

# Zelig

## Analisi comparativa dei sottotitoli



SARA CARLA LAMPERTI

Scuole Civiche di Milano  
Fondazione di partecipazione  
Dipartimento Lingue  
Scuola Superiore per Mediatori Linguistici  
via Alex Visconti, 18 20151 MILANO

**Relatore: Prof. Bruno OSIMO**

Diploma in Scienze della Mediazione Linguistica  
Aprile 2007

© 1983 Woody Allen, *Zelig*, Metro-Goldwin-Mayer Pictures Inc.

© 2007 Sara Carla Lamperti per la tesi

#### ABSTRACT IN ITALIANO

*In questo elaborato è stata effettuata l'analisi comparativa tra la versione in inglese e la versione in italiano di una parte dei sottotitoli di film del celebre regista americano Woody Allen. Il film in questione è Zelig (1983), un finto documentario di cui è protagonista il curioso Leonard Zelig, che sconvolge l'America degli anni '20 e '30 con la sua capacità di trasformarsi in chiunque gli stia accanto. Per eseguire il confronto tra prototesto (in inglese) e metatesto (in italiano) si è fatto ricorso ad un metodo di sintesi tra due differenti approcci: uno è il modello di Leuven-Zwart, che prima analizza i cambiamenti a prescindere dal contesto testuale specifico, per poi trarre conclusioni sul testo nell'insieme; l'altro è il modello cronotopico di Torop, che prima analizza il testo specifico e poi controlla quali sono i cambiamenti effettuati sulla poetica del testo stesso.*

#### ENGLISH ABSTRACT

*In this thesis a comparative analysis of a part of the English and the Italian subtitles of a film by the famous American director Woody Allen was carried out. The film is Zelig (1983), a mockumentary whose main character is Leonard Zelig. He is a curious man who has the ability to change his appearance to that of the people he is surrounded by and stirs American people with his story during the '20s and '30s. In order to make the comparison between the source and the target text (respectively, the English and the Italian version), a method that summarizes two different approaches was employed: one is the Leuven-Zwart model, which firstly analyses the changes leaving aside the specific textual context and then draws conclusions about the text as a whole; the other one is the chronotopic model by Torop, which firstly analyses the specific text and then controls the changes implemented on the text's poetics.*

#### ABSTRACT EN ESPAÑOL

*En esta tesina llevamos a cabo el análisis comparativo entre la versión en inglés y la versión en italiano de una parte de los subtítulos de una película. La película en cuestión es Zelig (1983), del célebre director estadounidense Woody Allen. Se trata de un falso documental, cuyo protagonista es el curioso Leonard Zelig, un hombre que tiene la capacidad de convertirse en quienquiera se encuentre a su lado y que trastorna con su historia la sociedad estadounidense de los años 20 y 30. A fin de comparar el prototexto (en inglés) y el metatexto (en italiano), recurrimos a dos planteamientos distintos: uno es el modelo de Leuven-Zwart, que en primer lugar examina los cambios prescindiendo del contexto textual específico y luego saca conclusiones sobre el texto en su totalidad; el segundo es el modelo cronotópico de Torop, que en primer lugar estudia el texto específico y luego controla los cambios aportados en la poética del texto.*

## Sommario

|  |    |
|--|----|
| Abstract.....  | 3  |
| Sommario .....   | 4  |
| Primo capitolo – Introduzione .....  | 5  |
| 1.1 Breve storia della nascita e dell’evoluzione del sottotitolaggio ..... | 5  |
| 1.1.1 L’avvento del DVD .....  | 6  |
| 1.2 I sottotitoli e la traduzione audiovisiva.....                         | 9  |
| 1.3 Tipi di sottotitoli .....  | 9  |
| 1.4 Il film .....  | 11 |
| 1.4.1 Il DVD di Zelig .....  | 14 |
| 1.5 Il regista .....   | 15 |
| Capitolo secondo – Metodologia del raffronto tra due testi .....           | 18 |
| 2.1 Introduzione all’analisi comparativa .....                             | 18 |
| 2.2 Il raffronto tra i due testi: un modello di sintesi .....              | 22 |
| Capitolo terzo – Analisi di una parte di Zelig .....                       | 24 |
| 3.1 Presentazione del materiale empirico .....                             | 24 |
| 3.2 Analisi comparativa vera e propria.....                                | 24 |
| 3.3 Conclusioni.....   | 40 |
| Riferimenti bibliografici.....   | 42 |
| Ringraziamenti .....   | 45 |

## **Primo capitolo – Introduzione**

### **1.1 Breve storia della nascita e dell'evoluzione del sottotitolaggio**

Al momento della sua nascita, nel 1895, il cinema era muto. L'immagine, quindi, fu l'elemento preponderante delle prime produzioni cinematografiche. Alla fine degli anni '20 però venne inventato il sonoro e la realtà cinematografica si ritrovò immersa nella dicotomia audiovisiva.

Tuttavia il passaggio dal cinema muto a quello sonoro non avvenne in modo brusco: infatti, tra il 1919 e il 1930, il divenire argomentale dei film smise gradualmente di basarsi solo sull'immagine e iniziò a fare ricorso alla parola scritta per facilitare la comprensione. Tale materiale discorsivo era conosciuto con il nome di «intertitolo» (o «didascalia»), diretto precursore del sottotitolo. Si trattava di brevi sequenze di commenti descrittivo-esplicativi o di brevi dialoghi proiettati tra le scene di un film.

Il passaggio dagli intertitoli ai sottotitoli come li conosciamo oggi fu rapido: già dal 1917 gli intertitoli vennero spesso sovrapposti – e non più interposti – alle immagini, e nel 1927 sparirono definitivamente lasciando spazio al vero e proprio sottotitolo.

Sin dalla nascita, il processo di sottotitolaggio ha subito molte trasformazioni, si è evoluto, è migliorato e si è affinato grazie all'ammodernamento delle tecniche coinvolte. Sull'evoluzione dei sottotitoli hanno avuto grande influenza anche i media: inizialmente ideati per il cinema, sono poi stati usati anche per la televisione. In breve tempo però ci si è resi conto che, a causa delle notevoli differenze tra i due mezzi, i sottotitoli preparati per il cinema non sono adatti per essere mandati in onda in televisione.

Nemmeno la ricezione del pubblico è la medesima: è stato infatti dimostrato che la velocità di lettura degli spettatori dipende anche dal mezzo che trasmette i sottotitoli (per leggere i sottotitoli al cinema si necessita il 30% di tempo in meno rispetto al tempo necessario per leggere gli stessi sottotitoli sul piccolo schermo).

È quindi chiaro che non esiste un sottotitolo universale, adatto a tutti i contesti: il sottotitolo deve essere costruito diversamente in base al media specifico per cui viene preparato. E infatti il sottotitolaggio di un prodotto audiovisivo per la televisione, quello

per il cosiddetto *home entertainment* – che comprende le ormai obsolete videocassette e gli innovativi DVD – e quello per il cinema si avvalgono di strumenti e processi tecnici differenti.

### **1.1.1 L'avvento del DVD**

Sin dalla nascita del sottotitolaggio, il modo in cui i sottotitoli sono stati creati e presentati sullo schermo ha subito molti cambiamenti, dettati soprattutto dagli sviluppi nella tecnologia. A metà degli anni '80 l'uso dei computer ha rivoluzionato il processo di sottotitolaggio, ma è stata la comparsa del formato digitale a provocare la vera rivoluzione nella produzione dei sottotitoli – soprattutto per quanto riguarda quelli di tipo interlinguistico – in quanto ha portato con sé la possibilità di realizzare e inserire in un DVD sottotitoli in più lingue.

Un DVD (acronimo di Digital Versatile Disk), infatti, arriva a contenere fino a 17 gigabyte di informazioni e può proporre sottotitoli in un numero notevole di lingue diverse, fino ad un massimo di 32. Proprio la grande possibilità offerta da questa nuova tecnologia ha spinto le più grandi case di produzione hollywoodiane a fare richieste sempre crescenti all'industria del sottotitolaggio, che nello scorso decennio ha finito per rendere la propria produzione – sino ad allora realizzata a livello locale – sempre più centralizzata e globalizzata.

Anche la questione dei costi ha influenzato fortemente il modo in cui il lavoro viene svolto: la produzione centralizzata dei DVD in opposizione a quella realizzata a livello locale (cioè direttamente nei paesi in cui i DVD vengono venduti) è decisamente meno costosa per le case di produzione.

I principali centri di distribuzione per le case di produzione di Hollywood si trovano a Los Angeles e a Londra e proprio dalle maggiori agenzie di sottotitolaggio che sono situate in queste due città è giunta la risposta alle necessità del mercato. Le agenzie hanno tratto vantaggio dalla disponibilità di traduttori professionali che operavano in quelle due città e si sono specializzate nel sottotitolaggio interlinguistico.

Tre sono i problemi principali che queste agenzie hanno dovuto affrontare:

- trovare un modo per produrre i sottotitoli in tutte le lingue richieste, nel minor tempo possibile, con costi ridotti;

- trovare un modo per gestire e controllare i sottotitoli in modo centralizzato, senza bisogno di avere all'interno dell'agenzia tutti i traduttori delle lingue in cui i sottotitoli vengono preparati;
- trovare tutti i sottotitolatori necessari per produrre i sottotitoli in tutte le lingue desiderate.

La soluzione a tutti questi problemi è arrivata con i *template*, file di base che vengono utilizzati come modello per creare altri documenti, ossia una sorta di prodotto confezionato pronto per essere personalizzato. Questi *template* non sono altro che file contenenti i sottotitoli in inglese di un dato prodotto audiovisivo: da tali file si parte per realizzare i sottotitoli in tutte le altre lingue. In questo modo il processo di sottotitolaggio viene suddiviso in due fasi: il *timing* (tramite il quale si stabiliscono l'inizio, la durata e l'articolazione dei sottotitoli) e la traduzione. Il *timing* è un aspetto tecnico del processo di sottotitolaggio e viene realizzato da parlanti madrelingua inglese, i quali producono il file di sottotitoli che verrà utilizzato durante la seconda fase, ossia quella della traduzione dei sottotitoli nelle altre lingue.

L'uso dei *template file* si è diffuso sempre più e ora essi vengono accompagnati anche da altri tipi di file, volti ad aiutare chi esegue la traduzione. Tra questi file, per esempio, vi è quello delle note traduttive, che offre delucidazioni sullo slang, sulle espressioni culturospecifiche o comunque su tutto ciò che un parlante inglese non madrelingua potrebbe ritenere poco chiaro. Lo scopo delle note è quello di aiutare i traduttori a superare qualsiasi problema di comprensione del prototesto e guidarli così alla realizzazione di un metatesto più accurato. Un altro tipo di file che accompagna i *template* può essere quello in cui il committente dà istruzioni specifiche sullo stile da mantenere, sul trattamento delle canzoni, e/o su elementi prettamente tecnici, come l'allineamento dei sottotitoli, il ricorso a certi caratteri, ecc.

L'uso di questi file base in inglese, che stabiliscono tempi fissi e un numero fisso di sottotitoli, ha dimostrato di essere necessario al fine di rispondere alle richieste sempre più esigenti. Ecco quali sono i vantaggi che comporta il ricorso ai *template*:

- gli errori dovuti alla mancata comprensione dell'audio originale – generalmente in inglese – si riducono al minimo perché, come già detto, i *template file* sono prodotti da parlanti madrelingua inglese. In parlanti non madrelingua potrebbero infatti incontrare serie difficoltà, soprattutto nel caso

dei materiali cosiddetti “extra”, quali il commento audio, i *making of* e le scene eliminate. Ciò è dovuto al fatto che quasi sempre tali extra non sono accompagnati da un copione e sono di scarsa qualità dal punto di vista acustico;

- i tempi di produzione si riducono;
- i costi si riducono a loro volta perché i film – o comunque le opere audiovisive – vengono sottoposte al *timing* una sola volta, nella versione in inglese; anche il costo del lavoro subisce un abbassamento, in quanto i traduttori non devono più compiere mansioni di tipo tecnico, ma devono solo occuparsi della traduzione;
- per le agenzie di sottotitolaggio che si occupano di sottotitoli multilingui si risolvono i problemi di reperimento di professionisti: non è più necessario reclutare sottotitolatori in tutte le lingue coinvolte in un progetto. Infatti, anche traduttori che non hanno alcuna esperienza o preparazione nel campo del sottotitolaggio possono cimentarsi in questo tipo di lavoro, visto che non si devono occupare degli aspetti tecnici ma solo della traduzione.

Questo metodo di lavoro ha suscitato molti dubbi riguardo la qualità dei sottotitoli prodotti. Ovviamente nessuno può assicurare che durante tale processo non vengano commessi errori, soprattutto perché molto dipende dalla cura e dall’impegno con cui si creano i *template*. La qualità del prodotto finito dipende dall’esperienza e dalla professionalità dello staff coinvolto nel processo e questo vale per l’industria del sottotitolaggio per i DVD come per l’industria della traduzione in generale.

Tuttavia va sottolineato che con questo metodo vengono tutelati i tre “ritmi” che caratterizzano un buon sottotitolaggio (Mary Carrol, 2004):

- il ritmo visivo del film come definito dai tagli del regista;
- il ritmo del discorso degli attori;
- il ritmo di lettura del pubblico,

dato che il materiale di partenza, e quindi i punti in cui gli attori aprono e chiudono la bocca per pronunciare i dialoghi, resta lo stesso.

## **1.2 I sottotitoli e la traduzione audiovisiva**

«Traduzione audiovisiva» è l'espressione oggi utilizzata per fare riferimento alla dimensione multisemiotica di tutte le opere cinematografiche e televisive i cui dialoghi subiscono una traduzione. Il testo audiovisivo rappresenta un tipo testuale a sé e nasce dalla combinazione di diverse componenti semiotiche. Nel testo audiovisivo la sfera visiva e quella sonora, che comprende non solo i dialoghi ma anche suoni e rumori (la cosiddetta «colonna sonora»), si combinano e danno vita ad un testo complesso e multicode, la cui traduzione può essere problematica.

Il sottotitolaggio è uno dei numerosi metodi di trasferimento e adattamento linguistico in cui si esplicita la traduzione audiovisiva. In virtù del fatto che comporta il trasferimento dalla lingua orale a quella scritta, questo metodo si contrappone agli altri – tra cui vi sono anche il famoso doppiaggio e il meno noto *voice-over* – che sono essenzialmente orali. Per questo motivo, il sottotitolaggio risulta la forma di trasferimento e adattamento più complessa e più interessante.

A livello tecnico, i sottotitoli devono rispettare regole e restrizioni fisiche imprescindibili. Essi, infatti, sottostanno innanzitutto a restrizioni di natura formale o quantitativa che riguardano la loro disposizione sullo schermo, lo spazio e il tempo di esposizione che possono occupare su di esso, la lunghezza delle battute degli attori; tutto questo influenza, e a volte determina, le scelte traduttive.

## **1.3 Tipi di sottotitoli**

Díaz Cintas (2001: 25) ed Elisa Perego (2005: 60), affermano che, in base a criteri di carattere linguistico, si distinguono due tipi di sottotitolaggio: quello intralinguistico e quello interlinguistico.

Il sottotitolaggio intralinguistico consiste nella trascrizione totale o parziale dei dialoghi nella stessa lingua della colonna sonora originale del film ed è rivolto a due tipi di destinatari, con esigenze differenti. Si tratta di soggetti sordi o che hanno problemi di udito a diversi livelli, nonché di coloro che intendono apprendere una lingua straniera. Per i primi, a cui generalmente sono rivolti sottotitoli intralinguistici ridotti, la lettura del sottotitolo è il mezzo principale o ausiliario per accedere alle informazioni veicolate dal prodotto audiovisivo. Per i secondi, invece, a cui di solito sono rivolti sottotitoli

intralinguistici integrali, il sottotitolo è un supporto didattico che educa all'ascolto e favorisce al contempo la comprensione e l'apprendimento naturale e involontario della lingua oggetto di studio.

I sottotitoli interlinguistici, invece, sono sottotitoli in una lingua diversa da quella del prodotto originale e per questo coinvolgono e sintetizzano due lingue e due culture. Anche questo tipo di sottotitoli può favorire l'apprendimento della lingua straniera dei dialoghi in originale, in quanto essi contribuiscono alla comprensione del testo in lingua straniera.

Anche secondo Osimo (2000-2004), esistono fondamentalmente due tipi di sottotitolaggio, ma qui si fonda la distinzione su criteri differenti, ossia sull'utilità dei sottotitoli. In base a tali criteri esistono quindi i sottotitoli che fungono da ausilio fisico (per soggetti con deficit dell'udito di diverso grado) e quelli che fungono da ausilio linguistico (per chi non ha molta dimestichezza con la lingua parlata nel testo audiovisivo). Spesso tale distinzione viene assimilata a quella tra sottotitolaggio intralinguistico e interlinguistico, ma in realtà i due fenomeni non sempre coincidono. Questo perché si stanno diffondendo sempre di più i sottotitoli come ausilio nella traduzione intralinguistica: per coloro che conoscono la lingua che viene parlata nel testo audiovisivo, ma non che ancora non sono in grado di decifrare con facilità il medesimo testo nel parlato, il testo scritto aiuta per esempio a collegare la pronuncia alla forma grafica.

Sulle base di quanto appena detto, si possono quindi individuare ben quattro tipi di sottotitolaggio:

- intralinguistico come ausilio fisico,
- intralinguistico come ausilio linguistico,
- interlinguistico come ausilio linguistico,
- interlinguistico come ausilio fisico.

Nei tipi di sottotitolaggio come ausilio linguistico, i tratti soprasegmentali – l'intonazione, la pronuncia, l'inflessione, il tono, il timbro e tutte le altre caratteristiche del parlato – del testo arrivano al fruitore in modo diretto perché la colonna sonora originale resta intatta.

Nei tipi di sottotitolaggio come ausilio fisico, invece, si hanno una traduzione verbale (interlinguistica o intralinguistica) e una traduzione intersemiotica in cui si cerca di sintetizzare verbalmente un messaggio che altrimenti andrebbe perso: sono i casi in cui il sottotitolo contiene espressioni come «musica di sottofondo», «rumore di passi», ecc.

## 1.4 Il film



Zelig è un divertente *mockumentary* – ossia una finto documentario – il cui protagonista è un personaggio curioso, il camaleontico Leonard Zelig (interpretato dallo stesso Woody Allen). Attraverso il documentario viene raccontata la storia di questo uomo che sorprende la società americana degli anni '20 e '30 del 1900 con la sua capacità di trasformarsi in qualunque persona gli stia accanto. Zelig, infatti, è un insicuro cronico che, pur di essere accettato e benvoluto da tutti, si trasforma in un camaleonte umano. A seconda della situazione in cui si trova e delle persone con cui interagisce, Leonard cambia il proprio comportamento, il proprio modo di parlare e persino l'aspetto fisico.

A causa della disfunzione che lo affligge, diventa presto famoso e tutti lo chiamano “l'uomo camaleonte” (*the human chameleon*). Tutto inizia con brevi trafiletti sui quotidiani, che poi si trasformano in articoli sempre più lunghi, fino a conquistare le prime pagine. Subentrano poi le radio, i cinegiornali, chi scrive canzoni su di lui, chi produce gadget a lui ispirati. Ma anche i medici contribuiscono fortemente alla sua celebrità: nel corso di varie conferenze stampa, in presenza di giornalisti e telecamere, essi formulano ipotesi, del tutto assurde e infondate, sulle cause della sua malattia. E

così, di fronte all'opinione pubblica, lo trasformano in un vero e proprio caso clinico. Mentre questi "luminari della medicina" si ostinano ad attribuire il problema di Zelig a cause fisiologiche, la giovane psichiatra Eudora Fletcher – interpretata dall'attrice Mia Farrow – sostiene la natura psicologica della malattia e chiede di potersi occupare personalmente del caso. Tuttavia, la donna non viene ascoltata e i medici continuano a curare Zelig basandosi su teorie totalmente errate.

Quando la sorella alcolista di Leonard, Ruth, si rende conto che sfruttando la notorietà del fratello potrebbe guadagnare ingenti somme di denaro e a sua volta raggiungere la fama, non esita a sottrarlo alle cure – seppur inadeguate – del Manhattan Hospital. Leonard, ormai in balia della sorella e dell'amante di lei, diventa un fenomeno da baraccone: è costretto ad esibirsi in autentici spettacoli, e la gente accorre da ogni parte dell'America per assistere alle sue trasformazioni. Zelig è cercato, è ammirato e ciò può indurre a credere che abbia finalmente ottenuto ciò che voleva, ma in realtà è fondamentalmente solo e senza qualcuno che gli voglia bene.

Quando la storia d'amore tra Ruth e il suo amante si conclude tragicamente (questi, infatti, la uccide dopo averla scoperta con un altro uomo), Zelig rimane solo e a quel punto la dottoressa Fletcher, figura che si rivelerà fondamentale nella guarigione di Leonard, torna nuovamente a chiedere, e finalmente ottiene, di potersi occupare del caso.

La dottoressa Fletcher ritiene che la soluzione migliore per curare il suo paziente sia quella di allontanarlo dal caos della città, nonché dalle assillanti e controproducenti attenzioni di pubblico e media. Decide così di portarlo nella sua casa di campagna, dove potrà occuparsi di lui e curarlo lontano da occhi indiscreti; in una fase iniziale l'impresa si rivela molto complessa, a causa dell'identificazione di Zelig con la figura del medico.

Superate le difficoltà iniziali, la dottoressa Fletcher sottopone Leonard a sedute di ipnosi, grazie alle quali, finalmente, affiorano le reali cause della malattia. Durante le sedute, infatti, Zelig rivela il suo bisogno di essere apprezzato (*I want to be liked*) e le vessazioni subite sin dall'infanzia sia in ambito familiare sia in quanto appartenente a una minoranza (la famiglia di Leonard è ebrea).

Le cure della dottoressa si articolano in due fasi, quella incosciente – tramite l'ipnosi, appunto – e quella cosciente: al di fuori delle sedute di psichiatria, parla con lui, gli dedica il suo tempo e le sue attenzioni, gli dà l'affetto e la fiducia che lui non ha

mai conosciuto. Grazie a tutto questo, poco alla volta Leonard inizia a riacquistare un'identità, non ancora equilibrata, ma almeno abbozzata.

Il tempo passa e le condizioni dell'ormai ex uomo camaleonte migliorano di giorno in giorno, mentre Eudora e Leonard costruiscono qualcosa che va ben oltre il rapporto medico-paziente. Quando i media vengono a conoscenza del sentimento che unisce i due protagonisti, tornano a intromettersi nella loro vita e a parlare di loro, riportandoli al centro di un'ossessiva attenzione. Tutto ciò causa una ricaduta di Zelig, la cui personalità è ancora molto fragile, e lo porta alla fuga.

Nessuno sa dove sia andato, ma Eudora non si dà per vinta e lo ritrova in Germania, nelle file del partito nazista, poco prima dell'inizio della seconda guerra mondiale. Finalmente riuniti, i due fuggono dall'Europa inseguiti dai nazisti e fortunatamente riescono a rientrare sani e salvi negli Stati Uniti. Lì vengono accolti da eroi e coronano il loro amore con il matrimonio; Zelig, ormai guarito, può finalmente cominciare a condurre una vita normale.

La dottoressa Fletcher è un personaggio chiave nella storia: è la persona che, più con il suo amore che con le cure mediche, riesce a salvare Zelig comprendendone il vero bisogno primario e fondamentale: il suo bisogno di conformismo, di mimetizzarsi nel gruppo, di non risaltare nella massa, di passare inosservato, anonimo, addirittura insignificante.

Il film di Allen è una riflessione sull'ipocrisia della società di massa, sulla difficoltà di integrazione del singolo nella società moderna, soprattutto se appartenente a una minoranza; ed è anche una critica all'abitudine di innalzare a "idolo" chiunque riesca a brillare anche solo per un momento, per poi rigettarlo nella polvere.

Dal punto di vista formale, il film alterna scene in bianco e nero e parti a colori: le prime sono quelle che fanno parte del finto documentario e che sono ambientate negli anni '20 e '30 del secolo scorso; le seconde, invece, sono ambientate negli anni '80 e sono quelle in cui alcuni personaggi (tra cui quello di Eudora Fletcher ormai anziana e alcuni giornalisti e scrittori realmente esistiti che interpretano se stessi) raccontano e commentano la vita di Leonard Zelig. Per creare questo *mockumentary*, Allen ha utilizzato autentiche sequenze filmate degli anni '20 e '30, utilizzate per i cinegiornali del tempo, e ha inserito se stesso e altri attori in tali sequenze tramite la tecnologia

*bluescreen*<sup>1</sup>. Proprio grazie a questa tecnologia, nel film sono presenti scene in cui Woody Allen/Leonard Zelig interagisce con personaggi come Al Capone, Herbert Hoover e Adolf Hitler.

#### **1.4.1 Il DVD di Zelig**

Come anticipato nel paragrafo 1.1.1, l'avvento del DVD ha portato numerosi ed evidenti cambiamenti nel sottotitolaggio dei film destinati alla visione privata, "casalinga": un DVD, infatti, può proporre sottotitoli in moltissime lingue diverse, fino ad un massimo di 32. Nel caso del DVD del film *Zelig* in mio possesso, prodotto nel 2002 dalla MGM Home Entertainment Inc., i sottotitoli disponibili sono in inglese, italiano, tedesco, francese, spagnolo e neerlandese. Per quanto riguarda l'inglese e il tedesco, i sottotitoli sono rivolti a coloro che hanno problemi di udito (*for the hard of hearing*) e sono quindi, rispettivamente, sottotitoli intralinguistici come ausilio fisico e sottotitoli interlinguistici come ausilio fisico. Nel caso delle altre quattro lingue, si tratta invece di sottotitoli interlinguistici come ausilio linguistico.

Nei capitoli a seguire, lo scopo è stato quello di mettere a confronto i sottotitoli in lingua inglese e quelli in italiano per valutare quali siano le differenze tra le due versioni – delle quali quella in inglese è il "modello" da cui si è partiti per realizzare i sottotitoli nelle altre lingue – e capire quali conseguenze abbia sulla qualità dei sottotitoli questo metodo, nato per soddisfare le necessità e le richieste di un mercato sempre più esigente e globalizzato.

La prima evidente differenza da segnalare tra le due versioni, prima di passare all'analisi dei cambiamenti traduttivi, consiste – come già accennato – nel pubblico a cui sono rivolte: infatti, mentre quelli in lingua inglese sono destinati ai sordi, quelli italiani sono indirizzati a un pubblico che non presenta deficit dell'udito. Abbiamo quindi sottotitoli intralinguistici come ausilio fisico *versus* sottotitoli interlinguistici come ausilio linguistico; ecco come si concretizza la differenza: per esempio, nel trattamento della colonna sonora. In inglese vengono riportati i titoli delle canzoni in

---

<sup>1</sup> Tecnica che permette il montaggio di immagini su sfondi girati separatamente o creati da zero con la computer graphic; il soggetto viene ripreso su di uno sfondo tutto blu o verde; il forte contrasto che si crea permette al computer di scontornare l'immagine per inserirla su di uno sfondo girato separatamente.

sottofondo, preceduti dal simbolo della nota musicale (♩); inoltre, viene riprodotto l'intero testo delle canzoni, se queste ne sono dotate. In italiano non avviene né una cosa, né l'altra. Un altro esempio concreto è quello delle scene di dialogo in cui non è possibile vedere chi sta parlando: in quei casi, in inglese viene inserito tra parentesi il nome della persona o delle persone che pronunciano la battuta, mentre in italiano ciò non accade. Dopo queste precisazioni, si può passare all'analisi comparativa vera e propria, quella dal punto di vista traduttivo.

## 1.5 Il regista



Woody Allen, al secolo Alan Stewart Königsberg, è nato a New York nel 1935. È un artista camaleontico: è regista, sceneggiatore e attore con oltre 40 film all'attivo, nonché comico, autore teatrale e clarinettista jazz.

Inizia a dedicarsi al cinema negli anni '60 e tutti i suoi primi film sono commedie pure, caratterizzate da una comicità semplice e fisica, da battute fulminee e gag visive. Tra questi, *Prendi i soldi e scappa* (*Take the Money and Run*, 1969), *Il dittatore dello stato libero di Bananas* (*Bananas*, 1971) e *Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso ma non avete mai osato chiedere* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*, 1972).

Il periodo di maggiori successi, sia di pubblico sia di critica, inizia nel 1977 con l'uscita nelle sale di *Io e Annie* (*Annie Hall*), che gli vale ben 4 Oscar e 1 Golden Globe. Quello è il punto di svolta, il passaggio a una comicità più sofisticata, che combina aspetti comici e drammatici; ma il film diviene anche un nuovo modello per il genere

della commedia romantica. Nel 1978 realizza il suo primo film drammatico, *Interiors*, e nel 1979 *Manhattan*, il film dedicato alla sua amata New York.

Negli anni '80 Allen comincia ad inserire nei suoi film riferimenti filosofici; ormai non si tratta più di semplici commedie, ma di pellicole influenzate dalla psicanalisi e con una componente riflessiva più marcata. La trama, prima aspetto non fondamentale, ora assume un ruolo centrale. Nel 1983 Allen scrive e dirige *Zelig*, una parodia tragicomica di un documentario degli anni '20-'30. Tra gli altri grandi film di questo decennio vi sono *Broadway Danny Rose* (1984), *La rosa purpurea del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) e *Hannah e le sue sorelle* (*Hannah and Her Sisters*, 1986)

Verso la metà degli anni '90 le produzioni tornano ad assumere toni più leggeri, pur mantenendo uno stile ricercato e intelligente. Sono di questi anni pellicole come *La dea dell'amore* (*Mighty Aphrodite*, 1995) e *Harry a pezzi* (*Deconstructing Harry*, 1997).

Nel 2000 realizza il suo primo film con lo studio di produzione *Dreamworks SKG*, *Criminali da strapazzo* (*Small Time Crooks*). La pellicola si rivela un discreto successo in patria, ma i quattro film successivi, diretti tra il 2001 e il 2004, sono un flop al botteghino; in Europa, invece, vengono maggiormente apprezzati (è lo stesso Allen a dichiarare di sopravvivere solo grazie al mercato europeo).

Quando ormai in molti lo considerano un regista finito, Allen torna alla ribalta con il film presentato al Festival di Cannes del 2005, *Match Point*. È punto di svolta rispetto al passato: i toni della commedia vengono accantonati in favore di atmosfere da dramma/thriller; l'amata New York, che fino a quel momento è stata l'ambientazione di tutte le pellicole, viene sostituita dalla capitale britannica; la musica jazz, che da sempre è la colonna sonora prediletta, cede il posto alla musica lirica.

L'ultimo film di Woody Allen è *Scoop* (2006), una commedia nuovamente ambientata nella capitale britannica.

Sin dai tempi del cabaret, esperienza precedente all'inizio della carriera nell'ambito cinematografico, Woody Allen ha sempre puntato molto sulla propria figura e si è plasmato addosso un personaggio su misura per il suo stile, che con il trascorrere degli anni è divenuto l'immagine classica percepita dal pubblico: un uomo nevrotico, paranoico, impacciato e sfortunato con le donne. Un uomo che per molti aspetti è

identico allo stesso Woody Allen, che in più di un'occasione ha dichiarato di essere stato in analisi per oltre 30 anni.

## Capitolo secondo - Metodologia del raffronto tra due testi

### 2.1 Introduzione all'analisi comparativa

Per realizzare l'analisi comparativa tra la versione inglese e la versione italiana dei sottotitoli mi baserò su un modello di sintesi – messo a punto da Osimo (2004) – tra i due approcci che si sono diffusi negli ultimi decenni e che sono appunto volti ad analizzare le differenze esistenti tra prototesto e metatesto. Entrambi gli approcci hanno dei vantaggi: ricorrendo al primo si possono prendere in esame anche quelle modifiche del testo che non hanno importanza strategica; facendo ricorso al secondo, invece, si stabilisce immediatamente quali sono gli elementi fondamentali, distinguendoli da quelli secondari.

Il primo dei due approcci è stato approntato dalla studiosa neerlandese Van Leuven-Zwart, la quale si è posta concretamente il problema dell'analisi comparativa degli elementi di due testi in generale, e di prototesto e metatesto in particolare. Il secondo approccio, invece, è quello cronotopico di Peeter Torop, studioso di fama mondiale che si occupa di semiotica applicata alla traduttologia.

Il modello Leuven-Zwart analizza i cambiamenti microstrutturali (quelli che riguardano piccole unità di testo, per esempio parole) a prescindere dal contesto testuale specifico e solo in seguito trae conclusioni sul testo nell'insieme. Scopo di tale approccio è descrivere i cambiamenti apportati a livello semantico, sintattico e pragmatico, che possono derivare da una scelta conscia o inconscia del traduttore. Conclusa l'analisi tramite l'applicazione del modello, entra in gioco un altro tipo di analisi, cioè quella degli effetti dei cambiamenti microstrutturali sulla macrostruttura. In un primo tempo, quindi, vengono prese in esame le caratteristiche dei cambiamenti del testo a priori e, in un secondo tempo, vengono individuate le conseguenze globali. Questo modello è definito *top-down*, in quanto procede dall'alto verso il basso e non prevede un'analisi preventiva della poetica del testo da cui vengono ricavate le categorie da analizzare.

In base ad esso, si distinguono tre diversi tipi di relazione<sup>2</sup>:

---

<sup>2</sup> Nella terminologia di Leuven-Zwart, per relazione si intendono i rapporti di somiglianza o dissomiglianza tra due entità e, nel caso specifico, tra i transemi (= unità testuale comprensibile, che può contenere o no un predicato) di un testo e transemi del testo che vi viene raffrontato.

- *relazione di contrasto*, nel caso in cui un elemento del testo venga modificato al punto da diventare irriconoscibile. Il contrasto può concretizzarsi come omissione, aggiunta o cambiamento radicale di senso [un esempio: PT → Alice dormiva, MT → Alice leggeva];
- *relazione di modulazione* (l'unica binaria fra le tre), nel caso in cui il cambiamento tra un elemento del prototesto e uno del metatesto segua la logica della dicotomia, lungo il continuum generalizzazione *versus* specificazione oppure lungo un altro continuum bipolare [un esempio: PT → Andrea guardava, MT → Andrea osservava {= guardare con attenzione} è una specificazione];
- *relazione di cambiamento non binario*, nel caso in cui un elemento del prototesto e uno del metatesto vi sia una differenza non assimilabile ad alcuna dicotomia. In tal caso, quindi, il cambiamento riguarda un elemento di testo al quale non vi è una sola alternativa, bensì svariate. [un esempio: PT → ieri, MT → oggi. Si tratta di un cambiamento non binario perché le alternative possibili a «ieri» sull'asse paradigmatico sono molteplici, per esempio «domani», «un giorno», ecc.]

Questo tipo di cambiamento interessa anche le categorie – morfologia, grammatica e sintassi – che non possono caratterizzare una modulazione binaria: tempo verbale, numero grammaticale, modo verbale, persona grammaticale, forma verbale (attiva/passiva), aspetto verbale (perfettivo/imperfettivo), inversione dell'ordine di elementi dell'enunciato, esplicitazione/implicitazione (numero di elementi informativi), deissi/anafora (rimandi intra ed extratestuali), assonanza-allitterazione-rima.

Il modello cronotopico di Torop, al contrario del modello appena descritto, parte dall'analisi traduttologica del testo specifico per individuarne le caratteristiche salienti e poi passa al controllo delle alterazioni della poetica del testo introdotte dai cambiamenti. Viene definito modello *bottom-up* perché va dal basso verso l'alto e analizza i dettagli solo dopo averne individuata l'importanza sul sistema nel complesso. In questo secondo modello le categorie di cambiamento non sono assolute come nel caso del primo, ma specifiche, relative al contesto poetologico e culturologico del testo in questione e derivanti direttamente dalla sua analisi traduttologica. Quando si fa ricorso all'analisi

cronotopica, una delle principali difficoltà consiste nell'individuare un collegamento preciso tra gli elementi linguistici e le conseguenze strutturali; è perciò necessario che l'analisi traduttologica individui la dominante e le sottodominanti del testo specifico.

Le cinque categorie fondamentali sono:

- **parole concettuali.** Attraverso il loro significato esprimono direttamente dei concetti che sono importanti per il contenuto espressivo del testo. La manipolazione di queste parole si ripercuote sul contenuto del testo [un esempio: in un testo sulla pittura, sono parole concettuali «pennello», «tela», «acquerello», «tempera»].
- **parole/espressioni funzionali.** In sé per sé sono parole secondarie, ma vengono disseminate nel testo in modo strategico per creare ponti tra zone di testo fisicamente distanti e creare tra queste delle affinità che fungono da rimandi intratestuali. La manipolazione di tali espressioni si ripercuote sulla struttura del testo.
- **campi espressivi.** Si tratta della ripetizione di parole, modi di dire, frasi, forme grammaticali o sintattiche che caratterizzano lo stile e l'espressività di un testo. La manipolazione di queste espressioni si ripercuote sulla poetica del testo.
- **deittici.** Sono elementi dell'enunciazione (pronomi personali, aggettivi dimostrativi, avverbi di luogo e di tempo, articoli) che fanno riferimento in modo implicito alle coordinate spazio-temporali della stessa e la cui alterazione ha ripercussioni sulla psicologia individuale del personaggio o dell'autore.
- **intertestualità e realia:** i riferimenti intertestuali e i realia, ossia le parole che denotano cose materiali specifiche di una cultura, sono elementi che caratterizzano le relazioni di un testo e di una cultura con altre culture. Proprio per questo, la manipolazione di tali espressioni si ripercuote sulla relazione tra sistemi culturali, quindi sulla psicologia di gruppo di elementi della cultura del testo.

Tutte queste categorie possono essere collocate lungo il continuum proprio *versus* altrui, dove per «proprio» si intende «proprio del prototesto, della cultura emittente», mentre per «altrui» si intende «proprio del metatesto, della cultura ricevente». Ed è la

collocabilità di queste cinque categorie lungo tale asse a dimostrare che esse sono cronotopiche, ossia che fanno parte dell'analisi specifica del testo. Lo stesso non vale invece per le categorie del modello Leuven-Zwart.

La dicotomia generalizzazione/specificazione e quella proprio/altrui, sono complementari l'una all'altra. Mentre la seconda riguarda la relazione tra culture, la prima può riguardare tanto elementi propri quanto altrui. Secondo Osimo, nei casi in cui le modifiche di un testo possano essere collocate lungo un continuum, è utile usare entrambe le categorie sovrapponendole. Nell'opposizione tra proprio e altrui aggiunge anche una terza direzione, che è quella della standardizzazione, la quale consiste nel modificare un elemento nella direzione di una cultura terza – quindi né quella emittente, né quella ricevente – che sia generica, prevalente sulle specifiche culture in questione e che sia da entrambe considerata standard. Anche nella dicotomia generalizzazione *versus* specificazione Osimo considera una terza possibilità, ossia il trattamento neutro dell'elemento testuale, che quindi non viene reso né in maniera specificante, né generalizzante.

Per riassumere quanto detto finora sui cambiamenti modulativi, una modifica traduttiva può quindi essere considerata:

- appropriante e generalizzante, o
- appropriante e specificante, o
- appropriante e neutra, o
- riconoscente<sup>3</sup> e generalizzante, o
- riconoscente e specificante, o
- riconoscente e neutra, o
- standardizzante e generalizzante, o
- standardizzante e specificante, o
- standardizzante e neutra.

---

<sup>3</sup> Per «riconoscente» si intende una strategia traduttiva che implichi il riconoscimento dell'elemento altrui.

## **2.2 Il raffronto tra i due testi: un modello di sintesi**

Ecco quali sono, in sintesi, gli elementi da considerare per affrontare l'analisi comparativa tra due testi:

- i cambiamenti modulativi elencati nella parte conclusiva del paragrafo precedente,
- le cinque categorie dell'analisi cronotopica e parametrica del modello di Torop.

A questi, secondo Osimo (2004: 96) vanno aggiunte altre categorie:

- il lessico generico, la sintassi e la versificazione, che non rientrano nell'analisi cronotopica ma che sono comunque soggette ad appropriazione/riconoscimento/standardizzazione e a specificazione/generalizzazione/resa neutra,
- la categoria degli elementi che si modificano senza seguire né l'uno né l'altro continuum:
  - le modifiche di contrasto del modello Leuven-Zwart (omissioni, aggiunte e cambiamenti radicali di senso),
  - tutte le modifiche che non sono né binarie né ternarie, per esempio quelle grammaticali.

Questo è il modello di sintesi approntato da Osimo, che può essere riassunto nella tabella della pagina seguente.

## TABELLA RIASSUNTIVA DEI CAMBIAMENTI TRADUTTIVI

| N | MODIFICA CULTURA PROPRIA / ALTRUI  | MODIFICA NON CULTURO-SPECIFICA                              | RIGUARDANTE           | DOWN TOP / TOP DOWN |
|---|--|---|-----------------------|---------------------|
| 9 | APPROPRIAZIONE<br>/<br>RICONOSCIMENTO<br>/<br>STANDARDIZZAZIONE  | SPECIFICAZIONE<br>/<br>GENERALIZZAZIONE<br>/<br>RESA NEUTRA | DEITTICI              | ANALISI CRONOTOPICA |
| 8 |  |   | REALIA,<br>INTERTESTI |                     |
| 7 |  |   | PAROLE<br>CONCETTUALI |                     |
| 6 |  |   | CAMPI<br>ESPRESSIVI   |                     |
| 5 |  |   | PAROLE<br>FUNZIONALI  |                     |
| 4 |  |   | LESSICO<br>GENERICO   |                     |
| 3 | SINTASSI   |   |                       |                     |
| 2 | VERSIFICAZIONE   |   |                       |                     |
| 1 | LESSICO GENERICO:<br>OMISSIONI, AGGIUNTE, CAMBIAMENTI RADICALI DI SENSO,<br>CAMBIAMENTI DI CATEGORIA GRAMMATICALE. |   |                       |                     |

## Capitolo terzo – Analisi di una parte di Zelig

### 3.1 Presentazione del materiale empirico

La parte di film i cui sottotitoli sono sottoposti ad analisi appartiene alle scene iniziali. Chi si è occupato dei sottotitoli del film (Yasmeen Khan per la versione in inglese e Adriana Tortoriello per quella italiana), ha scelto di mettere in corsivo quelli che riportano la voce fuori campo che parla mentre sullo schermo si susseguono le scene in bianco e nero, ambientate negli anni '20 e '30. Negli altri casi, a parlare sono vari personaggi (Susan Sontag, Irving Howe, Saul Bellow – personaggi reali che interpretano se stessi – e il cameriere Calvin Turner – interpretato dall'attore Marshall Coles, Sr.) tutti chiamati a commentare la bizzarra storia di Leonard Zelig nelle scene a colori, ambientate negli anni '80.

### 3.2 Analisi comparativa vera e propria

| SOTTOTITOLI IN INGLESE   | SOTTOTITOLI IN ITALIANO  |
|--|--|
| He was <i>the</i> <sup>1</sup> phenomenon of the '20s.   | Era il fenomeno degli anni '20.  |
| When you think, at the time, <sup>2</sup> he was as well-known as Lindbergh, it's astonishing. | Se si pensa che all'epoca era famoso quanto Lindbergh, è sorprendente. |

---

<sup>1</sup> Nella versione inglese l'articolo *the* viene enfatizzato tramite l'uso del corsivo, mentre in italiano ciò non avviene. Ne consegue un cambiamento di ritmo: in inglese ci si sofferma brevemente sull'articolo, in italiano la lettura risulta più scorrevole e veloce. Si tratta quindi di un cambiamento generalizzante.

<sup>2</sup> L'espressione *at the time*, racchiusa tra virgole, viene resa con l'espressione «all'epoca», la quale non viene accompagnata da segni di punteggiatura. Anche in questo secondo caso ci troviamo di fronte a un cambiamento di ritmo: la lettura della versione inglese prevede un rallentamento, dovuto proprio alla presenza di *at the time* tra le virgole; in italiano, invece, la lettura risulta nuovamente più fluida e scorrevole, senza pause.

|   |  |
|---|--|
| His story reflected<br>the nature of our civilization,                          | La sua storia rifletteva<br>la natura della nostra civiltà,                  |
| the character of our times,   | le caratteristiche <sup>3</sup> dei nostri tempi,                            |
| yet it was also one man's story.  | eppure era anche la storia di un individuo.                                  |
| All the themes of our culture were there.                                       | Vi erano racchiusi <sup>4</sup><br>tutti i temi della nostra cultura.        |
| But when you look back on it,<br>it was very strange.                           | Ma a ripensarci ora,<br>era tutto molto strano.                              |
| Well, <sup>5</sup> it is ironic to see<br>how quickly he has faded from memory, | È assurdo <sup>6</sup> che sia scomparso<br>dalla memoria tanto rapidamente, |
| considering <sup>7</sup> what<br>an astounding record he made.                  | visto l'incredibile impatto<br>che aveva avuto <sup>8</sup> .                |

<sup>3</sup> La resa di *character* come caratteristiche è una modifica di lessico generico ed è specificante: *character* infatti significa «indole, carattere», che è un termine meno specifico rispetto alle caratteristiche.

<sup>4</sup> *There were* viene reso come «vi erano racchiusi»: si tratta di una modifica specificante del lessico generico; ma abbiamo anche una modifica del registro, che in italiano è più formale e più preciso.

<sup>5</sup> L'interiezione *well*, seguita dalla virgola e utilizzata in inglese per iniziare la frase, non è stata riportata in italiano. Ciò rappresenta un'omissione, ma anche un cambiamento di ritmo, il quale rende il sottotitolo italiano privo della pausa, che invece in inglese è determinata proprio da *well* seguito dalla virgola.

<sup>6</sup> *It is ironic* viene reso come «è assurdo», quindi si ha un cambiamento radicale di senso.

<sup>7</sup> Qui il cambiamento interessa la sintassi: in inglese la struttura della subordinata è verbale, in italiano nominale.

<sup>8</sup> In italiano è stato cambiato il tempo del verbo rispetto all'inglese: si passa infatti dal *simple past* al trapassato prossimo.

|   |  |
|---|--|
| He was, of course, <sup>9</sup> very amusing, but at the same time touched a nerve in people, | Era senz'altro molto divertente, ma allo stesso <sup>10</sup> tempo riusciva <sup>11</sup> a toccare dei tasti <sup>12</sup> |
| perhaps in a way in which <sup>13</sup> they would prefer not to be touched.                  | che la gente preferiva <sup>14</sup> non venissero toccati.  |
| It certainly is a very bizarre story.   | È decisamente una storia molto strana.   |
| <i>The year is 1928.</i>  | <i>Corre l'anno 1928.</i> <sup>15</sup>  |
| <i>America, enjoying a decade of unequalled<sup>16</sup> prosperity, has gone wild.</i>       | <i>L'America, che sta attraversando un decennio di prosperità, è impazzita.</i>  |

<sup>9</sup> *Of course* viene reso con la locuzione avverbiale «senz'altro», che ha un significato più attenuato, quindi abbiamo una generalizzazione. Inoltre, mentre *of course* è racchiuso tra virgole e implica una pausa, nella versione italiana la situazione è differente: «senz'altro» infatti si inserisce in modo fluido nella frase senza rallentarne la lettura. Si tratta di una modifica del ritmo, resa in modo neutro.

<sup>10</sup> «Allo stesso tempo» è un calco di *at the same time*. L'espressione corretta in italiano è *nello stesso tempo*.

<sup>11</sup> «Riusciva» è un'aggiunta, quindi una specificazione.

<sup>12</sup> La resa di *nerve* come «tasti» è un cambiamento lessicale generalizzante poiché attenua il significato del prototesto: *nerve*, infatti, si riferisce più precisamente alla sensibilità delle persone.

<sup>13</sup> In italiano non è stata tradotta una parte del sottotitolo in inglese (*perhaps in a way in which*, peraltro preceduta dalla virgola): si tratta di una omissione, probabilmente legata alla scelta di tradurre *nerve* con *tasti*, fatto che ha portato al cambiamento dell'intero enunciato.

<sup>14</sup> In questo caso si ha il cambiamento del tempo verbale: dal condizionale passato in inglese all'indicativo imperfetto in italiano.

<sup>15</sup> *The year is* diventa «corre l'anno»: la versione italiana è di registro più alto; ma ci troviamo anche di fronte a una modifica specificante di lessico.

|  |   |
|--|---|
| <i>The Jazz Age, it is called.<br/>The rhythms are syncopated</i>  | <i>La chiamano l'età del jazz.<sup>17</sup><br/>Il ritmo è<sup>18</sup> sincopato,</i>                            |
| <i>the morals<sup>19</sup> are looser<sup>20</sup>, the liquor<br/>is cheaper – when you can get it.</i> | <i>la morale è rilassata<sup>21</sup>,<br/>l'alcol<sup>22</sup>, quando lo si trova, costa meno.<sup>23</sup></i> |

<sup>16</sup> *Unequaled*, che significa «senza pari, ineguagliata», scompare nella versione italiana: si tratta di una omissione, quindi di una generalizzazione. Nella versione inglese, infatti, *unequaled* serve a sottolineare che la prosperità degli anni '20 non si è più ripetuta, mentre in italiano questa idea scompare.

<sup>17</sup> Qui la modifica interessa la sintassi: la versione italiana, in cui non sono presenti virgole, è invertita rispetto a quella in inglese. In italiano, inoltre, è presente una dislocazione a destra.

<sup>18</sup> Mentre in inglese il sostantivo è al plurale, in italiano è al singolare; di conseguenza, anche il verbo passa dal plurale al singolare.

<sup>19</sup> *The morals* diventa «la morale», ma in realtà significa «i costumi»: si tratta di una modifica generalizzante del lessico.

<sup>20</sup> *Looser* diventa «rilassata», scelta che attenua decisamente il significato del prototesto (*loose*, infatti, significa «dissoluto»). Anche in questo caso il cambiamento riguarda il lessico ed è generalizzante.

<sup>21</sup> La versione italiana risulta attenuata rispetto al prototesto: una traduzione più adeguata dell'espressione inglese sarebbe «i costumi sono dissoluti».

<sup>22</sup> *The liquor* diventa «l'alcol»: si tratta di un cambiamento lessicale generalizzante perché in realtà *liquor* si riferisce a superalcolici come gin, vodka e rum.

<sup>23</sup> *The liquor is cheaper – when you can get it*, diventa «l'alcol, quando lo si trova, costa meno»: si ha una modifica sintattica generalizzante. Infatti in italiano l'attenzione viene spostata rispetto alla versione inglese, nella quale si vuole sottolineare la difficoltà nel procurarsi gli alcolici, piuttosto che il fatto che essi costino meno.

|   |  |
|---|--|
| <i>It is a time of diverse heroes<br/>and madcap stunts,</i>                            | <i>È un periodo di grandi eroismi<sup>24</sup><br/>e di folli<sup>25</sup> prodezze<sup>26</sup></i> |
| <i>of speakeasies and flamboyant parties.</i>   | <i>di nightclub<sup>27</sup> e feste sfarzose.</i>   |
| <i>One typical party<sup>28</sup> occurs<sup>29</sup><br/>at the Long Island estate</i> | <i>Una di queste feste viene data<br/>alla villa di Long Island</i>                                  |
| <i>of Mr and Mrs Henry Porter Sutton,</i>   | <i>di Mr Henry Porter Sutton e signora,</i>  |
| <i>socialites, patrons<sup>30</sup> of the arts.</i>                                    | <i>persone di mondo, protettori delle arti.</i>  |

<sup>24</sup> *Diverse heroes* viene reso come «grandi eroismi», invece di «eroi di vario genere»: si tratta di una modifica del lessico e di una resa neutra.

<sup>25</sup> *Madcap* diventa «folli»: si ha un innalzamento del registro, in quanto *folli* è meno informale rispetto a *madcap*, che equivale a «scervellato».

<sup>26</sup> *Stunts* viene reso come «prodezze»: *stunt* viene normalmente utilizzato in ambito colloquiale per fare riferimento a una bravata, a un'azione sconsiderata che può rivelarsi pericolosa; si tratta quindi di un termine diverso da «prodezza», che si riferisce prevalentemente a un atto di grande coraggio e valore (in taluni casi anche per riferirsi in modo antifrastico ad atti vili e prepotenti o in modo ironico a difficoltà solo apparenti). Abbiamo quindi una modifica del lessico e una modifica del registro, che risulta innalzato.

<sup>27</sup> *Speakeasies* - realia che identifica gli spacci di alcolici tipici del proibizionismo statunitense degli anni '20 - diventa «nightclub»: si tratta di una modifica generalizzante e standardizzante.

<sup>28</sup> *One typical party* diventa «una di queste feste»: si tratta di una modifica del deittico, che determina una generalizzazione.

<sup>29</sup> *Occurs* diventa «viene data»: c'è il passaggio dalla forma attiva dell'inglese a quella passiva dell'italiano.

<sup>30</sup> *Patrons*, in questo contesto utilizzato per riferirsi a patroni/mecenati delle arti, viene reso come «protettori», termine più generico: si tratta di una modifica generalizzante a livello lessicale.

|  |   |
|--|---|
| <i>Politicians and poets rub elbows<br/>with the cream of high society.</i>  | <i>Politici e poeti incontrano<sup>31</sup><br/>la crema dell'alta società,</i>                 |
| <i>Present at the party is Scott Fitzgerald,</i>   | <i>Alla festa è presente Scott Fitzgerald,</i>  |
| <i>who<sup>32</sup> is the cast perspective on the '20s<br/>for all future generations.</i>  | <i>i cui scritti avrebbero illuminato<br/>le generazioni a venire sugli anni '20.</i>           |
| <i>He<sup>33</sup> writes in his notebook<sup>34</sup> about<sup>35</sup> a<br/>curious<sup>36</sup><br/>little man named Leon Selwyn or Zelman,</i> | <i>Fitzgerald lascia un appunto su un<br/>omino di nome Leon Selwyn,<sup>37</sup> o Zelman,</i> |
| <i>who seemed clearly to be an aristocrat,</i>   | <i>che sembrava<br/>decisamente un aristocratico</i>  |
| <i>and extolled the very rich</i>  | <i>e che incensava<sup>38</sup> i ricchi</i>  |

<sup>31</sup> La resa di *rub elbows with* come «incontrare» è una generalizzazione, in quanto l'espressione in lingua inglese contiene non solo l'idea dell'incontro ma anche quella di entrare in confidenza con qualcuno.

<sup>32</sup> La differenza fondamentale tra il sottotitolo in inglese e quello in italiano sta nella sintassi, la cui modifica determina anche gli altri cambiamenti presenti nell'enunciato.

<sup>33</sup> Il deittico della versione inglese viene sostituito in italiano dal nome proprio (o meglio, il cognome) a cui esso si riferisce.

<sup>34</sup> Qui abbiamo una omissione, quella della parola «taccuino» (= notebook).

<sup>35</sup> *(He) writes in his notebook about* diventa «lascia un appunto su»: nella versione italiana si ha una generalizzazione rispetto a quella inglese, nella quale si specifica dove scrive Fitzgerald.

<sup>36</sup> *Curious*, riferito a *little man*, viene omesso nel sottotitolo italiano.

<sup>37</sup> In questo caso abbiamo un cambiamento di ritmo, dovuto all'aggiunta della virgola nella versione italiana, non presente nel sottotitolo in inglese.

<sup>38</sup> Il verbo utilizzato nella versione italiana ha una connotazione più negativa rispetto a quello usato in inglese: mentre *extol* significa semplicemente «lodare, elogiare», *incensare* significa «adulare, lodare in modo eccessivo e interessato».

|  |  |
|--|--|
| <i>as he chatted with socialites.</i>  | <i>Mentre conversava con il bel mondo.</i>   |
| <i>He spoke adoringly of Coolidge and the Republican party,</i>                          | <i>Parlava con adorazione di Coolidge e dei repubblicani,</i>                              |
| <i>all in an upper-class Boston accent.</i>  | <i>in un raffinato<sup>39</sup> accento bostoniano.</i>                                    |
| <i>“An hour later,” writes Fitzgerald,</i>   | <i>“Un’ora dopo”, scrive Fitzgerald,</i>   |
| <i>“I was stunned to see the same man speaking with the kitchen help.”</i>               | <i>“notai con sommo stupore<sup>40</sup> che lo stesso uomo parlava con lo sguattero”,</i> |
| <i>“Now<sup>41</sup> he claimed to be a Democrat and his accent seemed to be coarse,</i> | <i>“Sosteneva di essere un democratico e il suo accento sembrava volgare,</i>              |
| <i>as if he were one of the crowd”.</i>  | <i>come fosse uno del popolino<sup>42</sup>.”</i>  |
| <i>It is the first small notice taken of Leonard Zelig.</i>                              | <i>È la prima breve menzione di Leonard Zelig.</i>   |
| <i>Florida, one year later.</i>  | <i>Florida, un anno dopo.</i>  |
| <i>An odd incident occurs</i>  | <i>Durante un allenamento<sup>43</sup> dei New York</i>                                    |

<sup>39</sup> *Upper-class* viene reso come «raffinato»: si tratta di modifica generalizzante di lessico.

<sup>40</sup> *I was stunned* diventa «notai con sommo stupore»: si verifica un evidente innalzamento del registro, in quanto l’espressione in inglese significa «rimanere di stucco/sbalordito».

<sup>41</sup> Nella versione italiana scompare il deittico *now*, presente invece in inglese.

<sup>42</sup> *The crowd* viene reso come «popolino»: la versione italiana è specificante rispetto a quella inglese (*the crowd* infatti può essere utilizzato in senso spregiativo per riferirsi a persone comuni, non speciali, mentre *popolino* si riferisce in modo specifico allo strato della popolazione più arretrato culturalmente e socialmente) ed è anche appropriante.

<sup>43</sup> Mentre in inglese viene semplicemente detto che accade un fatto strano sul campo dove si allenano gli Yankees, in italiano si spiega più precisamente che il fatto strano accade durante un allenamento della squadra: abbiamo quindi una modifica specificante.

|  |   |
|--|---|
| <i>at the New York Yankees training camp.</i>  | <i>Yankees accade un fatto strano.<sup>44</sup></i>   |
| <i>Journalists, anxious to immortalise the exploits of the great home-run hitters,</i> | <i>I giornalisti, ansiosi di immortalare le gesta<sup>45</sup> dei grandi battitori<sup>46</sup>,</i> |
| <i>notice a strange new player waiting his turn at bat after Babe Ruth.</i>            | <i>Notano uno strano nuovo giocatore, il cui turno di battuta è dopo Babe Ruth<sup>47</sup>.</i>      |
| <i>He is listed on the roster as Lou Zelig,</i>  | <i>Sulla lista<sup>48</sup> dei battitori figura come Lou Zelig,</i>                                  |
| <i>but no one on the team has heard of him.</i>  | <i>ma nessun altro<sup>49</sup> giocatore ne ha mai sentito parlare.</i>                              |

<sup>44</sup> Qui avviene un cambiamento a livello sintattico che coinvolge tutto il sottotitolo: in italiano, infatti, gli elementi che compongono la frase sono disposti in modo diverso rispetto alla versione in inglese.

<sup>45</sup> In italiano si è scelto il termine «gesta», che normalmente non viene utilizzato in ambito sportivo ma per riferirsi a imprese eroiche, gloriose, memorabili (in taluni casi anche ironicamente). Invece non è stato possibile comprendere se in inglese *exploits* venga utilizzato in ambito sportivo, ma risulta comunque essere un termine meno specifico rispetto a «gesta». Può infatti essere riferito non solo ad azioni eroiche ma anche ad azioni coraggiose, curiose, degne di nota, divertenti. Abbiamo quindi una modifica del lessico, ma anche una modifica che innalza il registro della versione italiana rispetto a quello della versione in inglese.

<sup>46</sup> In italiano abbiamo una generalizzazione del lessico, in quanto gli *home-run hitters* sono più specificamente quei battitori che mettono a segno colpi che consentono loro di coprire tutte le basi e tornare alla casa base.

<sup>47</sup> In questo caso si ha un cambiamento sintattico: mentre in inglese si hanno due frasi coordinate, in italiano sono legate da un vincolo di subordinazione, molto più tipico dello scritto che del parlato.

<sup>48</sup> «Sulla lista» è un calco; in italiano l'espressione più corretta è «nell'elenco».

<sup>49</sup> «Altro», che non è presente nella versione in inglese, è un'aggiunta.

|  |   |
|--|---|
| <i>Security guards are called, and he is escorted<sup>50</sup> from the premises<sup>51</sup>.</i> | <i>Vengono chiamati gli addetti alla sicurezza, che lo accompagnano fuori.<sup>52</sup></i>   |
| <i>It appears as a small item In the next day's newspaper.</i>                                     | <i>Il giorno dopo la stampa<sup>53</sup> pubblica un articolo sull'accaduto.<sup>54</sup></i> |
| <i>Chicago, Illinois, that<sup>55</sup> same year.</i>   | <i>Chicago, Illinois, stesso anno.</i>  |
| <i>There is a private party</i>  | <i>C'è una festa privata</i>  |

<sup>50</sup> Qui avviene un cambiamento nella forma del verbo: in inglese la forma è passiva, in italiano diventa attiva. È una modifica specificante, perché in inglese si dice genericamente che Zelig viene accompagnato fuori (resta sottinteso che siano gli addetti alla sicurezza ad accompagnarlo), mentre in italiano si specifica che ad accompagnarlo sono gli addetti alla sicurezza.

<sup>51</sup> In italiano è stata omessa la traduzione di *from the premises* (che però è una informazione sottintesa).

<sup>52</sup> In questo caso il cambiamento riguarda la sintassi: in inglese vi sono due frasi coordinate, mentre in italiano vi sono una principale e una relativa.

<sup>53</sup> In italiano *newspaper* diventa «stampa» e abbiamo quindi una generalizzazione del lessico, dato che *newspaper* si riferisce ad un quotidiano in particolare. La scelta di utilizzare il termine *stampa*, e di utilizzarlo come soggetto, ha evidentemente influenzato altre scelte compiute per questo sottotitolo, per esempio quella di non utilizzare la traduzione del verbo *to appear* (ossia «apparire, comparire»), ma il verbo *pubblicare*.

<sup>54</sup> Nel passaggio dalla versione inglese a quella italiana, la struttura sintattica è stata profondamente cambiata: per esempio, il soggetto nel sottotitolo in inglese è *it* (riferito a «l'accaduto», che resta sottinteso), mentre in italiano è *la stampa*; in inglese *next day* è riferito a *newspaper*, mentre in italiano rappresenta il complemento di tempo. Il registro del sottotitolo in generale risulta più alto nella versione italiana.

<sup>55</sup> In inglese è presente il deittico, che in italiano viene invece omesso causando un innalzamento del registro («quello stesso anno», sarebbe stata una soluzione più colloquiale).

|  |  |
|--|--|
| <i>at a speakeasy on the south side.</i>   | <i>in un locale<sup>56</sup> del south side<sup>57</sup>.</i>                          |
| <i>People from the most respectable walks of life<sup>58</sup> dance and drink bathtub<sup>59</sup> gin.</i> | <i>Anche<sup>60</sup> i personaggi più rispettabili ballano e bevono gin illegale.</i> |
| <i>Present that evening was Calvin Turner, a waiter.</i>   | <i>Calvin Turner, un cameriere, era presente quella sera.<sup>61</sup></i>             |
| <i>A lotta<sup>62</sup> customers,</i>   | <i>Arrivarono<sup>63</sup> molti clienti,</i>  |

<sup>56</sup> In questo caso il realia *speakeasy* diventa «locale» e ancora una volta si tratta di una modifica generalizzante e standardizzante.

<sup>57</sup> Qui in realtà non è avvenuto alcun cambiamento, in quanto *south side* viene mantenuto così com'è anche in italiano: bisogna quindi precisare che in questo caso la scelta traduttiva è stata neutra e riconoscente, nel senso che ha inserito l'elemento appartenente alla cultura altrui senza modificarlo.

<sup>58</sup> In inglese *the most respectable* è riferito a *walks of life*, che in italiano significa «classi sociali»; nella versione italiana, però, tale espressione viene omessa e *the most respectable* passa a essere riferito direttamente a *personaggi*.

<sup>59</sup> *Bathtub gin* è un realia, un elemento tipico della cultura statunitense degli anni del proibizionismo: si tratta di gin fatto in casa, spesso preparato proprio nelle vasche da bagno, in cui ad alcol di scarsissima qualità venivano aggiunte bacche di ginepro. Ovviamente, nel periodo in questione, tale prodotto era illegale. Si tratta di una resa generalizzante e standardizzante.

<sup>60</sup> Nella versione italiana c'è l'aggiunta di «anche».

<sup>61</sup> Nel passaggio dall'inglese all'italiano la struttura sintattica è stata invertita. La struttura del sottotitolo inglese è utile a introdurre il personaggio di Calvin Turner, che nel sottotitolo successivo prende la parola; la scelta compiuta per la versione italiana, invece, è meno funzionale a tale scopo.

<sup>62</sup> *A lotta* diventa «molti»: si tratta di un innalzamento di registro, perché in inglese il registro è decisamente colloquiale; una traduzione più adeguata, infatti, sarebbe stata «un sacco di».

|   |   |
|---|---|
| a lotta gangsters came in.  | molti gangster.   |
| They good tippers<br>and take good care of us,  | Davano grosse mance<br>e ci trattavano bene,  |
| and we tried to <sup>64</sup> take<br>care of our customers.  | e noi trattavamo bene i nostri clienti.   |
| But on this <sup>65</sup> particular <sup>66</sup> night, I looked<br>over<br>and here's <sup>67</sup> a strange guy comin' in. | Ma quella sera mi accorsi <sup>68</sup><br>che era arrivato <sup>69</sup> un tipo strano. <sup>70</sup> |
| I'd never seen him before <sup>71</sup> ,   | Non l'avevo mai visto,  |

<sup>63</sup> Si ha una generalizzazione: il verbo utilizzato in inglese è «entrare», mentre quello usato in italiano è “arrivare”. Dal punto di vista del tempo verbale, nella versione italiana è stato utilizzato il verbo al passato remoto, ma qui ci troviamo in un dialogo, e nella maggior parte dei casi in italiano si usa il passato prossimo. Il remoto suona come un innalzamento di registro, verso il “letterario”.

<sup>64</sup> L'idea del «tentare, provare», espressa nella versione inglese dalla forma verbale (*we tried to*), non è stata riportata in italiano.

<sup>65</sup> In questa occasione si ha una trasformazione della deissi: *this* diventa «quella».

<sup>66</sup> Nella versione italiana, *particular* – che attribuisce maggior enfasi al deittico *this* – non viene tradotto: si tratta di una omissione.

<sup>67</sup> Il deittico *here's* scompare nella versione italiana.

<sup>68</sup> Il verbo *look over*, che significa «guardare», viene reso come «accorgersi»: abbiamo quindi una modifica specificante del lessico. Per quanto riguarda il tempo del verbo, vale la stessa considerazione fatta nella nota numero 63.

<sup>69</sup> «Era arrivato» rappresenta un cambiamento del tempo verbale, ma anche la scelta di tradurre il verbo in maniera differente rispetto all'inglese, “riassumendo” il concetto espresso da *here's a strange guy comin' in*.

<sup>70</sup> La costruzione della frase italiana non corrisponde a quella inglese: tale cambiamento della sintassi innalza il registro.

|  |  |
|--|--|
| So I asked one of the others,  | così chiesi <sup>72</sup> a uno degli altri:   |
| “John, you know this <sup>73</sup> guy <sup>74</sup> ?<br>Ever seen him?”            | “John, lo conosci quello? <sup>75</sup><br>L’hai mai visto?”                           |
| So <sup>76</sup> he looks.<br>“No, I ain’t never seen him before.”                   | Lui guarda.<br>“No, non l’ho mai visto prima.”   |
| “I don’t know who he is, but I know<br>he is a tough-looking hombre <sup>77</sup> .” | “Non so chi sia <sup>78</sup> , ma so<br>che ha proprio <sup>79</sup> l’aria da duro.” |

<sup>71</sup> In italiano si è scelto di omettere «prima», traduce di *before*, ma in realtà tale scelta non ha grandi ripercussioni sul sottotitolo.

<sup>72</sup> Qui il cambiamento interessa il tempo del verbo. Vale quanto detto nella nota numero 63.

<sup>73</sup> In questo caso si ha nuovamente un cambiamento del deittico, che in inglese è *this* e in italiano «quello».

<sup>74</sup> Nella versione italiana si omette la traduzione di *guy*.

<sup>75</sup> Per la frase in italiano si è scelta la dislocazione a destra, probabilmente per mantenere il registro su un livello fortemente colloquiale, come accade anche nel sottotitolo in inglese.

<sup>76</sup> *So* è un elemento molto utilizzato nel parlato e serve a ricollegarsi a quanto detto precedentemente, al fine di mantenere la coesione del testo. La versione italiana viene invece depurata da tale elemento e resa più schematica, quasi a celare il fatto che si tratti di parole pronunciate.

<sup>77</sup> In inglese viene utilizzato il termine *hombre*, che appartiene alla lingua spagnola, mentre in italiano esso scompare.

<sup>78</sup> In italiano si è scelto di ricorrere al congiuntivo, che è certamente la soluzione più corretta a livello grammaticale. Tuttavia bisogna considerare che, per mantenere lo stesso registro scelto in inglese – il cameriere è evidentemente poco colto e il suo modo di parlare è estremamente colloquiale – si sarebbe forse dovuta scegliere una soluzione meno corretta dal punto di vista grammaticale, ma più adeguata dal punto di vista traduttivo.

|   |  |
|---|--|
| So <sup>80</sup> I looked over <sup>81</sup> , and next thing, <sup>82</sup><br>the guy had disappeared.                            | Lo <sup>83</sup> guardo di nuovo <sup>84</sup> , e il tipo è<br>scomparso <sup>85</sup> .                                |
| I don't know where he went to, but about <sup>86</sup><br>this <sup>87</sup> time, the music usually gets<br>started. <sup>88</sup> | Non so dove fosse andato <sup>89</sup> . Era l'ora<br>in cui di solito cominciava <sup>90</sup> la musica. <sup>91</sup> |

---

<sup>79</sup> In italiano c'è l'aggiunta dell'avverbio *proprio*, che funge da rafforzativo.

<sup>80</sup> Per quanto riguarda *so*, la considerazione è la stessa fatta nella nota numero 76.

<sup>81</sup> La forma verbale (*I*) *looked over* viene nuovamente resa come «guardo»: abbiamo una modifica specificante del lessico e anche un cambiamento del tempo verbale, che è passato in inglese e presente in italiano.

<sup>82</sup> *And next thing*, seguito dalla virgola, scompare nella versione italiana. Si tratta quindi di un'omissione, ma anche di un cambiamento di ritmo (più veloce e fluido in italiano).

<sup>83</sup> Nella versione italiana c'è un'aggiunta, quindi una specificazione, rappresentata dal complemento oggetto *lo*.

<sup>84</sup> In italiano abbiamo un'altra aggiunta, rappresentata da «di nuovo».

<sup>85</sup> In questo caso si ha il cambiamento del tempo verbale: nella versione inglese viene usato il passato, in quella italiana il presente.

<sup>86</sup> *About*, che trasmette l'idea di approssimazione, viene omesso nel sottotitolo in italiano.

<sup>87</sup> Il deittico *this* non viene riportato nella versione italiana. *This time*, infatti, diventa «era l'ora».

<sup>88</sup> Si ha un evidente cambiamento a livello sintattico: mentre il sottotitolo inglese è costituito da un unico enunciato, quello italiano è formato da due frasi distinte.

<sup>89</sup> In questa occasione vale il discorso fatto nella nota numero 78: la scelta del tempo del verbo nella versione italiana è corretta dal punto di vista grammaticale, ma meno adeguata dal punto di vista traduttivo perché innalza il registro rispetto alla versione in inglese.

|   |  |
|---|--|
| And <sup>92</sup> the band <sup>93</sup> started playin', and I looked,                     | L'orchestra attacca <sup>94</sup> , io li <sup>95</sup> guardo <sup>96</sup> , |
| and here's <sup>97</sup> a coloured guy,<br>a coloured boy <sup>98</sup> playin' a trumpet. | e vedo un tipo di colore<br>che suona la tromba.                               |
| Man, he was playin' back.   | Cavolo <sup>99</sup> , se suonava <sup>100</sup> .                             |

<sup>90</sup> *Gets started* diventa «cominciava»: abbiamo una modifica del tempo verbale, che in inglese è presente, mentre in italiano è passato.

<sup>91</sup> Una considerazione sul sottotitolo nel complesso: nella versione italiana si ha un evidente innalzamento del registro.

<sup>92</sup> *And* è un elemento che fa parte del parlato e che ha la stessa funzione del già citato *so*: collega il sottotitolo in questione a quello precedente, rendendo l'idea che si tratti di un discorso e creando coesione. Nella versione italiana *and* viene soppresso e il sottotitolo assume una struttura più schematica.

<sup>93</sup> In questo caso il cambiamento è specificante e interessa il lessico: nella versione italiana viene usato il termine «orchestra», che in genere rimanda principalmente alla musica classica o da camera, mentre il gruppo di musicisti in questione suona musica jazz. Forse in questo contesto si sarebbe potuto mantenere il termine *band* o ricorrere a «complesso» o «gruppo».

<sup>94</sup> *Started playin'* viene reso come «attacca»: il tempo viene cambiato, passa infatti dal passato al presente. Dal punto di vista del registro, in italiano si ha un abbassamento.

<sup>95</sup> «Li», complemento oggetto presente nella versione italiana, è un'aggiunta (rispetto all'inglese viene specificato cosa sta guardando il cameriere).

<sup>96</sup> In questa occasione si verifica un altro cambiamento del tempo verbale: in inglese il verbo è al passato, in italiano al presente.

<sup>97</sup> Il deittico *here* scompare nel passaggio dalla versione in inglese a quella in italiano, dove infatti abbiamo «vedo» a sostituirlo.

<sup>98</sup> In italiano non è stata riportata la ripetizione che invece è presente nella versione in inglese (*a coloured guy, a coloured boy*).

|   |  |
|---|--|
| I looked at the guy<br>and said “My goodness.”                                    | Lo <sup>101</sup> guardo <sup>102</sup> e faccio <sup>103</sup> : “Accidenti <sup>104</sup> !”                         |
| “He looks just like the gangster, but<br>the gangster was white and he is black.” | “È identico al gangster di prima <sup>105</sup> , ma il<br>gangster era bianco e questo qua <sup>106</sup> è<br>nero.” |
| So <sup>107</sup> I don’t know what’s... <sup>108</sup>                           | Non capisco cosa sta succedendo.   |

<sup>99</sup> L’interiezione *man* viene resa con l’interiezione italiana «cavolo»: si tratta di una resa appropriante e neutra (sono entrambe espressioni colloquiali ed esprimono sorpresa).

<sup>100</sup> Non è stato riscontrato un uso del verbo *play back* in inglese come è stato effettivamente tradotto in italiano: lo definirei quindi di un cambiamento radicale di senso.

<sup>101</sup> In italiano il complemento oggetto è rappresentato dal pronome personale di terza persona singolare, mentre in inglese da *at the guy*.

<sup>102</sup> Qui si è verificato un cambiamento del tempo verbale, che è al passato nella versione in inglese e al presente in italiano.

<sup>103</sup> Innanzitutto anche qui si verifica un cambiamento del tempo verbale, dal passato dell’inglese al presente dell’italiano; in secondo luogo bisogna segnalare che la versione italiana è di registro decisamente colloquiale e che rispecchia il registro mantenuto finora in inglese: di tratta di una resa appropriante («fare» utilizzato per introdurre il discorso diretto è tipico delle regioni settentrionali).

<sup>104</sup> «My goodness» diventa «accidenti» – a cui peraltro viene aggiunto il punto esclamativo per una maggiore enfasi – che è un’espressione di registro più basso.

<sup>105</sup> Il «di prima» della versione italiana è un’aggiunta.

<sup>106</sup> In italiano si verifica un abbassamento del registro, che in questo caso risulta più colloquiale rispetto a quello del sottotitolo in inglese. Si tratta inoltre di una modifica appropriante (ancora una volta l’espressione è tipica delle regioni settentrionali) e specificante (identifica in modo più preciso la persona a cui si fa riferimento).

<sup>107</sup> Vale anche questa volta – come nel caso della nota numero 80 – la considerazione fatta nella nota numero 76.

|                   |  |
|-------------------|--|
| what's happening. |  |
|-------------------|--|

---

<sup>108</sup> Nella versione italiana non viene riportata l'indecisione del parlato, ben rappresentata in inglese dal primo *what's* seguito dai tre puntini di sospensione.

### 3.3 Conclusioni

I cambiamenti effettuati sulla versione italiana riguardano in particolar modo il registro, il lessico generico, a volte la sintassi e il ritmo e, soprattutto nella parte finale in cui parla il cameriere Calvin Turner, la deissi e i tempi verbali. Ma andiamo con ordine: il registro è tra gli aspetti che ha subito il numero maggiore di modifiche e nella stragrande maggioranza dei casi è stato innalzato.

Per quanto riguarda il lessico generico, anch'esso è stato spesso modificato, in gran parte dei casi in maniera generalizzante, in pochi casi specificante. Spesso sono proprio state le scelte lessicali a determinare l'innalzamento del registro.

Anche la sintassi è stata a volte modificata, soprattutto in modo da contribuire a sua volta all'innalzamento del registro.

Il ritmo è stato a volte cambiato nella versione italiana, soprattutto tramite l'eliminazione di alcune virgole, e in quelle occasioni è divenuto più fluente rispetto a quello della versione inglese. Un cambiamento che spesso ha influenzato non solo il ritmo, ma anche il registro, è stato quello di omettere in italiano tutti gli elementi tipici del parlato: interiezioni, ripetizioni, indecisioni. Ciò ha portato la versione italiana a essere spesso più schematica e poco rispondente alla colloquialità della versione inglese.

Per quanto riguarda la deissi, a volte essa è stata omessa, altre cambiata: per esempio, «questo/a» in inglese diventa «quello/a» in italiano e *here's* scompare in favore di altre soluzioni. Tale strategia, spesso adottata in modo inconsapevole, è un fenomeno abbastanza diffuso in traduzione e comporta un lettore modello che non sia in grado di districarsi nelle relazioni implicate dalla presenza dei deittici.

Anche i tempi verbali hanno diffusamente subito cambiamenti nel passaggio all'italiano. In alcuni casi viene usato il presente storico per dare l'idea dell'immediatezza del discorso orale, immediatezza che spesso viene meno a causa dell'innalzamento del registro. In altri casi l'uso del passato al posto del presente serve come un deittico a estraniare il punto di vista del personaggio rispetto all'azione che sta rievocando.

La versione italiana è spesso caratterizzata da omissioni e, in qualche caso, da aggiunte. Questi due tipi di cambiamento mi sembrano interessanti perché, a mio parere, si trovano ai poli del continuum generalizzazione/specificazione: durante l'analisi comparativa ho infatti potuto notare che ogni qualvolta si è verificata una omissione, la

versione italiana ha necessariamente subito una generalizzazione e che, al contrario, quando si è optato per un'aggiunta, il sottotitolo in italiano ha subito una specificazione.

Una considerazione che riguarda in generale la traduzione in italiano è che le modifiche hanno interessato un po' tutti quei parametri che sono considerati generici (ossia quelli presi in esame dal modello Leuven-Zwart), mentre tra gli aspetti cronotopici modificati vi sono i deittici, i campi espressivi (cambiamenti di registro) e, solo in due o tre casi, i realia.

## Riferimenti bibliografici

- Allen, Woody, 1993, *Zelig*, Feltrinelli, Milano, traduzione di Pier Francesco Paolini.
- Assis Rosa, Alexandra, 2001, *Features of Oral and Written Communication in Subtitling*, in Gambier, Y. & Gottlieb, H. 2001, p. 213-222.
- Bogucki, Łukasz, 2004, *A Relevance Framework for Constraints on Cinema Subtitling*, Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Brondeel, Herman, 1994, "Teaching Subtitling Routines", *Meta*, XXXIX, 1, 1994, p.26-33. Disponibile in internet all'indirizzo: <http://www.erudit.org/revue/meta/1994/v39/n1/002150ar.pdf>, consultato nel febbraio 2007.
- Carroll, Mary, 2004, "Subtitling: Changing Standards for New Media?" in *Globalization Insider*, 14 September 2004, Volume XIII, Issue 3.3. Disponibile in internet all'indirizzo: <http://translationdirectory.com/article422.htm>, consultato nel febbraio 2007.
- Cerón, Clara, 2001, *Punctuating Subtitles: Typographical Conventions and their Evolution* in Gambier, Y. & Gottlieb, H. 2001 p. 173-178.
- De Linde, Zoé & Kay Neil, 1999, *The Semiotics of Subtitling*, St. Jerome Publishing, Manchester.
- Díaz Cintas, Jorge, 2001, "Striving for Quality in Subtitling: the Role of a Good Dialogue List", in Gambier, Y. & Gottlieb, H. 2001 p. 199-212.
- Díaz Cintas, Jorge, 2001, *La traducción audiovisual: el subtitulado*, Ediciones Almar, Salamanca.
- Díaz Cintas, Jorge, 2004, "Subtitling: the long journey to academic acknowledgement", in *Journal of Specialised Translation*, Issue 01, 2004, p. 50-68. Disponibile in internet all'indirizzo: [http://www.jostrans.org/issue01/art\\_diaz\\_cintas.php](http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php), consultato nel febbraio 2007.
- Fiamenghi, Nadia, 2004, "Zelig come parodia dei meccanismi di costruzione di una star" in *Film Anthology*, Internet Review of Film and Cinema, 2004, disponibile su

- internet all'indirizzo: [http://www.westerni.unibg.it/fa/fa\\_zel.html](http://www.westerni.unibg.it/fa/fa_zel.html), consultato nel marzo 2007.
- Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik, 2001, *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices, and Research*, Benjamins, Amsterdam.
- Georgakopoulou, Panayota, 2006, "Subtitling and Globalisation", in *Journal of Specialised Translation*, Issue 06, 2006, p. 115-120. Disponibile in internet all'indirizzo: [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_georgakopoulou.php](http://www.jostrans.org/issue06/art_georgakopoulou.php), consultato nel febbraio 2007.
- Hajmohammadi, Ali, 2004, "The Viewer as the Focus of Subtitling. Towards a Viewer-oriented Approach", in *Translation Journal*, Volume 8, No. 4, October 2004. Disponibile in internet all'indirizzo: <http://accurapid.com/journal/30subtitling.htm>, consultato nel febbraio 2007.
- Heulwen, James, 2001, *Quality Control of Subtitles: Review or Preview?* in Gambier, Y. & Gottlieb, H. 2001 p. 151-160.
- Ivarsson, Jan & Carroll, Mary, 1998, *Subtitling*, TransEdit, Simrishamn.
- Jäckel, Anne, 2001, *The Subtitling of la Haine: A Case Study*, in Gambier, Y. & Gottlieb, H. 2001 p. 223-236.
- Marleau, Lucien, 1982, "Les sous-titres... un mal nécessaire", *Meta*, XXVII, 3, 1982, p. 271-285. Disponibile in internet all'indirizzo: <http://www.erudit.org/revue/meta/1982/v27/n3/003577ar.pdf>, consultato nel febbraio 2007.
- Osimo, Bruno, 2000-2004, "L'approccio down-top alle relazioni di trasformazione", in *Corso di traduzione*, Modena, disponibile in internet all'indirizzo Logos Multilingual Portal, [http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic\\_resources.cap\\_3\\_30?lang=it](http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_3_30?lang=it), consultato nel marzo 2007.
- Osimo, Bruno, 2000-2004, "L'approccio top-down alle relazioni di trasformazione", in *Corso di traduzione*, Modena, disponibile in internet all'indirizzo Logos Multilingual Portal,

[http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic\\_resources.cap\\_3\\_31?lang=it](http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_3_31?lang=it), consultato nel marzo 2007.

Osimo, Bruno, 2000-2004, “Sottotitolaggio”, in *Corso di traduzione*, Modena, disponibile in internet all’indirizzo Logos Multilingual Portal, [http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic\\_resources.cap\\_4\\_19?lang=it](http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_4_19?lang=it), consultato nel febbraio 2007.

Osimo, Bruno, 2004, *Traduzione e qualità*, Hoepli, Milano.

Perego, Elisa, 2005, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma.

Tomaszkiewicz, Teresa, 2001, “*Transfert des references culturelles dans les sous-titres filmiques*”, in Gambier, Y. & Gottlieb, H. 2001 p. 237-248.

“Woody Allen” da *Wikipedia, the free encyclopedia*, disponibile in internet all’indirizzo: [http://en.wikipedia.org/wiki/Woody\\_Allen](http://en.wikipedia.org/wiki/Woody_Allen), consultato nel marzo 2007.

“Zelig” da *Wikipedia, the free encyclopedia*, disponibile in internet all’indirizzo: <http://en.wikipedia.org/wiki/Zelig>, consultato nel marzo 2007.

## **Ringraziamenti**

Sono molte le persone a cui voglio dire grazie.

Innanzitutto ai miei genitori e a mia sorella Floriana che, durante il lungo percorso da studentessa, mi hanno sempre incoraggiata e sostenuta.

Al mio amore, Achille, che ormai mi “sopporta” da 7 anni. Lui in particolare ha saputo capirmi e aiutarmi a superare i momenti difficili in cui sono spesso incorsa durante i tre anni di lezioni e di esami, ma anche durante la preparazione di questa tesi.

Alla mia nonna, Francesca, che con la sua stima mi aiuta ad avere più fiducia in me stessa.

Alla mia stupenda amica Silvia, che gioisce con me nei momenti belli e mi è accanto in quelli brutti, sempre pronta a consolarmi e incoraggiarmi.

Agli altri amici, quelli veri (loro sanno chi sono!), che per me sono fondamentali e che mi hanno capita quando – prima per lo studio, poi per la tesi – li ho dovuti trascurare un po’.

Alle mie compagne di corso, quelle che negli anni sono diventate vere amiche. Con loro ho condiviso gli sforzi, i sacrifici, le delusioni, ma anche i momenti belli, che il nostro percorso di studi ci ha riservato.

Al mio relatore, il professor Osimo, che mi ha aiutata nell’ideazione e nella stesura di questa tesi con tanta pazienza e disponibilità. Le sue idee, le sue correzioni e i suoi consigli sono stati preziosissimi.

L’ultimo ringraziamento va a me stessa, perché con la mia tenacia e il mio impegno sono finalmente riuscita a raggiungere la meta tanto agognata.

**GRAZIE!**