al propio labio que el público aprecia especialmente la técnica del doblaje como traducción audiovisual, ya que recordemos que es el doblaje el que crea la ilusión de que el personaje televisivo o cinematográfico está hablando en la lengua del público receptor.

Precisamente por eso, con frecuencia encontramos las mismas estructuras dentro de los prototextos originales y los metatextos traducidos, para poder mantener una sincronía entre el doblaje y el labio original; al no tener que aplicar ninguna distorsión a nivel semiótico, se facilita la comprensión de términos dialectales, expresiones y los llamados "casts". " El término "calco" se refiere a palabras o expresiones derivadas de equivalentes extranjeros, similares en significado pero distantes en significado, que por lo tanto surgen de la influencia de una lengua sobre otra" ¹³⁷.

Se dividen en dos tipos principales: moldes semánticos, es decir, que dan a la palabra un nuevo significado, similar al del término utilizado en la lengua de origen, y moldes estructurales, que permiten restaurar la estructura original de la expresión también en el idioma de destino. Este fenómeno no es exclusivo de un idioma en particular, aunque el inglés parece ser el idioma más involucrado en este procedimiento, sino que es una característica extendida a todo el mundo del doblaje audiovisual, que nace de la necesidad de que las expresiones pronunciadas por los actores de doblaje coincidir con el labio de los caracteres en el idioma original, por la misma razón muchos proverbios o modismos se traducen de manera similar al literal, a pesar de tener términos igualmente efectivos dentro del vocabulario del idioma meta.

¹³⁶María Pavesi, *op. cit.* pag. 12

¹³⁷Alessandra Catania, *op. cit.* pag. 37

Queriendo identificar este nuevo idioma, se eligió el término dubbage ¹³⁸, para indicar la erradicación de las variedades típicas y realistas del lenguaje y las inflexiones lingüísticas que poseen las personas; El fenómeno en cuestión tiene sus raíces durante la década de los 80 del siglo pasado, cuando el aumento repentino de material audiovisual para doblar o subtítular obligó a las empresas cinematográficas y audiovisuales a recurrir a traductores -dialogadores con habilidades inadecuadas para producir traducciones y adaptaciones cualitativamente iguales. Al pasado; hasta la década de 1970 los traductores-dialogadores utilizaban un vocabulario de alto estándar, mientras que hoy preferimos y nos referimos a un estándar bajo, a veces popular, cuyo uso decretaba por tanto un rápido e inevitable declive en la calidad lingüística del producto.

El término doblaje también se caracteriza por una ironía velada, debido a la sensación artificial que dejan los diálogos, acompañada de una excesiva formalidad de elecciones lingüísticas, pronunciación impecable y falso coloquialismo ¹³⁹.

El autor Fabio Rossi identifica siete rasgos distintivos del doblaje italiano:¹⁴⁰

- Fracaso de emisores y receptores para compartir el contexto, ya que la audiencia y los actores no están física y mentalmente en el mismo lugar;
- Unidireccionalidad del acto comunicativo (ausencia de retroalimentación), ya que a diferencia de un diálogo normal en el que existe la posibilidad de responder afirmaciones, pedir aclaraciones o expresar una opinión, en este caso el diálogo está imposibilitado;
- Múltiples remitentes (producción colectiva del mensaje);
- Heterogeneidad de los destinatarios (destino masivo del mensaje), ya que al tener que dirigirse a una audiencia numerosa es imposible prever la diversificación de ésta, y es preferible utilizar términos, expresiones,

¹³⁸Mario Paolinelli, Eleonora di Fortunato, *op cit.* pág.20

¹³⁹ https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html visitado el 30/03/2023

¹⁴⁰Fabio Rossi, *Lengua italiana y cine*, Carocci Editore, Roma, 2007, p. 95.

costumbres y tradiciones familiares e inmediatamente comprensibles por el público ;

- Distancia entre el momento de elaboración del texto, el momento de su ejecución y el de su recepción, ya que el mensaje es traducido, revisado y adaptado con mucha anticipación a la visión del producto, esto permite que la producción perfeccione el diálogo, una perfección que no puede existir dentro de conversaciones reales;
- Simulación de habla espontánea, ya que, retomando el rasgo distintivo anterior, los diálogos están estructurados específicamente para dar la impresión real a la audiencia de que el actor está manteniendo una conversación espontánea;
- Presencia de un aparato técnico-económico para la elaboración y transmisión de los mensajes.

Queriendo continuar la discusión sobre la diferencia entre el lenguaje utilizado en la vida "real" y el utilizado en las producciones audiovisuales, podemos mencionar al lingüista Giovanni Nencioni que estudió la diferencia entre "hablado-hablado", "hablado-escrito" y "hablado-recitado".¹⁴¹

Aunque este estudio se ha realizado específicamente en el ámbito teatral, también encuentra confirmación y aplicación en el mundo cinematográfico y televisivo del doblaje. Cuando hablamos de "hablado - recitado" nos estamos refiriendo en realidad a conversaciones escritas y programadas, en las que falta por completo la espontaneidad característica del "hablado - hablado", por ejemplo podemos hacer la comparación dentro de las siguientes expresiones : "cut it out" (idioma inglés original), en italiano espontáneo encontraría correspondencia en la expresión "stop it", aunque se traduce por "give us a cut" (expresión en doblaje).

¹⁴¹Giovanni Nencioni, "Hablado, hablado, hablado-escrito, hablado-recitado", en "Escrito y hablado. Discursos lingüísticos, Zanichelli, Bolonia, 1983, p. 126

A continuación se muestra un cuadro de ejemplo sobre la diversificación que se produce en las opciones de traducción con respecto al corresponsal literario existente en la lengua italiana.

"Dammi ancora cinque minuti"	<i>Give me five minutes more</i>	Mi serve più tempo ^[16]
"Dare il cinque" / "Batti il cinque"	<i>Gimme five</i>	calco linguistico inconsapevole ^[16]
"Dipartimento"	<i>Department</i>	Ministero / Reparto (per esempio di grande magazzino)
"Egli è incredibilmente dolce"	<i>He's incredibly sweet</i>	È dolcissimo / È tenerissimo
"(Ehi,) amico" / "(Ehi,) amica"	<i>Hey, man / Hey buddy / Hey mate</i>	Senti, bello / Senti, bella ^{[9][19]}
"Esatto" / "Già!"	<i>Exactly! / Exact!</i>	Sì / Hai ragione / Sono d'accordo ^[18]
"Essere al posto giusto al momento giusto"	<i>To be in the right place at the right time</i>	generiche espressioni equivalenti dell'italiano ^[16]
"Essere in condizione di fare"	<i>To be in condition to do</i>	Poter fare / Essere in grado di fare
"Fa' la cosa giusta" ^{[16][17]}	<i>Do the right thing</i>	generiche espressioni equivalenti dell'italiano ^[16]
"Fottuto"	<i>Fuckin(g)</i>	vari insulti comuni dell'italiano ^[18]
"Hai fatto una domanda da un milione di dollari"	<i>You've asked a million-dollar question</i>	Hai fatto una domanda impossibile ^[16]
"Ho una domanda"	<i>I have a question</i>	Devo chiederti una cosa ^[16]
"I suoi lavori"	<i>His works</i>	Le sue opere / I suoi scritti
Il mio "appartamento" è in...	<i>My apartment is in...</i>	La mia casa è in... / Abito in... ^[20]
"In cosa posso aiutarla?" / "(Come) posso aiutarla?"	<i>How can I help you? / May I help you?</i>	(Cosa) desidera? / (Di cosa) ha bisogno?
Io sono "assolutamente convinto" che...	<i>I am absolutely convinced that...</i>	Sono del tutto certo che... ^[16]
Io sono "convinto" che...	<i>I am convinced that...</i>	Sono certo che...
"Là fuori"	<i>Out there</i>	In giro / Da qualche parte ^[21]
Le sue opere "includono" <i>La primavera</i> e <i>La nascita di Venere</i>	<i>His works include "The Primavera" and "The Birth of Venus"</i>	Tra le sue opere vi sono <i>La primavera</i> e <i>La nascita di Venere</i>
"Lasciami solo"	<i>Leave me alone</i>	Lasciami stare / Lasciami in pace / Vattene ^[22]
"Lasciare l'appartamento"	<i>To leave the apartment</i>	Traslocare / Andare via di casa ^[23]

(imagen del sitio <https://it.wikipedia.org/wiki/Doppiaggese> visitado el 04/02/2023)

2.4 SINCRONIZACIÓN

Durante el párrafo dedicado a la introducción del doblaje, analizamos brevemente el significado de la sincronización y por qué es tan importante. Por lo tanto, queremos dedicarnos a un mayor análisis en profundidad de este tema.

Queremos recordar que la sincronización corresponde a uno de los aspectos únicos y fundamentales del doblaje, sin ella no sería posible obtener la impresión de espontaneidad en los diálogos que caracteriza a esta técnica audiovisual, la haría artificial y poco atractiva. Surge de la necesidad de encontrar una correspondencia entre el prototexto y el metatexto, aunque con términos diferentes a los utilizados en el idioma original en el caso de

que en el idioma de destino no obtuvieran el mismo resultado, apoyándose en la creatividad del traductor. habilidades - escritor de diálogos para mantener intacto el mensaje original y tener éxito en la intención comunicativa.

El mundo de la traducción audiovisual parece estar poco estudiado, y la sincronización no es una excepción. Hasta la fecha, son todavía pocos los estudios dedicados a esta interesante técnica, aunque recientemente varios estudiosos se han acercado al estudio del tema.

Para profundizar en la sincronización partimos de la diferenciación de los tres tipos de sincronía destacados por Frederic Vardela ¹⁴², a saber, el lip-sync, el sincronismo cinético (kineticsynchrony) y el isochrony (isocronía); luego continuamos con el análisis de los factores que influyeron activamente en la sincronización misma, también destacados por Frederic Vardela ¹⁴³.

Estos factores se distinguen entre:

- Factores relacionados con el texto fuente: géneros y tipos de texto.

Dentro del mundo de la producción audiovisual existen varios géneros de producción, no todos los cuales requieren la misma precisión en la sincronización.

Como se destaca en la parte inicial de la tesis, durante el tratamiento de géneros audiovisuales como el documental, se carece de la imprescindible necesidad de sincronización, por lo que se recurre a la *voz en off*. De hecho, recuerda que durante la postproducción de un documental, cuando se inserta el doblaje, la voz original siempre queda de fondo, aunque a un volumen mínimo, mientras que la traducción del actor de doblaje al idioma de destino comienza a los pocos minutos. segundos después de la banda sonora original. Dentro de productos audiovisuales como los documentales,

¹⁴²Frederic Chaume Vardela, "Synchronization in Doblaje: a Translational Approach", en Pilar Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 2004, p. 46.

¹⁴³Frédéric Chaume Vardela, *op cit.* p.35

la sincronización sólo es necesaria cuando el entrevistado ha terminado de hablar y la escena está a punto de cambiar, en cuyo caso es necesario que el doblador termine su traducción a tiempo. El traductor-dialoguista debe, en consecuencia, tomar las precauciones necesarias para crear una traducción que permita concluir el discurso en el tiempo adecuado.

El mismo argumento puede y debe aplicarse también a los dibujos animados que, al ser dibujados o producidos por ordenador, mueven los labios sin llegar a pronunciar palabra alguna, por lo que no es necesaria una sincronización específica.

El discurso cambia cuando se analizan o traducen diálogos de series de televisión o películas. En este caso, la sincronización no sólo es fundamental para obtener un producto de calidad, sino que al mismo tiempo determina su éxito o fracaso.

En los dos últimos casos se aplican los tres tipos de sincronización, para respetar los movimientos de los labios, las pausas, las consonantes y las vocales.

- Factores relacionados con el par cultural y lingüístico.

Reconectando con la necesidad de que los movimientos de los labios estén perfectamente sincronizados con las vocales y consonantes que se pronuncian tanto en la banda sonora original como en el idioma receptor, esto determina una necesaria revisión del texto por parte del traductor - dialoguista, a fin de excluir las palabras que en términos de significado sería perfecto para fines de traducción, pero que no concuerdan con el movimiento de los labios de los personajes.

Comparada con una traducción literaria, la traducción de diálogos para el mundo audiovisual es mucho más compleja debido a factores como la presencia de imágenes que pueden favorecer o comprometer la traducción.

Es necesario tener en cuenta que el nivel de sincronización requerido varía de un idioma a otro, ya que esto depende de las normas y convenciones relacionadas con los propios idiomas receptores, las expectativas de los espectadores y el género

audiovisual. Un ejemplo lo constituye la isocronía, que se aplica con mucha más precisión en España que la que hacen los actores de doblaje italianos".¹⁴⁴

- Factores relacionados con el contexto profesional

Cada tipo de traducción y adaptación se realiza necesariamente en función del contexto profesional en el que se solicita, del mismo modo se solicita una sincronización diferente en función del contexto. Recordamos nuevamente que no todas las sincronizaciones tienen el mismo grado de precisión, vea por ejemplo la voz en off, y que la traducción del mensaje en el texto de destino depende de las habilidades del traductor - dialoguista. Debe ser capaz de comprender cabalmente el fin último del prototexto que se le entrega, para poder realizar una sincronización adecuada.

- Factores relacionados con las características del espectador

Para diferentes grupos de edad, los espectadores, a sabiendas o no, exigen un tipo diferente de precisión en el tiempo. De hecho, para los niños no es ni fundamental ni relevante; incluso para los jóvenes no es una característica importante. Para los adultos, la sincronización, en cambio, juega un papel fundamental en el visionado de un producto audiovisual y puede determinar su éxito o fracaso.

- Factores relevantes relacionados con las características de la propia sincronización

Pensando en la palabra sincronización, el primer pensamiento inmediato se dirige a la precisión, al detalle, a la perfecta correspondencia, especialmente en relación con las llamadas vocales abiertas que determinan un movimiento labial evidente. Frederic Vardela ¹⁴⁵se opone a este pensamiento, afirmando que la atención debe dirigirse hacia las consonantes labiodentales, que deben ser reportadas en el metatexto con una consonante correspondiente . Por el contrario, las consonantes y vocales bilabiales pueden ser

¹⁴⁴Alessandra Catania, *op. cit.* pag. 42

¹⁴⁵Frédéric Chaume Vardela, *op. cit.* , pág. 49.

respectivamente consonantes y vocales bilabiales diferentes de las utilizadas en el idioma original.

"En el caso de la isocronía, se considera aceptable la pronunciación de una sílaba antes de que el actor en la pantalla comience a hablar y la pronunciación de dos sílabas después de que el actor haya terminado su línea, ya que estas variaciones pasan desapercibidas a los ojos del espectador. ."¹⁴⁶

2.5 LAS FASES DEL DOBLAJE

Como cualquier otro proceso dentro de la producción audiovisual, el doblaje también se divide en varias fases:

En primer lugar el producto audiovisual debe llegar al país de destino, luego la empresa de doblaje elige tanto al traductor-dialoguista como al director de doblaje quienes se encargarán del proceso de producción y adaptación del metatexto, lo otro de la elección de los dobladores mejor. adecuado para dar una "voz" a la cara en la pantalla. La copia de la obra sobre la que se realizará el doblaje se entrega al asistente de doblaje quien revisa sus condiciones y se asegura de que la banda sonora internacional esté completa ¹⁴⁷, finalmente, una vez que el dialoguista ha completado la traducción al idioma de destino, el asistente divide la película en varios "anillos" y distribuye los turnos de grabación en la sala sobre la base de estos.

Según el *código de tiempo* de los timbres detectado por el asistente, el ingeniero de sonido de doblaje establece la división de tiempo en el escritorio de dirección.

Como comentábamos anteriormente en el apartado relativo a la subdivisión de roles dentro del proceso de doblaje, la sala de grabación está a su vez dividida en dos salas más pequeñas mediante un cristal insonorizado, dentro de la sala del director se encuentra el director y el sonidista, mientras que en

¹⁴⁶Alessandra Catania, *op. cit.*, pág. 43

¹⁴⁷Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, *op. cit.*, pág. 81

la sala real sala de grabación están los dobladores y el ayudante. Los dobladores disponen de un micrófono y el guión en su propio idioma, del que pueden leer en cualquier momento de la grabación, y gracias a los auriculares que se les proporcionan, pueden escuchar la versión original que se emite al mismo tiempo que la escena correspondiente siendo doblada.

Las voces se graban en una o más pistas de audio.

"La grabación de pistas o columnas separadas se utiliza en tres casos principales: en el primer caso, hay personajes que hablan al mismo tiempo y se graban pistas separadas para permitir que el sincronizador intervenga en las grabaciones individuales; en el segundo caso, hay personajes que hablan desde el exterior en diferentes campos, es decir, a diferentes distancias de la cámara, mientras que en el tercer caso hay diálogos "efectuados", es decir, diálogos en los que la voz debe sufrir una distorsión, superpuesta a la de campo." ¹⁴⁸

Finalmente, el ingeniero de sonido se encarga de montar la banda sonora internacional, la música y las distintas bandas sonoras grabadas.

¹⁴⁸Alessandra Catania, *op. cit.*, pág. 44

3. CONCLUSIONES

¿DOBLAJE O SUBTITULACIÓN?

Para dar a esta tesis una conclusión adecuada y satisfactoria, es necesario partir de un breve resumen de las dos técnicas ampliamente estudiadas. Ambos representan técnicas de Traducción Audiovisual, diseñadas, utilizadas y mejoradas para ampliar el público objetivo de los productos audiovisuales. El subtítulado consiste en una técnica que no pretende sustituir la columna original, sino acompañarla, con el fin de permitir que el público objetivo comprenda la obra teniendo disponibles los diálogos originales, que pueden ser utilizados para diversos fines, incluido el aprendizaje de una L2 . También queremos recordarte que los subtítulos son una herramienta fundamental para la inclusión de personas con discapacidad como sordas o ciegas.

El diálogo a diferencia del subtítulado se utiliza como técnica de Traducción Audiovisual para sustituir la voz de los dobladores por la partitura original de la película. Este último resulta ser entendido más inmediatamente por el público, pero requiere un trabajo decididamente mayor que los subtítulos, ya que el traductor-dialoguista que se ocupa de escribir el metatexto debe necesariamente someterse a varias indicaciones, además de la sincronización previa en profundidad.

La elección de una u otra técnica es completamente preferencial, dependiendo de su cultura, algunos países están más acostumbrados a una u otra de las dos técnicas. Por ejemplo, como hemos visto anteriormente, en Italia y Francia se suele doblar los productos audiovisuales, mientras que en Rumanía o los países escandinavos se prefiere verlos en versión subtitulada.

“Cada año, según datos del Instituto Europeo de la Comunicación, en Europa se emiten más de 600.000 horas de programación televisiva, de las que el 23% son productos de Estados Unidos y el 55% son coproducciones

européas. A su llegada, todo este material sufre una transformación y es doblado en algunos países, entre ellos Italia, Francia, Alemania y España y subtítulo en todos aquellos países que, al no superar un determinado número de usuarios (15-20 millones), no amortizar los costes de doblaje que equivalen a unas diez veces el precio del subtítulo. Hoy en Italia el coste del doblaje de una película de circuito oscila entre los veinte mil y los cien mil euros en función del número y la calidad de los actores, mientras que el de los subtítulos oscila entre los tres y los ocho mil euros.¹⁴⁹

Ambas técnicas representan métodos igualmente útiles para comprender un producto audiovisual de un país extranjero. Aunque cada ser naturalmente tiene aspectos positivos y negativos, me siento capaz de decir, después de una larga investigación y varias conversaciones con expertos de la industria, que según mi opinión personal, la técnica del doblaje es la más efectiva en términos de comunicación, si se usa de la manera correcta. forma. Gracias a él, personas de todas las edades, estratos sociales, habilidades lectoras más o menos altas, habilidades de comprensión más o menos altas pueden acercarse a la comprensión del producto audiovisual. Gracias al doblaje, existe la posibilidad de que la audiencia no se distraiga, no se vea obligada a leer y ver lo que sucede en la escena al mismo tiempo. De hecho, la principal ventaja del doblaje está representada por la fluidez de la visión del espectador.

De hecho, aunque he dedicado la mayor parte de mis años de estudio al aprendizaje de idiomas, por lo que hubiera sido lógico decir que los subtítulos representaban para mí una forma de aprendizaje imprescindible, lamentablemente hoy en día creo que debido a la desmesurada demanda en el mundo de los subtítulo, muchos tienen que recurrir a traductores inexpertos, con un conocimiento inadecuado del idioma de destino para poder crear subtítulos de alta calidad, lo que implica como consecuencia obvia y natural una ineficacia de la intención comunicativa o de aprendizaje.

¹⁴⁹Mario Paolinelli, Eleonora Di Fortunato, *op. cit.*, pág. 37

En la presentación de un producto al público receptor, independientemente de la técnica de Traducción Audiovisual que se elija, en mi opinión personal, el papel fundamental lo juega la calidad.

De hecho, siempre manteniendo el siguiente escrito en lo que a mi opinión se refiere, aunque tiendo a preferir un producto que me presenten doblado, en el caso de que este último carezca de calidad, lo que se me ofrecería no representaría más que una mala película, y yo el espectador, ante la falta de la posibilidad de ver el mismo producto con subtítulos efectivos, nunca averiguaría si la mala calidad del producto visto deriva de la forma en que fue producido o del doblaje, sin embargo me mantendría firme en mi opinión negativa sobre lo que he visto.

El ahorro, podemos afirmar por tanto, en el caso del proceso de Traducción Audiovisual, ya se trate de subtítulos o de doblaje, sólo abre la puerta a errores determinantes y determinantes que, como consecuencia inevitable, repercutirían en el éxito de la la distribución y la valorización del propio producto en el país de destino, pudiendo hacer en vano el trabajo de todos los implicados en su creación.

Para concluir, quisiera señalar que el mundo de la Traducción Audiovisual representa un mundo lleno de infinitas posibilidades, tanto para quienes lo forman como para quienes lo utilizan, convirtiéndolo en uno de los principales medios de comunicación. Por ello es fundamental mantenerlo y conservarlo en la medida de lo posible, evitando el uso de personal o maquinaria de 'ahorro', buscando siempre nuevas técnicas para mejorar los procesos, la distribución, y concienciando de la importancia del papel que juegan quienes, gracias a sus conocimientos y sus estudios, nos permite obtener y visualizar productos de calidad.

RINGRAZIAMENTI

Nuovamente, indiscutibilmente e continuamente, i primi ringraziamenti andranno ai miei genitori, che hanno reso possibile tantissime cose nella mia vita e che ogni giorno danno tutto quello che possono, che hanno, e anche di più per me e mio fratello, senza aspettarsi nulla in cambio.

Mamma, papà, vi ringrazio, vi amo.

A Marius, mio compagno e mio amico, grazie per avermi sostenuta in questi anni, nel bene e nel male, grazie per l'amore e la pazienza che mi doni e mi insegni ogni giorno.

A mio fratello, Michele, per non avermi mai lasciata sola.

Alle mie amiche, Antonella e Alexandra, che mi sono accanto da tempo immemorabile.

A me, per aver avuto il coraggio di ricominciare.

BIBLIOGRAFIA

- Becquemont D., *Le sous – Titrage cinematographique* in Gambier, 1996.
- Bussi Parmiggiani E., *Forme di attenzione e pluricodicità nel film sottotitolato*, in Caimi, 2002.
- Caimi, Annamaria / Perego, Elisa 2002. “Sottotitolazione: lo stato dell’arte”, in RILA Rassegna Italiana di Linguistica Applicata
- Catania A., Prova Finale Di Laurea, La Traduzione Audiovisiva: tecniche, strategie e difficoltà. Proposta di traduzione di quattro articoli tecnico – informativi. Università Ca’ Foscari, Venezia, 2013.
- Chaume Vardela F., “Synchronization in Dubbing: a Translational Approach”, in Pilar Orero (a cura di), Topics in Audiovisual Translation, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 2004.
- Chion M., L’audiovisione, suono e immagine nel cinema. Lindau, Torino, 2001.
- Danan M., “Le sous-titrage: stratégie culturelle et commerciale”, in FIT Newsletter, 14 (3-4), 1995.
- De Lindez, Le sous - titrage intralinguistique pour les sords et les mal entendants, In Gambier, 1996, p.173 – Diaz Cintas, La traducción audiovisual: el subtitulado, Ediciones Almar, Salamanca, 2001.
- Gambier Y., “Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception”, in The translator, Special Issue, Screen Translation, vol. 9 (2), Novembre, 2003.
- Gottlieb H., “Subtitling – A New University Discipline” in Cay Dollerup e Anne Loddegaard (a cura di), Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1992.

- Gottlieb H., "Texts, Translation and Subtitling. In Theory and in Denmark", in Id., *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*, Center for Translation Studies- Department of English. University of Copenhagen, Copenhagen, 2000.
- Hatim B, Mason I. *Politeness in screen translating*, in L. Venuti, M. Baker (eds.) *The translation studies reader*, Routledge, London – New York.
- Ivarsson J., Mary Carroll, *Subtitling*, TransEdit HB, Simrishamn, 1998.
- Kovačič I., *Relevance as a factor in subtitling reductions*, in Dollerup, Lindegaard, 1994.
- Lomheim S. *L'écriture sur l'écran*, in "FIT Newsletter", 1995, 14 (3 – 4) pp. 288 – 293, *The writing on the screen*, in G. Anderman, M. Rogers (eds.) *Word, Text, Translation*, Multilingual Matters, 1999, Clevedon.
- Luyken G. et al., *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, EIM- European Institute for the Media, Manchester, 1991.
- Mason I., "Coherence in Subtitling: the Negotiation of Face", in Frederic Chaume, Rosa Agost (a cura di), *La traducción en los medios audiovisuales*, Publicacións de la Universidad Jaume I, Castellón de la Plana, 2001.
- Nencioni G., "Parlato.parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", in "Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici", Zanichelli, Bologna, 1983.
- Nida E. A., *Toward a science of translating*, E. J. Brill, Leiden, 1964.
- Paolinelli, P. Di Fortunato E., *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano, 2012.
- Pavesi M., *Dalla semplificazione nella traduzione all'apprendimento linguistico*, in Caimi, 2002.

- Pavesi M., *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carrocci Editore, Roma, 2005.
- Perego E., *La Traduzione Audiovisiva*, Carrocci Editore, Roma, 2005
- Reid H., "The Semiotic of Subtitling", in *EBU Review*, 38 (6), 1987.
- Rossi F. Il dialogo nel parlato filmico, in C. Bazzanella (a cura di) *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Guerini, Milano.
- Rossi F., *Lingua italiana e cinema*, Carrocci Editore, Roma, 2007.
- Sabatini F., *La comunicazione orale, scritta e trasmessa*, cit. in A. M. Boccafurni, S. Serromani (a cura di), *Educazione linguistica nella scuola superiore*, Istituto di Psicologia del CNR, Roma, 1982.
- Snell-Hornby M., "Written to be Spoken: the Audio-medial Text in Translation", in Anna Trosborg (a cura di), *Text Typology and Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1997.

SITOGRAFIA

- Artis Project, *Audio Descrizione*, <https://www.artis-project.it/servizi-per-accessibilita/audiodescrizione/> visitato in data 14/03/2023
- Di Tommaso F, Certify Traduzioni, *L'importanza del concetto di equivalenza*, <https://www.traduzionicertify.com/news-traduzione/importanza-del-concetto-di-equivalenza-in-traduzione/> visitato in data 16/03/2023
- Evit, Traduttori senza gloria (Bastardi senza gloria, 2009) <https://doppiaggiitalioti.com/2011/12/03/traduttori-senza-gloria-bastardi-senza-gloria-2009/> visitato in data 16/04/2023
- Ferruccio Amendola, *Intervista di Gianfranco Gramola, Roma*, 09/01/1993. http://www.intervisteromane.net/Interviste%20pronte%201/ferruccio_a_mendola.htm Sito visitato in data 24/03/2023
- Intertitula, *Sottotitoli per non udenti*, <https://www.intertitula.com/it/sottotitoli-per-non-udenti> visitato in data 14/03/2023
- SSML PISA, *Sottotitoli per non udenti*, <https://www.mediazionelinguistica.it/sottotitoli-per-non-udenti/> visitato in data 16/03/2023
- Treccani, *Doppiaggio*, http://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ visitato in data 24/03/2023
- Treccani, Rossi F, *Doppiaggese, filmese e lingua Italiana* https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html visitato in data 30/03/2023
- Wikipedia, *Doppiaggese*, <https://it.wikipedia.org/wiki/Doppiaggese> visitato in data 02/04/2023