

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

*La traduzione audiovisiva.
Per una sottotitolazione del documentario
“Ženskaja kar’era – kak pravil’no?”*

Relatrice
Prof.ssa Donatella Possamai

Correlatrice
Prof.ssa Linda Torresin

Laureanda
Nadia Troncon
n° matr. 2023589 / LMLCC

Anno Accademico 2021 / 2022

SOMMARIO

1.	DALLA TRADUZIONE ALLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA.....	3
1.1.	La traduzione: etimologia, definizioni e principali classificazioni.....	3
1.2.	Il dibattito sulla traducibilità tra universalisti e relativisti	5
1.3.	La traduzione audiovisiva e il testo audiovisivo.....	7
1.4.	Un approccio pragmatico-funzionale alla traduzione audiovisiva.....	9
1.5.	I principali problemi traduttologici nell’audiovisivo.....	12
1.5.1.	Tradurre i titoli dei film.....	12
1.5.2.	Tradurre il linguaggio marcato.....	16
1.5.3.	Tradurre l’umorismo	20
1.6.	Le diverse modalità di traduzione audiovisiva	28
2.	LA RISONORIZZAZIONE: DEFINIZIONE E TIPOLOGIE	30
2.1.	Il doppiaggio	30
2.1.1.	Una breve storia del doppiaggio.....	30
2.1.2.	Il <i>workflow</i> del doppiaggio.....	31
2.1.3.	Gli standard qualitativi del doppiaggio	34
2.1.3.1.	La sincronizzazione.....	34
2.1.3.2.	L’ottenimento di dialoghi credibili e realistici	37
2.1.3.3.	La lealtà della traduzione.....	38
2.1.3.4.	La qualità del suono	40
2.1.3.5.	La drammatizzazione da parte dei doppiatori	40
2.2.	Il <i>voice-over</i> (e la narrazione).....	41
2.2.1.	Una breve storia del <i>voice-over</i>	42
2.2.2.	Il workflow del <i>voice-over</i>	43
2.2.3.	La traduzione per il <i>voice-over</i>	44

2.2.4.	La narrazione	46
2.3.	Il doppiaggio parziale.....	46
2.4.	Il commento libero (e la traduzione di Goblin).....	47
2.4.1.	La traduzione di Goblin	47
2.5.	L'interpretazione simultanea (e consecutiva)	49
2.5.1.	Una breve storia dell'interpretazione simultanea	50
2.5.2.	Le principali difficoltà dell'interpretazione simultanea per la televisione	52
2.5.3.	Le strategie dell'interprete simultaneo	53
2.6.	Il <i>fundub</i> (e il <i>fundub</i>)	54
2.6.1.	Motivazioni dei <i>fundubber</i> e questioni etiche	55
2.6.2.	<i>My Little Pony: Friendship is Magic</i> in Bielorussia: il <i>fundub</i> di Bolk.....	56
2.7.	L'audio descrizione e l'audio sottotitolazione per non vedenti	58
2.7.1.	L'audio descrizione e sua breve storia.....	59
2.7.1.1.	I criteri di usabilità dell'audio descrizione	60
2.7.1.2.	La prassi dell'audio descrizione: alcuni esempi concreti	62
2.7.2.	L'audio sottotitolazione	64
3.	LA SOTTOTITOLAZIONE: DEFINIZIONE E TIPOLOGIE.....	70
3.1.	L'intertitolazione e sua breve storia	70
3.2.	La sottotitolazione convenzionale e sua breve storia.....	72
3.2.1.	Il <i>workflow</i> della sottotitolazione convenzionale	74
3.2.2.	I vincoli della sottotitolazione convenzionale	77
3.3.	La sottotitolazione per non udenti e il suo pubblico <i>target</i>	89
3.3.1.	Le peculiarità della sottotitolazione per non udenti.....	91
3.3.2.	La traduzione in lingua dei segni.....	97

3.4.	Il <i>respeaking</i> (o sottotitolazione <i>live</i>) e sua breve storia.....	99
3.4.1.	Il <i>software</i> di riconoscimento del parlato e il <i>respeaker</i>	100
3.5.	La soprattitolazione.....	103
3.6.	Il <i>fansub</i> e i <i>pop-up gloss</i>	106
3.6.1.	Aspetti tecnici che differenziano il <i>fansub</i> dalla sottotitolazione convenzionale	112
4.	UNA PROPOSTA DI TRADUZIONE PER LA SOTTOTITOLAZIONE DEL DOCUMENTARIO “ŽENSKAJA KAR’ERA – KAK PRAVIL’NO? // 10 ISTORIJ O TOM, KAK STROIT’ USPEŠNUJU KAR’ERU”	114
4.1.	La traduzione del documentario	114
4.2.	Le fasi seguite nella traduzione e gli interventi successivi.....	230
4.3.	Le difficoltà traduttive incontrate	231
	CONCLUSIONE	234
	BIBLIOGRAFIA	236
	SITOGRAFIA	240
	КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИПЛОМНОЙ РАБОТЫ	242

INTRODUZIONE

Fin dalla loro nascita nel 1972, in particolare grazie all'opera di James Stratton Holmes e di André Lefevere¹ che stabilizzò l'uso del termine nel 1978, i *Translation Studies* hanno cercato di descrivere, teorizzare e praticare l'arte del tradurre, già allora molto complessa. Come risultato del progresso scientifico e tecnologico degli ultimi anni, la disciplina ha visto un'enorme espansione del proprio oggetto di studio, con l'affacciarsi di tipologie traduttive del tutto nuove come, per esempio, la localizzazione di videogiochi, *software* e siti *web*.

Il presente lavoro vuole offrire la possibilità di addentrarsi nel mondo della traduzione audiovisiva, attività praticata già nei primi decenni del secolo scorso ma che, con il passare del tempo, ha conosciuto un'evoluzione straordinaria. L'obiettivo principale è quello di fornire una trattazione il più possibile onnicomprensiva della tematica, portando ordine e sistematicità in un ambito spesso analizzato in modo frammentario. Grande attenzione è rivolta anche alle tendenze traduttive più recenti, trascurate da molti studiosi ma destinate a plasmare il futuro del settore.

La tesi si apre con un capitolo introduttivo di carattere generale, volto a fornire una prima analisi del concetto di traduzione e delle diverse prospettive da cui è possibile considerare il fenomeno. Dopo un *excursus* delle teorie di studiosi quali Federica Scarpa, Laura Salmon e Roman Jakobson, si passa all'esame del dibattito sulla traducibilità tra universalisti e relativisti, fondendo teorie linguistiche, antropologiche e neuroscientifiche. Paragrafo dopo paragrafo, il lettore viene introdotto nel mondo della traduzione audiovisiva, di cui è offerta una panoramica globale che sarà poi approfondita nelle parti successive.

Il secondo e il terzo capitolo trattano, rispettivamente, la risonorizzazione e la sottotitolazione, le due principali modalità di traduzione audiovisiva che racchiudono al proprio interno numerose sottocategorie. Nell'illustrare ciascuna di esse viene dato ampio spazio a esempi tratti da film e serie televisive, per permettere al lettore di vedere in concreto i concetti esposti a livello teorico e, nel caso di traduzioni errate, provare a suggerire le proprie soluzioni.

¹ Lefevere, A., 1978, *Translation Studies. The Goal of the Discipline*, in J. S. Holmes, J. Lambert, R. Van den Broeck, a cura, "Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies", Louvain, Acco.

Il quarto e ultimo capitolo racchiude una proposta di traduzione per la sottotitolazione italiana di un documentario in lingua russa, intitolato “*Ženskaja kar’era – kak pravil’no? // 10 istorij o tom, kak stroit’ uspešnuju kar’eru*” (“Carriera femminile: cos’è giusto fare? // Dieci storie su come costruire una carriera di successo”). L’importanza della tematica affrontata mi ha spinto a mettere in pratica le conoscenze acquisite in questi mesi di ricerche (e, soprattutto, in questi anni di studio), per permettere a un pubblico più vasto di godere del suddetto prodotto audiovisivo, prima accessibile solo ai parlanti di russo e inglese. Inoltre, l’obbiettivo di questa proposta di traduzione è anche quello di offrire un esempio pratico di applicazione dei concetti espressi nei capitoli precedenti. Il lettore potrà essere d’accordo o meno con le soluzioni qui presentate, in parte frutto della mia sensibilità personale. Per questo motivo, ogni osservazione sarà bene accetta, certa che si potrà instaurare un confronto costruttivo e giungere, eventualmente, a delle alternative più convincenti.

Lavorare a questo progetto è stata un’esperienza arricchente, che mi ha permesso di avvicinarmi ai film e alle serie televisive che consumo nella mia quotidianità con un occhio più critico e consapevole. La speranza è che il presente elaborato possa aiutare i meno esperti a comprendere l’infinita complessità del lavoro del traduttore, vero e proprio “funambolo della parola²”. Al contempo, mi auguro che questa tesi riesca ad attirare l’attenzione anche degli studiosi, offrendo loro interessanti spunti di riflessione.

² Questa metafora sulla figura del traduttore è stata ripresa dal saggio della giornalista, traduttrice e interprete Anna Aslanyan, intitolato “*Dancing on Ropes: Translators and the Balance of History*” (London, Profile Books Ltd., 2021).

1. DALLA TRADUZIONE ALLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA

In un mondo globalizzato come quello attuale, la disponibilità di servizi traduttivi riveste un ruolo cruciale. Innanzitutto, le aziende tendono sempre più a interfacciarsi con una clientela internazionale, rendendo imprescindibile il ricorso a uno o più esperti linguistici per il successo economico della propria attività. In secondo luogo, ma non per importanza, il cittadino medio del XXI secolo è continuamente esposto agli stimoli linguistico-culturali più disparati: con un semplice clic può guardare un anime giapponese, ascoltare musica spagnola, leggere un *e-book* in tedesco, iscriversi a un *social network* russo. A seconda della competenza linguistica dell'utente e soprattutto dei suoi obiettivi, in alcuni casi la disponibilità di una traduzione si rivela fondamentale per una migliore fruizione del contenuto.

Da qui l'importanza della traduzione, concetto molto dibattuto a livello teorico e industria in continua crescita, con un valore di mercato di oltre 56 miliardi nel 2021 (secondo le stime del portale web tedesco "Statista"³).

1.1. La traduzione: etimologia, definizioni e principali classificazioni

"Tradurre" deriva dal latino *traducĕre*, che significa "trasportare, trasferire"⁴. L'etimologia del termine rispecchia appieno la concezione che il poeta e critico inglese Samuel Taylor Coleridge aveva di traduzione, quale "ponte levatoio" che trasporta l'utente verso il testo altrimenti inaccessibile⁵.

Fornire una volta per tutte una definizione di "traduzione" è, però, molto complesso, se non addirittura impossibile: le prospettive da cui analizzare il fenomeno sono infatti innumerevoli, e preferirne una sulle altre significa limitarsi soltanto a una visione parziale. Federica Scarpa ha problematizzato questo aspetto, proponendo tre diverse definizioni a seconda dell'approccio adottato: quello del linguista, quello del professionista della traduzione e, infine, quello dello studioso di traduzione.

³ Cfr. <<https://www.statista.com/statistics/257656/size-of-the-global-language-services-market/>>, consultato in data 13.11.2021.

⁴ <<https://www.treccani.it/vocabolario/tradurre/>>, consultato in data 13.11.2021.

⁵ Cfr. R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, 1994, p. 31.

- a) Per il linguista, la traduzione è un'operazione linguistica di *transcodificazione* e *trasferimento* fondata su un approccio che può essere, per esempio, contrastivo [...] oppure funzionale [...].
- b) Per il professionista della traduzione, la traduzione è un'operazione di *riformulazione* di un testo in una lingua A in un altro testo in una lingua B [...].
- c) Per lo studioso di traduzione, la traduzione è un'operazione di trasferimento di significati oggettivi e stabili da parte di un traduttore che deve rimanere “invisibile”⁶.

Più di recente Laura Salmon ha aggiunto un'ulteriore considerazione, sottolineando come, nelle lingue indoeuropee contemporanee, il termine “traduzione” sia comunemente usato per indicare due diversi concetti:

- a) il *processo* di ri-codificazione di un testo (o enunciato, o messaggio) in lingua naturale (“parlata” dagli udenti o “segnata” dai non udenti) in un testo in una lingua naturale diversa;
- b) il *prodotto* di questo processo, cioè il testo tradotto ovvero un *testo secondario* (o meta-testo) trasformato in altra lingua da un *testo primario*⁷.

Focalizzandosi esclusivamente sui segni linguistici, Roman Jakobson ha invece proposto una concezione tripartita di traduzione. In questi termini, è possibile distinguere tra:

- a) traduzione *endolinguistica* o riformulazione, ovvero l'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua.
- b) traduzione *interlinguistica* o traduzione propriamente detta, ovvero l'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua.
- c) traduzione *intersemiotica* o trasmutazione, ovvero l'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici⁸.

Prendendo come riferimento la *Divina Commedia* di Dante Alighieri, la sua riscrittura in prosa, proposta da diversi editori italiani, è un chiaro esempio di traduzione endolinguistica; la versione russa *Božestvennaja Komedija (Divina Commedia)* è,

⁶ F. Scarpa, *La traduzione specializzata: un approccio didattico professionale*, Milano, Hoepli, 2008, pp. 78-79-80.

⁷ L. Salmon, *Teoria della traduzione*, Milano, FrancoAngeli, 2017, p. 21.

⁸ R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, “Saggi di linguistica generale”, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 57.

invece, una traduzione interlinguistica; infine, una traduzione intersemiotica potrebbe essere rappresentata da una sua trasposizione cinematografica.

Riguardo al punto c), Laura Salmon ritiene che la definizione di Jakobson limiti troppo il campo. Il passaggio alla base della traduzione intersemiotica, infatti, può avvenire anche tra due codici non linguistici: per esempio, dalla formula algebrica al grafico, dall'immagine alla musica, ecc.⁹

In virtù di tutte queste considerazioni, appare chiaro come il concetto di “traduzione” sia molto più ampio e articolato di quello che comunemente si pensa, e si apra a molte riflessioni sulla sua effettiva realizzabilità.

1.2. Il dibattito sulla traducibilità tra universalisti e relativisti

Vista la sua complessità, storicamente il concetto di “traduzione” è stato – ed è tuttora – interpretato in modi diametralmente opposti: come azione paradossale e impossibile o, al contrario, come procedimento algoritmico e lineare¹⁰.

Questo dibattito sulla traducibilità delle lingue umane è riconducibile, in ultima analisi, alla diatriba interna alla linguistica tra universalisti e relativisti¹¹.

I primi prendono le mosse dalle celebri teorie di Noam Chomsky, secondo il quale tutte le lingue, nonostante le loro diversità a livello superficiale, sono accumulate da una struttura profonda, la cosiddetta grammatica universale. Ne consegue che sono paritariamente in grado di esprimere, seppur con strumenti differenti, pensieri, emozioni e situazioni comuni agli esseri umani di tutto il mondo¹². Lo stesso Roman Jakobson, nel 1966, ha confermato questa tesi, affermando che “ogni esperienza conoscitiva può essere espressa e classificata in qualsiasi lingua esistente¹³”.

I relativisti, al contrario, sostengono l'ipotesi “Sapir-Whorf”, così chiamata dal nome dei due studiosi americani che l'hanno sviluppata alla metà del secolo scorso (Edward Sapir e Benjamin Whorf)¹⁴. Stando a questo assunto, il pensiero umano

⁹ Cfr. L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 21.

¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 15.

¹¹ Cfr. *Ivi*.

¹² Cfr. *Ivi*, p. 16.

¹³ R. Jakobson, *Aspetti linguistici della...*, cit., p. 59.

¹⁴ Cfr. L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 16.

sarebbe influenzato dalle categorie a disposizione nella lingua materna¹⁵. Per esempio, studiando l'hopi (una lingua amerindiana), Whorf concluse che mancasse di forme grammaticali per esprimere il tempo: i verbi servirebbero unicamente a codificare la distinzione tra eventi osservati (certi), eventi attesi (incerti) e generalizzazioni sugli eventi (regole e/o abitudini). In virtù di questa constatazione, lo studioso ipotizzò che gli hopi non concepissero il tempo come flusso continuo e lineare: essi percepirebbero il tempo psicologico, inteso come durata, ma non il tempo cronologico e la scansione tra passato, presente e futuro¹⁶.

Il relativismo nella sua forma più estrema sostiene, quindi, che chi è stato plasmato da una lingua non possa comprendere appieno la realtà concettuale di chi è nativo di una lingua diversa. In ultima istanza, questo assunto nega la possibilità di essere veramente bilingui e, di conseguenza, considera impossibile il processo traduttivo¹⁷.

Le evidenze scientifiche hanno, in più occasioni, smentito questo estremismo relativista, andando a suffragare un universalismo moderato. È indubbio che una lingua sia influenzata dalla cultura di cui essa è espressione, ma la lingua, pur riflettendo la cultura, non la crea. Dal punto di vista neuroscientifico, infatti, non esiste alcun punto di contatto tra strutture linguistiche e cultura, né tra grammatica e struttura del pensiero umano¹⁸.

D'altronde, il fatto che ogni giorno si traducano miliardi di documenti da una lingua all'altra va a corroborare la teoria universalista. Come sottolineato da Donald Edward Brown, anche se in una lingua non esistono singoli termini per indicare un concetto, si trova sempre un modo per farlo¹⁹. Per esempio, in russo esiste il termine “*plemjannik*”, privo di un equivalente italiano che restituisca lo stesso grado di precisione: la nostra lingua dovrà quindi sopperire alla mancanza di un'unica parola mettendone insieme quattro (“nipote maschio dello/a zio/a”); allo stesso modo,

¹⁵ Cfr. S. Pinker, *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*, New York, William Morrow and Company, 1994, p. 57.

¹⁶ Cfr. C. De Santis, *Lingua, pensiero e realtà*, “Sapere”, Bari, Edizioni Dedalo, 2014, p. 23.

¹⁷ Cfr. L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 17.

¹⁸ Cfr. J. H. McWhorter, *The Language Hoax: Why the World Looks the Same in Any Language*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 150.

¹⁹ Cfr. D. E. Brown, *Human Universals*, Boston, Mc-Graw-Hill, 1991, p. 133.

l'italiano ha il lessema “cognata”, concetto che l'inglese esprime con tre parole (“*sister-in-law*”).

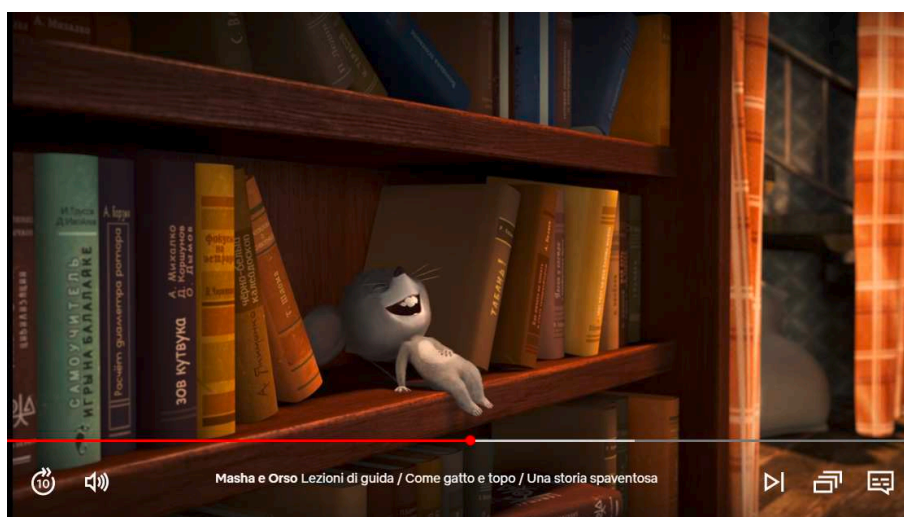
Gli universali di cui parlava Chomsky concernono proprio il funzionamento della lingua in generale, il fatto che tutti gli esseri umani possano parlare di nipoti e cognate, gioie, dolori, viaggi, esperienze²⁰. Per usare le parole di McWhorter, le differenze tra le varie lingue sono semplicemente “variazioni sull'essere uguali²¹”.

1.3. La traduzione audiovisiva e il testo audiovisivo

Elisa Perego ha definito la traduzione audiovisiva “un'attività che comprende il trasferimento del significato globale di un testo di origine e la successiva produzione di un testo nuovo, equivalente a quello di origine, in un'altra lingua²²”.

L'oggetto della traduzione audiovisiva – ovvero il testo audiovisivo – presenta, però, delle caratteristiche del tutto peculiari, che espongono il traduttore a dei vincoli ben specifici. Come suggerito dal termine stesso, il testo audiovisivo ricorre simultaneamente a più canali (con diversi gradi di ridondanza) per comunicare un messaggio.

Figura 1 – Ridondanza nel testo audiovisivo



Il canale visivo mostra un topolino che ride e il canale sonoro permette di sentire la sua risata (*Masha e Orso*, Oleg Kuzovkov, 2018, Russia – Stagione 3, Episodio 2).

²⁰ Cfr. L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 20.

²¹ J. H. McWhorter, *The Language Hoax...*, cit., p. 168.

²² E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 45.

Spiccano, tra questi, il canale sonoro e il canale visivo²³. Ritenere, però, che essi si esauriscano rispettivamente nei dialoghi e nelle immagini sarebbe riduttivo: la dimensione acustica di un testo audiovisivo comprende, infatti, anche la musica, i rumori, i silenzi; la dimensione visiva, invece, può includere anche sottotitoli, didascalie e scritte di scena²⁴.

Ne consegue che il lavoro del traduttore audiovisivo – volto a manipolare la dimensione sonora verbale – non possa prescindere da un’attenta analisi preliminare di tutti questi aspetti che, seppur appartenenti ad altre sfere, influenzano in maniera determinante la natura del nuovo testo verbale²⁵. Appare chiaro, dunque, che il contesto multimediale richiede un allargamento del concetto di “testo” in senso stretto, andando al di là della sola componente linguistica²⁶. Se già la traduzione di per sé è un’attività interdisciplinare, la traduzione audiovisiva richiede ancora più eclettismo per riuscire a gestire al meglio la complessità semiotica e tecnica dell’oggetto di studio²⁷.

Dal punto di vista terminologico, la preferenza per l’etichetta “traduzione audiovisiva” rispetto ad altre espressioni, quali “traduzione filmica”, “traduzione per lo schermo”, “traduzione per il cinema”, deriva dal carattere iperonimico della stessa. Il termine, infatti, permette di racchiudere anche testi audiovisivi traducibili diversi dai film (documentari, spot pubblicitari, notiziari, ecc.), unicamente in virtù del loro impianto semiotico comune e prescindendo dal tipo o genere specifico di prodotto²⁸. Inoltre, è un’etichetta in linea con l’impostazione jakobsoniana esposta in precedenza, che considera l’interpretazione dei segni linguistici tramite sistemi di segni non linguistici una tipologia di traduzione a tutti gli effetti²⁹. Il termine non si limita, infatti, alla consueta concezione di passaggio da una lingua all’altra, ma comprende

²³ Cfr. Ivi, p. 46.

²⁴ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester-Kinderhook, St. Jerome Publishing, 2012, pp. 100-118.

²⁵ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l’audiovisivo*, cit., p. 46.

²⁶ Cfr. R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti, S. Bernardini, *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, 2000, p. 14.

²⁷ Cfr. L. Incalcaterra McLoughlin, M. Biscio, M. A. Ní Mhainnín, *Audiovisual Translation: Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 12.

²⁸ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l’audiovisivo*, cit., p. 47.

²⁹ Cfr. R. Jakobson, *Aspetti linguistici della...*, cit., p. 57.

all'interno dei propri confini anche trasferimenti semiotici meno tradizionali (per esempio l'audio descrizione per ciechi, attività che verbalizza il materiale visivo)³⁰.

1.4. Un approccio pragmatico-funzionale alla traduzione audiovisiva

Il fatto che la traduzione letterale non dia origine a un testo di arrivo del tutto soddisfacente è ormai indubbio; non è altrettanto scontato, però, cosa significhi non tradurre parola per parola³¹.

Analizzando testi paralleli ben “funzionanti” in entrambe le lingue, è possibile notare come la logica non sia quella della sostituzione di parole, bensì di paragone tra due sistemi linguistici³². In altri termini, non si assiste a un semplice trasferimento da testo a testo: è necessario aggiungere un passaggio intermedio, spostandosi dal testo di partenza al cosiddetto concetto funzionale e, da questo, al testo di arrivo³³.

Vediamo ora alcuni esempi, tratti dalla lingua russa, per chiarire questa necessità di approcciarsi alla traduzione in una logica funzionale-pragmatica³⁴:

- a) Он специалист по компьютерам.
È uno specialista di computer.
- b) Я слышал по радио, что будет потепление.
Ho sentito alla radio che la temperatura si alzerà.
- c) По парку бегали белки.
Degli scoiattoli correvano nel parco.
- d) Большую часть ошибок в диктанте он сделал по рассеянности.
La maggior parte degli errori nel dettato li ha fatti per sbadataggine.

³⁰ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 47.

³¹ Cfr. R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, *Il doppiaggio: trasposizioni...*, cit., p. 76.

³² Cfr. *Ivi*, p. 79.

³³ Cfr. *Ivi*, p. 77.

³⁴ Gli esempi in lingua russa e le rispettive traduzioni italiane sono tratti da C. Cevese, J. Dobrovolskaja, E. Magnanini, *Grammatica russa. Morfologia: teoria ed esercizi*, Milano, Hoepli, 2000, pp. 651-653. In ogni caso, le frasi riportate non mirano a una trattazione esaustiva di tutti i diversi usi di *no* + dativo, ben più numerosi di quelli qui indicati.

In tutti e quattro gli esempi in russo è presente la preposizione *no* (*po*), seguita dal sostantivo al caso dativo. La traduzione italiana corrispondente è, però, ogni volta diversa, a seconda del tipo di complemento di cui *no* fa parte all'interno della frase. Avremo così la preposizione “di” quando *no* introduce un complemento di limite (esempio a); la preposizione “a” quando *no* indica il mezzo di comunicazione (esempio b); la preposizione “in” quando *no* rende il complemento di moto entro un'area (esempio c); ancora, la preposizione “per” quando *no* esprime il complemento di causa (esempio d).

Sovraestendere un'unica traduzione a tutti i casi in cui si presenti la preposizione *no* (*po*) seguita dal sostantivo al caso dativo è un errore non di poco conto, che indica appunto la mancata identificazione e comprensione del concetto funzionale cui il complemento si riferisce.

Thomas Herbst ha sottolineato in particolare l'importanza di adottare questo tipo di approccio nell'ambito della traduzione audiovisiva³⁵. Secondo l'autore, l'obiettivo ultimo dovrebbe essere quello di ottenere un testo multimediale tradotto che dia l'illusione dell'originale. È proprio attraverso l'approccio pragmatico-funzionale che è possibile raggiungere un tale scopo, individuando gli elementi significativi del testo *source* e ricreandoli nella lingua *target* “in una logica di ricostruzione testuale piuttosto che di trasposizione sintattico-lessicale³⁶”.

Il passaggio successivo da affrontare è una riflessione per quanto riguarda la tensione tra semplice traduzione e localizzazione. In altre parole, ci si chiede se sia sufficiente trasporre da una lingua all'altra solo gli elementi linguistici del testo audiovisivo o se, al contrario, sia necessario adattare il prodotto al pubblico *target* anche dal punto di vista culturale.

Christopher Taylor ha risolto la questione suggerendo approcci diversificati in base alla tipologia e alla funzione del testo multimediale di riferimento. Nel caso di spot pubblicitari appare più che opportuno adottare una strategia localizzante, utile a evitare incomprensioni e a stimolare una più rapida accettazione del prodotto da parte del pubblico locale, con ricadute positive in termini di volumi di vendita³⁷.

³⁵ Cfr. T. Herbst, *A Pragmatic Translation Approach to Dubbing*, “EBU Review – Programmes, Administration, Law”, vol. 38, 1987, pp. 21-23.

³⁶ R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, *Il doppiaggio: trasposizioni...*, cit., p. 79.

³⁷ Cfr. R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti, S. Bernardini, *La traduzione multimediale...*, cit., p. 155.

Il fatto che la localizzazione del *marketing* sia un aspetto da non trascurare nell'ambito della strategia aziendale è emerso con particolare forza nel 2018, dopo la messa in onda, in Cina, di una serie di spot pubblicitari della casa di alta moda “Dolce & Gabbana”. Questi raffiguravano una modella asiatica intenta a mangiare pizza, spaghetti e un enorme cannolo con le bacchette, non senza difficoltà: in *background* della musica cinese stereotipata e una voce narrante che imitava, in modo goffo, la presunta cattiva pronuncia del *brand* da parte dei locali.

Figura 2 – Esempio di spot pubblicitario non localizzato



Questo spot di “Dolce & Gabbana” fa riferimento a un’ironia dal sapore europeo non adatta al contesto cinese, in cui è stata percepita esclusivamente la dimensione di scherno ai valori locali (*Eating with Chopsticks*, “Dolce & Gabbana”, 2018 – Episodio 3).

Lo spot, ritenuto dal pubblico cinese irrispettoso, razzista e sessista, ha suscitato asprissime polemiche, che hanno portato a un vero e proprio boicottaggio del marchio nel Paese asiatico.

Al contrario, per quanto riguarda il cinema, è importante permettere al film straniero di rimanere tale. Un’eccessiva localizzazione, infatti, espone al rischio di desementizzazione del prodotto multimediale, la cui attrattiva in molti casi risiede proprio nel suo fascino esotico. Secondo l’autore, quindi, l’adattamento dei dialoghi

non deve tanto avvicinare il film alla cultura di arrivo, quanto permettere al pubblico *target* di comprendere la cultura di partenza³⁸.

1.5. I principali problemi traduttologici nell'audiovisivo

A causa della sua complessità semiotica, il testo multimediale pone il traduttore di fronte a delle sfide particolari, che richiedono il ricorso a soluzioni creative. Alcuni di questi problemi sono comuni a tutti i tipi di traduzione, ma devono essere analizzati in un'ottica diversa in virtù dei vincoli posti dall'audiovisivo. Altri sono invece specifici di questa tipologia testuale, e rappresentano un campo di analisi ancora poco esplorato dalla dottrina.

Questo paragrafo non si pone l'obiettivo di prescrivere il modo migliore per risolvere simili problemi traduttologici. Esso si limita a una descrizione della prassi abituale esponendo le diverse opzioni a disposizione del traduttore, a cui però spetta sempre l'ultima parola (ovviamente in accordo con il committente).

1.5.1. Tradurre i titoli dei film

Il traduttore a cui sia stata commissionata la traduzione di un film deve, in primo luogo, assicurarsi che tale testo multimediale non sia già stato tradotto e trasmesso in passato. In tal caso, infatti, in linea di massima, è necessario attenersi alla traduzione del titolo proposta in precedenza, onde evitare incoerenza e confusione nel pubblico *target*³⁹.

A questo proposito, uno strumento molto utile e comunemente usato dai traduttori professionisti è l'*International Movie Database* (IMDb), una banca dati che raccoglie informazioni su un'enorme collezione di film e serie TV⁴⁰. Dopo aver fatto una ricerca sul sito <www.imdb.com>, cliccando su *Celebre anche come* nella sezione *Dettagli* è possibile accedere a un elenco di tutti i Paesi in cui il prodotto audiovisivo è stato trasmesso, con i titoli nelle diverse lingue *target*.

³⁸ Cfr. K. Efimova, Tradurre il sorriso, o Delle voci mancanti del cinema russo in Italia, "Slavica Tergestina", vol. 21, 2018, p. 209.

³⁹ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 129.

⁴⁰ Cfr. *Ivi*.

Figura 3 – Ricerca del titolo di una serie TV nelle diverse lingue *target* su <www.imdb.com>

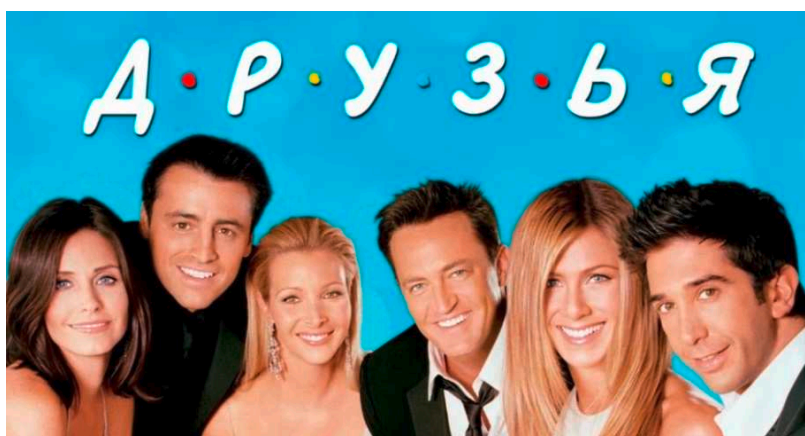
Also Known As (AKA)	
(original title)	Ojing-eo geim
Algeria (French title) (new title)	Jeu de calmar
Argentina	El Juego del calamar
Australia	Squid Game
Azerbaijan (new title)	Kalamar Oyunu
Bosnia & Herzegovina (Bosnian title) (working title)	Igra lignje
Brazil	Round 6

L'immagine mostra un breve estratto dell'elenco dei titoli della serie TV sudcoreana *Squid Game* (2021) in diverse lingue (<https://www.imdb.com/title/tt10919420/releaseinfo?ref_=tt_dt_aka#akas>, consultato in data 24.11.2021).

Qualora, invece, il prodotto audiovisivo non sia stato precedentemente rappresentato o trasmesso nel Paese *target* (per esempio nel caso di una *première*), il traduttore può ricorrere a cinque tecniche per la resa del titolo⁴¹:

- Traduzione diretta del titolo originale

Figura 4 – *Друзья* (2001)



La serie TV statunitense *Friends* (1994 – lett. *Amici*) è stata tradotta in russo con il titolo *Друзья* (*Druz'ja* – lett. *Amici*)⁴².

⁴¹ Cfr. *Ivi*, pp. 130-131.

⁴² Tutte le figure riportate in questo paragrafo sono tratte da *Google Immagini*. Le informazioni in merito ai titoli delle serie TV e dei film nelle diverse lingue sono invece ricavate da <www.imdb.com>, consultato per l'ultima volta in data 29.11.2021.

- Traduzione parziale del titolo originale

Figura 5 – *Comment je l'ai rencontrée* (2005-2014)



La serie TV statunitense *How I met your mother* (2005-2014 – lett. *Come ho incontrato vostra madre*) è stata distribuita nel Canada francese con il titolo *Comment je l'ai rencontrée* (lett. *Come l'ho incontrata*): il campo semantico è stato mantenuto inalterato, ma il concetto di “madre” è stato reso non più attraverso un sostantivo (come nell'originale), bensì con il pronome francese “le”, che rende il titolo volutamente più ambiguo.

- Nuova traduzione accattivante

Figura 6 – *La regina degli scacchi* (2020)



La serie TV statunitense nota in Italia come *La regina degli scacchi* presenta un titolo originale ben diverso, *The Queen's Gambit* (2020 – lett. *Il gambetto di donna*), in riferimento a una mossa tipica del gioco degli scacchi. Ritenendo questo titolo poco accattivante e forse non del tutto chiaro al pubblico italiano, il traduttore ha preferito mantenere lo stesso campo semantico (“scacchi”, “regina”), spostando però il *focus* sulla protagonista.

- Traduzione zero (mantenimento del titolo in lingua originale)

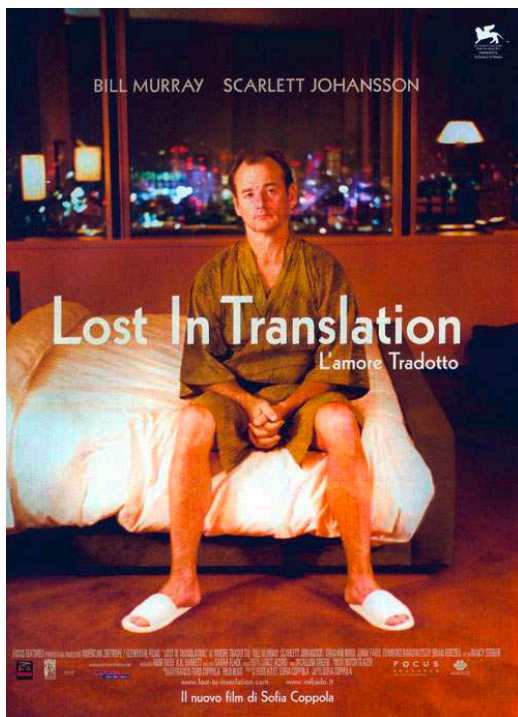
Figura 7 – *The Big Bang Theory* (versione italiana: 2008-2019)



La serie TV statunitense *The Big Bang Theory* (lett. *La teoria del Big Bang* – 2007-2019) è stata distribuita in Italia – così come in molti altri Paesi – con il titolo inglese originale, ritenuto di facile comprensione per il pubblico target.

- Traduzione zero seguita da spiegazione accattivante

Figura 8 – *Lost in Translation - L'amore tradotto* (2003)



Nella versione italiana del film statunitense/giapponese *Lost in Translation* (lett. *Perso nella traduzione* – 2003) è stato mantenuto il titolo inglese originale, con l'aggiunta di una spiegazione (*L'amore tradotto*) volta a chiarirne il genere sentimentale.

Come evidenziato in precedenza, nessuna di queste strategie è migliore delle altre: spetta al traduttore decidere, caso per caso, quale sia la soluzione più adeguata, anche e soprattutto sulla base delle indicazioni fornite dal committente.

Frederic Chaume sottolinea come, a livello di prassi, sia possibile individuare una tendenza generale nella traduzione dei titoli, differenziata a seconda della tipologia di testo audiovisivo. Per quanto riguarda i film si opta di norma per il mantenimento del titolo in lingua originale: i distributori preferiscono, infatti, che il prodotto sia conosciuto con lo stesso titolo in tutto il mondo. Al contrario, nel caso di generi meno canonici (per esempio cartoni animati, documentari, ecc.), al traduttore è solitamente permesso di rendere il titolo nella lingua *target* in maniera più o meno libera⁴³.

1.5.2. Tradurre il linguaggio marcato

Un'altra questione rilevante nella traduzione in generale e, in particolare, nella traduzione audiovisiva è la resa del linguaggio marcato. Esso può essere definito come un linguaggio caratterizzato da tratti linguistici non-standard oppure da tratti che, pur appartenendo alla lingua standard, non sono neutri⁴⁴.

La dottrina distingue tradizionalmente tre tipologie di linguaggio marcato: le variazioni stilistiche, le variazioni dialettali (legate al parlante) e le variazioni di registro (legate all'uso)⁴⁵.

In primo luogo, con il termine "stile" nell'ambito dell'audiovisivo ci si riferisce al modo di parlare di un personaggio che, intenzionalmente, cerca di risultare comico, monotono, forbito, ecc.⁴⁶ È di fondamentale importanza che il traduttore riesca a mantenere il modo peculiare che un personaggio ha di esprimersi, rispettando e riproducendo nella lingua *target* le sue scelte lessicali e grammaticali.

Frederic Chaume cita, per esempio, il cortometraggio statunitense *Who's My Favourite Girl?* (1999), scritto e diretto da Adrian McDowall. A un certo punto della

⁴³ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 129.

⁴⁴ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester-Kinderhook, St. Jerome Publishing, 2007, p. 187.

⁴⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 187-195.

⁴⁶ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., pp. 133-136.

narrazione Andy, il ragazzino protagonista, recita una filastrocca che la madre gli ha insegnato da bambino:

ANDY: My mummy is my favourite girl, my mummy is my favourite girl, I'll always love my mummy 'cause she kept me in her tummy.

MOTHER: That's right and don't you forget about your old mum (pause)⁴⁷.

Per non snaturare il testo audiovisivo nel suo impianto semiotico, è fondamentale che il traduttore riproduca lo stile bambinesco della battuta di Andy, caratterizzato da numerose allitterazioni e scelte lessicali elementari. Un'eventuale traduzione italiana potrebbe essere la seguente:

ANDY: La mia mamma è la mia preferita, la mia mamma è la mia preferita, vorrò sempre bene alla mia mamma perché mi ha tenuto nel suo pancino⁴⁸.

Ancora più complesso è rendere nella lingua *target* delle ipotetiche variazioni dialettali. “Dialetto” è un iperonimo, tradizionalmente usato per indicare variazioni linguistiche sia diatopiche (legate al luogo, quindi i dialetti in senso stretto), sia diastratiche (legate allo *status* socio-economico del parlante e identificate più precisamente con il termine “socioletti”)⁴⁹. In generale, i dialetti si caratterizzano per un uso non-standard della grammatica, scelte lessicali specifiche e un accento particolarmente connotato.

In questo ambito, la sfida principale che si pone di fronte al traduttore audiovisivo è quella di riuscire a rendere la variazione diatopica, specifica di un determinato contesto culturale e normalmente priva di equivalenti nella lingua/cultura *target*.

L'enorme difficoltà di questo processo deriva dalla natura multimediale del testo audiovisivo. Per esempio, un film sulla mafia ambientato a Palermo, i cui personaggi parlano in dialetto siciliano, non potrà mai essere doppiato con un dialetto della

⁴⁷ *Ivi*, p. 134.

⁴⁸ Ove non altrimenti indicato la traduzione italiana proposta è nostra. Si noti la scelta di omettere, in traduzione, il termine “*girl*”: abbiamo ritenuto, infatti, che “bimba” suonasse innaturale in riferimento alla madre adulta e, allo stesso modo, “donna” o “ragazza” non si addicesse a una frase pronunciata, in origine, da un bambino.

⁴⁹ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 191.

Germania meridionale: l'ambiente visivo, infatti, crea nello spettatore un orizzonte di aspettative che condiziona inevitabilmente anche il lavoro del traduttore⁵⁰.

Di conseguenza, viene naturale chiedersi come un problema di questo tipo possa essere risolto. La prassi traduttiva tende a conferire al personaggio un'identità linguistica piuttosto neutra, "che sembri compatibile con l'ambientazione straniera e sia allo stesso tempo comprensibile in una dimensione sovraregionale⁵¹". Questo, però, non significa assolutamente che il testo audiovisivo debba essere reso in una sterile lingua standard⁵²: starà al bravo traduttore agire sul piano delle compensazioni lessicali e sintattiche per veicolare, in altro modo, il carico di implicazioni derivanti dall'uso di una determinata varietà linguistica nel testo *source*.

A tal proposito, un ottimo esempio è rappresentato dal doppiaggio inglese della serie animata italiana *Strappare lungo i bordi* (2021).

Figura 9 – *Strappare lungo i bordi* (2021)



Immagine tratta da *Google Immagini*.

⁵⁰ Cfr. R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti, S. Bernardini, *La traduzione multimediale: Quale...*, cit., p. 46.

⁵¹ *Ivi*.

⁵² Cfr. *Ivi*.

La versione originale rispecchia in tutto e per tutto la parlata romana del suo autore, il fumettista Zerocalcare, connotando i personaggi in maniera estremamente viva e autentica. Il traduttore per il doppiaggio inglese è riuscito a mantenere il linguaggio marcato dei personaggi, attraverso delle scelte lessicali e sintattiche fortemente legate alla sfera colloquiale, a tratti vicine allo *slang*. Vediamo, qui di seguito, un esempio, tratto dal primo episodio della serie (minuto 00:01:15):

IT: Un momento c'avevi Manu Chao che te diceva che per campa' bene te dovevi fa' trecento bombe al giorno, e quello dopo Tiziano Ferro che diceva che te dovevi butta' dal ponte de Ariccia.

EN: One minute Manu Chao was saying the secret to feeling good was smoking three hundred joints a day, and the next Tiziano Ferro was telling you to throw yourself off the bridge.

In questo caso, il linguaggio marcato del personaggio è stato reso attraverso la scelta del termine dello *slang* “*joints*”, al posto dell’etichetta più standard “*marijuana cigarettes*”, per tradurre il romano “bombe”.

L’idea di compensazione emerge chiaramente al minuto 00:03:06 dello stesso episodio: il traduttore ha reso la domanda italiana, piuttosto neutra, “Esci a fumare?” con un inglese molto informale (“*Fancy a ciggie?*”). Si tratta, con molta probabilità, di una scelta intenzionale, volta a compensare l’incapacità di rendere esattamente, in altri punti della traduzione, tutte le connotazioni insite nel dialetto romano.

Sempre a proposito di linguaggio marcato, un altro aspetto che merita attenzione è quello riguardante le variazioni di registro (legate all’uso). Parlando di “registro” ci si riferisce alla lingua prodotta da una particolare situazione sociale, e caratterizzata da diversi gradi di formalità in base alla situazione stessa⁵³.

Un esempio paradigmatico sono le forme di cortesia e, in particolare, il pronome Lei (oppure Voi, per conferire un tono più arcaico), usato per sottolineare la distanza sociale e/o il diverso rapporto di potere tra il parlante e l’interlocutore⁵⁴. La resa di questo fenomeno socio-pragmatico richiede un’attenta riflessione da parte del traduttore, a prescindere dal fatto che la lingua *source* e la lingua *target* possiedano le stesse strutture morfologiche. Ogni cultura ha, infatti, delle proprie regole non-scritte

⁵³ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 189.

⁵⁴ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 144.

che stabiliscono il grado di formalità più adatto a una determinata situazione⁵⁵. Per esempio, il *Sie* formale tedesco non può essere in ogni caso tradotto con l'*usted* spagnolo (simile al “Lei” italiano), dal momento che in Spagna, negli stessi contesti, spesso si preferisce dare del *tú*⁵⁶.

Saranno indizi di natura visiva, narrativa e linguistica – oltre che approfondite competenze interculturali – ad aiutare il traduttore audiovisivo a scegliere la formula linguistica più opportuna al grado di formalità della situazione⁵⁷.

1.5.3. Tradurre l'umorismo

Nella dottrina si è spesso parlato di intraducibilità dell'umorismo, in virtù del suo legame non solo con il contesto in cui è inserito (per esempio un dialogo e/o una scenografia), ma anche con un determinato contesto linguistico, socio-culturale e, in alcuni casi, addirittura personale⁵⁸. La pratica, però, sembra in parte smentire queste posizioni: basti pensare alle commedie di Roberto Benigni e Massimo Troisi, che hanno riscontrato un enorme successo anche al di fuori dei confini nazionali⁵⁹.

Jorge Díaz Cintas e Aline Remael hanno individuato tre fasi fondamentali che un traduttore audiovisivo dovrebbe seguire per un'efficace resa dell'umorismo:

- a) Individuare e comprendere l'elemento umoristico del testo *source*.
- b) Valutare l'effetto dell'umorismo sullo spettatore.
- c) Riformulare l'elemento umoristico nella lingua *target*⁶⁰.

Ci si chiede, però, come debba avvenire questa riformulazione. La prassi della traduzione audiovisiva tende sempre più verso la ricerca di un'equivalenza dinamica, a spese di un'equivalenza formale⁶¹. In altre parole, nella pratica si mira a voler ricreare nel pubblico *target* lo stesso effetto che un determinato elemento umoristico suscita

⁵⁵ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 190.

⁵⁶ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 144.

⁵⁷ Cfr. *Ivi*.

⁵⁸ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 214.

⁵⁹ Cfr. R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti, S. Bernardini, *La traduzione multimediale: Quale...*, cit., p. 28.

⁶⁰ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 214.

⁶¹ Cfr. R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, *Il doppiaggio: trasposizioni...*, cit., p. 106.

negli spettatori del prodotto in lingua originale: per raggiungere questo obiettivo, il traduttore ha la massima libertà di modificare l'aspetto semantico della battuta, ovviamente se esso non è fondamentale ai fini della comprensione del film nel suo complesso.

Patrick Zabalbeascoa, uno dei massimi studiosi di traduzione dell'umorismo, ha individuato sei diverse tipologie di battute ricorrenti nelle *sitcom* televisive. L'analisi di ciascuna di esse è utile per comprendere quali strategie possono essere messe in atto dal traduttore:

- Battute internazionali o bi-nazionali

Il referente di queste battute è parte della cultura *source*, ma è sufficientemente conosciuto all'estero perché l'effetto umoristico si mantenga anche attraverso una traduzione diretta. Esempi di referenti internazionali o bi-nazionali sono: artisti e politici famosi, attrazioni turistiche, multinazionali, aspetti ben noti della storia di un Paese, ecc.

Questo tipo di battute non origina grandi problemi traduttivi: si opta, di norma, per una traduzione letterale del contenuto⁶².

Per esempio, nell'episodio 8x23 della celebre *sitcom* statunitense *How I met your mother* in lingua originale, il protagonista Ted invita Marshall e Lily, che si stanno per trasferire in Italia, a portare con sé un vecchio *pouf* rosso, ricevendo una risposta molto irriverente da parte dell'amico:

TED: Guys, this chair has been here forever. You gotta take it with you. Italy! (Ragazzi, questo *pouf* rosso è qui da una vita. Dovete portarlo con voi. Italia!)

MARSHALL: Ted... Italy doesn't need something that is wrinkled, red and leaky, and smells like booze and narcotics. They've already got former Prime Minister Silvio Berlusconi. (Ted... L'Italia non ha certo bisogno di una cosa raggrinzita, rossa e logora, che puzza di liquore e narcotici. Ha già l'ex Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi).

⁶² Cfr. P. Zabalbeascoa, *Translating jokes for dubbed television situation comedies*, "The Translator", vol. 2, 1996, p. 251.

Figura 10 – Battuta internazionale o bi-nazionale



How I met your mother, Carter Bays - Craig Thomas, 2005-2014, USA – Stagione 8, Episodio 23, Minuto 00:07:17.

Questa battuta è stata tradotta letteralmente nelle diverse lingue in cui la *sitcom* è stata doppiata: Silvio Berlusconi è infatti un personaggio ben noto all'estero, specialmente per alcune vicende non-istituzionali che l'hanno coinvolto.

Il doppiaggio italiano rappresenta un'eccezione e, per questo motivo, risulta essere particolarmente interessante. Il traduttore ha optato per una generalizzazione, omettendo il riferimento esplicito a Silvio Berlusconi, soprattutto in vista di una messa in onda della *sitcom* sulle reti *Mediaset*:

MARSHALL: Ted... L'Italia non ha certo bisogno di una cosa raggrinzita, rossa e logora, macchiata di alcool e droghe varie. Ha già abbastanza problemi con chi governa il Paese.

- Battute riferite a una cultura o a un'istituzione nazionale

In questo tipo di battute il referente è talmente legato alla cultura *source* da risultare incomprensibile allo spettatore *target* medio. È perciò necessario un adattamento affinché l'effetto umoristico sia mantenuto in traduzione⁶³.

⁶³ Cfr. P. Zabalbeascoa, *Translating jokes for...*, cit., p. 252.

Per esempio, nell'episodio 3x2 della *sitcom* britannica *Yes, Minister* (1982) in lingua originale, durante una conversazione con il ministro Hacker il giornalista Ludovic Kennedy fa riferimento a una notizia politica chiaramente gonfiata, per poi aggiungere:

It wasn't me who put it that way, Mr. Hacker, it was the *Daily Mirror*. (Non l'ho detto io, Sig. Hacker, è stato il *Daily Mirror*).

A un telespettatore britannico è perfettamente noto che il *Daily Mirror* è un quotidiano nazionale che sostiene il Partito laburista, cosa non altrettanto conosciuta al di fuori del Regno Unito. Per questo motivo, Zabalbeascoa ha proposto una traduzione alternativa, in cui il nome del giornale è sostituito dall'espressione più esplicativa "leader dell'opposizione"⁶⁴.

- Battute che riflettono il senso dell'umorismo di una comunità

Alcuni tipi di battute e tematiche umoristiche sono più frequenti in certe comunità rispetto ad altre, e rappresentano una sorta di tradizione. Per esempio, alcuni gruppi sono molto autoironici, mentre altri prediligono ridere a spese di qualcun altro. Queste preferenze locali possono derivare dalla cultura, dalla religione, da eventi storici, pregiudizi, particolari rapporti politici con i Paesi confinanti, ecc.

Non è possibile individuare una norma per quanto riguarda la resa di questo tipo di battute: spetterà al traduttore decidere, caso per caso, quale sia la soluzione migliore, tenendo presente le peculiarità della cultura *target*.

Zabalbeascoa cita l'esempio dei catalani, che tendono ad avere un'altissima considerazione di se stessi come nazione, specialmente all'interno della penisola Iberica. Questa peculiarità culturale ha dei riflessi anche in termini di traduzione audiovisiva. Basti pensare al doppiaggio della *sitcom* britannica *Fawlty Towers* (1975): nella versione originale il cameriere Manuel, nato e cresciuto a Barcellona, è un personaggio ridicolo e incapace di formulare una frase di senso compiuto in inglese; il suo strano comportamento è continuamente giustificato con la spiegazione "well, he

⁶⁴ P. Zabalbeascoa, *Translating jokes for...*, cit., p. 252.

is from Barcelona” (“beh, è di Barcellona”). È significativo notare come, nella traduzione catalana, Manuel sia invece originario del Messico, onde evitare una ricezione negativa da parte del pubblico locale⁶⁵.

- Battute dipendenti dalla lingua

In questo tipo di battute l’effetto umoristico deriva dalle caratteristiche di una certa lingua naturale⁶⁶. Gli esempi più comuni riguardano casi di omofonia (stessa pronuncia, diversa grafia), omografia (stessa grafia, diversa pronuncia), omonimia (stessa grafia, stessa pronuncia, diverso significato) e paronimia (grafia e pronuncia simili, diverso significato)⁶⁷.

Battute di questo genere possono essere tradotte letteralmente solo in rarissimi casi; si ricorre più spesso alla sostituzione o alla compensazione⁶⁸, tecniche che, se il traduttore dispone di una buona dose di originalità, permettono di ottenere risultati più che soddisfacenti.

Per esempio, nell’episodio 3x4 della *sitcom How I met your mother* in lingua originale è presente una battuta che gioca sull’omofonia tra due termini. Il gruppo di amici sta discutendo sull’impossibilità di trovare un *partner* perfetto durante un appuntamento al buio: in altre parole, c’è sempre qualcosa che non va in chi ci si trova di fronte. L’unica eccezione sembra essere Jamie, una ragazza con cui Barney è uscito tempo addietro e che, secondo Robin, non aveva nessun lato negativo:

ROBIN: Hey, you know what? Not every setup has a “but”. What about Jamie, that girl Lily set you up with? [...] She’s really nice. (Ehi, sapete una cosa? Non tutti gli incontri combinati hanno un “ma”. Ricordi Jamie, la ragazza che Lily ti ha presentato? [...] Era carina.)

BARNEY: If memory serves me, she had a huge “but”. Her huge butt. Nailed it! (lett. Però se non sbaglio aveva un grosso “ma”. Il suo culone. Battuta!⁶⁹)

⁶⁵ Cfr. P. Zabalbeascoa, *Translating jokes for...*, cit., p. 253.

⁶⁶ Cfr. *Ivi*.

⁶⁷ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 223.

⁶⁸ Cfr. *Ivi*.

⁶⁹ La traduzione letterale italiana proposta è nostra. Si noti come, con una traduzione diretta, si vada a perdere l’elemento umoristico dell’originale.

Figura 11 – Battuta dipendente dalla lingua



How I met your mother, cit. – Stagione 3, Episodio 4, Minuto 00:01:09.

Barney, personaggio molto irriverente e politicamente scorretto, gioca sull'ambiguità del gruppo di fonemi [bʌt]. Inizialmente segue il filo del discorso di Robin e usa [bʌt] nel senso della congiunzione avversativa “*but*” (“*ma*”): in base al contesto, significa che Jamie aveva un grande lato negativo. In seguito, però, inizia a utilizzare [bʌt] in riferimento al termine volgare “*butt*” (“culo”), alludendo in maniera esplicita al fatto che la ragazza fosse troppo in carne per i suoi gusti⁷⁰.

Il traduttore per il doppiaggio italiano è riuscito a mantenere l'elemento umoristico, utilizzando il materiale a disposizione nella lingua *target* senza snaturare il campo semantico di partenza:

BARNEY: Però se non sbaglio aveva un grosso “*ma*”. Un macro-sedere! Battuta!

- Battute visive

Questo genere di battute prende le mosse da informazioni veicolate tramite il canale visivo⁷¹, più precisamente attraverso l'*editing*, i gesti e le espressioni facciali

⁷⁰ Cfr. A. Rahmi, *Joke Strategies in American Situational Comedy “How I Met Your Mother”*, “*Jurnal Arbitrer*”, vol. 4, 2017, p. 44.

⁷¹ Cfr. P. Zabalbeascoa, *Translating jokes for...*, cit., pp. 253-254.

degli attori e/o le tipiche scene di *suspense* in cui lo spettatore vede o sa qualcosa in più rispetto ai personaggi coinvolti⁷².

Un umorismo di questo tipo non origina alcun problema traduttivo, dal momento che si basa in tutto e per tutto sull'immagine e non sugli elementi linguistici.

Un esempio emblematico è la serie britannica *Mr. Bean* (1990), che ha riscosso un successo planetario contando unicamente sull'universalità di gesti e mimica⁷³.

Figura 12 – Battuta visiva



Mr. Bean, Tiger Aspect Productions, 1990-1995, Regno Unito.

- Battute complesse

Le battute complesse combinano due o più delle tipologie di battute viste in precedenza⁷⁴ e, per questo motivo, rappresentano uno degli aspetti più problematici nel processo di traduzione audiovisiva.

Un esempio di battuta complessa compare nel film d'animazione statunitense *Chicken Run* (2000): al minuto 01:01:21 l'informazione visiva (un pollo che indossa degli occhiali molto spessi) è associata a una metafora linguistica a essa collegata (“*four-eyes*”, “quattrocchi”):

⁷² Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 227.

⁷³ Cfr. *Ivi*.

⁷⁴ Cfr. P. Zabalbeascoa, *Translating jokes for...*, cit., pp. 254.

Don't push me, four-eyes! (Non spingermi, quattrocchi!)

In casi come questo, la sfida per il traduttore è quella di rendere la battuta verbale mantenendo fede all'immagine sullo schermo, onde evitare incompatibilità tra ciò che si vede e ciò che si sente.

Figura 12 – Battuta complessa



Chicken Run, Aardman Animations, 2000, USA – Minuto 01:01:21.

La traduzione olandese di questa battuta risulta essere particolarmente riuscita:

Niet duwen! Blinde kip! (lett. Non spingermi, pollo cieco!)

Con il tipico modo di dire “*blinde kip*” (lett. “pollo cieco”) non viene solo mantenuto il riferimento agli occhiali che si vedono sullo schermo, ma viene anche sottolineato il concetto di “pollo”, non presente nel testo *source* dal punto di vista linguistico. Siccome il film abbonda di riferimenti irriverenti al campo semantico del pollame, si può ritenere che questa scelta del traduttore sia una compensazione per tutte quelle volte in cui il testo *source* conteneva espressioni riguardanti i polli che non si è riusciti a mantenere nella lingua *target*⁷⁵.

⁷⁵ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 228.

1.6. Le diverse modalità di traduzione audiovisiva

Esistono diverse modalità di traduzione audiovisiva, classificabili innanzitutto in base al fatto che conservino o meno il mezzo di trasmissione usato nel testo *source*⁷⁶. Quando si ricorre al mezzo fonico sia in partenza, sia in arrivo, si parla di “risonorizzazione” (*revoicing*); quando invece il nuovo testo è proposto tramite un mezzo di trasmissione diverso da quello originale, si ricorre al termine “sottotitolazione”⁷⁷.

Entrambe queste macrocategorie racchiudono al proprio interno varie modalità di traduzione audiovisiva più specifiche. Facendo riferimento alla classificazione proposta da Frederic Chaume (seppure con qualche adattamento), il tutto può essere riassunto schematicamente nella seguente tabella⁷⁸:

Tabella 1 – Modalità di traduzione audiovisiva

RISONORIZZAZIONE	SOTTOTITOLAZIONE
Doppiaggio	Intertitolazione
<i>Voice-over</i> (inclusa narrazione)	Sottotitolazione convenzionale
Doppiaggio parziale	Sottotitolazione per non udenti
Commento libero (inclusa traduzione di Goblin)	<i>Respeaking</i> (sottotitolazione <i>live</i>)
Interpretazione simultanea (e consecutiva)	Soprattitolazione
<i>Fandub</i> (incluso <i>fundub</i>)	<i>Fansub</i>
Audio descrizione e audio sottotitolazione per non vedenti	<i>Pop-up gloss</i>

Nei prossimi capitoli si analizzerà ciascuna di queste modalità, sottolineandone le caratteristiche peculiari.

⁷⁶ Cfr. R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, *Il doppiaggio: trasposizioni...*, cit., pp. 46-47.

⁷⁷ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 5.

⁷⁸ Cfr. *Ivi*.

2. LA RISONORIZZAZIONE: DEFINIZIONE E TIPOLOGIE

Con il termine “risonorizzazione” (*revoicing*) si indicano quelle modalità di traduzione audiovisiva che prevedono la sostituzione o la parziale copertura della traccia audio originale con una nuova⁷⁹, sia essa nella lingua *source* o in una lingua *target* differente.

La tipologia più diffusa di risonorizzazione è, senza dubbio, il doppiaggio; tuttavia, in questa macrocategoria rientrano anche altre modalità di traduzione audiovisiva, meno conosciute ma non per questo meno importanti: *voice-over* (inclusa narrazione), doppiaggio parziale, commento libero (inclusa traduzione di Goblin), interpretazione simultanea (e consecutiva), *fandub* (incluso *fundub*), audio descrizione e audio sottotitolazione per non vedenti⁸⁰. Andremo ora ad analizzare più nel dettaglio ciascuna di queste tipologie.

2.1. Il doppiaggio

Il doppiaggio può essere definito come un’“operazione con cui un film [o un qualsiasi testo audiovisivo] viene dotato di un sonoro diverso da quello originale, per eliminare difetti tecnici o di recitazione, o trasferire il parlato in una lingua diversa⁸¹”. Questa modalità di traduzione audiovisiva è utilizzata soprattutto in Europa occidentale (Germania, Italia, Francia, Spagna, Austria, Svizzera, ecc.), in America centrale e meridionale (Messico, Brasile, Venezuela, Colombia, ecc.), nonché in alcuni Paesi asiatici (Cina, Giappone, Corea del Sud) e nordafricani⁸².

2.1.1. Una breve storia del doppiaggio

Tra le diverse modalità di traduzione audiovisiva, il doppiaggio è quella che è nata per prima. Le sue origini si collocano alla fine degli anni Venti del secolo scorso,

⁷⁹ Cfr. N. Matkivska, *Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters' Speech and Translation Strategies Applied*, “KALBŪ STUDIJS // STUDIES ABOUT LANGUAGES”, vol. 25, 2014, p. 39.

⁸⁰ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 5.

⁸¹ <<https://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio/>>, consultato in data 17.02.2022.

⁸² Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 1.

quando si presentò la necessità di diffondere la grande novità del tempo, i film sonori, in Stati diversi da quelli di produzione⁸³. Per risolvere questo problema, nel decennio successivo si sperimentò la possibilità di realizzare uno stesso film in molte lingue, girandolo più volte con attori diversi per ogni Paese *target*⁸⁴. Nel giro di poco tempo, però, questa soluzione fu abbandonata, a causa degli alti costi di produzione e delle critiche dei pubblici stranieri, che avrebbero preferito vedere sullo schermo gli attori originali piuttosto che le loro controparti locali⁸⁵.

Si crearono così le circostanze ideali per inventare il doppiaggio: inizialmente i prodotti erano scadenti dal punto di vista tecnico; con il passare degli anni, però, i doppiatori affinarono le proprie capacità, la sincronizzazione labiale migliorò notevolmente, e i traduttori e i dialoghetti iniziarono a produrre dei copioni sempre più convincenti⁸⁶.

A distanza di quasi un secolo, il doppiaggio è più diffuso che mai, e trova applicazione anche in ambiti meno tradizionali, come per esempio la localizzazione di videogiochi e l'insegnamento delle lingue straniere⁸⁷.

2.1.2. Il *workflow* del doppiaggio

Il *workflow* del doppiaggio è, oggi, molto complesso e articolato, e coinvolge diverse figure professionali. In sintesi, esso si compone delle seguenti fasi:

- Per prima cosa, un'emittente televisiva o un distributore decide di trasmettere un prodotto audiovisivo straniero. Per poter mandare in onda un film un certo numero di volte l'anno, è necessario che la rete televisiva ottenga, da parte del distributore, una licenza di trasmissione⁸⁸.
- A una società di doppiaggio viene quindi commissionato il compito di doppiare il prodotto audiovisivo nella lingua *target*. Lo studio di doppiaggio contatta un

⁸³ Cfr. *Ivi*, pp. 1-2.

⁸⁴ Cfr. L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 263.

⁸⁵ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 2.

⁸⁶ Cfr. *Ivi*.

⁸⁷ Cfr. *Ivi*.

⁸⁸ Cfr. *Ivi*, p. 29.

traduttore – o più di uno, visto che i progetti sono quasi sempre urgenti⁸⁹ – e organizza il processo produttivo nel suo complesso⁹⁰.

- Il traduttore abbozza così una traduzione dei dialoghi, spesso basandosi unicamente sul copione⁹¹, senza avere accesso alle immagini per una questione di *copyright*. Di conseguenza, la traduzione che si ottiene in questa prima fase è molto approssimativa e letterale, dovendo operare in mancanza di tutti quegli elementi non-linguistici che spesso sono di fondamentale importanza per comprendere appieno il prodotto audiovisivo⁹².
- Questa prima traduzione viene adattata da un dialoghista che, sulla base del confronto con le immagini sullo schermo, rimodella i dialoghi tradotti per renderli più rispondenti alle inquadrature, alla posizione delle labbra degli attori (c.d. sincronismo ritmico e labiale) e alle loro espressioni facciali (c.d. sincronismo espressivo)⁹³. Ai dialoghisti è anche richiesto di segmentare il testo in “anelli”, ovvero piccole porzioni di dialogo volte a facilitare la memorizzazione da parte degli interpreti vocali, nonché di aggiungere al copione simboli specifici per aiutare i doppiatori ad avvicinarsi il più possibile all’originale (per esempio, indicando quando fare delle pause, quando sorridere, ecc.)⁹⁴.
- A questo punto interviene un direttore del doppiaggio – interno all’azienda o *freelance* – a cui spetta, per prima cosa, il compito cruciale di selezionare le voci più adatte a doppiare gli attori originali⁹⁵.

Portato a termine questo primo obiettivo, il direttore illustra ai doppiatori la trama del film e le caratteristiche dei rispettivi personaggi, dando loro disposizioni per quanto riguarda l’interpretazione. È fondamentale che il direttore sia abile nello *storytelling*, dal momento che i doppiatori non vedono mai il film per intero, ma solo le sezioni che devono doppiare⁹⁶.

- I doppiatori procedono quindi al doppiaggio vero e proprio, leggendo individualmente, più volte e ad alta voce i vari “anelli” all’interno di una cabina

⁸⁹ Cfr. *Ivi*, p. 39.

⁹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 29.

⁹¹ Cfr. *Ivi*.

⁹² Cfr. *Ivi*, p. 33.

⁹³ Cfr. L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 264.

⁹⁴ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 35.

⁹⁵ Cfr. L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 264.

⁹⁶ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 36.

insonorizzata, sotto la supervisione del direttore del doppiaggio. Il processo continua finché tutti gli attori coinvolti non sono soddisfatti dell'interpretazione e del livello di sincronizzazione raggiunto, e si ottiene così la registrazione definitiva delle battute nella lingua *target*⁹⁷.

Figura 14 – Registrazione delle battute all'interno della cabina di doppiaggio



Immagine tratta da G. Spiteri Miggiani, *Dialogue Writing for Dubbing: An Insider's Perspective*, London, Palgrave Macmillan, 2019, p. 17 – Disegno di Sara Chersoni.

- A conclusione del processo, un tecnico del suono perfeziona la sincronia di voci e immagini con l'ausilio di macchinari ad alta tecnologia. Il doppiato viene poi “mixato”, ovvero integrato con la colonna musicale e la colonna sonora internazionale, comprendente tutti i suoni non-linguistici del prodotto audiovisivo⁹⁸.

È importante sottolineare che, nel contesto attuale, è sempre più comune imbattersi in traduttori professionisti in grado di svolgere anche il ruolo di dialoghetti, permettendo così di snellire il *workflow* nel suo complesso⁹⁹.

⁹⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 36-37.

⁹⁸ Cfr. L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 264.

⁹⁹ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 38.

Nonostante l'enorme competenza, però, la loro attività è in genere limitata a un solo Paese e fatica a valicare i confini, a causa di una forte disomogeneità che caratterizza il processo di traduzione per il doppiaggio a livello internazionale: per esempio, le regole per quanto riguarda la segmentazione dei dialoghi variano da Stato a Stato, così come i simboli specifici per guidare l'interpretazione dei doppiatori¹⁰⁰. La causa di questa eterogeneità è da ricercarsi nel conservatorismo del settore, nella convinzione che l'industria di doppiaggio del proprio Paese sia quella che produce i migliori risultati, ma soprattutto in un forte timore di spionaggio industriale, che porta a limitare il più possibile i contatti con le aziende concorrenti¹⁰¹.

2.1.3. Gli standard qualitativi del doppiaggio

La qualità del doppiaggio è un aspetto di fondamentale importanza, in grado di influenzare in maniera significativa la ricezione del prodotto audiovisivo da parte del pubblico *target*. Ma quando un doppiaggio può ritenersi ben fatto? Rispondere a questa domanda non è per niente semplice, dal momento che la valutazione sarà sempre, almeno in parte, condizionata dalla sensibilità soggettiva di ognuno.

È tuttavia possibile adottare la prospettiva di uno spettatore ideale, individuando alcuni standard qualitativi che è opportuno rispettare per ottenere un doppiaggio il più possibile soddisfacente. Queste priorità da tenere in considerazione riguardano la sincronizzazione, l'ottenimento di dialoghi credibili e realistici, la lealtà della traduzione, la qualità del suono e la drammatizzazione da parte dei doppiatori¹⁰².

2.1.3.1. La sincronizzazione

Frederic Chaume definisce la sincronizzazione come “uno degli aspetti della traduzione per il doppiaggio, che consiste nel far coincidere la traduzione nella lingua *target* con i movimenti articolatori e corporei degli attori sullo schermo, assicurandosi che l'alternarsi di enunciati e pause nella traduzione e nel testo *source*

¹⁰⁰ Cfr. *Ivi*, p. 40.

¹⁰¹ Cfr. *Ivi*, p. 64.

¹⁰² Cfr. *Ivi*, pp. 14-20.

corrispondano¹⁰³”. Ne deriva la possibilità di individuare tre diverse tipologie di sincronizzazione:

- Sincronizzazione fonetica, anche detta sincronizzazione labiale. Essa consiste nell’adattare la traduzione ai movimenti articolatori degli attori sullo schermo, specialmente se il loro volto è in primo piano¹⁰⁴.

István Fodor ha analizzato la tematica in maniera estremamente dettagliata, sottolineando l’importanza, nel doppiaggio, di far corrispondere alle consonanti bilabiali, labio-dentali e alle vocali arrotondate della lingua *source* rispettivamente delle consonanti bilabiali, labio-dentali e delle vocali arrotondate anche nella lingua *target*¹⁰⁵. Solo in questo modo è possibile ottenere un effetto finale realistico, naturalizzando il prodotto audiovisivo straniero e avvicinandolo, quindi, al pubblico di destinazione.

Per esempio, l’enunciato inglese “*the parson had a house which belonged to...*”¹⁰⁶ (“il pastore aveva una casa appartenente a...”) potrebbe essere doppiato in francese come “*la maison du clergé appartenait à...*”¹⁰⁷ (“la casa del pastore apparteneva a...”), cambiando l’ordine delle parole per far sì che la bilabiale /m/ di “*maison*” sia nel punto in cui l’attore sullo schermo pronuncia la /p/ di “*parson*”, e che la bilabiale /p/ di “*appartenait*” sia nel punto in cui l’attore pronuncia la /b/ di “*belonged*”¹⁰⁸.

- Sincronizzazione cinesica, ovvero la sincronizzazione della traduzione nella lingua *target* con i movimenti corporei degli attori sullo schermo¹⁰⁹. Per esempio, un attore che scuote la testa non può pronunciare un “sì” affermativo, e un personaggio che alza la mano deve porre una domanda o fare un intervento per essere coerente con il suo gesto.

¹⁰³ *Ivi*, p. 68.

¹⁰⁴ Cfr. *Ivi*.

¹⁰⁵ Cfr. I. Fodor, *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburg, Helmut Buske, 1976, pp. 54-57.

¹⁰⁶ F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 74.

¹⁰⁷ F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 74.

¹⁰⁸ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 74.

¹⁰⁹ Cfr. *Ivi*, p. 69.

Questo aspetto della traduzione per il doppiaggio non origina, di norma, grandi difficoltà. È tuttavia fondamentale tenerlo in considerazione, perché eventuali errori risulterebbero molto evidenti. Basti pensare alla serie televisiva statunitense *Mission Impossible* (1966-1973) che, in lingua originale, presenta il seguente scambio di battute:

MR. JOHNSON: Then, won't there be more holidays until next year? (Quindi non ci saranno più vacanze fino al prossimo anno?)

SECRETARY: No, Mr. Johnson¹¹⁰. (No, Sig. Johnson.)

In un vecchio doppiaggio catalano viene cambiato il punto di vista, e si sente la segretaria dire, in catalano, “Sì, Sig. Johnson”, nel senso di “Sì, Sig. Johnson. Dice bene”. Il problema è che, in questa versione doppiata, la segretaria accompagna la sua risposta affermativa con uno scuotere della testa¹¹¹. La traduzione appare, quindi, palesemente scorretta, e impedisce allo spettatore di apprezzare appieno il prodotto audiovisivo nella lingua di destinazione.

- Isocronia, ovvero la sincronizzazione del testo *target* con il testo *source* per quanto riguarda l'alternarsi di enunciati e pause¹¹². Un film doppiato nel quale l'attore sullo schermo muove le labbra senza pronunciare alcun suono nella lingua di destinazione sarà, senza dubbio, valutato negativamente dal pubblico ricevente. È quindi indispensabile che il dialoghista adatti la lunghezza delle battute in traduzione, per farla corrispondere alla durata degli enunciati nella lingua *source*. Un problema significativo è rappresentato, però, dal fatto che le lingue romanze tendono a utilizzare delle strutture grammaticali e sintattiche più lunghe rispetto a quelle inglesi, note per la loro sinteticità. Per aggirare questo ostacolo e ottenere, quindi, un'isocronia soddisfacente, una tecnica traduttiva spesso utilizzata, per esempio nel doppiaggio dall'inglese allo spagnolo, è la riduzione, come si può vedere nel caso qui riportato:

¹¹⁰ *Ivi*, p. 71.

¹¹¹ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 71.

¹¹² Cfr. *Ivi*, p. 72.

ORIGINALE: It is my desire, if not my duty... (È mio desiderio, se non mio dovere...)

TRADUZIONE: Es mi voluntad y cuando menos mi deber... (È mio desiderio, se non mio dovere...)

VERSIONE SINCRONIZZATA: Es mi voluntad y mi deber...¹¹³ (È mio desiderio e mio dovere...)

In questo esempio, per ragioni di sincronizzazione, al connettivo spagnolo “y cuando menos” è stata preferita la congiunzione coordinativa “y”, più breve e quindi più vicina all’ “if not” inglese in termini di durata della pronuncia.

2.1.3.2. L’ottenimento di dialoghi credibili e realistici

La traduzione oscilla sempre tra due poli: l’adeguatezza in relazione al testo *source* e l’accettabilità nella cultura *target*. Nel caso della traduzione per il doppiaggio è fondamentale compiere anche un passaggio ulteriore, ovvero assicurarsi che il parlato nella lingua di destinazione risulti realistico e credibile¹¹⁴.

Non sono rari, purtroppo, gli esempi di cosiddetto “doppiaggese”, caratterizzato, in italiano, da un’innaturale neutralità fonetica e da un numero cospicuo di parole e sintagmi che risultano artificiosi, poiché frutto di calchi semantici e lessicali, prestiti e altri *cliché* traduttivi dalla lingua di partenza¹¹⁵.

Il caso più noto è, senza ombra di dubbio, il termine volgare “fottuto”, utilizzato per tradurre l’inglese “*fucking*”; vediamo, per esempio, la seguente battuta, tratta dal film statunitense *Do the Right Thing* (1989), e la sua resa nel doppiaggio italiano:

EN: I built this fucking place with my bare fucking hands.

IT: L’ho costruito io questo fottuto posto con queste fottute mani¹¹⁶.

¹¹³ A. Matamala, *Translations for Dubbing as dynamic texts: strategies in film synchronisation*, “Babel”, vol. 56, 2010, p. 19.

¹¹⁴ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 16.

¹¹⁵ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l’audiovisivo*, cit., p. 161.

¹¹⁶ C. Taylor, *Tradurre il cinema: Atti Covegno (Trieste, 29-30 novembre 1996)*, Trieste, EUT, 2000, p. 84.

La traduzione risulta poco spontanea, quasi forzata: nessun parlante italiano, in un momento di rabbia, utilizzerebbe d'istinto l'aggettivo "fottuto". Una traduzione più plausibile e naturale, più vicina all'idiomaticità della lingua *target*, potrebbe essere la seguente: "L'ho costruito io questo cazzo di posto con le mie mani del cazzo". Essa è, ovviamente, meno rispondente all'originale dal punto di vista dell'articolazione fonetica (al posto della consonante labio-dentale /f/ di "fucking" verrebbe pronunciata la consonante velare /k/ di "cazzo"). Tuttavia la traduzione è per sua stessa natura una negoziazione e, in casi di questo genere, secondo gran parte degli studiosi è preferibile sacrificare la sincronizzazione labiale a vantaggio di una maggiore credibilità dei dialoghi nella lingua di destinazione¹¹⁷.

2.1.3.3. La lealtà della traduzione

Nell'ambito della traduzione audiovisiva, il concetto di "lealtà" al testo *source* è molto discusso. Secondo Laura Salmon, per esempio, è sbagliato parlare di fedeltà per quanto riguarda la traduzione per lo spettacolo perché, per funzionare, film, opere teatrali e canzoni devono "trasformarsi in prodotti perfettamente autonomi, pur restando metatesti riconducibili ai testi originari¹¹⁸".

Al di là delle diatribe concettuali e delle sottigliezze terminologiche, è comunque innegabile che lo spettatore del film doppiato si aspetta di vedere lo stesso film che il pubblico nel Paese di provenienza vede in lingua originale; in altre parole, il prodotto audiovisivo doppiato deve rispettare il contenuto, la forma, la funzione e l'effetto del testo *source*¹¹⁹.

Nel contesto attuale, però, sono ancora numerosi gli Stati nei quali è operata un'intensa censura, volta a eliminare, attraverso la traduzione, riferimenti politici, religiosi e sessuali presenti nel testo originale e ritenuti scomodi¹²⁰: il risultato è, sicuramente, un prodotto audiovisivo più neutro, meno scabroso per la cultura *target* (o per il regime vigente), ma anche snaturato rispetto al suo contenuto di partenza.

¹¹⁷ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 86.

¹¹⁸ L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., pp. 262-263.

¹¹⁹ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 17.

¹²⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 151-152.

Un Paese noto per questo tipo di rimaneggiamenti è la Cina. Per citare un caso di cronaca attuale, le principali piattaforme di *streaming* locali – tra cui *Sohu*, *iQiyi*, *Tencent Video*, *Youku* e *Bilibili* – sono state inondate di critiche dopo aver trasmesso, a partire dall’11 febbraio 2022, la serie TV statunitense *Friends* (1994) stravolta da un nuovo doppiaggio rigidamente censurato¹²¹. Per esempio, tutti i riferimenti all’omosessualità di Carol, ex moglie di Ross, sono stati rimossi, e la battuta di Ross al minuto 00:00:50 dell’episodio 1x5 in cui dice che le donne possono avere “*multiple orgasms*” (“orgasmi multipli”) è stata doppiata in cinese come “le donne fanno *gossip* all’infinito”¹²².

Figura 35 – Battuta di Ross in lingua originale (*Friends*, 1994)



Friends, David Crane - Marta Kauffman, 1994, USA – Stagione 1, Episodio 5, Minuto 00:00:50.

Viene naturale chiedersi fino a che punto censure di questo tipo derivino da forme di auto-censura del traduttore e in che misura, invece, siano imposte da soggetti esterni (in primo luogo dal potere politico). Ma, soprattutto, è opportuno interrogarsi sulla fondatezza di questa operazione, e su come essa possa influenzare il libero pensiero di intere popolazioni.

¹²¹ Cfr. <https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/tv/2022/02/15/friends-torna-in-cina-ma-con-la-censura-su-scene-lgbtq_a6394ea1-b861-4793-b439-82c270715f57.html>, consultato in data 21.02.2022.

¹²² Cfr. <<https://edition.cnn.com/2022/02/12/entertainment/china-lgbt-friends-television-lesbian-censorship-scli-intl/index.html>>, consultato in data 21.02.2022.

2.1.3.4. La qualità del suono

A un doppiaggio ben fatto concorrono anche altri fattori, che esulano dalla responsabilità del traduttore e del dialoghista. Tra questi è fondamentale citare la qualità del suono, competenza del tecnico del suono che interviene nella fase finale del *workflow* del doppiaggio.

Affinché il prodotto audiovisivo doppiato generi, sul pubblico *target*, un effetto realistico, bisogna attenersi alle seguenti regole:

- I dialoghi dell'originale non devono essere, per nessun motivo, udibili, così come i suoni paralinguistici (per esempio un colpo di tosse)¹²³.
- I dialoghi doppiati non devono presentare rumori di fondo o interferenze; allo scopo di ottenere un suono nella lingua *target* il più possibile chiaro, la registrazione deve avvenire all'interno di cabine insonorizzate¹²⁴.
- Le voci doppiate devono avere un volume più alto rispetto a quello della comunicazione quotidiana, allo scopo di facilitare la comprensione del pubblico ricevente¹²⁵.
- Nel caso di personaggi di spalle o lontani dalla videocamera, è opportuno aggiungere specifici effetti sonori, creando una leggera eco¹²⁶.

2.1.3.5. La drammatizzazione da parte dei doppiatori

Un ultimo aspetto che influenza la buona riuscita del doppiaggio è la drammatizzazione dei dialoghi da parte dei doppiatori¹²⁷. Esso, come il precedente, non dipende tanto dal traduttore e dal dialoghista, anche se un'"oralità prefabbricata"¹²⁸ realistica (vedi paragrafo 2.1.3.2.) può certamente facilitare un'adeguata interpretazione¹²⁹.

¹²³ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 18.

¹²⁴ Cfr. *Ivi*.

¹²⁵ Cfr. *Ivi*.

¹²⁶ Cfr. *Ivi*.

¹²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 19.

¹²⁸ F. Chaume, R. Baños-Piñero, *Prefabricated Orality: a Challenge in Audiovisual Translation*, "inTRAlinea", 2009, p. 1.

¹²⁹ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 19.

Il fatto che i doppiatori operino individualmente all'interno della cabina di registrazione, senza la possibilità di creare un vero e proprio dialogo con gli altri interpreti vocali, aumenta il rischio di un'intonazione più simile alla lettura piuttosto che a una conversazione vera e propria¹³⁰. Inoltre, come evidenziato da Candace Whitman-Linsen, l'attenzione alla sincronizzazione vincola inevitabilmente i doppiatori, limitandone la libertà di recitazione¹³¹. Al contempo, però, è molto comune anche l'errore di cadere nell'eccesso opposto, restituendo una *performance* esagerata, in cui "conversazioni quotidiane sono recitate come se riguardassero morti tragiche di familiari e lo scoppio di guerre nucleari¹³²".

Sofía Sánchez Mompeán, nel suo studio *It's not what they said; it's how they said it (Non è tanto quello che hanno detto, è come l'hanno detto)*, sottolinea l'importanza, per i doppiatori, di studiare con attenzione i modelli intonativi degli attori nella lingua *source*, in modo da riprodurre, anche in traduzione, le sfumature attitudinali e pragmatiche presenti nella versione originale¹³³.

È importante, tuttavia, tenere a mente che i concetti stessi di esagerazione e monotonia variano a seconda della sensibilità del pubblico *target*¹³⁴: un doppiaggio di qualità non potrà quindi prescindere da un'approfondita conoscenza dei suoi destinatari.

2.2. Il *voice-over* (e la narrazione)

La pratica del *voice-over* è stata per lungo tempo ignorata dagli studi traduttivi, tanto che, nel 1999, Ieva Grigaravičiūtė e Henrik Gottlieb segnalavano un'"enorme mancanza di interesse professionale e accademico¹³⁵" in questo ambito. Essa veniva di norma ricompresa in altre categorie, prima fra tutte quella del doppiaggio, e non le veniva riconosciuto lo *status* di metodo a sé stante¹³⁶. Il *voice-over* presenta, però, un'evoluzione storica e delle caratteristiche completamente differenti rispetto alle altre

¹³⁰ Cfr. G. Spiteri Miggiani, *Dialogue Writing for Dubbing...*, cit., p. 38.

¹³¹ Cfr. C. Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992, p. 24.

¹³² *Ivi*, p. 47.

¹³³ Cfr. A. M. Rojo López, N. Campos Plaza, *Interdisciplinarity in translation studies. Theoretical models, creative approaches and applied methods*, Bern, Peter Lang, 2016, p. 274.

¹³⁴ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 19.

¹³⁵ I. Grigaravičiūtė, H. Gottlieb, *Danish Voices, Lithuanian Voice-over. The Mechanics of Non-Synchronous Translation*, "Perspectives: Studies in Translatology", vol. 7, 1999, p. 91.

¹³⁶ Cfr. J. Díaz Cintas, P. Orero, *Voice-over*, in *Encyclopedia of Language and Linguistics, Second Edition*, vol. 13, Oxford, Elsevier, 2006, p. 477.

modalità di traduzione audiovisiva, motivo per cui appare opportuno trattarlo in maniera autonoma.

Per usare la definizione proposta da Laura Salmon, il *voice-over* è “la sovrapposizione di una voce in lingua di arrivo ai dialoghi di partenza, i quali, tuttavia, non vengono eliminati, ma solo trasmessi a volume ridotto¹³⁷”. In altre parole, mentre il doppiaggio crea l’illusione che l’attore sullo schermo parli la stessa lingua dello spettatore, il *voice-over* non nasconde la distanza che separa la lingua *source* da quella *target*¹³⁸.

Dal punto di vista della distribuzione geografica, questa modalità è diffusa soprattutto nei Paesi dell’Europa orientale e in Russia, dove rappresenta la tecnica più utilizzata per la traduzione di film e prodotti televisivi in lingua locale¹³⁹. Tuttavia, il *voice-over* è largamente utilizzato anche in molti altri Stati, dall’America all’Europa occidentale, dalla Nigeria alla Cina, per rendere accessibili alcuni generi audiovisivi specifici, quali documentari e programmi di attualità¹⁴⁰.

2.2.1. Una breve storia del *voice-over*

La pratica del *voice-over* si diffuse a macchia d’olio nei territori dell’ex Unione Sovietica a partire dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso: dopo il crollo della “cortina di ferro” fu importata da un giorno all’altro un’enorme quantità di prodotti audiovisivi occidentali, prima inaccessibili alla popolazione¹⁴¹. Si presentò così la necessità di tradurre, in tempi brevi, numerosissimi film stranieri, nonché migliaia di *telenovela* e *soap opera*.

La scuola di doppiaggio sovietica era una delle migliori al mondo e, nonostante le tecnologie obsolete di cui disponeva, originava prodotti di altissima qualità. Tuttavia, dopo la dissoluzione dell’URSS e in carenza di fondi statali bloccati dalla crisi degli anni Novanta, fu impossibile assecondare i ritmi del neocapitalismo russo

¹³⁷ L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 268.

¹³⁸ Cfr. J. Díaz Cintas, P. Orero, *Voice-over*, cit., p. 477.

¹³⁹ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l’audiovisivo*, cit., p. 241.

¹⁴⁰ Cfr. *Ivi*.

¹⁴¹ Cfr. L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 268.

dal punto di vista traduttivo¹⁴²: ci si trovò quindi costretti a ricercare soluzioni alternative, meno costose e più rapide rispetto al doppiaggio.

La sottotitolazione non era una tecnica praticabile poiché non rispondeva alle consuetudini degli spettatori locali, abituati ad ascoltare la televisione anche senza guardarla con attenzione¹⁴³. Il *voice-over* si rivelò essere, invece, il compromesso ideale tra le esigenze di economicità, velocità di *output* e gusti del pubblico *target*. Tale pratica traduttiva iniziò così a consolidarsi in questi territori, e permane ancora oggi con modalità e strumentazioni sempre più raffinate.

2.2.2. Il workflow del voice-over

In una situazione ideale, in cui tutte le figure professionali e le strumentazioni necessarie sono disponibili e i termini di consegna non sono stringenti, il *workflow* del *voice-over* inizia con la creazione di una copia del prodotto audiovisivo originale arricchita dal *timecode*¹⁴⁴, una sequenza di dati che indicano in maniera precisa i riferimenti temporali delle varie scene.

Figura 16 – Scena di un video con il relativo *timecode*



Immagine tratta da YouTube (Come sovrapporre un Timecode Stamp in Davinci Resolve, <<https://www.youtube.com/watch?v=deezX9s-cpM>>).

¹⁴² Cfr. *Ivi*.

¹⁴³ Cfr. *Ivi*.

¹⁴⁴ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 249.

Il passaggio immediatamente successivo è lo *spotting*¹⁴⁵, ovvero calcolare il momento in cui la voce fuori campo deve iniziare a pronunciare la battuta nella lingua *target* e quando, invece, deve aver terminato. Il testo viene poi tradotto, cercando di rispettare questi parametri temporali in termini di lunghezza degli enunciati¹⁴⁶.

A questo punto si sceglie una voce adatta a leggere le varie battute¹⁴⁷ (o più di una, nel caso di personaggi di sesso ed età diverse¹⁴⁸) e si registra il testo tradotto sotto la supervisione del direttore del *voice-over*¹⁴⁹, mantenendo lo stesso tono dell'originale¹⁵⁰; a differenza di quanto avviene per il doppiaggio, nel *voice-over* non c'è alcuna attenzione alla sincronizzazione labiale¹⁵¹.

La registrazione nella lingua *target* viene infine "mixata" ed "editata", per renderla più aderente al video e ai suoni non-linguistici del prodotto audiovisivo¹⁵².

2.2.3. La traduzione per il *voice-over*

Il processo di *spotting*, nel *voice-over*, avviene secondo una prassi ben consolidata, con regole particolari che influenzano inevitabilmente il successivo lavoro di traduzione.

È norma comune, infatti, permettere allo spettatore di sentire l'inizio del discorso in lingua originale per alcuni secondi, prima di abbassarne il volume e far intervenire la voce fuori campo con la versione nella lingua *target*; la traduzione termina poi alcuni secondi prima del discorso nella lingua *source*, il cui volume viene nuovamente alzato per consentire allo spettatore di tornare a sentire la versione originale¹⁵³.

Ne deriva la necessità, per il traduttore, di operare tagli e compattazioni delle varie battute, quando queste contengono informazioni superflue ai fini della trasmissione del messaggio¹⁵⁴. Vediamo, per esempio, il seguente dialogo, tratto dal

¹⁴⁵ Cfr. *Ivi*.

¹⁴⁶ Cfr. *Ivi*.

¹⁴⁷ Cfr. *Ivi*.

¹⁴⁸ Cfr. L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 268.

¹⁴⁹ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 249.

¹⁵⁰ Cfr. *Ivi*, p. 246.

¹⁵¹ Cfr. J. Díaz Cintas, P. Orero, *Voice-over*, cit., p. 477.

¹⁵² Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 249.

¹⁵³ Cfr. J. Díaz Cintas, P. Orero, *Voice-over*, cit., p. 477.

¹⁵⁴ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 251.

film statunitense *Bowling a Columbine* (2002), e come è stato tradotto per il *voice-over* italiano:

MICHAEL MOORE: You haven't been, you know... Why would you... So why not... Why don't you unload the gun?

DENNY FENNELL: Because the second amendment gives me the right to have it loaded¹⁵⁵.

MICHAEL MOORE: Dunque perché non scaricare il fucile?

DENNY FENNELL: Perché il secondo emendamento mi dà il diritto di tenerlo carico¹⁵⁶.

Nella versione in lingua originale il protagonista, Michael Moore, ha alcune esitazioni, che sono state totalmente rimosse in traduzione per ottenere una versione più scorrevole e breve, in linea con i tempi disponibili¹⁵⁷.

In certi casi, però, il parlante ricorre intenzionalmente ad alcuni espedienti linguistici a fini comunicativi. La bravura del traduttore consiste proprio nel riuscire a distinguere gli elementi tipici del parlato, e quindi superflui, da quelli ricercati e importanti per una corretta trasmissione del messaggio. Nell'esempio seguente, tratto sempre dal film *Bowling a Columbine*, a parlare è un'insegnante della *Columbine School*, stravolta dall'omicidio di una sua alunna di soli sei anni:

EN: The children are doing well. The faculty and staff are doing well. But we don't forget. But we don't forget¹⁵⁸.

Nella traduzione per il *voice-over* italiano le ripetizioni sono state mantenute, poiché riconosciute come funzionali a conferire maggiore enfasi al discorso:

IT: I bambini se la cavano bene. Gli insegnanti e il personale stanno bene. Ma non dimentichiamo. Non lo dimentichiamo¹⁵⁹.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 252.

¹⁵⁶ *Ivi*.

¹⁵⁷ Cfr. *Ivi*.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 253.

¹⁵⁹ *Ivi*.

2.2.4. La narrazione

A livello di dottrina esiste una grande confusione concettuale e terminologica per quanto riguarda il *voice-over* e la narrazione, spesso considerati equivalenti e sinonimi¹⁶⁰. In realtà la narrazione è un tipo particolare di *voice-over* in cui il testo *source* viene ulteriormente condensato¹⁶¹; inoltre, mentre nel *voice-over* tradizionale l'interprete vocale cerca di mantenere la stessa enfasi dell'originale, la narrazione si caratterizza per una maggiore monotonia tonale, più vicina alla lettura che a un'interpretazione vera e propria¹⁶².

La narrazione è diffusa unicamente in Europa orientale, poiché percepita come un'alternativa poco verosimile nei Paesi con una lunga tradizione di doppiaggio¹⁶³.

2.3. Il doppiaggio parziale

Il doppiaggio parziale, anche conosciuto come “mezzo doppiaggio” o “sincronizzazione concisa”¹⁶⁴, è una forma di traduzione audiovisiva di nascita molto recente, che unisce le due modalità viste in precedenza (doppiaggio e *voice-over*). Esso consiste nel doppiare in maniera tradizionale i personaggi principali (con il ricorso a più doppiatori per rappresentare le voci maschili, femminili e bianche) e limitarsi, invece, a un semplice *voice-over* per quanto riguarda i personaggi secondari (con un'unica voce che traduce tutti i dialoghi nella lingua *target* e l'originale udibile in sottofondo)¹⁶⁵.

Il vantaggio principale del doppiaggio parziale è il suo costo, significativamente inferiore rispetto a quello del doppiaggio vero e proprio. Ciononostante si tratta di una pratica poco diffusa, poiché origina un risultato finale inverosimile e, a detta di molti, disturbante¹⁶⁶.

¹⁶⁰ Cfr. A. I. Hernández Bartolomé, G. Mendiluce Cabrera, *New trends in audiovisual translation: The latest challenging modes*, “Miscelánea”, vol. 31, 2005, p. 95.

¹⁶¹ Cfr. *Ivi*, p. 97.

¹⁶² Cfr. *Ivi*, p. 96.

¹⁶³ Cfr. *Ivi*, p. 97.

¹⁶⁴ Cfr. P. Hendrickx, *Partial Dubbing*, “Meta”, vol. 29, 1984, p. 217.

¹⁶⁵ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 3.

¹⁶⁶ Cfr. A. I. Hernández Bartolomé, G. Mendiluce Cabrera, *New trends in audiovisual...*, cit., p. 96.

2.4. Il commento libero (e la traduzione di Goblin)

Una modalità particolare di traduzione audiovisiva è il commento libero. Esso, dal punto di vista tecnico, si avvicina al *voice-over*, perché prevede la sovrapposizione di una voce in lingua di arrivo ai dialoghi di partenza, trasmessi a volume ridotto¹⁶⁷; a differenza di quest'ultimo, però, il commento libero non si basa sul principio della lealtà della traduzione¹⁶⁸: il risultato è un prodotto audiovisivo autonomo, che non ambisce a riprodurre fedelmente il contenuto linguistico e semantico del testo *source*.

Dal punto di vista lessicale, il commento libero tende a essere più esplicito dell'originale corrispondente e, di norma, fornisce dettagli aggiuntivi¹⁶⁹. Per questo motivo, il traduttore che lavora a un commento libero deve ricercare informazioni ulteriori rispetto a quelle contenute nel testo di partenza, agendo come una sorta di giornalista.

Si ricorre a questa pratica soprattutto in Europa orientale e in Russia, per tradurre in modo originale programmi per bambini e documentari, oppure per trasformare video e film in vere e proprie parodie¹⁷⁰.

2.4.1. La traduzione di Goblin

La traduzione di Goblin (in russo *Goblinskij perevod* oppure *Perevod Goblina*) è una modalità di traduzione audiovisiva diffusasi in Russia a partire dal 2002, grazie all'opera del traduttore, scrittore e sceneggiatore Dmitrij Jur'evič Pučkov, meglio noto con il soprannome di Goblin¹⁷¹. Essa consiste in un *voice-over* parodistico, frutto di una reinterpretazione ironica della trama originale e volto a produrre un effetto comico sullo spettatore¹⁷².

¹⁶⁷ Cfr. N. Matkivska, *Audiovisual Translation: Conception...*, cit., p. 39.

¹⁶⁸ Cfr. A. I. Hernández Bartolomé, G. Mendiluce Cabrera, *New trends in audiovisual...*, cit., p. 96.

¹⁶⁹ Cfr. *Ivi*.

¹⁷⁰ Cfr. *Ivi*.

¹⁷¹ Cfr. K. I. Kijamova, *Parodijnaja tehnika travestirovanija v goblinskom perevode. Na materiale naimenovaniy tehničeskich sredstv v kinofil'me "Zvezdnye vojny: burja v stakane"*, "Moloděž' i nauka: sbornik materialov IX Vserossijskoj naučno-tehničeskoj konferencij studentov, aspirantov i molodych učenych s meždunarodnym učastiem, posvjaščennoj 385-letiju so dnja osnovanija g. Krasnojarska", Krasnojarsk, Sibirskij federal'nyj universitet, 2013, p. 1.

¹⁷² Cfr. *Ivi*.

In tutto Pučkov ha prodotto la traduzione di *Goblin* di sei film¹⁷³. Tra questi, il più noto è sicuramente *Star Wars: Episode I - The Phantom Menace* del 1999 (in italiano *Star Wars: Episodio I - La Minaccia fantasma*, in russo *Zvezdnye vojny. Epizod 1: Skrytaja ugroza*). Nel 2004 *Goblin* ne ha proposto una traduzione caricaturale, dal titolo *Zvezdnye vojny: Burja v stakane*¹⁷⁴ (in italiano *Star Wars: Tempesta in un bicchier d'acqua*).

Nel film originale le azioni si svolgono “molti anni fa, in una galassia lontana¹⁷⁵”, e la trama è incentrata sulle avventure di una civiltà tecnologicamente avanzata. Pučkov ha decostruito questa realtà, creando un prodotto audiovisivo del tutto nuovo, le cui vicende avvengono “*ne tak davno, v odnom chorošo izvestnom meste*¹⁷⁶” (“non tanto tempo fa, in un luogo ben noto”). Il risultato finale è un film che suscita il riso, stravolgendo l'originale ma mantenendolo, al tempo stesso, ben riconoscibile. Vediamo, per esempio, il seguente scambio di battute in lingua originale:

ANAKIN: I built a racer. It's the fastest ever. There's a big race tomorrow on Boonta Eve. You could enter my pod. (Ho costruito uno sguscio. È il più veloce di sempre. Domani ci sarà una gara importante a Boonta Eve. Potreste iscrivermi.)

SHMI: Anakin! Watto won't let you. (Anakin! Watto non te lo permetterà.)

ANAKIN: Watto doesn't know I've built it. You could make him think it was yours... and get him to let me pilot it for you. (Watto non sa che l'ho costruito io. Potresti fargli credere che è tuo... e convincerlo a lasciarmelo guidare al tuo posto.)

SHMI: I don't want you to race. It's awful¹⁷⁷. (Non voglio che tu gareggi. È terribile.)

Anakin confessa alla madre Shmi di aver costruito uno “sguscio”, un veicolo da corsa velocissimo, e di volerlo guidare alla gara dell'indomani.

Questo passaggio è stato tradotto da Dmitrij Jur'evič Pučkov in modo del tutto peculiare, alterando il contenuto originale e calando il piccolo protagonista nel contesto della Russia attuale:

¹⁷³ Cfr. <<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/59104>>, consultato in data 03.03.2022.

¹⁷⁴ Cfr. K. I. Kijamova, *Parodijnaja tehnika travestirovanija...*, cit., p. 2.

¹⁷⁵ Cfr. K. I. Kijamova, *Parodijnaja tehnika travestirovanija...*, cit., p. 2.

¹⁷⁶ K. I. Kijamova, *Parodijnaja tehnika travestirovanija...*, cit., p. 2.

¹⁷⁷ *Star Wars: Episode I - The Phantom Menace*, George Lucas, 1999, USA – Minuto 00:43:01.

АНИКЕЙ: У меня есть маршрутка. Мы на уроке труда сделали. «Газель¹⁷⁸» называется. Могу принять участие. (Но un minibus. L'abbiamo costruito a scuola. Si chiama "Gazzella". Posso partecipare alla gara.)

ЅМИ: Аникей! У тебя водительских прав нет! (Anikej! Non hai la patente!)

АНИКЕЙ: Да на маршрутках никому права не нужны! Там не по правилам гоняют! Носятся, как умалишённые. (Ma per guidare un minibus non serve la patente! Lì girano senza regole! Corrono come pazzi.)

ЅМИ: Лучше бы в школу ходил¹⁷⁹. (Sarebbe meglio che tu andassi a scuola¹⁸⁰.)

Attualmente Pučkov non si occupa più di traduzione, ma con la sua opera ha creato un vero e proprio genere cinematografico a sé stante, portato avanti da numerosi continuatori¹⁸¹. Oggi il termine "traduzione di Goblin" è utilizzato per riferirsi a qualsiasi *voice-over* parodistico, anche a quelli che non sono opera del "vero" Goblin, nonostante le lamentele di quest'ultimo¹⁸², che invita a utilizzare, in casi simili, l'etichetta più generica di "*smešnye perevody*"¹⁸³ ("traduzioni divertenti").

2.5. L'interpretazione simultanea (e consecutiva)

Il mondo attuale è sempre più interconnesso. Grazie alle nuove tecnologie possiamo assistere in diretta a eventi che accadono dall'altra parte del globo. La collaborazione tra Stati è intensa: nei *forum* internazionali si discute di politica, ambiente, finanza. Le aziende si interfacciano con diversi mercati, i *manager* partecipano a congressi con persone provenienti dalle aree geografiche più disparate. In questo contesto, la necessità di servizi traduttivi è più viva che mai. Com'è facile intuire, però, in tali occasioni le tecniche finora analizzate non sono applicabili, poiché prevedono un'opera di traduzione da svolgersi in un secondo momento rispetto

¹⁷⁸ La *Gazel'* è un modello di *maršrutka* realmente esistente, prodotto a partire dal 1994 dalla casa automobilistica *Gor'kovskij avtomobil'nyj zavod*.

¹⁷⁹ К. И. Кижамова, *Parodijnaja tehnika travestirovanija...*, cit., p. 3.

¹⁸⁰ Si notino le tecniche impiegate, in particolare, nella prima battuta di Anikej: il termine "*maršrutka*", *realia* della cultura russa, è stato tradotto come "minibus", operando una traduzione descrittiva per avvicinarlo allo spettatore italiano; ancora, il termine "*urok truda*", traducibile letteralmente come "lezione di lavori manuali", è stato generalizzato con un più semplice "a scuola", per non appesantire la versione in lingua di arrivo con eccessivi riferimenti stranianti.

¹⁸¹ Cfr. К. И. Кижамова, *Parodijnaja tehnika travestirovanija...*, cit., p. 1.

¹⁸² Cfr. <<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/59104>>, consultato in data 04.03.2022.

¹⁸³ <<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/59104>>, consultato in data 04.03.2022.

all'emissione del messaggio nella lingua *source*. Una soluzione ideale risulta essere invece l'interpretazione, che consente allo spettatore di accedere al significato in maniera contemporanea – o quasi – rispetto all'atto comunicativo del parlante.

La dottrina distingue tradizionalmente due diverse tipologie di interpretazione: l'interpretazione simultanea e l'interpretazione consecutiva. Nel primo caso l'interprete traduce nella lingua *target* il discorso dell'oratore mentre quest'ultimo sta ancora parlando (ovviamente con un ritardo di qualche secondo)¹⁸⁴; nella modalità consecutiva, invece, l'oratore produce un enunciato, fa una pausa affinché l'interprete possa tradurlo, per poi passare all'enunciato successivo¹⁸⁵. In entrambi i casi, comunque, il tutto avviene seduta stante, senza dover aspettare le tempistiche necessarie, ad esempio, per un doppiaggio o un *voice-over*.

Gli ambiti applicativi di queste due modalità di traduzione sono numerosi, e spaziano dalle sedute delle organizzazioni internazionali alle visite diplomatiche di personalità di rilievo in Paesi stranieri, dai congressi di settore agli eventi medial¹⁸⁶. Essendo la presente una trattazione sulla traduzione audiovisiva, nei paragrafi seguenti ci concentreremo sull'interpretazione simultanea, pratica dominante per la traduzione in diretta televisiva¹⁸⁷.

2.5.1. Una breve storia dell'interpretazione simultanea

La nascita dell'interpretazione simultanea è tradizionalmente associata alla diffusione dell'interpretazione di conferenza, in particolare in occasione dei Processi di Norimberga del 1945-1946 contro i dirigenti del Terzo *Reich* colpevoli della *Shoah*¹⁸⁸. A partire dal secondo dopoguerra la collaborazione tra gli Stati si è intensificata, e la nascita di numerose organizzazioni internazionali ha reso indispensabile una diffusa opera di interpretazione multilingue¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Cfr. D. Gile, *Simultaneous interpreting*, in *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2018, p. 1.

¹⁸⁵ Cfr. *Ivi*.

¹⁸⁶ Cfr. R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti, S. Bernardini, *La traduzione multimediale: Quale...*, cit., p. 118.

¹⁸⁷ Cfr. D. Gile, *Simultaneous interpreting*, cit., p. 3.

¹⁸⁸ Cfr. *Ivi*, p. 2.

¹⁸⁹ Cfr. *Ivi*.

Quasi contemporaneamente, vista la sua grande utilità in ambito politico-istituzionale, questa modalità traduttiva ha conosciuto nuovi ambiti di applicazione, come le riunioni dei consigli di amministrazione delle multinazionali, le conferenze stampa, i congressi in ambito medico, scientifico, tecnologico, nonché i *mass media*¹⁹⁰.

Nel corso degli anni l'interpretazione simultanea ha raggiunto livelli qualitativi sempre più alti, dovendosi però scontrare con il costante problema del costo, spesso considerato troppo elevato. Al giorno d'oggi si assiste a una forte pressione da parte del mercato volta a ridurre la remunerazione degli interpreti e, al tempo stesso, a dei tentativi di trovare delle soluzioni alternative, onde evitare il ricorso a queste figure professionali altamente qualificate¹⁹¹. L'uso di una lingua franca, prima fra tutte l'inglese, è già una pratica comune in molti ambiti specialistici, non praticabile però in alcune circostanze (basti pensare al caso delle persone sorde, per le quali la figura dell'interprete sarà sempre fondamentale)¹⁹².

La linguistica computazionale sta facendo enormi passi avanti, cercando di sviluppare dei sistemi accurati di interpretazione automatica¹⁹³. In ogni caso, viste le attuali conoscenze tecnologiche, è presumibile che la qualità dell'*output* di questi dispositivi sarà ancora per lungo tempo inferiore rispetto a quella dell'interpretazione simultanea operata da un essere umano. Inoltre, tale alternativa potrebbe addirsi solo a determinati ambiti ben specifici, ma sarebbe senz'altro impopolare in quei contesti in cui la comunicazione naturale è importante per preservare una certa atmosfera e un contatto interpersonale.

In virtù di tutte queste considerazioni, è ragionevole ritenere che gli interpreti in carne e ossa manterranno, negli anni a venire, un importante segmento di mercato, in particolare per quanto riguarda i discorsi politici, i dibattiti e i *media*¹⁹⁴.

¹⁹⁰ Cfr. *Ivi*.

¹⁹¹ Cfr. *Ivi*, p. 17.

¹⁹² Cfr. *Ivi*.

¹⁹³ Cfr. *Ivi*.

¹⁹⁴ Cfr. *Ivi*.

2.5.2. Le principali difficoltà dell'interpretazione simultanea per la televisione

The media interpreter has to be in a position to tackle any subject and any speaker, any dialect, any sociolect and any idiolect, at any time. Except that his competence must go far beyond that, since, ideally, he is expected to be a consummate mediator, with the psychomotor reflexes of the conference interpreter, the cultural sensitivity of the community interpreter, the analytical keenness and background knowledge of the journalist, and the rhetorical prowess of the seasoned communicator¹⁹⁵.

Questa citazione di Sergio Viaggio ben aiuta a comprendere la complessità della professione dell'interprete per la televisione, il quale, oltre alle difficoltà tipiche dell'interpretazione di conferenza (la velocità del parlato, l'uso di una terminologia specifica, la mancanza di accesso anticipato ai testi, gli accenti, ecc.¹⁹⁶), deve fronteggiare anche delle problematiche ulteriori.

Franz Pöchhacker, riassumendo diversi lavori precedenti di vari autori, ha analizzato la tematica in maniera molto approfondita. Egli sottolinea innanzitutto come gli interpreti siano spesso chiamati a lavorare con un preavviso molto breve – con conseguenti difficoltà di preparazione – e a orari disagiati, nel caso di eventi trasmessi in diretta da zone remote¹⁹⁷. A questo si aggiunge spesso una scarsa qualità del suono e dell'immagine, che ostacola la comprensione completa di discorsi che, nella maggior parte dei casi, presentano una forte densità di informazioni¹⁹⁸. Ancora, gli interpreti per la televisione devono lavorare in mancanza di un contatto diretto con l'oratore nonché di un *feedback* da parte del pubblico *target*¹⁹⁹, e vengono sottoposti, da utenti e committenti, a metri di giudizio inopportuni poiché riguardanti altre categorie professionali (relativi, per esempio, all'impostazione della voce e alla scioltezza nella presentazione)²⁰⁰.

Tutti i fattori sopra descritti rappresentano degli ostacoli importanti che l'interprete simultaneo per la televisione deve gestire in una situazione di grande

¹⁹⁵ S. Viaggio, *Simultaneous interpreting for television and other media: translation doubly constrained*, "(Multi)Media Translation. Concepts, Practices and Research", Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2001, p. 30.

¹⁹⁶ Cfr. R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti, S. Bernardini, *La traduzione multimediale: Quale...*, cit., p. 121.

¹⁹⁷ Cfr. F. Pöchhacker, *Researching TV interpreting: selected studies of US presidential material*, "The Interpreters' Newsletter", vol. 16, 2011, p. 23.

¹⁹⁸ Cfr. R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti, S. Bernardini, *La traduzione multimediale: Quale...*, cit., p. 121.

¹⁹⁹ Cfr. *Ivi*.

²⁰⁰ Cfr. *Ivi*.

esposizione. In uno studio del 2002 Ingrid Kurz ha dimostrato, attraverso la misurazione di fattori fisiologici (battito cardiaco e conduttanza cutanea) come l'interpretazione in diretta televisiva provochi livelli di stress significativamente superiori rispetto all'interpretazione in contesti differenti, caratterizzati da una minore partecipazione mediatica²⁰¹. È quindi fondamentale che l'interprete per la televisione sia adeguatamente formato ad affrontare simili situazioni, e che conosca alcune tecniche necessarie a garantire un *output* di qualità nonostante le circostanze esterne.

2.5.3. Le strategie dell'interprete simultaneo

I primi studi sull'interpretazione simultanea sostenevano che fosse impossibile svolgere questo tipo di traduzione a livelli soddisfacenti. L'argomentazione principale riguardava la presunta incapacità dell'essere umano di prestare contemporanea attenzione, da una parte, al discorso dell'oratore nella lingua *source* e, dall'altra, alla propria produzione nella lingua *target*²⁰².

Questo però è stato smentito dalla realtà dei fatti: il mercato traduttivo attuale presenta figure professionali molto qualificate, in grado di svolgere un'attività di interpretazione più che efficace. Sicuramente la loro abilità è, in una certa misura, legata a una predisposizione individuale, ma è soprattutto l'esito di un complesso processo di interiorizzazione di alcune strategie ben specifiche.

Daniel Gile sottolinea innanzitutto l'importanza di svolgere, se possibile, un lavoro di preparazione sull'argomento oggetto di interpretazione, non solo dal punto di vista tematico ma anche terminologico, attraverso la creazione di glossari²⁰³. In secondo luogo, nel caso della simultanea, la collaborazione tra interpreti risulta essenziale: essa permette una turnazione di lavoro, fondamentale visti gli alti livelli di stress a cui i professionisti sono sottoposti, nonché un supporto reciproco per la comprensione di elementi facilmente confondibili (quali, per esempio, numeri, nomi, termini specifici, ecc.)²⁰⁴.

²⁰¹ Cfr. I. Kurz, *Physiological stress responses during media and conference interpreting*, "Interpreting in the 21st Century", Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2002, pp. 201-202.

²⁰² Cfr. D. Gile, *Simultaneous interpreting*, cit., p. 3.

²⁰³ Cfr. *Ivi*, pp. 11-12.

²⁰⁴ Cfr. *Ivi*, p. 12.

Passando però alle strategie di interpretazione vere e proprie, è possibile raggrupparle in due diverse categorie: quelle volte a prevenire il sovraccarico cognitivo del professionista e quelle che, invece, mirano a limitare le perdite in traduzione²⁰⁵.

Nel primo gruppo rientra una tattica a cui si può ricorrere nel caso in cui l'oratore, nel suo discorso, faccia un elenco: invece di tradurre gli elementi nell'ordine in cui sono stati citati, è più conveniente per l'interprete iniziare dall'ultimo di essi. Per esempio, se il relatore italiano elenca, tra i sintomi più comuni del COVID-19, "febbre, tosse, astenia, perdita del gusto e dell'olfatto", l'interprete inglese (se ben formato) riporterà la lista nella lingua *target* partendo da "*loss of taste and smell*". Questo stratagemma permette di ridurre il consumo di energie cerebrali, "pescando" il termine quando ancora si trova nella memoria di lavoro e non dando quindi il tempo al cervello di processarlo più a fondo (cosa che, al contrario, avrà già fatto con gli altri elementi della lista)²⁰⁶.

Una strategia che, invece, permette di limitare le perdite nella trasmissione del messaggio è il ricorso all'approssimazione: se l'interprete fatica a cogliere o ricordare un numero complesso come 3.251.127 dirà semplicemente "più di tre milioni", se non conosce l'esatta traduzione del nome di un macchinario ricorrerà all'iperonimo "dispositivo". In questi casi l'informazione verrà ovviamente trasmessa in maniera meno precisa, ma queste piccole mancanze saranno funzionali al mantenimento della fluidità del discorso e alla trasmissione degli elementi veramente fondamentali²⁰⁷.

2.6. Il *fandub* (e il *fundub*)

Oggi gran parte delle attività ricreative, tradizionalmente definite "*hobby*", si svolge su Internet. Una porzione considerevole di questo svago *online* si basa sul fenomeno del *fandom*, neologismo derivante dall'unione di "*kingdom*" ("regno") e

²⁰⁵ Cfr. *Ivi*, p. 13.

²⁰⁶ Cfr. *Ivi*.

²⁰⁷ Cfr. *Ivi*.

“*fans*” (“appassionati”)²⁰⁸: il termine denota una comunità di *fan* che condividono una forte passione per un determinato prodotto culturale²⁰⁹.

Come evidenziato da Shannon Sauro, le pratiche di *fandom* spaziano da semplici attività ricettive (guardare video, seguire canali *social*, ecc.) ad attività di creazione vera e propria²¹⁰. In quest’ultima categoria va ricompreso il *fundub*, un doppiaggio svolto dai *fan* di un determinato prodotto audiovisivo anziché da doppiatori professionisti incaricati dal distributore ufficiale²¹¹. Quando questo doppiaggio amatoriale genera un effetto comico si parla piuttosto di “*fundub*”, termine che racchiude la radice “*fun*”, “divertimento”, onde sottolineare il carattere ricreativo della pratica²¹².

2.6.1. Motivazioni dei *fundubber* e questioni etiche

Cosa spinge i *fundubber* a impiegare ore e ore del proprio tempo in queste attività di doppiaggio, in assenza di alcun compenso?

Dallo studio di Vazquez-Calvo *et al.* emergono numerose motivazioni. Innanzitutto la volontà di favorire la diffusione, nel proprio Paese, di un determinato prodotto audiovisivo, non ancora raggiunto dall’industria traduttiva ufficiale²¹³. In altre parole, i *fundubber* mettono a disposizione le proprie conoscenze linguistiche per permettere alla più ampia platea possibile di persone di accedere a un contenuto considerato rilevante e che, altrimenti, sarebbe comprensibile solo a una ristretta nicchia di pubblico.

In secondo luogo, i *fundubber* sono spesso animati dal desiderio di ottenere prestigio e riconoscimento all’interno del *fandom* di appartenenza²¹⁴.

²⁰⁸ Cfr. B. Vazquez-Calvo, L. Shafirova, L. Tian Zhang, D. Cassany, *An Overview of Multimodal Fan Translation: Fansubbing, Fandubbing, Fan Translation of Games, and Scanalation*, “Insights into Audiovisual and Comic Translation. Changing Perspectives on Films, Comics and Video Games”, Córdoba, UCO Press, 2019, p. 191.

²⁰⁹ Cfr. *Ivi*.

²¹⁰ Cfr. S. Sauro, *Fan Fiction and Informal Language Learning*, “The handbook of informal language learning”, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2020, p. 140.

²¹¹ Cfr. B. Vazquez-Calvo, L. Shafirova, L. Tian Zhang, D. Cassany, *An Overview of...*, cit., p. 194.

²¹² Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 182.

²¹³ Cfr. B. Vazquez-Calvo, L. Shafirova, L. Tian Zhang, D. Cassany, *An Overview of...*, cit., p. 191.

²¹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 205.

Questo tipo di attività offre infine la possibilità di intessere relazioni e possibili amicizie con altri membri della comunità, grazie a un lavoro di *fan dub* svolto solitamente in modo collaborativo²¹⁵.

Com'è facile intuire, però, nella maggior parte dei casi il *fan dub* rappresenta una pratica illegale, poiché svolta in aperta violazione dei diritti di *copyright* sui prodotti audiovisivi che vengono tradotti²¹⁶. Onde evitare di essere citati in giudizio, di norma i *fan dubber* operano con un *nickname*, non rivelando la loro vera identità, e giustificano l'attività di traduzione come uno strumento per promuovere lingue e culture minoritarie²¹⁷.

2.6.2. *My Little Pony: Friendship is Magic* in Bielorussia: il *fan dub* di Bolk

Liudmila Shafirova e Daniel Cassany hanno svolto uno studio molto approfondito sull'attività di *fan dub* condotta dalla comunità dei *bronies* (“bro” [brother] + “ponies”²¹⁸), *fan* adulti della serie TV statunitense *My Little Pony: Friendship is Magic*. Il cartone, fin dalla sua prima messa in onda nel 2010, era idealmente rivolto a un pubblico di bambine, ma in poco tempo ha assunto un'enorme popolarità anche tra giovani uomini di età compresa tra i 18 e i 30 anni²¹⁹. Questo *fandom* risiede soprattutto negli USA, ma presenta dei gruppi molto consistenti anche in altri Paesi del mondo: per esempio, la comunità dei *bronies* in Russia conta più di 41.000 membri²²⁰, accumulati da ideali di amicizia, armonia e tolleranza²²¹.

²¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 192.

²¹⁶ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 4.

²¹⁷ Cfr. B. Vazquez-Calvo, L. Shafirova, L. Tian Zhang, D. Cassany, *An Overview of...*, cit., p. 207.

²¹⁸ L. Shafirova, D. Cassany, *Bronies learning English in the digital wild*, “Language Learning & Technology”, vol. 23, 2019, p. 127.

²¹⁹ Cfr. *Ivi*.

²²⁰ Cfr. *Ivi*, p. 130.

²²¹ Cfr. *Ivi*, p. 127.

Figura 17 – *My Little Pony: Friendship is Magic* (2010)



Immagine tratta da *Google Immagini*.

Gli autori sopra citati hanno seguito passo per passo il lavoro di *fandub* dall'inglese al russo di Bolk, ventiquattrenne bielorusso impiegato per una società informatica di Minsk²²² e grande appassionato di *My Little Pony*. La sua attività, svolta per pura passione, si articola in quattro fasi principali²²³:

- Guardare l'episodio in inglese e appuntarsi le espressioni sconosciute o difficili da tradurre, poiché legate al fantastico mondo dei pony.

Nell'episodio 7x6 in lingua originale compare un vestito chiamato "*Eternal Elegance Empire Silhouette*²²⁴" (lett. "la *Silhouette* dell'Impero dell'Eterna Eleganza"). Secondo Bolk, una traduzione letterale in russo sarebbe risultata innaturale; di conseguenza, dopo lunghe ricerche e riflessioni, ha optato per una trasposizione, "*Imperskij Siluet Večnogo Izjaščestva*²²⁵" (lett. "La *Silhouette* Imperiale dell'Eterna Eleganza").

- Registrare la traduzione in russo di ogni battuta.

La tecnica di Bolk consiste nel riprodurre il video in formato RAW, ascoltare una frase in lingua originale, mettere il video in pausa, tradurre la battuta in russo e

²²² Cfr. *Ivi*, p. 131.

²²³ Cfr. *Ivi*, pp. 133-134.

²²⁴ *Ivi*, p. 133.

²²⁵ L. Shafirova, D. Cassany, *Bronies learning English...*, cit., p. 133.

infine registrarla²²⁶. L'interpretazione vocale avviene prestando grande attenzione all'intonazione originale, nonché agli accenti dei singoli personaggi: per esempio, Bolk rende l'accento latino-americano del pony Zipporwhill con l'accento di un anglofono che parla russo²²⁷.

- Ripetere il processo se il risultato non è soddisfacente (in termini di traduzione o di interpretazione).

Bolk ha avuto qualche difficoltà nel tradurre l'espressione inglese “(as) easy as pie²²⁸” (lett. “facile come una torta”): era necessario infatti mantenere sia il significato figurato di “un gioco da ragazzi”, sia il riferimento ai dolci, elemento importante nel mondo dei pony. Dopo vari tentativi è giunto a una soluzione efficace, ricorrendo al modo di dire russo “*kak konfektu u rebënka*²²⁹” (lett. “come [rubare] una caramella a un bambino”).

- Condividere i risultati e pubblicare la traduzione.

Dopo che Bolk finisce di registrare le battute in russo, il suo collaboratore le ascolta, elimina i segmenti non necessari e sincronizza la traccia audio doppiata con il video originale, per poi pubblicare il risultato *online*²³⁰.

2.7. L'audio descrizione e l'audio sottotitolazione per non vedenti

Nella società attuale, le tecnologie dell'informazione e della comunicazione rappresentano un mezzo imprescindibile per svolgere le azioni e le transazioni quotidiane. La qualità di vita di ciascuno, la competitività del sistema economico, la ricchezza culturale di uno Stato dipendono, di conseguenza, dalla capacità degli individui di utilizzare questi strumenti²³¹.

Se però, da un lato, le nuove tecnologie rappresentano un'enorme opportunità e un diritto fondamentale di ogni cittadino, dall'altro il loro utilizzo può essere ostacolato da barriere di vario tipo²³². A tal proposito è necessario riflettere sul

²²⁶ Cfr. L. Shafirova, D. Cassany, *Bronies learning English...*, cit., p. 133.

²²⁷ Cfr. *Ivi*.

²²⁸ *Ivi*, p. 134.

²²⁹ L. Shafirova, D. Cassany, *Bronies learning English...*, cit., p. 134.

²³⁰ Cfr. L. Shafirova, D. Cassany, *Bronies learning English...*, cit., p. 134.

²³¹ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 48.

²³² Cfr. *Ivi*.

concetto di “accessibilità”, definita da Elisa Perego e Christopher Taylor come “il livello di fruibilità di qualche cosa, che può quindi essere usata a prescindere da impedimenti fisici e cognitivi dell’utente²³³”.

L’accessibilità, finora trattata su un piano generale, è un aspetto fondamentale anche nell’ambito dei prodotti audiovisivi. Esistono infatti varie modalità di traduzione che permettono agli utenti più vulnerabili di godere, al pari degli individui privi di disabilità sensoriali, di un determinato film, di una serie TV, ecc.

Nei seguenti paragrafi ci focalizzeremo su audio descrizione e audio sottotitolazione, due modalità innovative di traduzione audiovisiva che mirano a favorire l’inclusione delle persone cieche e ipovedenti. Si noti come, in questi casi, non ci sia il passaggio da una lingua *source* a una lingua *target* (traduzione comunemente intesa), bensì un lavoro di riformulazione nell’ambito di una sola lingua (vedi concetto di “traduzione endolingvistica”, trattato al paragrafo 1.1.).

2.7.1. L’audio descrizione e sua breve storia

Secondo l’AENOR, associazione spagnola che si occupa di standardizzazione e certificazione, l’audio descrizione è:

Un insieme di tecniche e abilità il cui obiettivo principale è quello di compensare la mancanza di percezione della componente visiva in qualsiasi messaggio audiovisivo, producendo un’informazione sonora adeguata che traduca o spieghi, in modo tale che l’ipovedente percepisca il messaggio come un’opera armoniosa e il più possibile simile a quella percepita dai vedenti²³⁴.

L’audio descrizione nacque, dal punto di vista accademico, nel 1975, quando l’americano Gregory Frazier ideò questa pratica e la delineò nella sua tesi di laurea presso la *State University of San Francisco*²³⁵. Nel 1989 Frazier diede concretezza ai suoi studi fondando *AudioVision*²³⁶, un’organizzazione *no profit* che si prefissava – e

²³³ *Ivi*, p. 49.

²³⁴ AENOR, *Norma UNE: 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*, Madrid, AENOR, 2005, p. 4.

²³⁵ Cfr. E. Perego, *Da dove viene e dove va l’audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti*, Trieste, EUT, 2014, p. 15.

²³⁶ Cfr. *Ivi*.

si prefissa tuttora – l’obiettivo di audio descrivere il maggior numero possibile di programmi televisivi, film e spettacoli teatrali *live*.

Figura 18 – Gregory Frazier, ideatore dell’audio descrizione per non vedenti



Immagine tratta da *Google Immagini*.

Da allora sono fioriti innumerevoli studi sull’audio descrizione, volti a individuarne le caratteristiche e ideare metodi per migliorarla.

La realtà dei fatti è, tuttavia, ancora deludente: la legislazione comunitaria volta a includere gli utenti svantaggiati è spesso imprecisa, e la stessa attività di audio descrizione non è praticata in maniera sistematica né è adeguatamente retribuita²³⁷.

2.7.1.1. I criteri di usabilità dell’audio descrizione

Quando viene offerto un servizio di audio descrizione, questo dovrebbe rispettare alcuni criteri di usabilità²³⁸: l’obiettivo finale è che lo spettatore cieco o ipovedente comprenda e apprezzi il prodotto audiovisivo, senza che la descrizione interferisca con la traccia audio originale.

²³⁷ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l’audiovisivo*, cit., pp. 49-50.

²³⁸ Cfr. *Ivi*, p. 53.

Come esposto nel paragrafo 2.7.1., però, questa modalità di traduzione endolinguistica è nata in tempi piuttosto recenti, e non sono ancora stati definiti dei parametri assoluti che permettano di valutare in modo oggettivo se un'audio descrizione è veramente "usabile"²³⁹; tuttavia, la dottrina si sta lentamente muovendo in questa direzione, grazie al contributo di diversi esperti²⁴⁰.

Sintetizzando il lavoro di Elisa Perego e Christopher Taylor, gli aspetti fondamentali di un'audio descrizione dovrebbero essere, in primo luogo, chiarezza e oggettività²⁴¹.

Il concetto di "chiarezza" è inscindibilmente legato alla quantità di informazioni trasmesse. Sul tema dibattono due diverse scuole di pensiero, in netta opposizione: quella di stampo americano, da un lato, preferisce audio descrizioni lunghe e molto dettagliate che però, secondo alcuni, possono essere di difficile elaborazione per lo spettatore, già sovraesposto a stimoli di diversa natura; la scuola europea, al contrario, predilige audio descrizioni sintetiche, scevre di particolari, che richiedono un minore sforzo cognitivo all'utente²⁴². Anche per quanto riguarda il grado di oggettività ideale dell'audio descrizione convivono posizioni antitetiche: alcuni audio descrittore cercano di essere totalmente imparziali, mentre altri tendono a guidare lo spettatore verso un'interpretazione di parte²⁴³.

Un ulteriore aspetto problematico, che in molti casi pregiudica la qualità dell'audio descrizione, è la mancanza di uniformità²⁴⁴. Per esempio, la stessa opera è spesso descritta in teatri diversi da audio descrittore diversi: lo spettatore cieco o ipovedente, di conseguenza, finisce per assistere a versioni differenti di una medesima opera, cosa che non accade al pubblico vedente. Una soluzione a questo problema potrebbe essere quella di affiancare un unico audio descrittore a ogni opera e/o compagnia teatrale, in modo da permettere una sua diffusione uniforme anche presso gli spettatori con vulnerabilità²⁴⁵.

²³⁹ Cfr. *Ivi*.

²⁴⁰ Cfr. *Ivi*.

²⁴¹ Cfr. *Ivi*, pp. 53-55.

²⁴² Cfr. *Ivi*, p. 54.

²⁴³ Cfr. *Ivi*, p. 55.

²⁴⁴ Cfr. *Ivi*.

²⁴⁵ Cfr. *Ivi*.

2.7.1.2. La prassi dell'audio descrizione: alcuni esempi concreti

Nonostante la mancanza di regole ben definite su come audio descrivere è comunque possibile individuare, nella prassi traduttiva, alcune tendenze generali.

Innanzitutto, dal punto di vista del contenuto, l'audio descrittore deve raccontare allo spettatore cieco o ipovedente "chi fa cosa a chi, quando, dove, come e perché"²⁴⁶. La diatriba esposta nel paragrafo 2.7.1.1., in merito alla quantità di dettagli che è opportuno trasmettere in un'audio descrizione, è facilmente risolvibile considerando il tipo di scena e i vincoli imposti dal tempo (ovviamente selezionando le informazioni in base alla loro rilevanza)²⁴⁷. Se le riprese si concentrano a lungo su una stanza, senza che ci siano dialoghi o azioni significative, si potranno fornire molti particolari, come nell'esempio seguente:

Dietro una grande stanza rettangolare con carta da parati a fiori, una portafinestra si apre su una terrazza con piante da entrambi i lati, cespugli di lavanda blu e grigia e un oleandro di un rosa scuro...²⁴⁸

Se, invece, il tempo a disposizione è limitato, si ricorrerà a una parafrasi di questo tipo:

Un bel salotto che dà su una terrazza con delle piante...²⁴⁹

In secondo luogo, di norma gli audio descrittori tendono a non trasmettere informazioni facilmente intuibili dalla colonna sonora²⁵⁰: per esempio, se si sente che sta passando un treno non lo si verbalizza.

Per quanto riguarda l'oggettività della descrizione, invece, si assistono a pratiche diametralmente opposte. Riportiamo qui di seguito l'audio descrizione di una scena del film *Bianco, Rosso e Verdone* (1981), raccontata senza commenti o giudizi:

L'uomo spegne, disturbato dalla vicinanza dell'individuo che gli sta quasi addosso per sentire le notizie. Pasquale si allontana con aria annoiata, grattandosi il sedere, e si è accodato un gruppo di tedeschi. Una signora che sembra fare da guida agli stranieri racconta un aneddoto provocando

²⁴⁶ *Ivi*, p. 234.

²⁴⁷ Cfr. *Ivi*, p. 237.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 234.

²⁴⁹ *Ivi*.

²⁵⁰ Cfr. *Ivi*.

l'ilarità generale. L'italiano si unisce al coro delle risate. Quando si accorgono dell'intruso tacciano di colpo²⁵¹.

Come si può notare, in questo passaggio non si dice che "Pasquale è annoiato", bensì che ha un'"aria annoiata", evitando qualsiasi interpretazione personale.

Al contrario, nella versione italiana di *Bastardi senza gloria* (2009), la scena riportata nella figura 19 viene raccontata con la seguente audio descrizione:

Dopo essersi rifatta il trucco, Shosanna si prova un elegante berretto nero rotondo, simile a un baschetto, che le sta molto bene²⁵².

Figura 19 – Scena tratta da *Bastardi senza gloria* (2009)



Bastardi senza gloria, Quentin Tarantino, 2009, Germania - USA – Minuto 01:48:33.

In mancanza di linee guida ben definite, dobbiamo ritenere entrambe le tipologie di audio descrizione sopra esposte (audio descrizione priva di interpretazioni personali e audio descrizione con interpretazioni personali) ugualmente valide, poiché rivolte a un pubblico eterogeneo per cultura, gusti, grado di disabilità visiva e modalità ricettiva²⁵³.

²⁵¹ *Ivi*, p. 239.

²⁵² E. Perego, *Da dove viene...*, cit., p. 28.

²⁵³ Cfr. *Ivi*.

Per quanto riguarda il tempo verbale, solitamente si ricorre al presente di aspetto progressivo²⁵⁴, come si può vedere nel seguente esempio tratto dalla versione italiana del film *Dead Poets Society* (1989):

Davanti a un quadro stanno aggiustando la cravatta a un bambino di circa 8 anni con un berretto rosso. Un adolescente con un cappello scozzese apre la custodia della sua cornamusa...²⁵⁵

I riferimenti temporali e spaziali sono fondamentali, ma non richiedono spiegazioni elaborate. Inoltre, com'è facile intuire, sono da evitare espressioni che richiamano il senso della vista, come "Ora possiamo vedere che..."²⁵⁶.

Un'ultima accortezza, volta ad aiutare gli spettatori a riconoscere i vari personaggi, è quella di citarne i nomi all'inizio del film; con il procedere della narrazione le voci diventeranno più facilmente riconoscibili, e questa ripetizione non sarà più necessaria²⁵⁷.

2.7.2. L'audio sottotitolazione

Sono frequenti i casi in cui un film doppiato presenta, in alcune scene, anche il ricorso ai sottotitoli. In simili circostanze, rendere il prodotto audiovisivo accessibile a un pubblico di utenti ciechi o ipovedenti è più complesso: l'audio descrizione deve infatti essere integrata da un'opera di audio sottotitolazione, "volta a verbalizzare il materiale scritto significativo presente in un film"²⁵⁸.

Sintetizzando gli studi di Bernd Benecke, è possibile individuare tre casi principali in cui l'audio sottotitolazione risulta fondamentale²⁵⁹:

²⁵⁴ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 235.

²⁵⁵ *Ivi*.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 236.

²⁵⁷ Cfr. *Ivi*.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 112.

²⁵⁹ Cfr. B. Benecke, *Audio description and audio subtitling in a dubbing country: Case studies*, in *Emerging topics in translation: Audio description*, a cura di E. Perego, Trieste, EUT, 2012, pp. 99-104.

- Il personaggio di un film parla in lingua dei segni²⁶⁰.

Questa situazione è piuttosto semplice da gestire perché, di norma, i sottotitoli che verbalizzano i dialoghi in lingua dei segni non sono associati ad alcun suono. Per consentire all'utente di distinguere chiaramente ciò che è sottotitolo da ciò che invece è descrizione, si scelgono solitamente due diverse voci (una per l'audio descrizione e una per l'audio sottotitolazione). Inoltre, se più di una persona parla in lingua dei segni, saranno necessari più audio sottotitolatori, al fine di non generare confusione e differenziare i turni di parola dei vari personaggi²⁶¹.

Vediamo il seguente esempio tratto dal film *The Piano* (1993), che presenta un utilizzo congiunto di audio descrizione e audio sottotitolazione non privo di problematiche:

AUDIO DESCRIZIONE: La donna entra nella tenda e parla in lingua dei segni:

AUDIO SOTTOTITOLAZIONE: E il vento disse: "Ricorda come abbiamo giocato poco fa." Quindi il vento la prese per mano e disse: "Vieni con me". Ma lei rifiutò.

AUDIO DESCRIZIONE: Anche la bambina parla in lingua dei segni.

AUDIO SOTTOTITOLAZIONE: Mamma, ci ho pensato.

PARLATO: Non lo chiamerò papà. Non lo chiamerò in nessun modo.

AUDIO DESCRIZIONE: La donna accarezza la guancia della figlia²⁶².

In questo esempio, la bambina usa dapprima la lingua dei segni (audio sottotitolata) e poi, improvvisamente, si rivolge alla madre muta ricorrendo al linguaggio parlato. Il problema è che l'audio sottotitolatrice e la doppiatrice della bambina nel film sono due persone diverse²⁶³: gli spettatori ciechi o ipovedenti potrebbero, di conseguenza, essere confusi da questa molteplicità di voci, e non capire che entrambe le frasi provengono dallo stesso personaggio.

²⁶⁰ Cfr. *Ivi*, p. 100.

²⁶¹ Cfr. *Ivi*.

²⁶² *Ivi*.

²⁶³ Cfr. *Ivi*.

- La canzone di un film doppiato è mantenuta in lingua originale²⁶⁴.

Se il testo della canzone è rilevante ai fini della comprensione del film, sullo schermo compariranno dei sottotitoli con la traduzione nella lingua *target*. In casi di questo genere, la sfida è quella di riuscire a inserire l'audio sottotitolazione nelle pause della canzone o sopra i versi ripetuti, per non impedire agli spettatori ciechi o ipovedenti di apprezzare la melodia originale²⁶⁵.

Un esempio di audio sottotitolazione ben riuscita può essere tratto dal doppiaggio tedesco del film spagnolo *Hable con ella* (2002), che presenta una canzone mantenuta in lingua originale. In questo caso l'audio sottotitolatrice è una donna, mentre l'audio descrizione è svolta da una voce maschile²⁶⁶: ciò permette al pubblico *target* di seguire con facilità quanto accade nel film, senza confusione alcuna.

- L'uso di una seconda lingua è un aspetto fondamentale del film²⁶⁷.

Il panorama cinematografico attuale presenta un numero sempre crescente di film multilingue, in cui nella versione originale, oltre alla lingua *source*, vengono utilizzati anche altri idiomi, ovviamente accompagnati da sottotitoli²⁶⁸.

Com'è facile intuire, rendere dei prodotti audiovisivi di questo tipo accessibili a utenti ciechi o ipovedenti è un'operazione complessa, che non può prescindere dall'audio sottotitolazione delle battute in lingua straniera²⁶⁹.

Un esempio molto interessante è il film tedesco *Im Juli* (2000), in cui i dialoghi tedeschi si alternano a dialoghi in turco sottotitolati. Nello scambio di battute qui riportato uno dei personaggi, İsa, parla turco e tedesco, l'insegnante Daniel parla solo tedesco, mentre la guardia di confine solo turco. Si osservi l'audio descrizione e l'audio sottotitolazione della scena per un pubblico inglese, con un complesso intreccio di voci e lingue:

AUDIO DESCRIZIONE: İsa and Daniel in the car: (İsa e Daniel in auto:)

²⁶⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 101-102.

²⁶⁵ Cfr. *Ivi*, p. 102.

²⁶⁶ Cfr. *Ivi*.

²⁶⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 102-104.

²⁶⁸ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 131.

²⁶⁹ Cfr. B. Benecke, *Audio description and...*, cit., p. 102.

PARLATO:

I: Get Out! (Scendi!)

D: I am not getting out. (Non scendo.)

I: I told you to get out! (Ti ho detto di scendere!)

AUDIO DESCRIZIONE: A border guard: (Una guardia di confine:)

AUDIO SOTTOTITOLAZIONE: Are you blind? Why don't you drive forward? Get out! (Sei cieco? Perché non vai avanti? Scendi!)

AUDIO DESCRIZIONE: İsa gets out. (İsa scende.)

AUDIO SOTTOTITOLAZIONE: G: He has to get out too! (Anche lui deve scendere!)

PARLATO: I: You have to get out! (Devi scendere!)

AUDIO SOTTOTITOLAZIONE:

G: What did you say? (Cos'hai detto?)

I: That he has to get out! (Che deve scendere!)

G: That's what I said. (È quello che ho detto io.)

I: He is German. He does not understand. (È Tedesco. Non capisce.)

G: Ah! Deutsch, deutsch... Passport and registration papers! (Ah! Tedesco, tedesco... Passaporto e libretto!)

AUDIO DESCRIZIONE: İsa gives him his passport and the registration papers. (İsa gli dà il passaporto e il libretto.)

AUDIO SOTTOTITOLAZIONE:

I: His passport was stolen. (Gli hanno rubato il passaporto)

G: Tell this to your grandma. (Dillo a tua nonna.)

PARLATO:

D: What is the problem? (Qual è il problema?)

I: Halt's Maul! (Chiudi la bocca!)

AUDIO SOTTOTITOLAZIONE:

G: What? (Cosa?)

I: I told him to shut up! (Gli ho detto di stare zitto!)

PARLATO:

G: Halt's Maul! (Chiudi la bocca!)

D: I didn't say anything! (Non ho detto niente!)

AUDIO SOTTOTITOLAZIONE: G: He can't get through without papers! Open the trunk! (Non può passare senza documenti! Apri il bagagliaio!)

AUDIO DESCRIZIONE: Ísa opens the trunk. The guard discovers the dead body²⁷⁰. (Ísa apre il bagagliaio. La guardia scopre il cadavere²⁷¹.)

²⁷⁰ *Ivi*, pp. 103-104.

²⁷¹ In questo caso, per non confondere il lettore, tutte le battute sono state tradotte in un'unica lingua (italiano), ignorando il fatto che si trattasse di un film multilingue.

3. LA SOTTOTITOLAZIONE: DEFINIZIONE E TIPOLOGIE

In generale, la sottotitolazione è una modalità di traduzione audiovisiva volta a “presentare sullo schermo un testo scritto che riproduce il dialogo originale dei parlanti [...] e le informazioni contenute nella colonna sonora (canzoni e voci fuori campo)²⁷²”.

All'interno di questa macrocategoria è possibile distinguere diverse pratiche traduttive più specifiche, tutte accumulate dal passaggio dal mezzo fonico dell'originale a quello grafico²⁷³: intertitolazione, sottotitolazione convenzionale, sottotitolazione per non udenti, *respeaking* (o sottotitolazione *live*), soprattitolazione, *fansub* e *pop-up gloss*²⁷⁴. Nei seguenti paragrafi tratteremo più nel dettaglio ciascuna di queste modalità.

3.1. L'intertitolazione e sua breve storia

L'intertitolazione è stata, tra tutte, la prima tipologia di sottotitolazione a comparire nel panorama cinematografico²⁷⁵. Da essa, tramite ulteriori sviluppi, sono derivate tutte le altre modalità che esporremo in questo capitolo.

Il termine “intertitoli” indica degli inserti testuali montati nel mezzo dell'azione filmata. Essi venivano utilizzati principalmente nei film muti, allo scopo di trasmettere i dialoghi dei personaggi (intertitoli dialogici) oppure fornire materiale narrativo, descrittivo o esplicativo delle riprese (intertitoli espositivi)²⁷⁶.

²⁷² J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 8.

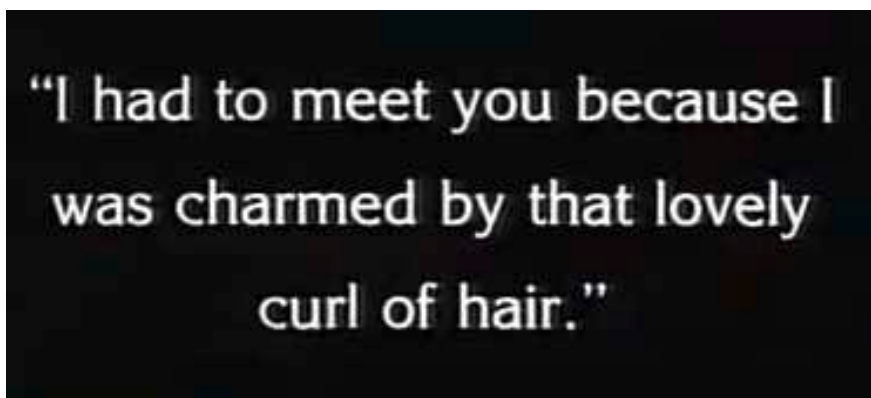
²⁷³ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 47.

²⁷⁴ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 5.

²⁷⁵ Cfr. *Ivi*, p. 183.

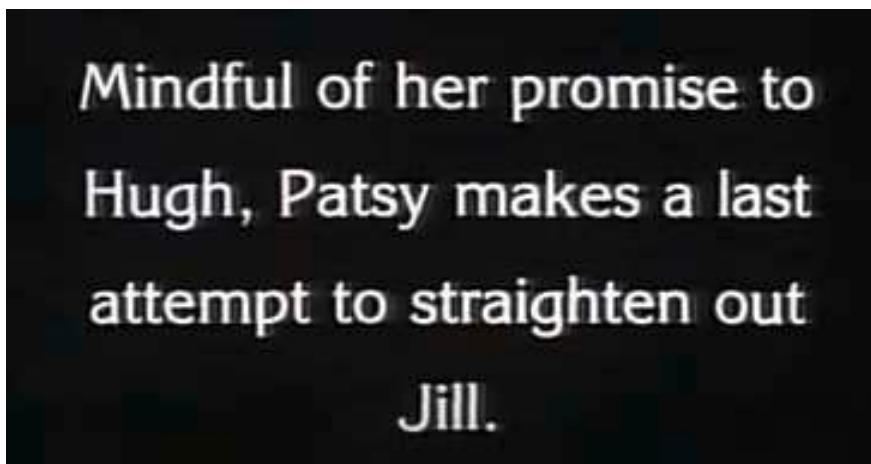
²⁷⁶ Cfr. B. Chisholm, *Reading Intertitles*, “Journal of Popular Film and Television”, vol. 15, 1987, p. 137.

Figura 20 – Esempio di intertitolo dialogico



“Dovevo incontrarti perché sono rimasto incantato da quei tuoi bei riccioli” (*The Pleasure Garden*, Alfred Hitchcock, 1925, Regno Unito - Germania – Minuto 00:03:19).

Figura 21 – Esempio di intertitolo espositivo



“Memore della sua promessa a Hugh, Patsy prova per l’ultima volta a rimettere in riga Jill” (*The Pleasure Garden*, cit. – Minuto 00:23:15).

Contrariamente a quanto si possa pensare, i primissimi film comparsi sulla scena cinematografica erano ricchi di stimoli uditivi. Gli effetti sonori, però, non venivano prodotti una volta per tutte dal regista: era competenza del personale dei diversi cinema ricrearli a ogni proiezione²⁷⁷. Questi stimoli uditivi potevano consistere in un accompagnamento musicale, la spiegazione degli eventi da parte di una voce fuori campo oppure la lettura o l’improvvisazione dei dialoghi da parte di attori dietro lo schermo²⁷⁸.

²⁷⁷ Cfr. B. Nebesio, *A Compromise with Literature? Making Sense of Intertitles in the Silent Films of Alexander Dovzhenko*, “Canadian Review of Comparative Literature”, vol. 23, 1996, p. 680.

²⁷⁸ Cfr. *Ivi*.

A partire da inizio Novecento, tuttavia, le voci *live* del narratore e degli attori cominciarono a essere sostituite sempre più spesso da degli intertitoli montati direttamente sulla pellicola, originando film muti nel vero senso del termine²⁷⁹.

Il primo esempio di film con intertitoli espositivi fu *Scrooge; or Marley's Ghost* (1901), adattamento del romanzo *A Christmas Carol* di Charles Dickens a opera del regista Walter R. Booth²⁸⁰. Pochi anni dopo comparvero anche i primi intertitoli dialogici nel cortometraggio *Ali Baba et les quarantes voleurs* (1907) dell'azienda francese Pathé Frères²⁸¹.

L'avvento del sonoro, a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, ha in gran parte eliminato l'utilità degli intertitoli, e oggi i registi vi ricorrono solo occasionalmente come espediente artistico²⁸².

3.2. La sottotitolazione convenzionale e sua breve storia

La tipologia di sottotitolazione più diffusa è quella che, nella presente trattazione, definiremo “sottotitolazione convenzionale”. Essa consiste nel sovrainprimere, sul bordo inferiore dei fotogrammi di un prodotto audiovisivo, una didascalia contenente la traduzione nella lingua *target* delle parole pronunciate dagli attori in lingua originale²⁸³.

Questa modalità traduttiva è diffusa soprattutto nel Nord Europa (Islanda, Irlanda, Regno Unito, Norvegia, Svezia, Finlandia), nei Paesi Bassi, in Portogallo, a Cipro e in molti Stati dell'area balcanica (Slovenia, Croazia, Serbia, Albania, Romania, ecc.)²⁸⁴.

Come già esposto nel paragrafo 3.1., la sottotitolazione convenzionale trae origine dagli intertitoli dei film muti di inizio Novecento.

È con l'avvento del sonoro alla fine degli anni Venti che comparvero i primi esempi di didascalie a fondo schermo contenenti la traduzione interlinguistica dei dialoghi

²⁷⁹ Cfr. *Ivi*.

²⁸⁰ Cfr. B. Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London, Starword, 2009, p. 56.

²⁸¹ Cfr. *Ivi*, p. 64.

²⁸² Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 183.

²⁸³ Cfr. <<https://www.treccani.it/vocabolario/sottotitolo/>>, consultato in data 17.03.2022.

²⁸⁴ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 6.

originali²⁸⁵: si iniziò a ricorrere a questa pratica soprattutto in Paesi con lingue a diffusione limitata e aperti al confronto con altre culture²⁸⁶.

I primi sottotitoli, impressi su delle diapositive, venivano proiettati manualmente sullo schermo utilizzando uno strumento chiamato *sciopticon*²⁸⁷; questo procedimento originava però inevitabili problemi di sincronizzazione, che ostacolavano la piena comprensione del prodotto audiovisivo da parte degli spettatori.

Figura 22 – *Sciopticon*



Immagine tratta da *Google Immagini*.

²⁸⁵ Cfr. L. Salmon, *Teoria della traduzione*, cit., p. 266.

²⁸⁶ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 122.

²⁸⁷ Cfr. A. Martínez-Tejerina, *Subtitling for Film Festivals: process, techniques and challenges*, "TRANS. Revista de Traductología", vol. 18, 2014, p. 217.

Una prima svolta si ebbe a partire dagli anni Trenta. In quel periodo, in diversi Paesi del mondo, furono condotti vari esperimenti di incisione dei sottotitoli direttamente sulla copia positiva della pellicola²⁸⁸: l'obiettivo era quello di automatizzare il processo di proiezione, sollevandolo da qualsiasi aspetto manuale.

Tutti i sistemi di sottotitolazione che furono ideati in quegli anni (procedimento ottico, meccanico, fotochimico, termico e *laser*²⁸⁹) erano però accumulati da un importante limite: i sottotitoli, incisi sulla pellicola, non potevano essere rimossi qualora lo spettatore lo desiderasse. Questo problema fu superato nel 1984, quando Fabrizio Fiumi, architetto fiorentino appassionato di traduzione audiovisiva, inventò la sottotitolazione elettronica²⁹⁰, ancor oggi utilizzata. Il principale vantaggio di questo metodo è legato al fatto che i sottotitoli non sono impressi sulla pellicola, bensì prodotti da un generatore di caratteri e proiettati sullo schermo²⁹¹: lo spettatore può quindi decidere di rimuoverli, visualizzarli in lingue diverse e, in alcuni casi, addirittura modificarne il colore e la posizione²⁹².

Nonostante un'iniziale mancanza di interesse accademico per la disciplina²⁹³, oggi la sottotitolazione è un campo di ricerca estremamente attivo, che vede la continua formulazione di nuovi approcci e l'ideazione di tecniche innovative, volte a migliorare l'esperienza dello spettatore.

3.2.1. Il *workflow* della sottotitolazione convenzionale

Sottotitolare un prodotto audiovisivo è un lavoro di squadra molto complesso, che si articola in diversi *step*. Tra i vari sistemi di sottotitolazione sopra citati, nel presente paragrafo ci concentreremo sul procedimento elettronico, attualmente dominante nel settore.

²⁸⁸ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 22.

²⁸⁹ Cfr. *Ivi*.

²⁹⁰ Cfr. L. Incalcaterra McLoughlin, M. Biscio, M. A. Ní Mhainnín, *Audiovisual Translation: Subtitles...*, cit., p. 92.

²⁹¹ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 22.

²⁹² Cfr. *Ivi*, p. 23.

²⁹³ Cfr. J. Díaz Cintas, *Subtitling: theory, practice and research*, in *The Routledge Handbook of Translation Studies*, a cura di C. Millán, F. Bartrina, London, Routledge, 2012, p. 280.

- Per prima cosa, il cliente (di norma una società di produzione o di distribuzione) contatta l'agenzia di sottotitolazione e commissiona il lavoro²⁹⁴.
- Un membro dell'agenzia guarda il prodotto audiovisivo per assicurarsi che la copia non sia danneggiata, che la lista dei dialoghi (se fornita) sia completa e corretta e per controllare se sono presenti altre informazioni che necessitano di traduzione (canzoni, inserti, ecc.). Qualora non si disponga di una lista dei dialoghi, le battute devono essere trascritte da zero a partire dalla colonna sonora originale²⁹⁵.
- A questo punto viene creata una copia di lavoro del prodotto audiovisivo, spesso aggiungendo degli inserti anti-pirateria per impedire la duplicazione illegale del materiale. Per eliminare del tutto questo pericolo, molte società forniscono ai traduttori solo le scene contenenti i dialoghi, oscurando tutto il resto del film²⁹⁶.
- Il passaggio successivo è lo *spotting*: esso consiste nel determinare l'esatto momento in cui i sottotitoli devono comparire sullo schermo (*in-time*) e quando, invece, devono scomparire (*out-time*)²⁹⁷, sulla base di alcuni vincoli spaziali e temporali che analizzeremo nel paragrafo 3.2.2. Di norma questa operazione è svolta da uno *spotter*, anche se, per ottenere un risultato di maggiore qualità, sarebbe preferibile affidare il compito al traduttore²⁹⁸.
- La copia del film e la lista dei dialoghi vengono quindi inviate al traduttore. Nella realtà della professione, però, accade spesso di dover lavorare sulla carta senza avere accesso alle immagini, oppure sulla colonna sonora senza una copia scritta dei dialoghi²⁹⁹.
- Prima di procedere alla traduzione, è consigliabile guardare il prodotto audiovisivo nella sua interezza, prestando attenzione agli aspetti che in seguito potrebbero risultare più problematici (parole ed espressioni polisemiche, interiezioni, grado di familiarità tra i personaggi, ecc.). Nonostante l'indubbia utilità di questa fase, non sempre è possibile attuarla, specialmente se si lavora con scadenze molto ravvicinate³⁰⁰.

²⁹⁴ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 30.

²⁹⁵ Cfr. *Ivi*.

²⁹⁶ Cfr. *Ivi*.

²⁹⁷ Cfr. *Ivi*.

²⁹⁸ Cfr. L. Incalcaterra McLoughlin, M. Biscio, M. A. Ní Mhainnín, *Audiovisual Translation: Subtitles...*, cit., p. 91.

²⁹⁹ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 30.

³⁰⁰ Cfr. *Ivi*, p. 31.

- Il traduttore inizia così a tradurre dalla lingua *source* alla lingua *target*, focalizzandosi non solo sui dialoghi ma anche sugli altri elementi acustici e visuali presenti nel film (canzoni, titoli di giornale, voci provenienti dalla radio o dalla televisione, ecc.). È pratica comune nel settore utilizzare l'inglese come lingua *pivot* per tradurre da lingue meno conosciute³⁰¹: per esempio, un film ungherese sarà di norma tradotto in italiano a partire da una traduzione inglese anziché dalla traccia audio originale. Senza dubbio questa prassi facilita e velocizza il lavoro di sottotitolazione, ma comporta l'inevitabile rischio di replicare errori e ambiguità della traduzione inglese anche nelle altre lingue *target*. Al termine del lavoro, il traduttore invia la traduzione all'agenzia di sottotitolazione, di norma in formato .EBU o .txt.
- A questo punto interviene un adattatore, con il compito di adeguare la traduzione alle limitazioni spaziali e temporali individuate dallo *spotter*³⁰². Secondo molti studiosi, anche questa operazione dovrebbe essere condotta dal traduttore, evitando un passaggio intermedio che impoverirebbe la qualità dell'*output*³⁰³.
- Dopodiché un altro soggetto interno all'agenzia controlla i sottotitoli prodotti, al fine di individuare eventuali errori traduttivi o di digitazione. Nel caso di lingue che stanno attraversando un processo di standardizzazione (per esempio il catalano o il basco), in questa fase opera anche un correttore linguistico³⁰⁴.
- I sottotitoli definitivi sono poi salvati in un formato compatibile con il *software* usato per la loro proiezione, e si procede alla verifica del risultato finale³⁰⁵.
- Dopo aver apportato le ultime correzioni, se necessarie, il *file* contenente i sottotitoli elettronici viene inviato al committente, che procederà alla distribuzione del prodotto audiovisivo tradotto³⁰⁶.

Com'è facile intuire, però, la realtà è spesso distante dalla situazione ideale sopra descritta: in molti casi, lo scarso tempo a disposizione costringe le agenzie di

³⁰¹ Cfr. *Ivi*, p. 32.

³⁰² Cfr. *Ivi*.

³⁰³ Cfr. *Ivi*, p. 33.

³⁰⁴ Cfr. *Ivi*.

³⁰⁵ Cfr. L. Incalcaterra McLoughlin, M. Biscio, M. A. Ní Mhainnín, *Audiovisual Translation: Subtitles...*, cit., p. 92.

³⁰⁶ Cfr. *Ivi*.

sottotitolazione a saltare alcune fasi, o a snellire il *workflow* coinvolgendo un minor numero di figure professionali³⁰⁷.

3.2.2. I vincoli della sottotitolazione convenzionale

A differenza del doppiaggio, che prevede la totale eliminazione della traccia audio originale (vedi paragrafo 2.1.), la sottotitolazione non intacca il testo di partenza, ma aggiunge semplicemente un ulteriore strato di informazioni.

Data la natura multimediale del prodotto audiovisivo, il sottotitolatore deve optare per delle soluzioni che permettano di raggiungere il giusto equilibrio tra la dimensione orale e quella visiva. Per fare delle scelte consapevoli, è fondamentale che il professionista abbia familiarità con i vincoli a cui la sottotitolazione convenzionale è sottoposta.

a) Vincoli di natura spaziale

Nonostante non ci sia un'assoluta uniformità per quanto riguarda il posizionamento dei sottotitoli sullo schermo³⁰⁸, è comunque possibile individuare dei *trend* nella professione.

Innanzitutto, i sottotitoli devono essere situati a un'adeguata distanza dai margini dello schermo. Ogni produttore di televisori, infatti, gestisce a modo proprio i *pixel* a bordo del *display*, e questo può causare distorsioni dei caratteri nel passaggio da un dispositivo a un altro³⁰⁹. WinCAPS, uno dei più noti *software* di sottotitolazione presenti sul mercato, posiziona di *default* il testo a una distanza di almeno 32 *pixel* dal bordo superiore e inferiore, e 56 *pixel* dai margini di destra e sinistra³¹⁰.

In secondo luogo, nella maggior parte dei casi i sottotitoli sono disposti orizzontalmente in fondo allo schermo, area che di solito non ospita elementi visuali di grande importanza³¹¹. Bisogna segnalare però che alcune lingue, come per esempio

³⁰⁷ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 34.

³⁰⁸ Cfr. *Ivi*, p. 81.

³⁰⁹ Cfr. *Ivi*, p. 82.

³¹⁰ Cfr. *Ivi*.

³¹¹ Cfr. *Ivi*.

il giapponese, hanno una lunga tradizione di posizionamento verticale dei sottotitoli nella parte destra dello schermo³¹².

Figura 23 – Sottotitolazione in giapponese



Immagine tratta da *Google Immagini*.

Al di là di questo caso particolare, i sottotitoli possono essere spostati dal fondo dello schermo a un'altra posizione in tre circostanze principali:

- Lo sfondo nella parte inferiore del *display* è così chiaro da rendere il testo illeggibile.
- Nel fondo dello schermo ha luogo qualche azione importante.
- Nel fondo dello schermo vengono mostrati degli elementi fondamentali (per esempio il logo del distributore, altri sottotitoli, inserti contenenti informazioni su un determinato personaggio, ecc.) mentre i dialoghi continuano e devono, di conseguenza, essere sottotitolati³¹³.

³¹² Cfr. J. Díaz Cintas, *Subtitling: theory, practice...*, cit., p. 274.

³¹³ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 83.

Per quanto riguarda il carattere, si preferiscono i *font sans-serif* (*Arial, Helvetica, Times New Roman*) con dimensioni variabili³¹⁴. In genere, i sottotitoli sono di colore bianco con un'ombreggiatura o un contorno nero; nel caso di film in bianco e nero, invece, si preferisce il giallo, per originare un maggiore contrasto tra immagine e testo³¹⁵.

Figura 24 – Film in bianco e nero con sottotitoli gialli



Immagine tratta da *Google Immagini*.

Nel caso in cui i sottotitoli compaiano su uno sfondo molto chiaro che ne ostacola la leggibilità, e non sia presente sullo schermo un'area più scura in cui spostarli, una soluzione spesso utilizzata è quella di presentarli all'interno di un *box* grigio o nero³¹⁶.

In passato nella professione erano presenti delle regole molto stringenti per quanto riguarda il numero massimo di caratteri che una riga di sottotitoli poteva contenere³¹⁷: 35-39 per le lingue basate sull'alfabeto latino, 12-16 per le lingue che fanno uso di ideogrammi, 25 per le lingue basate sull'alfabeto cirillico e arabo³¹⁸.

³¹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 84.

³¹⁵ Cfr. *Ivi*.

³¹⁶ Cfr. *Ivi*.

³¹⁷ Cfr. J. Díaz Cintas, *Subtitling: theory, practice...*, cit., p. 274.

³¹⁸ Cfr. *Ivi*.

Queste limitazioni erano legate alla necessità di rispettare una certa distanza dai margini del *display*. Con l'avvento del digitale, però, questo tipo di conteggio è stato superato, e i *pixel* sono diventati la nuova unità di misura del testo sullo schermo³¹⁹. Se fino a pochi anni fa le sillabe “mo” e “li” erano ritenute equivalenti poiché entrambe composte da due lettere, oggi le nuove tecnologie sono in grado di rilevare che “mo” occupa più spazio sullo schermo rispetto a “li”³²⁰; ne deriva che i sottotitolatori possono scrivere in una stessa riga la maggior quantità di testo possibile, in base allo spazio realmente occupato dai caratteri sul *display*.

Un ultimo aspetto riguarda il numero ideale di righe su cui distribuire i sottotitoli. Anche in questo ambito esistono opinioni discordanti, ma è possibile rintracciare nella pratica delle tendenze piuttosto consolidate. Se il sottotitolo è relativamente breve, di norma si cerca di farlo stare in una singola riga, per non affaticare l'occhio³²¹. Nel caso di sottotitoli più lunghi, invece, si preferisce dividere il testo su due righe, mantenendone il posizionamento centrale ed evitando così allo spettatore lo sforzo di spostare lo sguardo da un estremo all'altro dello schermo³²². È opportuno sottolineare, tuttavia, che queste scelte sono influenzate anche da fattori di natura sintattico-grammaticale³²³, come vedremo di seguito.

b) Vincoli di natura temporale

Un'altra dimensione che riveste un'importanza cruciale nel processo di sottotitolazione è quella temporale.

Idealmente i sottotitoli dovrebbero comparire sullo schermo nell'esatto momento in cui la persona inizia a parlare, e scomparire quando la battuta è terminata³²⁴. Per ottenere questo obiettivo, è fondamentale che il processo di *spotting* sia eseguito con estrema precisione: uno strumento molto utile a tale scopo è il

³¹⁹ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 84.

³²⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 84-85.

³²¹ Cfr. *Ivi*, p. 86.

³²² Cfr. *Ivi*.

³²³ Cfr. J. Díaz Cintas, *Subtitling: theory, practice...*, cit., p. 274.

³²⁴ Cfr. *Ivi*, p. 275.

timecode a otto cifre, che permette di determinare in maniera puntuale i tempi di entrata e di uscita dei vari sottotitoli³²⁵. Vediamo il seguente esempio:

0021 00:02:20:07 00:02:23:21

The fact that Pudgie the parrot smokes a cigarette

is morally irresponsible³²⁶.

“0021” è il numero identificativo del sottotitolo, “00:02:20:07” rappresenta l’esatto momento in cui il sottotitolo deve comparire sullo schermo (*in-time*), mentre “00:02:23:21” indica quando il sottotitolo deve scomparire (*out-time*). Ogni *timecode* si compone di due cifre per indicare l’ora, due cifre per il minuto, due cifre per il secondo e due cifre per il numero del fotogramma di riferimento³²⁷.

Lo *spotting* dei dialoghi deve rispecchiare il ritmo di conversazione degli attori sullo schermo, tenendo in considerazione le pause, le interruzioni e i tratti prosodici del discorso originale³²⁸. Di conseguenza, il tempo di permanenza di un sottotitolo sul *display* dipenderà principalmente dalla velocità dello scambio verbale. Nella realtà della professione è però possibile individuare due ulteriori regole, che stabiliscono la durata minima e massima di un sottotitolo.

Innanzitutto, un sottotitolo dovrebbe rimanere sullo schermo per almeno un secondo, al fine di permettere agli spettatori di leggerne il contenuto³²⁹. Nel caso in cui nell’originale sia presente un enunciato particolarmente breve, di durata inferiore al secondo, il sottotitolatore può ricorrere a due diverse strategie: se un altro personaggio parla subito prima o subito dopo, è consigliabile presentare contemporaneamente sullo schermo i sottotitoli delle battute di entrambi gli attori; se, invece, l’enunciato è preceduto e seguito da pause, è possibile (e opportuno) consentire un certo margine di asincronia nell’entrata e nell’uscita del sottotitolo³³⁰.

Dall’altro lato, è opinione condivisa che un sottotitolo su due righe (ciascuna contenente circa 35 caratteri, per un totale di 70) non debba rimanere sullo schermo

³²⁵ Cfr. *Ivi*.

³²⁶ *Ivi*.

³²⁷ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 94.

³²⁸ Cfr. J. Díaz Cintas, *Subtitling: theory, practice...*, cit., p. 275.

³²⁹ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., pp. 89-90.

³³⁰ Cfr. *Ivi*, p. 90.

per più di sei secondi³³¹. Vari studi hanno infatti dimostrato che questo è, in media, il tempo necessario allo spettatore per leggerlo nella sua interezza: superati i sei secondi, se il testo è ancora presente sul *display*, il pubblico sarebbe automaticamente portato a una rilettura del contenuto, con un inutile spreco di energie cognitive³³². Nel caso di sottotitoli più brevi, il loro tempo massimo di permanenza sullo schermo sarà automaticamente calcolato dal *software* di sottotitolazione tramite una proporzione³³³.

c) Vincoli di natura linguistica

Così come le altre modalità di traduzione, la sottotitolazione deve veicolare il contenuto semantico dell'originale, rispettando però le limitazioni spaziali e temporali discusse in precedenza. Nel processo traduttivo, il sottotitolatore deve tenere a mente tre aspetti principali:

- La lettura è un processo più lento rispetto all'assimilazione di un discorso orale: gli spettatori devono avere a disposizione il tempo sufficiente per comprendere appieno ciò che è scritto in fondo allo schermo³³⁴.
- Gli spettatori, mentre leggono i sottotitoli, devono prestare contemporanea attenzione a quanto accade sullo schermo e alla colonna sonora: questa pluralità di stimoli richiede un certo tempo di elaborazione³³⁵.
- La lunghezza di un singolo sottotitolo è limitata a un massimo di due righe³³⁶.

La conseguenza più evidente di questi vincoli è la riduzione testuale, tecnica fondamentale a cui ricorre ogni sottotitolatore. È possibile distinguere due tipologie di riduzione: parziale e totale.

Nel primo caso, il testo *source* viene reso in una forma più breve e concisa, come possiamo vedere nel seguente esempio di sottotitolazione dal francese all'inglese:

³³¹ Cfr. *Ivi*, p. 89.

³³² Cfr. *Ivi*.

³³³ Cfr. J. Díaz Cintas, *Subtitling: theory, practice...*, cit., p. 276.

³³⁴ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 146.

³³⁵ Cfr. *Ivi*.

³³⁶ Cfr. *Ivi*.

PARLATO: Je me suis mis à travailler! (lett. Ho iniziato a lavorare!)

SOTTOTITOLAZIONE: I found a job³³⁷! (lett. Ho trovato un lavoro!)

Il verbo francese “*travailler*” (“lavorare”) avrebbe potuto essere tradotto con l’equivalente inglese “*to work*”, ottenendo come risultato finale la frase “*I’ve started working*” (20 caratteri, compresi spazi e segni tipografici, lett. “Ho iniziato a lavorare”). Il sottotitolatore ha però preferito cambiare la classe grammaticale della parola, utilizzando al posto del verbo “*travailler*” il sostantivo “*job*” (“lavoro”): il risultato è un sottotitolo più breve (13 caratteri, compresi spazi e segni tipografici) ma comunque in grado di veicolare appieno il significato semantico dell’originale.

La riduzione totale consiste invece nell’eliminare o omettere alcuni elementi lessicali presenti nel testo *source*. Consideriamo il seguente esempio di sottotitolazione endolinguistica, tratto dall’episodio 11x7 dalla serie TV *The Big Bang Theory* in lingua originale:

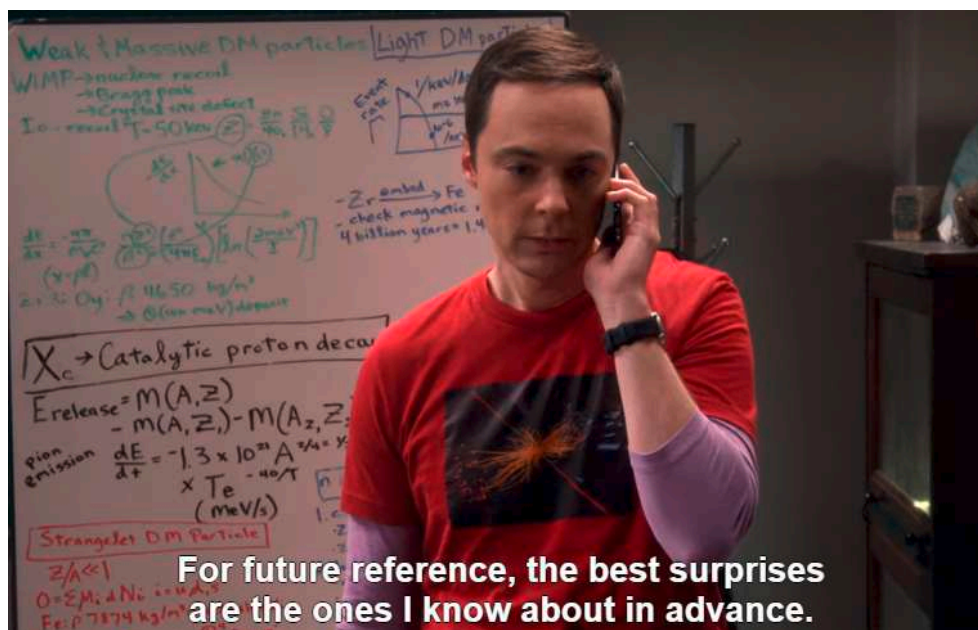
PARLATO: For future reference, the best surprises are the ones I know about three days in advance. (Per il futuro sappi che le migliori sorprese sono quelle di cui vengo informato con tre giorni di anticipo.)

SOTTOTITOLAZIONE: For future reference, the best surprises are the ones I know about in advance. (Per il futuro sappi che le migliori sorprese sono quelle di cui vengo informato in anticipo.)

In questa scena, il sottotitolatore ha deciso di rendere l’espressione “*three days in advance*” (“con tre giorni di anticipo”) con un più generico “*in advance*” (“in anticipo”): in questo modo, il significato viene veicolato in maniera pressoché inalterata, rispettando però i limiti spaziali e temporali imposti dal *medium* scritto.

³³⁷ Cfr. *Ivi*, p. 153.

Figura 25 – Esempio di riduzione totale



The Big Bang Theory, Chuck Lorre - Bill Prady, 2007-2019, USA – Stagione 11, Episodio 7, Minuto 00:05:40.

Non esistono delle regole assolute da seguire per un'efficace riduzione testuale. Ciò che è importante è che i sottotitolatori agiscano sulla base del principio di rilevanza³³⁸, mantenendo tutti gli elementi essenziali per una corretta trasmissione del messaggio. È tuttavia importante ricordare che il sottotitolatore non dovrebbe abbreviare il testo *source* a meno che non sia strettamente necessario: in tutti gli altri casi, è opportuno che la traduzione rispecchi il più possibile l'originale, senza alcuna riduzione³³⁹.

La presenza concorrente della traccia audio originale e dei sottotitoli sullo schermo rappresenta un'ulteriore problematica che il sottotitolatore deve considerare, specialmente se traduce da lingue molto conosciute come, per esempio, l'inglese³⁴⁰. In tal caso, lo spettatore noterà con molta facilità eventuali discrepanze tra il parlato nella lingua *source* e i sottotitoli nella lingua *target*, percependo questi ultimi come di bassa qualità. Per minimizzare il rischio, nella pratica si tende a scegliere parole molto simili

³³⁸ Cfr. J. Díaz Cintas, *Subtitling: theory, practice...*, cit., p. 277.

³³⁹ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 147.

³⁴⁰ Cfr. J. Díaz Cintas, *Subtitling: theory, practice...*, cit., p. 277.

a quelle usate nella lingua *source* e a mantenere, per quanto possibile, la struttura sintattica dell'originale³⁴¹.

Un'ulteriore considerazione riguarda la segmentazione dell'informazione, sia all'interno di uno stesso sottotitolo (nelle due righe), sia tra un sottotitolo e l'altro. Jorge Díaz Cintas e Aline Remael hanno individuato alcune regole fondamentali a cui attenersi per una corretta interruzione di riga nel processo di sottotitolazione:

- Non bisogna mai andare a capo dividendo una parola in sillabe³⁴².

INTERRUZIONE DI RIGA ERRATA: Leonard, in due non riusciamo neanche a trasportare una tv³⁴³.

INTERRUZIONE DI RIGA CORRETTA: Leonard, in due non riusciamo neanche a trasportare una tv³⁴⁴.

- Se un sottotitolo è formato da due o più frasi, è opportuno assegnare una riga a ciascuna frase³⁴⁵.

INTERRUZIONE DI RIGA ERRATA: Ora basta parlare di noi. Raccontaci un po' di te.

INTERRUZIONE DI RIGA CORRETTA: Ora basta parlare di noi. Raccontaci un po' di te³⁴⁶.

- Se il sottotitolo consiste in una proposizione principale e una coordinata o una subordinata, e per ragioni di spazio non è possibile disporle entrambe in una stessa riga, è consigliabile assegnare una riga a ciascuna proposizione³⁴⁷.

³⁴¹ Cfr. *Ivi*.

³⁴² Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 176.

³⁴³ Tutti i sottotitoli con interruzione di riga errata presenti in questo paragrafo sono stati creati da noi a titolo esemplificativo.

³⁴⁴ *The Big Bang Theory*, Chuck Lorre - Bill Prady, 2007-2019, USA – Stagione 1, Episodio 1, Minuto 00:17:02.

³⁴⁵ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 176.

³⁴⁶ *The Big Bang Theory*, cit. – Stagione 1, Episodio 1, Minuto 00:09:03.

³⁴⁷ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 176.

INTERRUZIONE DI RIGA ERRATA: È biologicamente impossibile, e non dovevi venire per forza.

INTERRUZIONE DI RIGA CORRETTA: È biologicamente impossibile, e non dovevi venire per forza³⁴⁸.

- È altamente sconsigliato separare un aggettivo dal sostantivo a cui si riferisce, un avverbio dal verbo corrispondente, un articolo dal suo sostantivo, ecc.³⁴⁹

INTERRUZIONE DI RIGA ERRATA: Non importa. Non è la prima volta che mi rubano i calzonni, né l'ultima.

INTERRUZIONE DI RIGA CORRETTA: Non importa. Non è la prima volta che mi rubano i calzonni, né l'ultima³⁵⁰.

- Se una frase contiene una forma verbale composta, non bisogna separare l'ausiliare dal corrispondente infinito o participio³⁵¹.

INTERRUZIONE DI RIGA ERRATA: Ti hanno mai detto quanto sei bella in russo?

INTERRUZIONE DI RIGA CORRETTA: Ti hanno mai detto quanto sei bella in russo³⁵²?

- È meglio evitare di separare il verbo dai corrispondenti complementi diretti o indiretti. Se la proposizione è troppo lunga per essere contenuta in una sola riga, il soggetto dovrebbe essere posto nella prima riga, mentre il verbo e il complemento nella seconda³⁵³.

³⁴⁸ *The Big Bang Theory*, cit. – Stagione 1, Episodio 1, Minuto 00:16:21.

³⁴⁹ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 176.

³⁵⁰ *The Big Bang Theory*, cit. – Stagione 1, Episodio 1, Minuto 00:19:34.

³⁵¹ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 177.

³⁵² *The Big Bang Theory*, cit. – Stagione 1, Episodio 2, Minuto 00:01:21.

³⁵³ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 177.

INTERRUZIONE DI RIGA ERRATA: Adoro quello in cui Lois Lane cade
dall'elicottero.

INTERRUZIONE DI RIGA CORRETTA: Adoro quello in cui Lois Lane
cade dall'elicottero³⁵⁴.

Per quanto riguarda invece la segmentazione dell'informazione tra un sottotitolo e l'altro, idealmente ognuno di essi dovrebbe avere una struttura chiara e rappresentare una frase in sé conclusa³⁵⁵. Com'è facile intuire, però, ciò non è sempre possibile: sono molti i casi in cui i personaggi pronunciano frasi complesse, non esauribili in due semplici righe di una trentina di caratteri ciascuna. È in simili circostanze che il processo di *spotting* riveste un'importanza cruciale: esso dev'essere condotto in modo tale da mantenere nello stesso sottotitolo tutte le parole unite da legami logici, semantici e grammaticali³⁵⁶. Vediamo un esempio di segmentazione di una frase in due diversi sottotitoli:

SOTTOTITOLO 1: Either God exists, and there are things (O Dio esiste, e ci sono cose)

he alone understands, (che capisce solo lui,)

SOTTOTITOLO 2: or he doesn't exist (o non esiste)

and there's nothing to understand³⁵⁷. (e non c'è niente da capire.)

In questo caso, lo *spotting* è stato eseguito in maniera corretta: la proposizione è stata divisa in due parti in corrispondenza della congiunzione avversativa “*or*”, creando due diversi sottotitoli, ciascuno portatore di un proprio significato.

Anche la segmentazione di ciascun sottotitolo nelle due righe è stata svolta nel pieno rispetto dei legami tra le diverse parole: nel primo caso la proposizione coordinata “*and there are things*” è stata divisa dalla subordinata corrispondente (“*he alone understands*”); nel secondo caso, invece, la riga è stata interrotta in corrispondenza della congiunzione coordinativa “*and*”.

³⁵⁴ *The Big Bang Theory*, cit. – Stagione 1, Episodio 2, Minuto 00:02:16.

³⁵⁵ Cfr. J. Díaz Cintas, *Subtitling: theory, practice...*, cit., p. 277.

³⁵⁶ Cfr. *Ivi*.

³⁵⁷ J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 174.

Un ultimo aspetto da considerare riguarda la resa, nella sottotitolazione, di eventuali variazioni linguistiche presenti nell'originale: nella maggior parte dei casi, nel passaggio dalla lingua orale a quella scritta questi tratti non-standard vengono eliminati³⁵⁸. Mariacristina Petillo cita l'esempio del film *Mio cognato* (2003): nella versione originale, italiano standard e dialetto barese si intrecciano di continuo; la sottotitolazione inglese, invece, presenta una lingua non marcata dal punto di vista sociolinguistico, con un conseguente (e inevitabile) appiattimento della caratterizzazione dei personaggi³⁵⁹.

Allo stesso modo, anche le parolacce e le espressioni tabù risentono di questo cambiamento di *medium*: è opinione condivisa, infatti, che il turpiloquio abbia un impatto maggiormente offensivo in forma scritta. Ne deriva che spesso, nel processo di sottotitolazione, si tende a eliminare o perlomeno attenuare gli elementi linguistici più scabrosi³⁶⁰. Per esempio, al minuto 00:20:49 dell'episodio 1x1 della serie TV *The Big Bang Theory* in lingua originale, Penny pronuncia la seguente battuta:

I really thought if you guys went instead of me he wouldn't be such an ass.

(lett. Pensavo che, se foste andati voi al posto mio, non sarebbe stato così stronzo.)

Nel doppiaggio italiano, il sostantivo "ass" è stato tradotto come "deficiente", mantenendo quindi il registro offensivo dell'originale:

Pensavo che, mandando voi due, lui non avrebbe fatto il deficiente.

La sottotitolazione italiana, invece, è molto più neutra:

Pensavo che, se foste andati voi, si sarebbe comportato meglio.

Ovviamente, scelte di questo tipo dipendono soprattutto dalle indicazioni del committente, e non possono prescindere da un'attenta analisi delle caratteristiche del pubblico *target*.

³⁵⁸ Cfr. J. Díaz Cintas, *Subtitling: theory, practice...*, cit., p. 278.

³⁵⁹ Cfr. M. Petillo, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 134-135.

³⁶⁰ Cfr. J. Díaz Cintas, *Subtitling: theory, practice...*, cit., p. 278.

3.3. La sottotitolazione per non udenti e il suo pubblico *target*

Come già sottolineato nel paragrafo 2.7. relativamente all'audio descrizione e all'audio sottotitolazione per non vedenti, negli ultimi anni il campo della traduzione audiovisiva ha dimostrato un interesse crescente per la tematica dell'accessibilità. In questa sfera si colloca anche la sottotitolazione per non udenti, pratica volta a verbalizzare la traccia sonora di un prodotto audiovisivo per renderlo accessibile e usabile anche da spettatori con *deficit* uditivi.

Prima di analizzare nel dettaglio le peculiarità di questa tipologia di sottotitolazione, è opportuno soffermarsi per un istante sulle caratteristiche dei suoi utenti finali. Il pubblico sordo è infatti vario ed eterogeneo. Secondo la classificazione proposta nel 1997 dal BIAP (*Bureau International d'Audio-Phonologie*) è possibile distinguere, in base alla gravità dell'ipoacusia, *deficit* uditivi lievi, medi, gravi, profondi e totali³⁶¹, come sintetizzato nella tabella qui riportata:

Figura 26 – Tipi di *deficit* uditivi

TIPO DI DEFICIT Uditivo	DEFICIT Uditivo IN DECIBEL
Udito normale o pressoché normale	≤ 20 dB
Lieve	21 dB – 40 dB
Medio	grado: 41 dB – 55 dB grado: 56 dB – 70 dB
Grave	grado: 71 dB – 80 dB grado: 81 dB – 90 dB
Profondo	grado: 91 dB – 100 dB grado: 101 dB – 110 dB grado: 111 dB – 119 dB
Totale (cofosi)	≥ 120 dB

Cfr. BIAP, *Classification audiométrique des déficiences auditives*, 1997 in E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 212.

³⁶¹ Cfr. <<https://www.biap.org/en/component/content/article/65-recommendations/ct-2-classification/5-biap-recommendation-021-bis>>, consultato in data 15.04.2022.

Le perdite uditive possono essere classificate anche in base al momento della loro insorgenza in rapporto allo sviluppo linguistico dell'individuo. Da questo punto di vista si distinguono:

- Perdite uditive prelinguali, se insorgono prima dell'acquisizione della lingua parlata (di norma entro i due o i tre anni di età).
- Perdite uditive perlinguali o interlinguali, se insorgono durante il periodo dell'acquisizione linguistica (tra i tre e i cinque anni di età).
- Perdite uditive postlinguali, se insorgono dopo l'avvenuta acquisizione linguistica (dopo i cinque anni di età)³⁶².

In ultima analisi è utile fare anche una precisazione terminologica, differenziando i sordi (con l'iniziale minuscola) dai Sordi (con l'iniziale maiuscola). Quando gli esperti parlano di "sordi" si riferiscono, in generale, a individui con *deficit* uditivi gravi o profondi. Il termine "Sordi", invece, è utilizzato per indicare nello specifico le persone non udenti fin dalla nascita, o che hanno subito perdite in periodo prelinguale. Si tratta di una distinzione molto importante perché la lingua dei segni è, di norma, la lingua madre dei Sordi, ma non necessariamente dei sordi³⁶³. Infine, i soggetti con ipoacusia lieve o media, e che quindi possiedono una capacità uditiva residua, sono identificati con il termine tecnico "sordastri"³⁶⁴.

In una situazione ideale, ciascuno spettatore con *deficit* acustico dovrebbe disporre di sottotitoli su misura, tarati in base al proprio grado di sordità³⁶⁵. Com'è facile intuire, però, ciò non è realizzabile in concreto, e al momento si può solamente lavorare in una direzione di usabilità media e condivisibile³⁶⁶. Nell'analizzare le caratteristiche specifiche di questo tipo di sottotitolazione useremo, di conseguenza, il termine "non udenti" in senso iperonimico.

³⁶² Cfr. A. Szarkowska, *Accessibility to the Media by Hearing Impaired Audiences in Poland. Problems, Paradoxes, Perspectives*, in *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for all 2*, a cura di J. Díaz Cintas, A. Matamala, J. Neves, Rodopi, Amsterdam, 2010, citato in E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 212.

³⁶³ Cfr. <<https://signhealth.org.uk/resources/learn-about-deafness/deaf-or-deaf/>>, consultato in data 15.04.2022.

³⁶⁴ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 212.

³⁶⁵ Cfr. *Ivi*, p. 213.

³⁶⁶ Cfr. *Ivi*.

3.3.1. Le peculiarità della sottotitolazione per non udenti

Al fine di rispondere alle esigenze di un pubblico con vulnerabilità, la sottotitolazione per non udenti possiede alcune caratteristiche peculiari che la differenziano dalla sottotitolazione convenzionale. Facendo riferimento all'analisi proposta da Elisa Perego e Christopher Taylor³⁶⁷, queste specificità riguardano cinque ambiti principali:

- Verbalizzazione del sonoro.

Il *deficit* acustico non solo impedisce allo spettatore di sentire i dialoghi dei vari personaggi, ma ostacola anche il riconoscimento dei tratti prosodici tipici del parlato (inflessione e qualità della voce, accento, ritmo, ecc.) e di tutti gli elementi fonici del prodotto audiovisivo (silenzi, rumori, melodie, ecc.). Per questo motivo, i sottotitoli per non udenti non possono limitarsi a una semplice trascrizione dei dialoghi originali, ma devono essere arricchiti di tutti gli elementi ai quali l'utente con ipoacusia non ha accesso diretto.

Nella realtà della professione vengono impiegate, a tale scopo, diverse strategie. In primo luogo, uno strumento molto utile sono i diacritici, i segni grafici e interpuntivi, usati con maggiore frequenza (e talvolta con un diverso significato) nella sottotitolazione per non udenti rispetto alla sottotitolazione convenzionale³⁶⁸. È opportuno segnalare, però, che non esiste ancora uniformità nel settore. Per esempio, mentre la BBC prevede l'utilizzo di un punto di domanda seguito da un punto esclamativo per segnalare l'incredulità del parlante³⁶⁹, questo espediente è espressamente vietato nelle linee guida offerte dalla RAI³⁷⁰.

Un'alternativa interessante, e spesso complementare alla precedente, è il ricorso a didascalie racchiuse tra parentesi quadre³⁷¹. Quando compaiono da sole, esse

³⁶⁷ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., pp. 214-229.

³⁶⁸ Cfr. *Ivi*, p. 214.

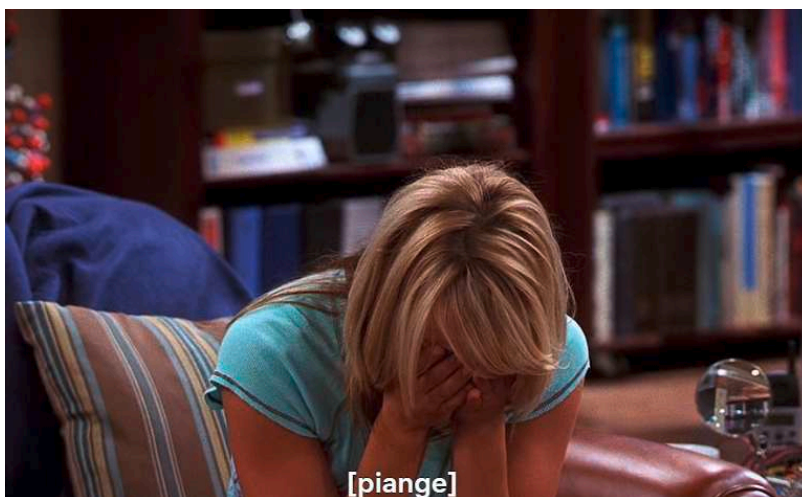
³⁶⁹ Cfr. <<https://bbc.github.io/subtitle-guidelines/#Intonation-and-emotion>>, consultato in data 16.04.2022.

³⁷⁰ Cfr. RAI, *Norme e convenzioni editoriali essenziali sottotitoli televisivi per spettatori sordi e con difficoltà uditive*, 2021, p. 12.

³⁷¹ Le maggiori piattaforme di *streaming* fanno largo uso di questo espediente. Per poter attivare questa tipologia di sottotitolazione (adatta a utenti sia udenti sia con ipoacusia) è sufficiente selezionare i sottotitoli che presentano la sigla CC (*Closed Captioning*).

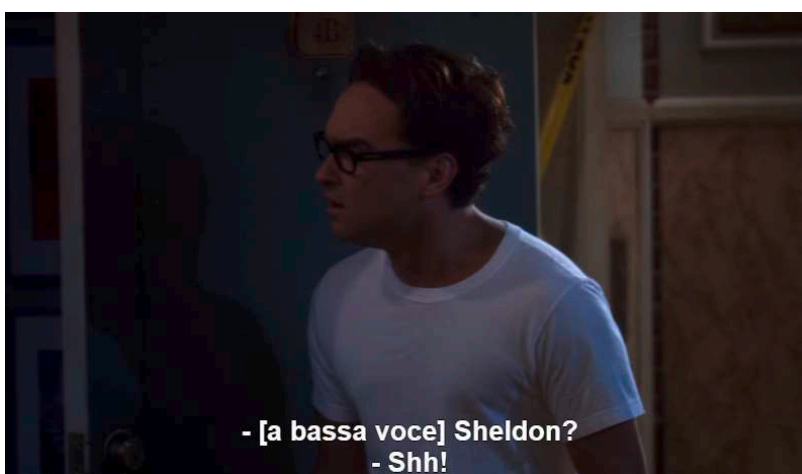
svolgono la funzione di descrivere un elemento della comunicazione non verbale (figura 27); se, invece, sono abbinate a un sottotitolo, servono a evidenziare un tratto prosodico che caratterizza il parlato originale (figura 28). Per comprendere questa differenza vediamo gli esempi seguenti, tratti dal doppiaggio italiano degli episodi 1x1 e 1x2 della serie TV *The Big Bang Theory*:

Figura 27 – Didascalia tra parentesi quadre che descrive un elemento della comunicazione non verbale



La didascalia tra parentesi quadre compare da sola sullo schermo, e ha la funzione di verbalizzare i singhiozzi di Penny. Mentre per uno spettatore udente la situazione è del tutto chiara, per un soggetto con ipoacusia questa scena presenta un certo margine di ambiguità a cui, appunto, si può porre rimedio tramite il ricorso a mezzi lessicali (*The Big Bang Theory*, cit. – Stagione 1, Episodio 1, Minuto 00:10:44).

Figura 28 – Didascalia tra parentesi quadre che evidenzia un tratto prosodico del parlato originale



La didascalia tra parentesi quadre compare sullo schermo insieme al sottotitolo a cui si riferisce, e ha la funzione di verbalizzare un tratto prosodico che caratterizza il parlato di Leonard. In assenza di questo espediente, uno spettatore non udente non potrebbe sapere che lo scambio verbale si sta svolgendo sottovoce, e ciò comprometterebbe il pieno godimento del prodotto audiovisivo (*The Big Bang Theory*, cit. – Stagione 1, Episodio 2, Minuto 00:09:52).

Un ultimo aspetto che è opportuno segnalare riguarda le soluzioni innovative che, di recente, molti sottotitolatori per non udenti stanno sperimentando in alternativa alle didascalie tra parentesi quadre. Rientrano in questa categoria le *emoticon* testuali (figura 29, a sinistra), gli *smiley* (figura 29, in centro) e le icone di vario tipo (figura 29, a destra)³⁷².

Figura 29 – *Emoticon* testuali, *smiley* e icone di vario tipo

:-) :-(



Le *emoticon* testuali e gli *smiley* vengono posizionati, di norma, prima del sottotitolo a cui si riferiscono, al fine di modulare la lettura della battuta e conferirle una connotazione emotiva. Le icone, invece, hanno la funzione di identificare graficamente una caratteristica della realtà che denotano (per esempio lo squillo del telefono, lo scoppio di una bomba, il suono di una sveglia, ecc.).

Figura 30 – Esempi di sottotitoli per non udenti con *emoticon* testuali



Immagini tratte da J. Neves, *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*, tesi di dottorato, University of Roehampton, 2005, p. 229.

Tuttavia, come sottolineato da Joselia Neves, strumenti di questo tipo possono essere utili solo in seguito a una standardizzazione definitiva del loro significato, altrimenti rischiano di generare confusione nel pubblico *target*³⁷³.

³⁷² Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., pp. 217-218.

³⁷³ Cfr. J. Neves, *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*, tesi di dottorato, University of Roehampton, 2005, pp. 251-252.

A prescindere dalla strategia utilizzata per rappresentare gli effetti sonori, è fondamentale limitare le ridondanze e non descrivere ciò che è facilmente desumibile dalle immagini sullo schermo³⁷⁴.

- Identificazione dei personaggi.

Mentre uno spettatore privo di *deficit* acustici riesce a individuare con molta naturalezza il parlante attivo, imparando a riconoscerne la voce nel corso della visione, lo stesso non si può dire di un soggetto non udente.

Per risolvere questo problema, nella professione vengono impiegate diverse strategie. Le più diffuse sono il posizionamento del sottotitolo sotto l'attore che parla, l'utilizzo del nome del personaggio prima del sottotitolo che ne trascrive la battuta e il ricorso a colori diversi per parlanti diversi. Quest'ultima tecnica sembra essere particolarmente apprezzata dal pubblico non udente³⁷⁵.

Figura 31 – Impiego di colori diversi per parlanti diversi



Immagine tratta da J. Neves, *Audiovisual Translation: Subtitling...*, cit., p. 194.

³⁷⁴ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 219.

³⁷⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 221-222.

Ogni emittente televisiva ha proprie regole per quanto riguarda l'assegnazione dei colori ai diversi attori; la RAI, nelle sue linee guida, invita ad associare i colori più facilmente leggibili ai personaggi principali³⁷⁶, secondo il seguente ordine:

Figura 32 – Ordine di assegnazione dei colori secondo le linee guida RAI

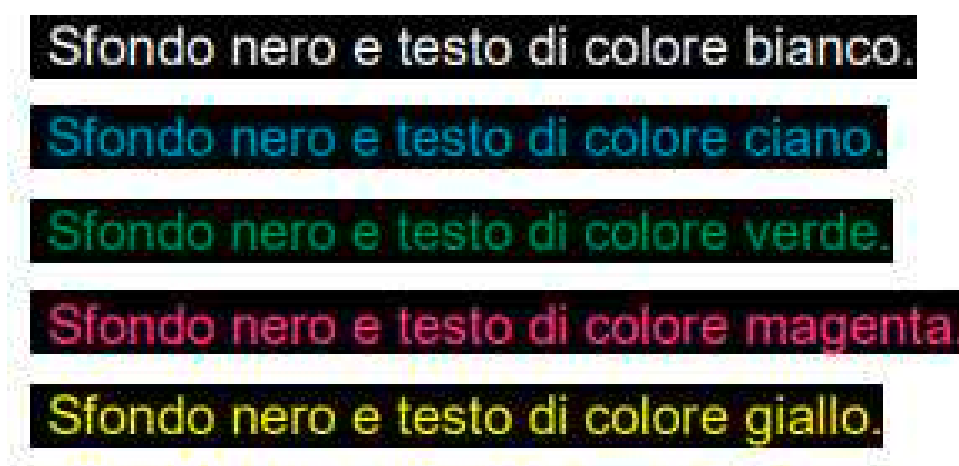


Immagine tratta da RAI, *Norme e convenzioni editoriali essenziali sottotitoli televisivi per spettatori sordi e con difficoltà uditive*, 2021, p. 7.

Per quanto efficace, il ricorso ai colori per identificare i diversi parlanti non è privo di controindicazioni: Zoe De Linde e Neil Kay hanno evidenziato che una quantità eccessiva di colori rischia di confondere anziché aiutare lo spettatore con *deficit* uditivo³⁷⁷.

- Sincronizzazione e tempi di lettura.

Così come gli spettatori privi di *deficit* uditivi, anche i soggetti con ipoacusia, specialmente se hanno una percezione sonora residua o se fanno affidamento sulla lettura del labiale, preferiscono dei sottotitoli perfettamente sincronizzati³⁷⁸.

La necessità di sincronizzazione va però perseguita tenendo in considerazione i tempi di lettura del pubblico non udente, superiori a quelli dei soggetti normodotati. Ana Pereira ha infatti dimostrato che gli adulti sordi raggiungono, in

³⁷⁶ Cfr. RAI, *Norme e convenzioni...*, cit., 2021, p. 7.

³⁷⁷ Cfr. Z. De Linde, N. Kay, *The Semiotics of Subtitling*, Manchester-Kinderhook, St. Jerome Publishing, 1999, p. 15.

³⁷⁸ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 223.

media, una velocità di lettura su carta paragonabile a quella dei bambini abili di circa nove anni³⁷⁹. Ne deriva che i sottotitoli per non udenti, per essere letti nella loro interezza, dovrebbero permanere sullo schermo per qualche frazione di secondo in più rispetto ai tempi standard³⁸⁰ (vedi regola dei sei secondi, paragrafo 3.2.2.). In certe occasioni, quindi, sarà concesso un certo margine di asincronia ai fini di una corretta trasmissione del messaggio, senza costringere lo spettatore non udente ad accelerare il processo di lettura³⁸¹.

- Scelte lessicali e sintattiche.

Nella produzione di sottotitoli per non udenti è necessario ponderare le scelte linguistiche in base alle competenze medie dello spettatore sordo. L'impossibilità di ricevere *input* acustici ostacola, infatti, l'acquisizione di determinate espressioni e strutture sintattiche, nonché lo sviluppo del pensiero astratto³⁸².

Al fine di ottenere sottotitoli facilmente fruibili da parte di un pubblico non udente, sarebbe opportuno che il sottotitolatore si attenesse alle linee guida offerte da Lourdes Lorenzo e Ana Pereira: ricorrere a parole del vocabolario di base e a strutture sintattiche semplici, utilizzare sostantivi al posto di pronomi, limitare l'uso di metafore, normalizzare la variazione linguistica, evitare neologismi e forestierismi³⁸³. Nonostante questi espedienti siano stati elaborati in riferimento alla sottotitolazione per bambini non udenti, è consigliabile applicarli anche quando il pubblico *target* è costituito da adulti³⁸⁴. Come sottolineato da Elisa Perego e Christopher Taylor, infatti, “un sottotitolo semplice e comprensibile non solo è più gratificante ed efficace nel suo intento comunicativo primario, ma si presta anche come strumento potente per l'acquisizione incidentale del vocabolario in età adulta³⁸⁵”.

³⁷⁹ Cfr. A. Pereira, *Criteria for Elaborating Subtitles for Deaf and Hard of Hearing Adults in Spain: Description of a Case Study*, in *Listening to Subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*, a cura di A. Matamala, P. Orero, Bern, Peter Lang, 2010, p. 91.

³⁸⁰ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 224.

³⁸¹ Cfr. *Ivi*, p. 223.

³⁸² Cfr. *Ivi*, pp. 224-225.

³⁸³ Cfr. L. Lorenzo, A. Pereira, *Deaf Children and Their Access to Audiovisual Texts: Educational Failure and the Helplessness of the Subtitles*, in *Between the Text and the Receiver: Translation and Accessibility*, a cura di E. Di Giovanni, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, pp. 191-194.

³⁸⁴ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 228.

³⁸⁵ *Ivi*.

- Revisione testuale.

Così come tutte le altre forme di sottotitolazione, anche la sottotitolazione per non udenti deve rispettare determinati vincoli spazio-temporali, rendendo talvolta imprescindibile l'omissione o la riformulazione di alcuni elementi del testo *source*³⁸⁶. La riduzione rispetto all'originale è però mal tollerata dalla maggior parte del pubblico sordo, “che interpreta le necessarie revisioni testuali come forme di censura, casi di informazione negata, o grave attentato ai propri diritti³⁸⁷”. Questa riluttanza verso qualsiasi taglio o distanziamento dal testo di partenza è da leggersi nell'ottica di un desiderio di piena parità da parte di soggetti costretti a fronteggiare, nella propria vita quotidiana, un gran numero di barriere. Contrariamente a quanto si possa pensare, però, i sottotitoli trascritti integralmente sono meno comprensibili rispetto a quelli sottoposti a revisione testuale³⁸⁸, che risultano quindi essere l'unico vero strumento di inclusione sociale per gli spettatori con *deficit* uditivi.

3.3.2. La traduzione in lingua dei segni

Rimanendo nel tema dell'accessibilità dei *media*, è importante citare anche una modalità di traduzione alternativa alla sottotitolazione per non udenti, ovvero la traduzione in lingua dei segni. Sono in molti a pensare, sbagliando, che esista una lingua dei segni universale: in Italia si usa la Lingua dei Segni Italiana (LIS), negli Stati Uniti l'*American Sign Language* (ASL), nel Regno Unito il *British Sign Language* (BSL) e via dicendo; ognuna di esse presenta specifiche varianti territoriali e un forte legame con la cultura di appartenenza³⁸⁹. L'elemento che contraddistingue le lingue dei segni è il fatto di viaggiare sul canale visivo-gestuale, integro nei soggetti non udenti, consentendo loro pari opportunità di accesso alla comunicazione.

³⁸⁶ Cfr. Ivi, p. 229.

³⁸⁷ Ivi.

³⁸⁸ Cfr. R. Baker, *Subtitling Television for Deaf Children*, “Media in Education Research Series”, vol. 3, Department of Teaching Media, University of Southampton, 1985, citato in E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 229.

³⁸⁹ Cfr. <<https://www.ens.it/lis>>, consultato in data 19.04.2022.

Figura 33 – Esempio di frasi in LIS



In questa figura possiamo vedere la traduzione in LIS della frase “l’uomo legge un libro”: il primo segno è “uomo”, il soggetto (prima foto), a cui segue “libro”, il complemento oggetto (seconda foto); nelle ultime due foto viene invece segnato il verbo “leggere”, con la mano sinistra ferma a rappresentare l’oggetto e la mano destra in movimento (immagine tratta da <https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-italiana-dei-segni_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/>>).

In ambito televisivo, la traduzione simultanea in lingua dei segni è uno strumento adottato solo in occasioni particolari, quali le conferenze stampa in situazioni emergenziali, i grandi eventi mediali e le cerimonie religiose di una certa importanza. Le principali emittenti, come per esempio la RAI, offrono stabilmente questo servizio sulle proprie piattaforme, limitandosi però a tradurre in LIS solo alcuni dei programmi mandati in onda³⁹⁰. È opportuno segnalare, tuttavia, che la traduzione in lingua dei segni non costituisce uno strumento utile per tutti gli spettatori non udenti, ma solo per coloro che la conoscono. Esiste ancora oggi, infatti, un forte pregiudizio nei confronti di questo sistema comunicativo, e l’errata credenza che l’utilizzo della lingua dei segni ostacoli un possibile apprendimento della lingua parlata. Proponiamo a tal proposito un breve estratto del sito dell’Ente Nazionale Sordi:

Per anni si è commesso l’errore di mettere in competizione e antitesi la lingua parlata e la lingua dei segni. È fondamentale, al contrario, che al bambino sordo – e all’adulto – siano rese accessibili tutte le opportunità comunicative e linguistiche funzionali alla sua crescita, educazione e autonomia personale, in una prospettiva che promuova il bilinguismo: lingua parlata/scritta e lingua dei segni. La LIS non “uccide la parola”, ma costituisce anzi una modalità linguistica di complemento estremamente preziosa proprio quale supporto didattico alla terapia logopedica e all’insegnamento della lingua parlata/scritta al bambino sordo³⁹¹.

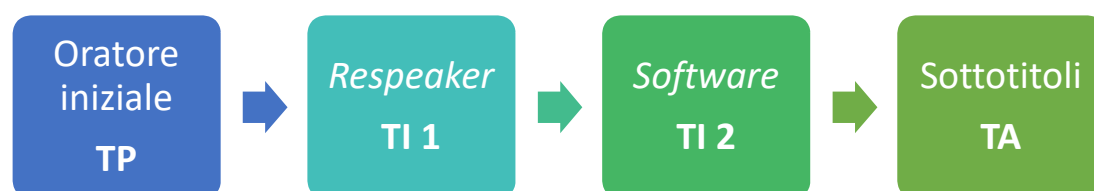
³⁹⁰ Cfr. <<https://www.rai.it/dl/easyweb/LIS-e2a267d2-e9a0-4af7-b2ff-baad1f5d060e.html>>, consultato in data 19.04.2022.

³⁹¹ <<https://www.ens.it/lis>>, consultato in data 19.04.2022.

3.4. Il *respeaking* (o sottotitolazione *live*) e sua breve storia

Il *respeaking* (dall'inglese “*respeak*”, “riparlare”) rappresenta una delle modalità di traduzione audiovisiva di nascita più recente. Esso consiste nel tradurre simultaneamente un testo orale in un testo scritto attraverso la mediazione di due elementi fondamentali: un *respeaker* umano e un *software* di riconoscimento del parlato (*speech recognition*)³⁹². Il processo di *respeaking* si articola quindi in quattro diverse fasi, rappresentabili graficamente secondo il seguente modello:

Figura 34 – Il processo di *respeaking*



Le componenti del processo di *respeaking* sono il testo di partenza (TP, prodotto dall'oratore iniziale), un primo testo intermedio (TI 1, prodotto dal *respeaker*), un secondo testo intermedio (TI 2, prodotto dal *software*) e il testo di arrivo (TA, ovvero i sottotitoli)³⁹³.

I primi tentativi di realizzazione di un sistema per il riconoscimento vocale risalgono addirittura agli anni Cinquanta: le tecnologie che furono sviluppate in quel periodo erano ovviamente ancora rudimentali, con ambiti applicativi molto limitati³⁹⁴. Con il passare degli anni, però, i progressi in campo informatico permisero di ottenere dei sistemi sempre più promettenti, e alla fine del secolo si cominciò a intravedere la possibilità di un loro impiego anche nell'ambito della sottotitolazione³⁹⁵. Fu la Gran Bretagna il primo Stato europeo a introdurre il *respeaking*, soprattutto in virtù di un quadro legislativo estremamente sensibile alla tematica dell'inclusione. Già nel 1990, infatti, la legge che disciplina la sottotitolazione nel Paese (*Broadcasting Act*) stabilì l'obbligo di aumentare al 90% entro il 2010 la percentuale di programmi

³⁹² Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., pp. 185-186.

³⁹³ Cfr. *Ivi*, p. 187.

³⁹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 190.

³⁹⁵ Cfr. *Ivi*.

sottotitolati³⁹⁶. Nel caso della diretta televisiva, l'uso di un sistema per il riconoscimento del parlato interfacciato con un *software* per la sottotitolazione si rivelò essere una soluzione estremamente efficace e con bassi costi di realizzazione. Negli anni successivi, molti altri Stati europei iniziarono a seguire il modello della Gran Bretagna, introducendo la sottotitolazione *live*. Prima di giungere al *respeaking* vero e proprio, però, si ricorse per lungo tempo alla stenotipia³⁹⁷, con un operatore che digitava in tempo reale la traduzione per i sottotitoli su una sorta di macchina da scrivere. In Italia, il primo esempio di sottotitolazione *live* risale al 1999, con la sottotitolazione tramite stenotipia dell'edizione delle 20.30 del TG2³⁹⁸. Fu solo nel luglio del 2008 che si iniziò, dopo molti mesi di sperimentazione, a ricorrere a dei sistemi di riconoscimento del parlato per la produzione di sottotitoli *live*³⁹⁹.

I principali vantaggi del *respeaking* rispetto alla stenotipia sono due: innanzitutto, la formazione di un *respeaker* richiede in media due o tre mesi, mentre per diventare stenotipista è necessario un percorso di due o tre anni; in secondo luogo, almeno nei primi anni Duemila, il costo di un *respeaker* era di gran lunga inferiore rispetto a quello di uno stenotipista⁴⁰⁰.

Oggi il *respeaking* è diffuso in tutto il mondo, e viene utilizzato per quattro macrogeneri televisivi: telegiornali, eventi sportivi, sessioni parlamentari e “*special events*”, come per esempio i matrimoni reali o i funerali di qualche celebrità⁴⁰¹.

3.4.1. Il *software* di riconoscimento del parlato e il *respeaker*

Come esposto in precedenza, il processo di *respeaking* non può prescindere dall'impiego di un *software* in grado di trasformare il suono in parola scritta.

Nonostante l'enorme diffusione di queste tecnologie, attualmente esiste ancora una grande confusione concettuale e terminologica che è fondamentale disambiguare. Un chiarimento necessario riguarda la differenza tra “*voice recognition*”

³⁹⁶ Cfr. C. Eugeni, *Introduzione al rispeaking televisivo*, “inTRAlinea”, vol. 9, 2006, p. 2.

³⁹⁷ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 191.

³⁹⁸ Cfr. *Ivi*, p. 192.

³⁹⁹ Cfr. *Ivi*.

⁴⁰⁰ Cfr. N. Piccinini et al., *Automatic Live Subtitling: state of the art, expectations and current trends*, “NAB Broadcast Engineering Conference”, 2014.

⁴⁰¹ Cfr. C. Eugeni, *Introduzione al rispeaking...*, cit., p. 2.

(“riconoscimento vocale”) e “*speech recognition*” (“riconoscimento del parlato”), termini spesso utilizzati impropriamente come sinonimi. I sistemi di riconoscimento vocale sono in grado di eseguire singoli comandi vocali⁴⁰²: si pensi, per esempio, ai moderni *smartphone*, sui quali è possibile effettuare telefonate dicendo semplicemente “Ok Google, chiama...”. I sistemi di riconoscimento del parlato, invece, sono programmati per elaborare testi più complessi, e possono quindi essere impiegati per la trascrizione di appunti, dialoghi, ecc.; se usati congiuntamente a un *software* per la sottotitolazione, sono uno strumento estremamente utile anche nell’ambito della traduzione audiovisiva⁴⁰³.

Per quanto riguarda i sistemi di riconoscimento del parlato, è possibile operare un’ulteriore classificazione, distinguendo tra sistemi *speaker independent* e *speaker dependent*. I primi sono programmati per riconoscere il parlato indipendentemente dal parlante, senza la necessità di creare un profilo vocale personalizzato⁴⁰⁴. I secondi, invece, sono in grado di rilevare il parlato di un solo utente, dopo essere stati tarati sulle sue caratteristiche personali (timbro, articolazione verbale e velocità di eloquio)⁴⁰⁵. L’utilizzo di un sistema *speaker dependent* richiede, di conseguenza, un maggiore impegno preliminare da parte del *respeaker*, che deve addestrare il *software* e monitorare in modo continuativo la qualità del riconoscimento vocale. Questo complesso processo permette però di ottenere *output* estremamente precisi, non paragonabili a quelli originati da sistemi *speaker independent*⁴⁰⁶.

L’altra componente fondamentale del processo di *respeaking* è il *respeaker*, definito da Elisa Perego e Christopher Taylor come un “mediatore che, grazie al suo *know-how*, sa compiere scelte di riformulazione e traduzione appropriate per riprodurre in modo corretto e fedele un testo intermedio che rispecchi il discorso iniziale dell’oratore⁴⁰⁷”. Questa figura professionale si colloca a metà strada tra l’interprete simultaneo e il sottotitolatore di programmi preregistrati per non udenti⁴⁰⁸.

⁴⁰² Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l’audiovisivo*, cit., p. 186.

⁴⁰³ Cfr. *Ivi*.

⁴⁰⁴ Cfr. *Ivi*.

⁴⁰⁵ Cfr. *Ivi*.

⁴⁰⁶ Cfr. *Ivi*.

⁴⁰⁷ *Ivi*, pp. 192-193.

⁴⁰⁸ Cfr. *Ivi*, p. 192.

Così come l'interprete, il *respeaker* deve tradurre in simultanea il discorso dell'oratore, prestando contemporanea attenzione, da una parte, al testo di partenza e, dall'altra, alla produzione di un testo intermedio da dettare al *software*. Secondo la tripartizione proposta da Roman Jakobson (vedi paragrafo 1.1.), la traduzione del *respeaker* può essere intralinguistica, se opera all'interno di uno stesso sistema linguistico, oppure interlinguistica, se prevede il passaggio da una lingua *source* a una lingua *target*. La pratica più diffusa in Italia è quella del *respeaking* intralinguistico, volto a produrre sottotitoli *live* per spettatori non udenti⁴⁰⁹.

Il *respeaker* trasforma quindi un testo orale in un altro testo orale che, una volta elaborato dal *software*, sarà presentato in forma scritta per un pubblico con esigenze speciali. Nell'ottica di questo cambiamento di *medium*, è fondamentale che il professionista "ripulisca" il testo di partenza, eliminando i tratti tipici dell'oralità (esitazioni e false partenze, intercalari, autocorrezioni, ecc.) nonché le espressioni gergali, i forestierismi o i dialettismi non accettati nel sistema linguistico utilizzato⁴¹⁰.

In passato la voce del *respeaker*, per essere compresa dai sistemi di riconoscimento, doveva essere piatta e monotona. Con il passare del tempo, però, la tecnologia ha fatto passi da gigante, e i moderni *software* sono in grado di rilevare correttamente anche il parlato spontaneo⁴¹¹. È comunque fondamentale che il *respeaker* abbia una buona dizione, un timbro adeguato e un'articolazione corretta, non tanto per risultare piacevole al pubblico *target*, quanto per ottimizzare l'*output* finale.

L'attività di *respeaking*, già di per sé complessa, può essere ulteriormente complicata da alcuni elementi di criticità: più oratori che non rispettano i turni di parola, una velocità di eloquio o una densità concettuale tali da rendere inevitabile la perdita di alcuni elementi, un parlante poco comprensibile, ecc.⁴¹² Queste problematiche sono aggravate dalla situazione di isolamento in cui il professionista si trova a operare. A differenza dell'interprete simultaneista, infatti, il *respeaker* non conosce le caratteristiche del proprio pubblico *target*, e non ha alcun contatto diretto con gli oratori. Ricevere dalle redazioni televisive scalette, copioni e materiale relativo

⁴⁰⁹ Cfr. *Ivi*, p. 193.

⁴¹⁰ Cfr. *Ivi*.

⁴¹¹ Cfr. *Ivi*, pp. 193-194.

⁴¹² Cfr. *Ivi*.

ai programmi *live* da *respeakerare* sarebbe estremamente utile: in Italia, purtroppo, questo accade di rado, è ciò va inevitabilmente a incidere sulla qualità dei sottotitoli⁴¹³.

Il confronto tra *respeaking* e sottotitolazione intralinguistica per non udenti è ancora più immediato. Entrambe le discipline hanno infatti l'obiettivo di produrre sottotitoli destinati a utenti con *deficit* uditivi, contenenti anche le informazioni extralinguistiche più importanti⁴¹⁴.

La principale difficoltà per chi arriva dal mondo della sottotitolazione convenzionale e si avvicina a questa disciplina è legata alla frustrazione derivante dall'inevitabile ritardo, di circa tre o quattro secondi, con cui i sottotitoli prodotti in *respeaking* compaiono sullo schermo rispetto all'enunciazione del testo *source*⁴¹⁵. Se paragonati ai sottotitoli convenzionali (creati a partire da un materiale preregistrato e quindi perfettamente corretti e sincronizzati), quelli derivanti dal *respeaking* rappresentano un prodotto "impuro", a cui sia l'utente finale sia il professionista devono abituarsi⁴¹⁶.

3.5. La soprattitolazione

Un'altra tipologia particolare di sottotitolazione è la soprattitolazione, usata in occasione di conferenze, rappresentazioni teatrali (soprattutto opere) e concerti⁴¹⁷. Il nome deriva dal fatto che, in questa pratica, le didascalie non sono sovrainpresse sul bordo inferiore dei fotogrammi di un prodotto audiovisivo, bensì visualizzate su un *display* LED al di sopra del palco durante uno spettacolo *live*⁴¹⁸.

⁴¹³ Cfr. *Ivi*, p. 195.

⁴¹⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 197-198.

⁴¹⁵ Cfr. *Ivi*.

⁴¹⁶ Cfr. *Ivi*.

⁴¹⁷ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 25.

⁴¹⁸ Cfr. *Ivi*.

Figura 35 – Rappresentazione teatrale con soprattitoli



Immagine tratta da *Google Immagini*.

Da qualche anno i teatri più all'avanguardia si sono dotati di poltrone con piccoli *display* sullo schienale. Ogni spettatore dispone quindi di un proprio schermo personale sul quale visualizzare i soprattitoli anche se si trova in un posto con visibilità limitata; è inoltre possibile accenderlo e spegnerlo a piacimento, nonché scegliere la lingua *target* in cui visualizzare le didascalie⁴¹⁹.

I soprattitoli hanno fatto la loro comparsa nel mondo dell'opera, una forma artistica che spesso implicava, per gli spettatori, un'esperienza in lingua straniera; furono creati inizialmente in qualità di testo *target* che facilitasse la comprensione della trama dello spettacolo, senza però distogliere l'attenzione del pubblico dal palco con una presenza troppo invasiva⁴²⁰. La prima compagnia teatrale a introdurre i soprattitoli fu la *Canadian Opera Company* di Toronto, in occasione della messa in scena dell'*Elettra* di Richard Strauss (1909) nel gennaio del 1983⁴²¹. A questo tipo di soprattitolazione che, secondo la tassonomia jakobsoniana, possiamo definire interlinguistica, si è affiancata in tempi più recenti anche la soprattitolazione

⁴¹⁹ Cfr. M. Mateo, *Surtitling today: new uses, attitudes and developments*, "Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies", vol. 6, 2021, p. 144.

⁴²⁰ Cfr. *Ivi*, p. 137.

⁴²¹ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 25.

intralinguistica, volta a rendere più chiaro il testo cantato anche se la lingua di rappresentazione dell'opera e la lingua del pubblico coincidono⁴²².

Per quanto riguarda la ricezione dei soprattitoli, il pubblico ebbe reazioni diametralmente opposte nei diversi contesti in cui furono introdotti. In Canada e nella maggior parte dei Paesi europei (soprattutto in Spagna), questa nuova modalità di traduzione audiovisiva fu accolta fin da subito con estremo entusiasmo; negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, invece, ci fu un iniziale atteggiamento di riluttanza, soprattutto da parte di critici, cantanti e direttori teatrali⁴²³: i soprattitoli erano (e in parte sono tutt'ora) considerati da alcuni una scomoda interferenza nella ricezione complessiva dell'opera, nonché uno strumento superfluo e offensivo per il cantante, di cui verrebbe messa in discussione l'abilità di recitazione e la chiarezza di dizione⁴²⁴. Nonostante questi dibattiti, oggi la maggior parte dei frequentatori di opere liriche si aspettano e pretendono un servizio di soprattitolazione, e i teatri che non lo offrono sono valutati negativamente⁴²⁵. Con il passare del tempo anche gli addetti ai lavori hanno iniziato a vedere questa pratica in chiave più positiva: proporre dei soprattitoli è, infatti, molto meno complesso e costoso rispetto all'elaborazione di traduzioni di canzoni che rispettino il contenuto semantico e la metrica dell'originale⁴²⁶.

Essendo un tipo particolare di sottotitoli, anche i soprattitoli sono sottoposti ai vincoli di natura temporale e linguistica⁴²⁷ già esposti al paragrafo 3.2.2. Le limitazioni spaziali, invece, sono state in parte superate grazie al crescente uso di *PowerPoint* per generare le didascalie: a differenza dei *software* utilizzati in precedenza, questo programma *Microsoft* offre maggiore flessibilità per quanto riguarda il numero di righe per singolo soprattitolo e il numero di caratteri per riga. In ogni caso è fondamentale tenere a mente quanto evidenziato da Riitta Virkunen: “if a spectator chooses to read surtitles, the more titles there are the more time s/he needs for reading them; naturally, that time is taken away from interpreting other semiotic modes in the performance⁴²⁸”.

⁴²² Cfr. M. Mateo, *Subtitling today: new...*, cit., p. 137.

⁴²³ Cfr. *Ivi*, p. 138.

⁴²⁴ Cfr. *Ivi*.

⁴²⁵ Cfr. *Ivi*, p. 140.

⁴²⁶ Cfr. *Ivi*, p. 141.

⁴²⁷ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 25.

⁴²⁸ R. Virkunen, *The Source Text of Opera Surtitles*, “Meta”, vol. 49, 2004, p. 93.

Come si può facilmente intuire, uno degli aspetti più problematici della sottotitolazione riguarda la fase di *spotting*, svolta di norma da un tecnico professionista in grado di gestire le difficoltà legate a uno spettacolo *live*⁴²⁹.

3.6. Il *fansub* e i *pop-up gloss*

Negli ultimi decenni la tecnologia ha fatto passi da gigante, permettendo la diffusione di numerosissimi *software* per la sottotitolazione, spesso accessibili gratuitamente su *Internet*. La naturale conseguenza di questo sviluppo è stata la nascita e il consolidamento di modalità di traduzione audiovisiva innovative, tra cui il *fansub*. Questo termine indica l'attività di sottotitolazione di serie televisive, film e cartoni animati (soprattutto *anime*) svolta dai *fan* per i *fan*, prima che il prodotto audiovisivo sia distribuito nel Paese *target* dall'industria ufficiale⁴³⁰. Così come il *fundub* (vedi paragrafo 2.6.), anche il *fansub* rappresenta, nella maggior parte dei casi, una pratica illegale, poiché svolta in aperta violazione del *copyright*⁴³¹.

Le origini del *fansub* risalgono agli anni Ottanta del secolo scorso, periodo di enorme popolarità degli *anime* giapponesi⁴³². I *fan* americani ed europei volevano avere accesso a questi prodotti audiovisivi, ma si trovavano di fronte a due problemi principali: da un lato la barriera linguistica e, dall'altro, la loro scarsa distribuzione nei rispettivi Paesi. Ben presto, quindi, gli appassionati che avevano una conoscenza sufficiente del giapponese iniziarono a offrire la sottotitolazione degli episodi in inglese, diffondendoli poi su *Internet*⁴³³. Oggigiorno il *fansub* è una pratica estremamente diffusa, che si è ampliata a comprendere anche altre combinazioni linguistiche (oltre a quella giapponese-inglese) e altri tipi di prodotti audiovisivi, come per esempio i film e le serie TV⁴³⁴.

È opinione condivisa, nella dottrina, che la traduzione debba avvenire verso la propria lingua materna. Nel caso del *fansub* degli *anime*, però, è molto frequente imbattersi in traduttori che, per esempio, producono sottotitoli in inglese pur essendo

⁴²⁹ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 25.

⁴³⁰ Cfr. F. Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit., p. 182.

⁴³¹ Cfr. J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 26.

⁴³² Cfr. *Ivi*.

⁴³³ Cfr. *Ivi*, p. 27.

⁴³⁴ Cfr. *Ivi*.

madrelingua giapponese. La motivazione principale è legata al fatto che gli *anime* sono dei prodotti molto densi dal punto di vista semiotico, che possono essere tradotti correttamente solo da persone con una conoscenza approfondita della lingua e della cultura *source*⁴³⁵.

La natura amatoriale di questa pratica ha inevitabili conseguenze in termini di qualità del prodotto ottenuto, che spesso presenta errori traduttivi anche molto gravi. Vediamo per esempio la seguente battuta, tratta dall'episodio 8 dell'anime *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex* (2008), e come è stata tradotta da tre diversi *fansubber* (*AnimeJunkies*, *AnimeOne* e *Anime-Kraze*)⁴³⁶:

Figura 36 – Esempio di *fansub* errato



Immagine tratta da J. Díaz Cintas, P. Muñoz Sánchez, *Fansubs: Audiovisual Translation...*, cit., p. 48.

⁴³⁵ Cfr. J. Díaz Cintas, P. Muñoz Sánchez, *Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment*, "The Journal of Specialised Translation", vol. 6, 2006, p. 45.

⁴³⁶ Cfr. *Ivi*, p. 48.

Secondo i *fan*, il significato originale del testo *source* è stato reso correttamente sia da *AnimeOne* sia da *Anime-Kraze*; offriamo, di seguito, la traduzione italiana di entrambi i sottotitoli:

AnimeOne: Sai dei rapimenti che avvengono in questo Paese, legati alla mafia straniera?

Anime-Kraze: Sai che qui di recente ci sono stati rapimenti di massa legati alla mafia d'oltremare, vero?

La versione di *AnimeJunkies* rappresenta invece uno dei più noti errori di traduzione nel mondo del *fansub*⁴³⁷, poiché restituisce un significato completamente alterato rispetto all'originale:

AnimeJunkies: Sei a conoscenza del fatto che, all'interno del Paese, si tengono di frequente eventi per pedofili?

È opportuno segnalare, comunque, che in molti altri casi i *fansub* distribuiti su *Internet* non hanno niente da invidiare, in termini di qualità, ai sottotitoli convenzionali prodotti dal mercato traduttivo ufficiale⁴³⁸.

Jorge Díaz Cintas e Pablo Muñoz Sánchez hanno inoltre sottolineato che chi guarda un *anime* sottotitolato tramite *fansub* è esposto di norma a un maggior numero di idiosincrasie culturali straniere rispetto agli altri spettatori⁴³⁹. In altre parole, i *fansubber* sanno di rivolgersi a un pubblico interessato alla cultura giapponese e, per questo motivo, tendono a produrre una traduzione molto aderente al testo di partenza, preferendo la strategia dello straniamento all'addomesticamento. Per esempio, i giapponesi, come forma di rispetto, sono soliti rivolgersi agli altri utilizzando il cognome invece del nome; per identificare con maggiore chiarezza lo *status* dell'interlocutore aggiungono alcuni suffissi, come *-kun* per i ragazzi e *-sensei* per gli insegnanti. Nel *fansub* spagnolo dell'*anime DNA*² (1994), uno dei protagonisti viene chiamato *Momonari-kun* (cognome + suffisso), mentre nella versione tradotta

⁴³⁷ Cfr. *Ivi*.

⁴³⁸ Cfr. *Ivi*, p. 46.

⁴³⁹ Cfr. *Ivi*.

dall'industria ufficiale, rivolta a un pubblico più eterogeneo, viene usato il nome Junta⁴⁴⁰.

Un altro aspetto peculiare del *fansub*, soprattutto per quanto riguarda gli *anime*, è l'utilizzo dei cosiddetti *pop-up gloss*. Si tratta di vere e proprie glosse nella lingua *target* che compaiono sullo schermo, generalmente all'interno di piccole *box* a sfondo bianco, allo scopo di fornire spiegazioni relative agli elementi culturalmente marcati riscontrabili in uno qualsiasi dei canali semiotici del prodotto audiovisivo⁴⁴¹.

Figura 37 – Esempio di *pop-up gloss*



In questo esempio il *pop-up gloss* ha la funzione di spiegare che, in giapponese, “*maho*” è ciò che si dice per cercare di calmare un cavallo. In assenza di questa delucidazione, l'elemento risulterebbe di difficile comprensione per uno spettatore che non conosce in maniera approfondita la cultura *source* (immagine tratta da C. Caffrey, *Relevant Abuse? Investigating the Effects of an Abusive Subtitling Procedure on the Perception of TV Anime Using Eye Tracker and Questionnaire*, tesi di dottorato, Dublin City University, 2009, p. 3).

I *pop-up gloss* svolgono, quindi, una duplice funzione: da un lato, esplicitano i *realia* contenuti nel testo originale, rendendo l'*anime* accessibile anche a un pubblico privo

⁴⁴⁰ Cfr. *Ivi*.

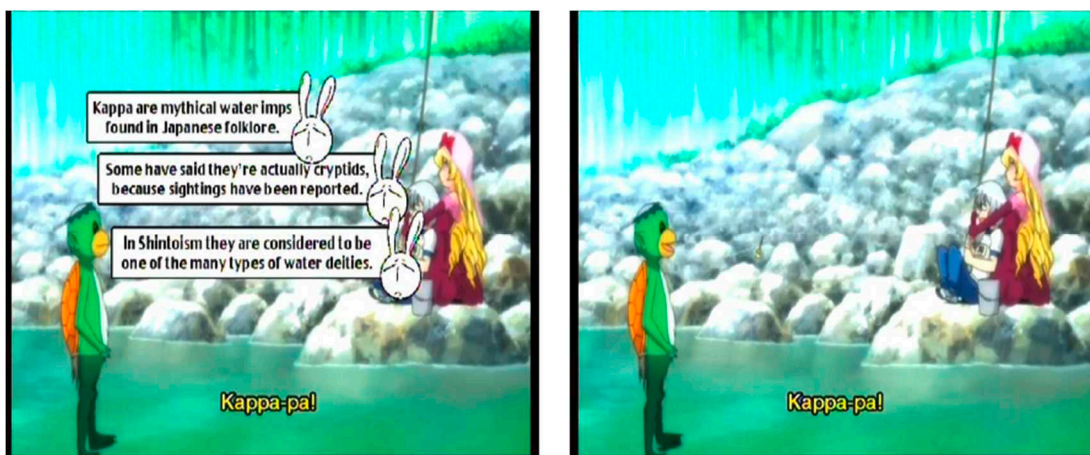
⁴⁴¹ Cfr. E. Perego, C. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., pp. 181-182.

della necessaria dimestichezza con la cultura giapponese; dall'altro, rendono il prodotto ancora più affascinante per gli appassionati del genere⁴⁴². Per usare le parole di Elisa Perego e Christopher Taylor:

L'impiego del *pop-up gloss* rappresenta una soluzione che, consentendo di conservare nella traduzione elementi culturalmente marcati in una traccia supplementare rispetto a quella dei sottotitoli, ammette la convivenza di operazioni traduttive antitetiche, cioè quelle tendenti alla localizzazione e all'universalizzazione, e quelle tendenti invece all'esotizzazione⁴⁴³.

Per la sua tesi di dottorato, Colm Caffrey ha svolto uno studio volto ad analizzare come la presenza di *pop-up gloss* condizioni la lettura dei sottotitoli. I dati sono stati raccolti registrando i movimenti oculari e le dilatazioni della pupilla di 20 soggetti anglofoni sottoposti alla visione di 11 estratti dell'*anime* giapponese *Paniponi dasshu!* (2007) sottotitolato in inglese. Il prodotto audiovisivo è stato presentato loro in una delle due seguenti condizioni: normale, cioè solo con sottotitoli, o sperimentale, cioè con sottotitoli e *pop-up gloss*. I dati pupillometrici e sulle fissazioni sono stati poi combinati con i risultati di questionari di autovalutazione riguardanti lo sforzo cognitivo percepito da ciascuno spettatore⁴⁴⁴.

Figura 38 – Condizione sperimentale e condizione normale nello studio di Colm Caffrey



Scena dell'*anime* *Paniponi dasshu!* presentata a sinistra in condizione sperimentale e a destra in condizione normale (immagine tratta da C. Caffrey, *Relevant Abuse? Investigating...*, cit., p. 110).

⁴⁴² Cfr. Ivi, p. 182.

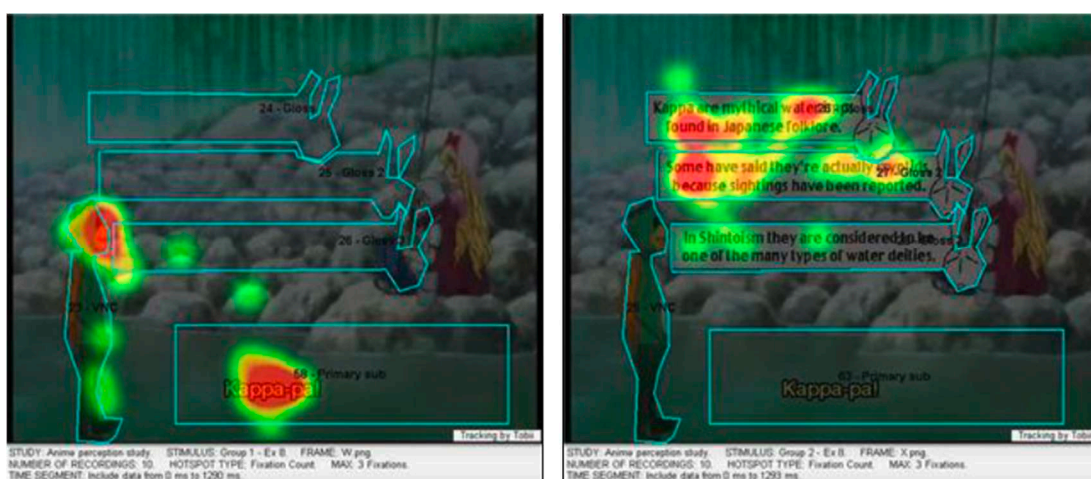
⁴⁴³ Ivi.

⁴⁴⁴ Cfr. C. Caffrey, *Relevant Abuse? Investigating the Effects of an Abusive Subtitling Procedure on the Perception of TV Anime Using Eye Tracker and Questionnaire*, tesi di dottorato, Dublin City University, 2009, pp. 103-140.

I dati raccolti attraverso i questionari e il tracciamento oculare suggeriscono che guardare un *anime* con sottotitoli e *pop-up gloss* richiede al pubblico un maggiore sforzo di elaborazione. Un interessante indicatore è il fatto che, in condizione sperimentale, i sottotitoli erano percepiti come molto più rapidi (e quindi più difficili da leggere) rispetto alla condizione normale, nonostante la loro permanenza sullo schermo non fosse stata in alcun modo manipolata⁴⁴⁵.

I dati sulle fissazioni indicano inoltre che, quando un *pop-up gloss* compare sullo schermo, l'attenzione dello spettatore si focalizza su quest'ultimo, mentre il sottotitolo viene letto solo distrattamente o addirittura ignorato⁴⁴⁶. Com'è facile intuire, l'allocatione dello sforzo di elaborazione sulla glossa comporta anche una minor concentrazione sull'immagine, con la conseguente perdita di alcuni dettagli che, in assenza di *pop-up gloss*, sarebbero stati notati⁴⁴⁷.

Figura 39 – Mappa di calore relativa a una stessa scena in condizione normale (a sinistra) e sperimentale (a destra)



In condizione normale l'attenzione dello spettatore è concentrata essenzialmente sul sottotitolo; in condizione sperimentale, invece, le fissazioni cadono solo sui *pop-up gloss*, mentre il sottotitolo viene del tutto ignorato (immagine tratta da C. Caffrey, *Relevant Abuse? Investigating...*, cit., p. 171).

I dati pupillometrici rivelano, però, che è solo l'abbinamento di *pop-up gloss* e sottotitoli a due righe a incrementare oltremodo lo sforzo cognitivo richiesto al pubblico *target*. Nel caso di *pop-up gloss* associati a sottotitoli a una riga, invece, è riscontrabile solo un lieve aumento del carico di elaborazione rispetto alla condizione

⁴⁴⁵ Cfr. Ivi, pp. 175-176.

⁴⁴⁶ Cfr. Ivi.

⁴⁴⁷ Cfr. Ivi.

normale. Ne deriva che l'uso delle glosse esplicative è consigliabile solo in quest'ultimo caso, come strumento per facilitare la comprensione di elementi culturalmente marcati senza affaticare eccessivamente lo spettatore⁴⁴⁸.

3.6.1. Aspetti tecnici che differenziano il *fansub* dalla sottotitolazione convenzionale

Come già evidenziato, il *fansub* è svolto di norma da semplici appassionati privi di una vera e propria formazione nell'ambito della traduzione audiovisiva. Di conseguenza, questa pratica è molto meno dogmatica dal punto di vista tecnico rispetto alla sottotitolazione convenzionale, e lascia un più ampio margine di creatività. Riprendendo e ampliando l'elenco offerto da María Rosario Ferrer Simó, è possibile individuare alcune caratteristiche peculiari del *fansub*:

- Impiego di caratteri non omogenei in termini di famiglia o stile all'interno di uno stesso prodotto audiovisivo.
- Uso di colori diversi per identificare le battute dei vari personaggi.
- Ricorso a sottotitoli distribuiti su più di due righe (fino a un massimo di quattro).
- Presenza di note esplicative sul margine superiore dello schermo.
- Uso di *pop-up gloss* in abbinamento ai sottotitoli.
- Posizionamento dei sottotitoli in zone dello schermo non standard.
- Impiego di sottotitoli per il *karaoke* delle sigle iniziali e finali.
- Aggiunta di informazioni sui *fansubber*.
- Traduzione dei titoli di testa e di coda⁴⁴⁹⁴⁵⁰.

È lecito immaginare che in futuro queste pratiche innovative, per ora ristrette al solo ambito del *fansub*, possano influenzare anche il mondo della sottotitolazione convenzionale.

⁴⁴⁸ Cfr. *Ivi*.

⁴⁴⁹ Cfr. M. R. Ferrer Simó, *Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales*, "Puentes", vol. 6, 2005, p. 30.

⁴⁵⁰ Cfr. J. Díaz Cintas, P. Muñoz Sánchez, *Fansubs: Audiovisual Translation...*, cit., p. 47.

4. UNA PROPOSTA DI TRADUZIONE PER LA SOTTOTITOLAZIONE DEL DOCUMENTARIO “ŽENSKAJA KAR’ERA – KAK PRAVIL’NO? // 10 ISTORIJ O TOM, KAK STROIT’ USPEŠNUJU KAR’ERU”

4.1. La traduzione del documentario

Dopo tutte le considerazioni teoriche dei capitoli precedenti, passiamo ora a una proposta concreta di traduzione per la sottotitolazione italiana di un documentario in lingua russa, intitolato “*Ženskaja kar’era – kak pravil’no? // 10 istorij o tom, kak stroit’ uspešnuju kar’eru*”⁴⁵¹ (“Carriera femminile: cos’è giusto fare? // Dieci storie su come costruire una carriera di successo”). Si tratta di una raccolta di dieci interviste a donne russe che hanno avuto successo nel proprio ambito lavorativo, e che affrontano la tematica dell’occupazione femminile. Il video, della durata di 01:09:35, è stato realizzato da “*FutureToday*”⁴⁵² (società di *recruiting* con sede a Mosca e *leader* nel mercato russo) e pubblicato nel gennaio 2022 sul canale *YouTube* “*Lučšaja rabota*” (“Il miglior lavoro”).

1	Женская карьера – как правильно?	Carriera femminile: cos’è giusto fare?
2	Десять историй о том, как строить успешную карьеру	Dieci storie su come costruire una carriera di successo
3	Рынок живописи – это мужской мир.	Il mercato dell’arte è un mondo maschile.
4	В этом убедились учёные из Великобритании, Люксембурга и Австралии, которые изучили итоги полутора миллионов аукционов, прошедших с 1970-го по 2013-ый год.	Ne sono convinti gli studiosi della Gran Bretagna, del Lussemburgo e dell’Australia, che hanno analizzato i risultati di un milione e mezzo di aste tenutesi tra il 1970 e il 2013.

⁴⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=gX_0k5mZJcY>, consultato in data 05.05.2022.

⁴⁵² <<https://client.fut.ru/>>, consultato in data 05.05.2022.

Intertitolo 1



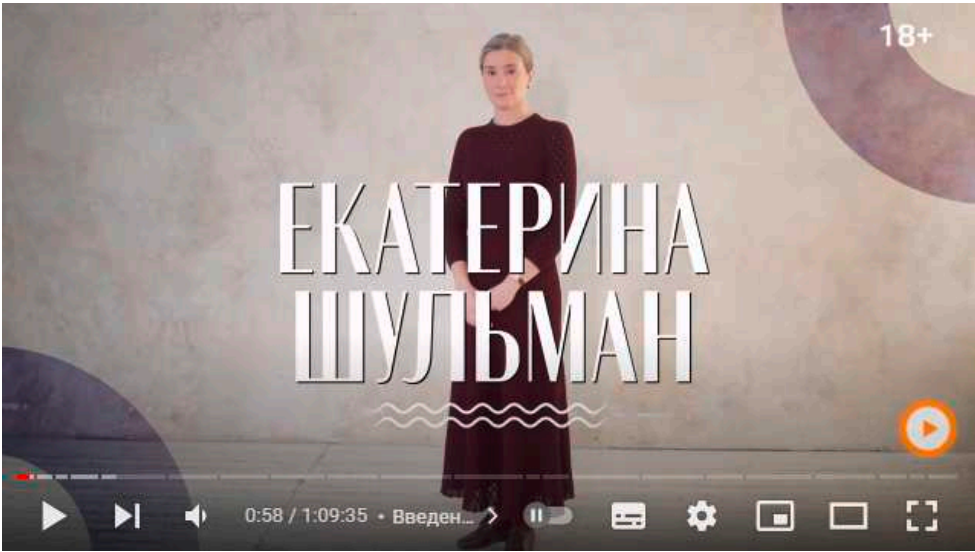
Prezzo medio di una transazione alle aste d'arte:

♂ 48.212 \$

♀ 25.262 \$

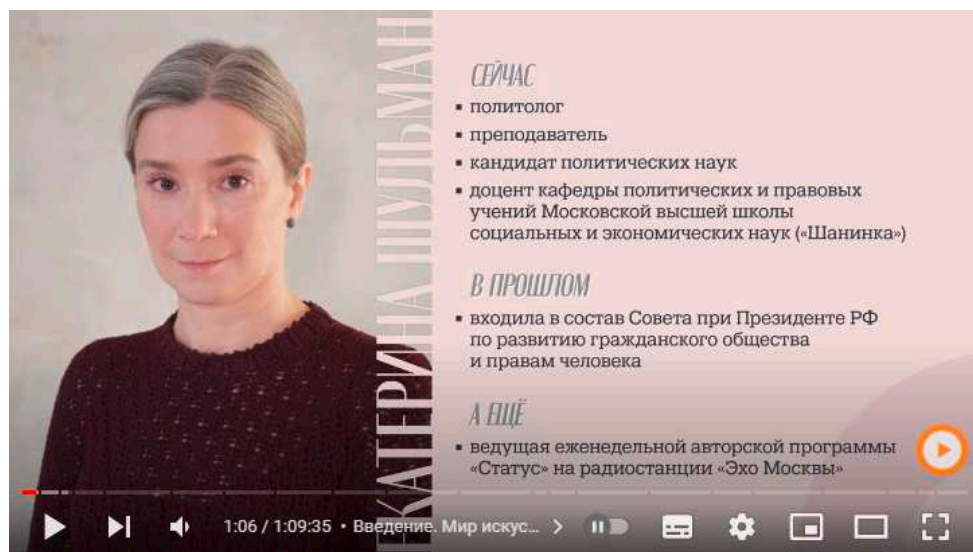
Fonte: *Luxembourg School of Finance*

5	Средняя цена картины, написанной художником-мужчиной превысила 48.000 долларов, в то время как картины художников-женщин в среднем меняли владельца вдвое дешевле – за 25.000.	Il prezzo medio di un quadro di un artista uomo è superiore a 48.000 dollari, mentre in media i quadri di artiste donne cambiano proprietario per la metà del prezzo, 25.000.
6	При этом самих художниц в общей выборке из 62.000 авторов оказалось и того меньше – всего 17%.	Inoltre la percentuale di artiste in un campione totale di 62.000 autori era ancora più bassa: solo il 17%.
7	Женщин-художниц меньше, чем мужчин-художников, давайте скажем эту очевидную, в общем, вещь.	Le artiste donne sono meno degli artisti uomini, diciamo questa cosa in generale ovvia.

8	А при этом те из них, кто уже, в общем, добился известности в этом мужском мире живописи, это такие громкие имена, ну, как они там, Гончарова, или Артемезия Джентилески, Фрида Кало.	E per giunta quelle che hanno raggiunto la fama in questo mondo maschile della pittura sono delle grandi firme, tipo la Gončarova, Artemisia Gentileschi, Frida Kahlo.
9	Они уж, уж если они известны, то они очень известны.	Se sono famose, sono famose sul serio ⁴⁵³ .
<p>Intertitolo 2</p>  <p>Ekaterina Šul'man</p>		

⁴⁵³ Nel testo *source* è presente la particella enfaticizzante “уж”. Siccome in italiano non esiste un esatto equivalente, questo elemento è stato perso nel passaggio alla lingua *target*. Come sappiamo, però, la traduzione è un gioco di perdite e compensazioni: poco più avanti, “очень” è stato tradotto come “sul serio”, espressione più colorita rispetto all’avverbio neutro “molto”.

Intertitolo 3



КАТЕРИНА ШУЛЬЦМАН

СЕЙЧАС

- политолог
- преподаватель
- кандидат политических наук
- доцент кафедры политических и правовых учений Московской высшей школы социальных и экономических наук («Шанинка»)

В ПРОШЛОМ

- входила в состав Совета при Президенте РФ по развитию гражданского общества и правам человека

А ЕЩЁ

- ведущая еженедельной авторской программы «Статус» на радиостанции «Эхо Москвы»

1:06 / 1:09:35 • Введение. Мир искус... > [play] [stop] [volume] [full screen] [share] [settings] [download] [refresh]

ORA:

- Politologa
- Insegnante
- PhD in scienze politiche
- Professoressa associata del dipartimento di studi politici e giuridici della Scuola superiore di Mosca di scienze economiche e sociali (“*Šaninka*”)

IN PASSATO:

- Ha fatto parte del Consiglio presidenziale della Federazione Russa per lo sviluppo della società civile e i diritti umani

INOLTRE:

- Condutrice del programma d’autore settimanale “*Status*” alla stazione radio “Eco di Mosca”

10 Опять же⁴⁵⁴, говорят нам историки, больше было женщин-художниц, чем мы полагаем, но они были в мастерских своих там мужей и отцов, и как бы на первый план не лезли и картины подписывались не ими.

Gli storici ci dicono che in passato c'erano più artiste donne di quanto pensiamo, ma erano negli *atelier* dei loro mariti e padri e quindi mantenevano un basso profilo e non firmavano loro i quadri.

⁴⁵⁴ L'avverbio e la particella “опять же”, letteralmente “di nuovo”, sono stati omessi in traduzione, ritenendo che non aggiungessero alcuna informazione importante.

11	Перед вами десять картин: две абстракции, два пейзажа, столько же натюрмортов и портретов, а также пара сюжетных картинок.	Davanti a voi ci sono dieci quadri: due astratti, due paesaggi, altrettante nature morte e ritratti, e anche una coppia di dipinti a soggetto.
12	У каждой из них свой уникальный номер, но один и тот же автор – нейросеть.	Ciascuno ha un proprio numero identificativo ⁴⁵⁵ , ma uno stesso autore: una rete neurale.
13	Их создали специально по нашей просьбе в “Sber AI” для небольшого, но важного эксперимента.	Sono stati creati appositamente su nostra richiesta dall’impresa ⁴⁵⁶ “Sber AI” per un piccolo ma importante esperimento.
14	А вот – участники нашего эксперимента: пятеро парней и пять девушек.	Ed ecco i partecipanti al nostro esperimento: cinque ragazzi e cinque ragazze.
15	Мы сказали им, что перед ними – репродукции работ реальных художников, которые были проданы за реальные деньги на аукционах и в галереях.	Abbiamo detto loro che quelle che vedevano ⁴⁵⁷ erano riproduzioni di opere di artisti veri, che erano state vendute per soldi veri ad aste e in gallerie.
16	И попросили выполнить простое задание: оценить возможную рыночную стоимость каждой картины, распределив их по шкале от одного до десяти.	E abbiamo chiesto loro di eseguire un semplice compito: stimare il possibile valore di mercato di ciascun quadro, ordinandoli su una scala da uno a dieci.
17	“Один” – самая субъективно дешёвая, “десять” – самая дорогая.	“Uno” era, secondo il parere soggettivo, il più economico, “dieci” il più costoso.

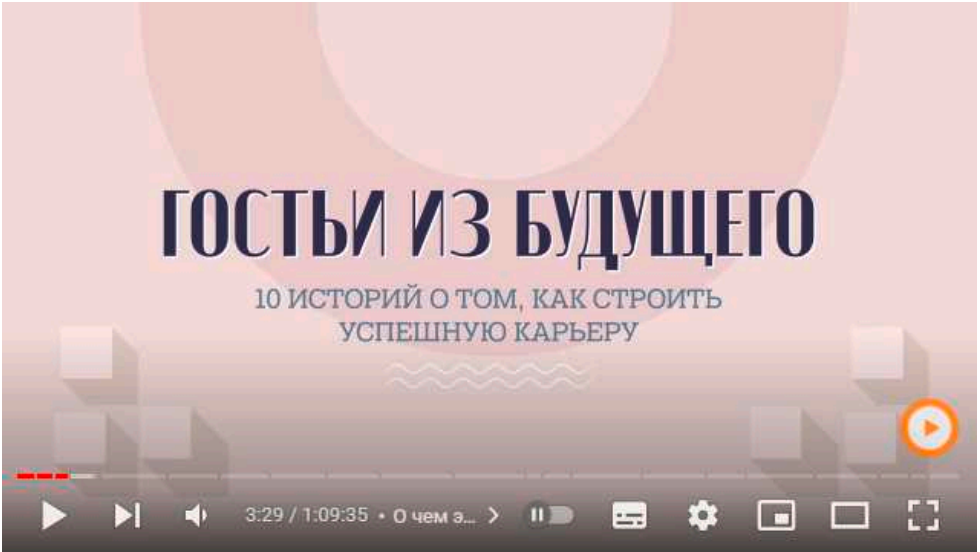
⁴⁵⁵ Il significato letterale dell’aggettivo “уникальный” è “unico”. Ritenendo però che l’espressione “numero unico” fosse poco chiara in italiano, abbiamo preferito utilizzare l’aggettivo “identificativo”.

⁴⁵⁶ Nel testo *target*, destinato a un pubblico italiano, abbiamo ritenuto necessario specificare che la “Sber AI” è un’impresa.

⁴⁵⁷ Onde evitare la spiacevole ripetizione del pronome “loro”, non presente nel testo *source*, “перед ними –” è stato tradotto come “quelle che vedevano erano” invece di “davanti a loro c’erano”.

18	К слову, ни один из респондентов либо не заподозрил в этих изображениях следы работы искусственного интеллекта, либо не озвучил нам свои подозрения.	Per la cronaca, in questi quadri nessuno degli intervistati ha rinvenuto tracce ⁴⁵⁸ del lavoro di un'intelligenza artificiale, o perlomeno nessuno ci ha espresso i suoi sospetti.
19	Собрав анкеты всех десяти участников, мы получили общий рейтинг наших картин по их предполагаемой стоимости.	Dopo aver raccolto i questionari di tutti e dieci i partecipanti, abbiamo ricavato un <i>ranking</i> generale dei nostri quadri in base al loro valore presunto.
20	Но это был лишь первый этап эксперимента.	Ma questa era solo la prima fase dell'esperimento.
21	Теперь пришло время повесить рядом с картинами имена.	Era giunto il momento di appendere i nomi accanto ai quadri.
22	Стоит только заговорить о гендерных вопросах – и почти сразу вы упираетесь в тему дисбалансов.	Appena si inizia a parlare di questioni di genere, ci si trova quasi subito di fronte al tema degli squilibri.
23	В то, что женщины ограничены в выборе профессии, иногда даже законами.	Al fatto che le donne sono limitate nella scelta della professione, a volte addirittura dalle leggi.
24	В то, что мужской труд оплачивается выше, чем женский.	Al fatto che il lavoro maschile è pagato di più di quello femminile.
25	Что на женщинах лежит бремя рождения и ухода за детьми, а на мужчинах – нет.	Che le donne portano l'onere del parto e della cura dei bambini, mentre gli uomini no.
26	Что женщин-лидеров в мире – очень мало.	Che le donne <i>leader</i> nel mondo sono pochissime.

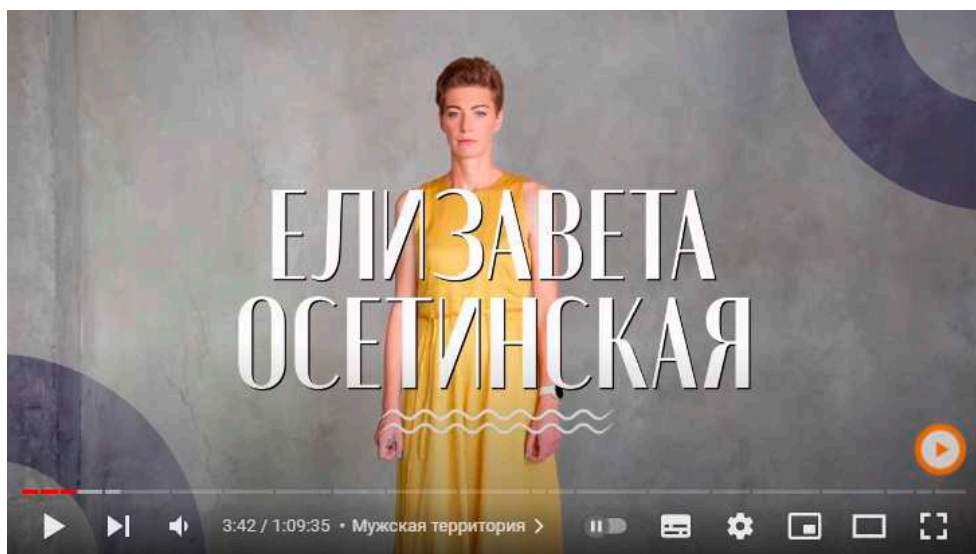
⁴⁵⁸ Il verbo “заподозрил” significa letteralmente “ha sospettato”. Ritenendo però che questo verbo italiano male si accordasse con il sostantivo “tracce” (“следы”), abbiamo preferito ricorrere all'espressione “ha rinvenuto tracce”.

27	Но об этом Вы знаете и без этого фильма.	Ma sono cose che sapete anche senza questo film.
28	Этот фильм – о другом.	Questo film parla d'altro.
29	В первую очередь – он про преодоление, сострадание, трудолюбие и целеустремлённость.	Parla innanzitutto di superamento degli ostacoli ⁴⁵⁹ , compassione, laboriosità e determinazione.
30	Этот фильм про то, как меняется современный мир, открывая женщинам больше возможностей и предлагая новые вызовы.	Questo film parla di come il mondo attuale sta cambiando, offrendo alle donne più opportunità e nuove sfide.
31	Этот фильм про то, как сами женщины меняют современный мир, делая его лучше.	Questo film parla di come le donne stesse stanno cambiando il mondo attuale, rendendolo migliore.
32	...и про то, чем закончился наш эксперимент.	...e di come si è concluso il nostro esperimento.
<p>Intertitolo 4</p>  <p>Ospiti dal futuro</p> <p>10 storie su come costruire una carriera di successo</p>		

⁴⁵⁹ Nella traduzione italiana è stata aggiunta la specificazione “degli ostacoli”, ritenendo che la parola “superamento” (traduzione letterale del russo “преодоление”) da sola non fosse di facile comprensione nel contesto.

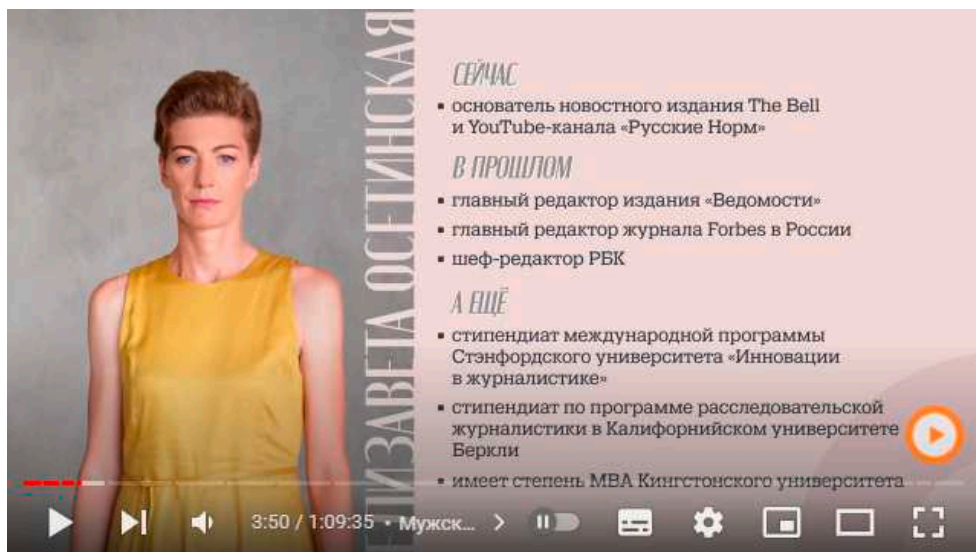
33	Иногда говорят: “Ты вообще куда лезешь, девочка?”.	A volte ci dicono: “Dove credi di andare, ragazzina?”
34	Все более-менее с этим сталкивались.	Tutte ci siamo trovate più o meno in questa situazione.
35	Я, например, никогда вообще не обращала на это внимание.	Io, per esempio, non ci ho mai dato peso.

Intertitolo 5



Elizaveta Osetinskaja

Intertitolo 6




	<p>ORA:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fondatrice della testata giornalistica “<i>The Bell</i>” e del canale <i>YouTube</i> “<i>Russkie Norm</i>” <p>IN PASSATO:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Caporedattrice della testata “<i>Vedomosti</i>” • Caporedattrice della rivista “<i>Forbes</i>” in Russia • Direttrice editoriale del gruppo “<i>RBC</i>” <p>INOLTRE:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Borsista presso il programma internazionale “Innovazione nel giornalismo” dell’Università di Stanford • Borsista presso il programma di giornalismo investigativo dell’Università della California, Berkeley • Ha conseguito un MBA presso l’Università di Kingston 	
36	<p>Понимаете, если Вы хотите вперёд, то всё, что вперёд мешает, движению Вашему вперёд, – это всё мешает.</p>	<p>Vedi, se vuoi andare avanti, allora tutto ciò che ostacola il tuo procedere – ostacola tutto.</p>
37	<p>То есть если циклиться на обидах, кто что сказал, кто как посмотрел и так далее – это, ну, просто будет препятствием, которое Вы ставите в собственной голове.</p>	<p>Se ti fissi sui rancori, su chi ha detto cosa, su chi ti ha guardato come, ecc., ti stai creando degli ostacoli da sola.</p>
38	<p>Эта иллюстрация XVII века запечатлела римского папу Иннокентия X в пикантной ситуации.</p>	<p>Questa illustrazione del XVII secolo mostra il papa di Roma Innocenzo X in una situazione piccante.</p>

Intertitolo 7



Innocenzo X

39	Один из кардиналов, через специальное отверстие в стуле, наощупь удостоверяется, что папа – мужчина.	Uno dei cardinali ha la mano infilata in un'apposita apertura nella sedia per accertarsi che il papa sia un uomo.
40	“ <i>Testiculos habet</i> ” – торжественно провозглашает он.	“ <i>Testiculos habet</i> ”, dichiara solennemente.
41	Вот что получается, когда женщины заходят на мужскую территорию.	Ecco cosa succede quando le donne entrano in territorio maschile.
42	Легенда о папессе Иоанне родилась в средние века.	La leggenda della papessa Giovanna risale al Medioevo.

	<p>Intertitolo 8</p>  <p>IX-XI secolo</p>	
43	<p>У неё есть много вариантов, но общая канва примерно такая: где-то между IX и XI веками жила-была девочка, которая была очень талантлива.</p>	<p>Ne esistono molte varianti, ma la trama generale è più o meno questa: c'era una volta, tra il IX e l'XI secolo, una ragazza con molto talento.</p>
44	<p>Однажды, чтобы последовать за своим возлюбленным, ей пришлось переодеться в мужчину.</p>	<p>Un giorno, per seguire il suo amato, dovette travestirsi da uomo.</p>
45	<p>Трюк будущей папессе понравился и она осталась в образе.</p>	<p>Alla futura papessa piacque il trucco e rimase così.</p>
46	<p>Ведь в мужском обличии её таланты заметили, и карьера быстро пошла в гору.</p>	<p>Con un aspetto maschile notarono i suoi talenti e fece rapidamente carriera.</p>

Intertitolo 9



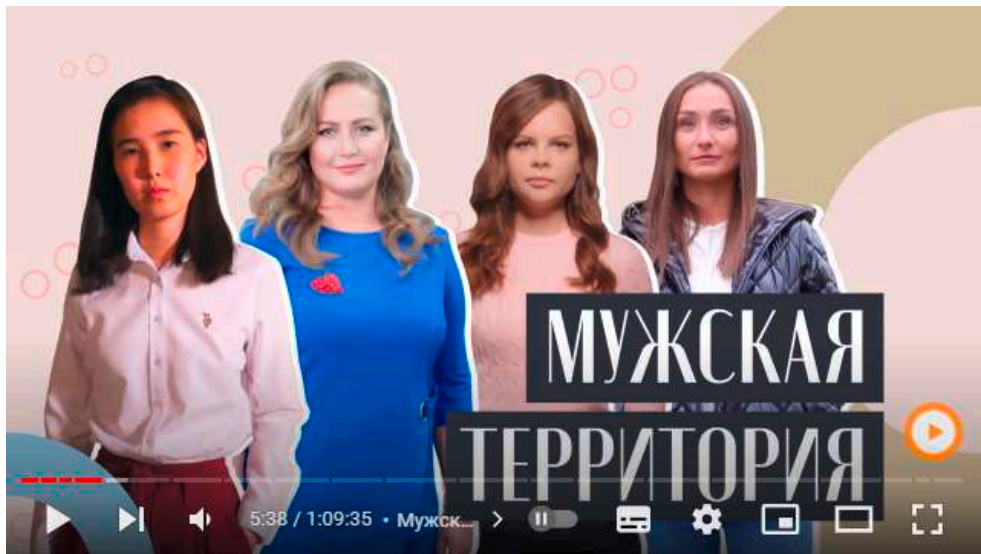
Segretario della curia, cardinale, papa di Roma⁴⁶⁰

47	Сначала она стала секретарём курии, потом – кардиналом и в конце концов – папой римским.	Prima diventò segretario della curia, poi cardinale e infine papa di Roma.
48	Так женщина буквально проникла в Святая Святых мужского мира.	Così si intrufolò letteralmente nel <i>Sancta Sanctorum</i> del mondo maschile.
49	Развязка истории была драматичной: папесса забеременела и родила прилюдно во время одного из церковных шествий в Риме.	La storia si concluse in modo drammatico: la papessa rimase incinta e partorì davanti a tutti durante una processione a Roma.
50	Богословы и католическое духовенство упорно отрицают существование женщины-папы и специального стула, который якобы появился после этого в курии.	I teologi e il clero cattolico si ostinano a negare l'esistenza di una papessa e di una sedia speciale comparsa nella curia dopo questo episodio.

⁴⁶⁰ In questo caso i sostantivi sono stati volutamente mantenuti al genere maschile, per sottolineare come tali ruoli fossero prerogativa esclusiva degli uomini.

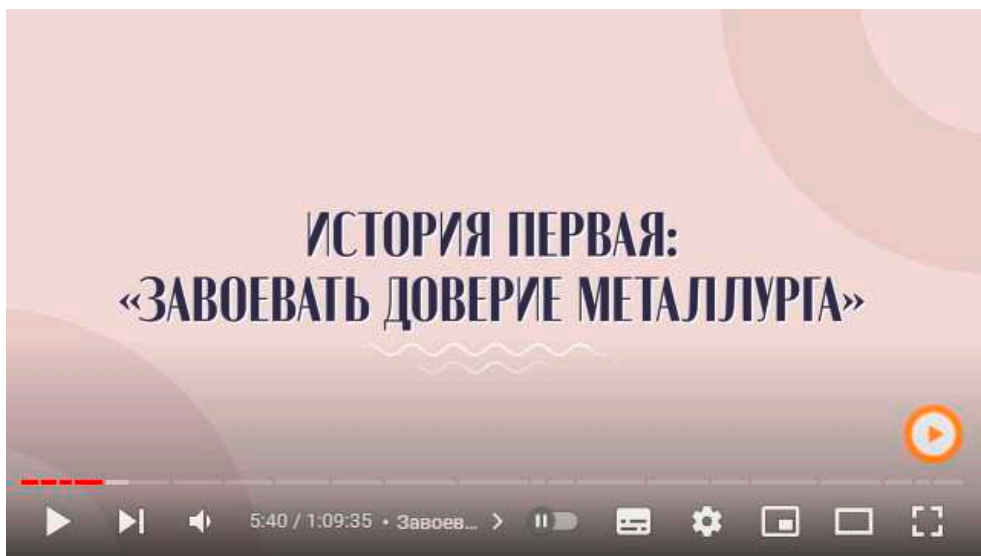
51	<p>Однако вот, что отрицать сложно: и в XXI веке у человечества осталось много сфер, паролем для входа в которые так и остались слова “<i>Testiculos habet</i>”.</p>	<p>Ma ecco cosa è difficile negare: la società del XXI secolo presenta ancora molti ambiti in cui la parola d’ordine per entrare è “<i>Testiculos habet</i>”.</p>
----	--	---

Intertitolo 10


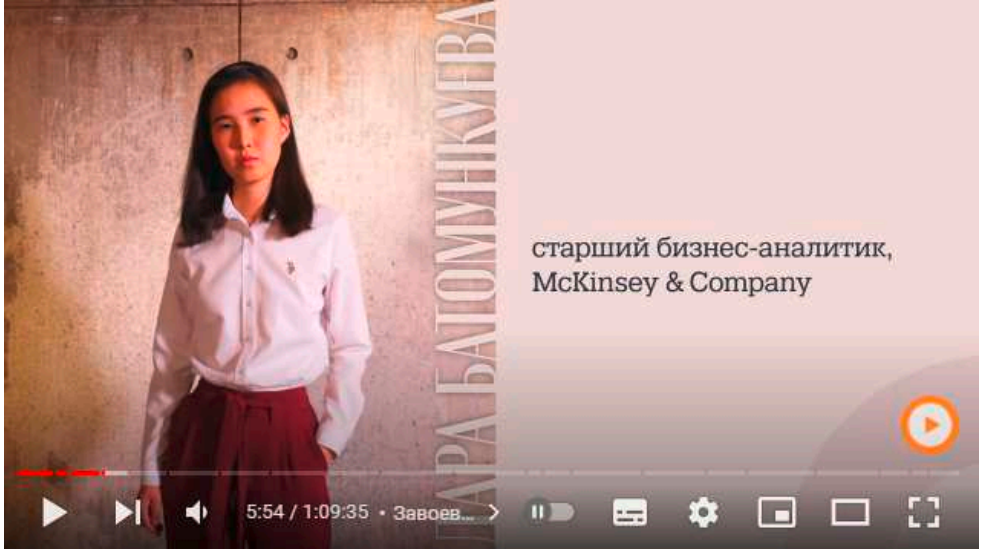


Territorio maschile

Intertitolo 11



Prima storia: “Guadagnare la fiducia di un metallurgico”

52	<p>Бывали люди, которые именно персонально ко мне относились ещё хуже, чем к команде, потому что я молодая девушка.</p>	<p>Mi è capitato di essere trattata molto peggio del resto del <i>team</i> perché sono una ragazza giovane.</p>
<p>Intertitolo 12</p>  <p>Dara Batomunkueva</p>		
<p>Intertitolo 13</p>  <p>Senior Business Analyst, "McKinsey & Company"</p>		

53	<p>Был один особенно сложный начальник одного из цехов на производстве: с ним было практически невозможно разговаривать, он намеренно уводил разговор не туда, намеренно перебивал, немножко унижал незаметно.</p>	<p>In uno dei reparti produzione c'era un capo molto⁴⁶¹ difficile, con cui era praticamente impossibile parlare: sviava di proposito la conversazione, interrompeva, umiliava in modo sottile.</p>
54	<p>Периодически бывало ощущение, что ты просто об стену бьёшься, что бы ты ни делал, ничего не получается, тебя не воспринимают...</p>	<p>A volte avevo la sensazione di sbattere contro un muro, qualsiasi cosa facessi non funzionava, non mi accettavano...</p>
55	<p>И вот, в такие моменты периодически⁴⁶² хотелось просто встать и выйти.</p>	<p>In quei momenti avrei voluto solo alzarmi e andarmene.</p>
56	<p>Консалтинг меня заинтересовал потому что, ну, в принципе, три причины основных.</p>	<p>Mi sono interessata al <i>consulting</i> per tre motivi principali.</p>
57	<p>Во-первых это очень быстрый рост.</p>	<p>Innanzitutto offre una crescita molto rapida.</p>
58	<p>Во-вторых это возможность прям с самых первых дней заниматься отдельными задачами, когда тебе доверяют, когда, ну, в принципе, ты сам за что-то отвечаешь.</p>	<p>In secondo luogo hai la possibilità di gestire i tuoi compiti e di vederti affidate delle responsabilità sin dai primi giorni.</p>
59	<p>Третье – это куча очень интересных людей вокруг.</p>	<p>Terzo, sei circondata da un sacco di persone interessanti.</p>

⁴⁶¹ L'avverbio "особенно" (lett. "particolarmente") è stato tradotto come "molto", onde evitare ridondanza con l'avverbio "praticamente" presente poco dopo.

⁴⁶² L'avverbio "периодически", già presente nel segmento precedente, è stato omesso in traduzione, ritenendo che non aggiungesse alcuna informazione importante.

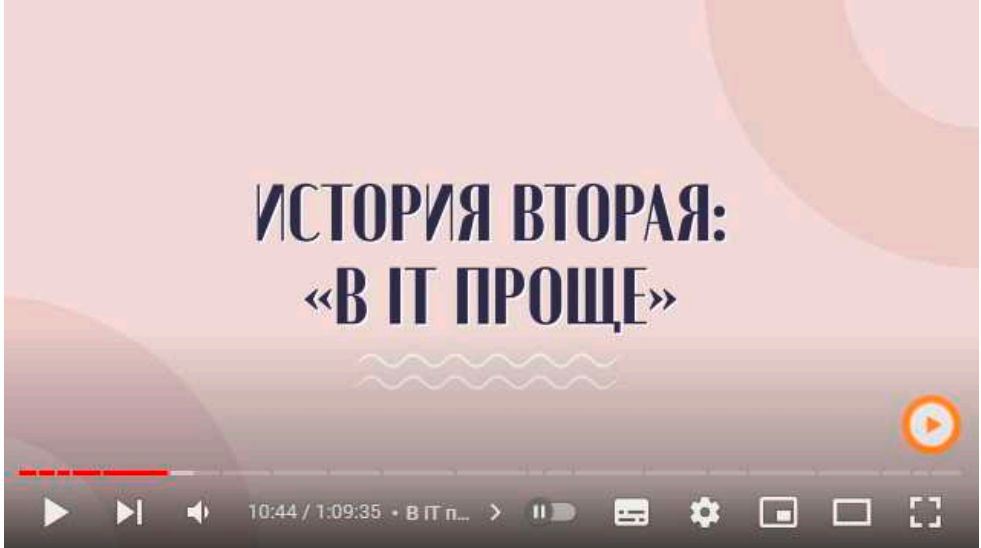
60	Первый год своей работы в “Маккинзи” я работала с “Телекомом” и мне очень нравилось.	Il primo anno alla “ <i>McKinsey</i> ” lavoravo con la “ <i>Telecom</i> ” e mi piaceva molto.
61	После этого я достаточно случайно попала на свой первый проект по металлургии и там оказалось ещё интереснее.	Poi, un po’ per caso, mi è capitato il mio primo progetto di metallurgia, che si è rivelato ancora più interessante.
62	Типичный консультант – это выглаженный костюм, белая рубашечка, для девушек сумка, чтобы ноутбук влезал.	Il tipico consulente ha un abito ben stirato, una camicia bianca, se è una ragazza una borsa dove entra anche il portatile.
63	Так я и приехала на первый свой проект, на первую неделю.	Mi sono presentata così per il mio primo progetto, la prima settimana.
64	И, оказалось, что так совершенно невозможно работать на заводе.	Ma lavorare in fabbrica vestita in quel modo era impossibile.
65	Пока ты не надел спецовку, ты для клиента просто человек с улицы, который ничего не понимает в его бизнесе.	Finché non indossi la tuta da lavoro, per il cliente sei solo una persona qualunque che non capisce nulla della sua attività.
66	Для меня даже найти спецовку было непросто, потому что большинство рабочих на заводе, они гораздо выше и больше, чем я.	Ho fatto fatica anche a trovare una tuta, perché la maggior parte dei lavoratori della fabbrica sono molto più grandi e grossi di me.
67	И даже самые маленькие размеры спецовок были для меня большими.	Anche le tute più piccole mi erano grandi.
68	Главное оружие консультанта – это не красивые глаза и улыбка, а умение найти с клиентом общий язык.	L’arma principale di un consulente non sono i begli occhi e il sorriso, ma la capacità di entrare in sintonia con il cliente.

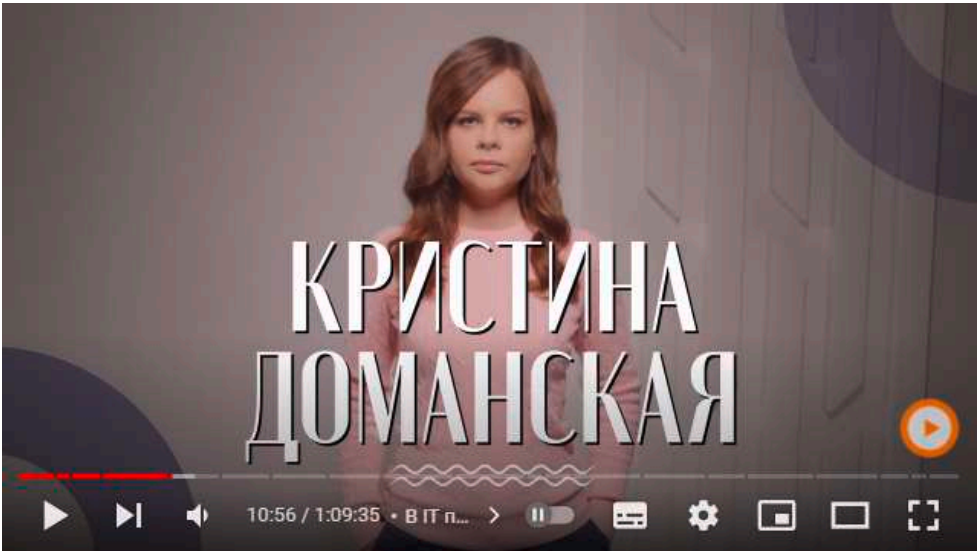
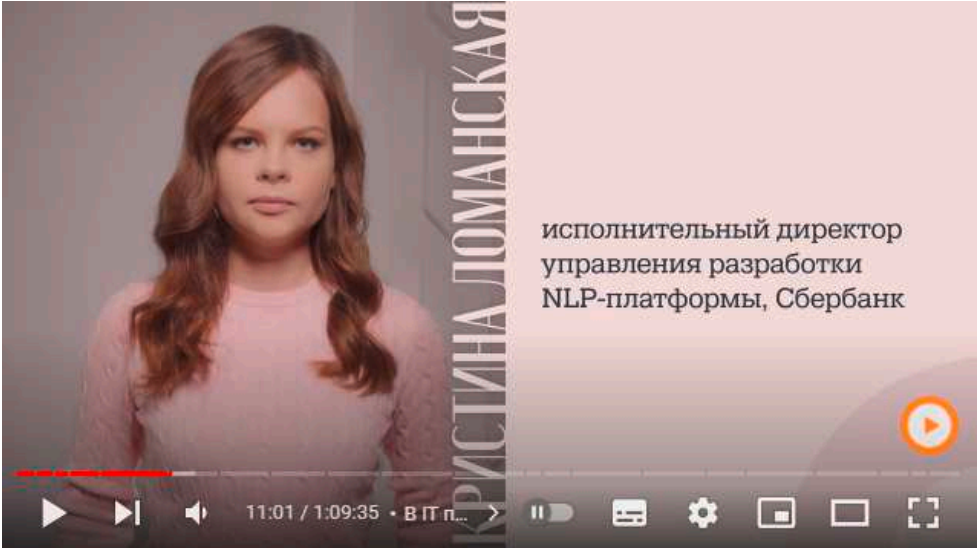
69	В случае с металлургами это значит, что тебе нужно говорить на языке металлургов.	Con i metallurgici bisogna parlare la lingua dei metallurgici.
70	Например, был один клиент, у них производство стали.	Per esempio, un mio cliente aveva un'acciaieria.
71	Соответственно, стоит ковш с раскаленной сталью, и они туда подают кислород, чтобы ускорить процесс.	Nello stabilimento ⁴⁶³ c'era una siviera con acciaio rovente in cui aggiungevano ossigeno per accelerare il processo.
72	И они вот этот процесс называли "булькать".	Questa operazione era chiamata "gorgogliare".
73	Ты, когда приходишь с улицы, ты никогда не поймёшь, что такое "булькать" в металлургии.	Una persona qualsiasi non capirà mai cosa significa "gorgogliare" in metallurgia.
74	И вот из таких маленьких деталей и складывается язык металлурга.	Il linguaggio del settore è fatto di questi piccoli dettagli.
75	Мне очень помогали все мои команды, с которыми я работала, потому что зачастую это более опытные коллеги.	Tutti le squadre con cui ho lavorato mi hanno aiutata molto, perché spesso i colleghi erano più esperti di me.
76	Некоторые из них сами объясняли мне, что происходит на производстве, сиделись, как в школе рисовали мне, объясняли, что происходит по этапам.	Alcuni mi spiegavano fase per fase cosa accadeva nello stabilimento, facendomi disegni come a scuola.
77	Иногда даже этого было недостаточно.	A volte neanche questo bastava.

⁴⁶³ La parola "соответственно" (lett. "conformemente", "di conseguenza") ha una funzione di raccordo tra i segmenti 70 e 71. Nella traduzione italiana è stata omessa e sostituita con l'espressione "nello stabilimento".

78	Я без шуток сидела, читала учебники по физике, по химии, чтобы лучше понять, что происходит на производстве.	Sul serio, leggevo manuali di fisica e chimica per capire meglio ciò che accadeva nello stabilimento.
79	В принципе, для меня самым простым способом выстроить общение с клиентом было обратиться к ним за помощью.	In sostanza, per me il modo più semplice per relazionarmi con il cliente era chiedergli aiuto.
80	Потому что зачастую к тебе изначально относятся негативно, и если ты придёшь с позицией “вот я сейчас тебя научу, как правильно работать”, то ничего не выйдет.	Spesso, all’inizio, c’è diffidenza verso di te, e se ti presenti con l’atteggiamento “ora ti insegno io come si fa” non andrai da nessuna parte.
81	Поэтому я приходила и обращалась за помощью, как к более опытному, более знающим специалистам и после этого со мной действительно начинали лучше взаимодействовать, лучше на меня реагировать.	Perciò chiedevo loro aiuto, in quanto professionisti più esperti e più competenti: da allora hanno iniziato a essere molto più cooperativi, a relazionarsi meglio.
82	В целом, я очень спокойный человек, меня сложно вывести из себя.	In generale sono una persona molto calma, è difficile che perda le staffe.
83	Если даже это кому-то удаётся, я начинаю только ещё спокойнее, ещё монотоннее говорить.	E se succede inizio solo a parlare in modo ancora più calmo e monotono.
84	На тебя постоянно пытаются давить, и если ты не будешь показывать, что ты можешь этому противостоять тебя так и продавят.	Le persone cercheranno sempre di metterti pressione, e se non dimostri di poter resistere ti schiacceranno.

85	Единственное, чем ты можешь давить, это чистой правдой, фактами, логикой.	La tua unica arma è la pura verità, i fatti, la logica.
86	Ты не будешь использовать никакие, там, моральные способы надавить, это попросту даже не красиво будет.	Non utilizzerai nessun metodo di pressione morale, non è bello farlo.
87	Поэтому просто железной логикой.	Perciò solo una logica ferrea.
88	На то, чтоб по-настоящему завоевать доверие металлурга уходит где-то три месяца.	Per guadagnare davvero la fiducia dei metallurgici servono circa tre mesi.
89	После этого с тобой реально начинают советоваться, твоим советам начинают доверять.	Poi iniziano sul serio a chiederti consigli, a fidarsi dei tuoi suggerimenti.
90	После каждого проекта на заводе ты всё равно возвращаешься немножко другим человеком.	Dopo ogni progetto torni sempre un po' cambiata.
91	Во-первых, чуть более закалённым морально.	Innanzitutto, più temprata moralmente.
92	Во-вторых – ещё больше зная про окружающий мир, про то, как и чем живут другие люди.	Poi, sai di più sul mondo circostante, su come e di cosa vivono le altre persone.
93	Я беру перерыв от работы и уезжаю в Калифорнию на учёбу.	Mi sono presa una pausa dal lavoro per andare a studiare in California.
94	Я буду учиться на программе МВА в Университете Беркли.	Frequenterò il programma MBA dell'Università di Berkeley.
95	После выпуска я вернусь обратно на работу в “Маккинзи”.	Dopo il diploma tornerò alla “McKinsey”.
96	Возможно, я продолжу так же работать с металлургией, это очень интересная для меня сфера.	Probabilmente continuerò a lavorare nella metallurgia, è un ambito che mi interessa molto.

97	Я бы хотела дальше поработать с проектами по устойчивому развитию в металлургии.	Vorrei occuparmi di progetti di sviluppo sostenibile nella metallurgia.
98	Мне кажется – это очень интересная тема.	Credo sia un tema molto interessante.
<p>Intertitolo 14</p>  <p>Seconda storia: “Nel settore dell’informatica è più semplice”</p>		
99	Единственным преподавателем в моём университете на факультете физики, которая не верила в девушек, была как раз женщина.	L’unica insegnante nella mia università, alla facoltà di fisica, che non credeva nelle ragazze era proprio una donna.

	<p>Intertitolo 15</p>  <p>Kristina Domanskaja</p>	
	<p>Intertitolo 16</p>  <p>Direttrice esecutiva per lo sviluppo della piattaforma NLP, "Sberbank"</p>	
<p>100</p>	<p>Она у нас вела лабораторные по программированию, и она упорно не верила в то, что девушки сами могут писать код.</p>	<p>Ci faceva laboratorio di programmazione, e si ostinava a non credere che noi ragazze fossimo capaci di scrivere codici da sole.</p>

101	Она почему-то думала, что они списывают, заучивают, потом его повторяют и т.д.	Chissà perché pensava che copiassimo, che lo imparassimo a memoria per poi ripeterlo, ecc.
102	Мужчины же, наоборот, относились ⁴⁶⁴ , ну, поддерживали.	Gli uomini, al contrario, ci sostenevano.
103	И один раз я услышала такую фразу в свою сторону, что мне не свойственна присущая женщинам аккуратность, но при этом свойственен технический склад ума.	Una volta mi hanno detto che non avevo l'accuratezza tipica delle donne, ma che allo stesso tempo avevo una mentalità tecnica.
104	И я отнеслась к этому как к комплименту.	L'ho preso come un complimento.
105	В Волгограде, 13 лет назад, девушке-студентке было очень сложно найти работу по специальности.	A Volgograd, 13 anni fa, era molto difficile per una studentessa trovare un lavoro nel proprio campo.
106	Меня либо не звали на собеседование, либо складывалось ощущение, что скорее пригласили для того, чтобы посмотреть, что я вообще там забыла.	O non mi chiamavano per un colloquio o avevo l'impressione che mi chiamassero più che altro per capire cosa ci facessi lì.
107	После собеседования, конечно же, не перезванивали.	Ovviamente dopo il colloquio non mi richiamavano.
108	Мне в то время казалось, что было две причины.	All'epoca mi sembrava che ci fossero due motivi.
109	Первая, потому что я студентка, второе, потому что я девушка.	Primo, perché ero una studentessa, secondo, perché ero una donna ⁴⁶⁵ .

⁴⁶⁴ Il testo *source* presenta un'esitazione, una frase interrotta in corrispondenza di "относились" e non completata. Per maggiore chiarezza e linearità, questo verbo è stato omissso in traduzione.

⁴⁶⁵ Il termine "девушка", letteralmente "ragazza", è stato tradotto come "donna", al fine di porre l'accento sul problema della discriminazione di genere. Il termine "ragazza", al contrario, avrebbe fatto pensare a una discriminazione legata alla giovane età, allontanando il lettore *target* dal reale significato del testo originale.

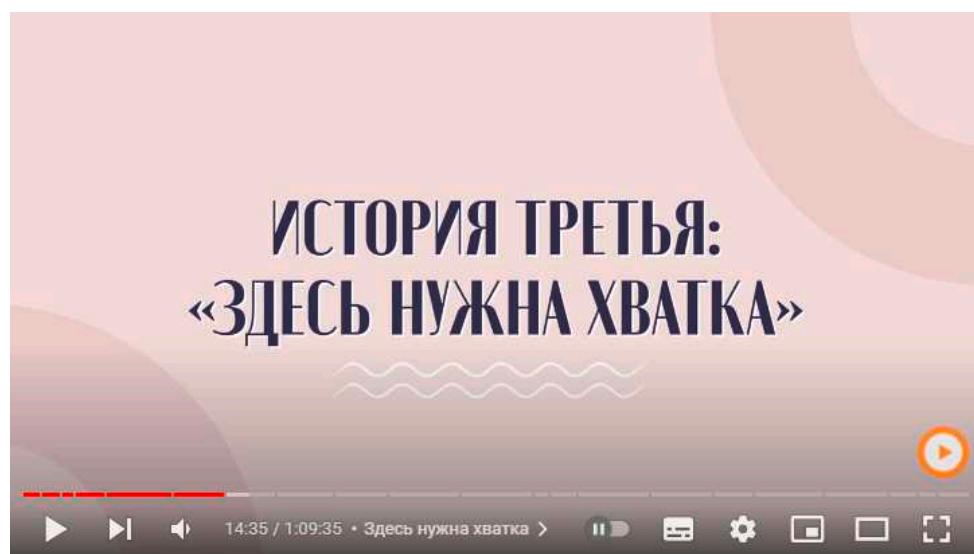
110	В своих технических скилах я была уверена, потому что я могла себя сравнить с парнями, с которыми я училась в параллельных группах либо в моей же группе.	Ero sicura delle mie competenze tecniche, perché potevo paragonarmi ai ragazzi con cui studiavo nel mio gruppo o in altri gruppi dello stesso anno.
111	И потом я же с ними работала на том же самом фрилансе, порой даже в тех же самых компаниях, и мои результаты были не хуже.	Poi ho lavorato con loro negli stessi progetti <i>freelance</i> , a volte persino nelle stesse aziende, e i miei risultati erano altrettanto buoni.
112	Поэтому, ну, мне кажется, всё-таки какие-то гендерные стереотипы в то время всё-таки играли роль.	Perciò credo che alcuni stereotipi di genere abbiano giocato un ruolo all'epoca.
113	В итоге мне удалось найти первую мою работу, это был контент-менеджер, то, что сейчас, собственно, делает искусственный интеллект.	Alla fine sono riuscita a trovare il mio primo lavoro: facevo la <i>content manager</i> , cosa che ora, in sostanza, fa l'intelligenza artificiale.
114	После этого я попала во фриланс, работала с заказчиками из Штатов.	Poi sono diventata una <i>freelancer</i> , lavoravo con clienti degli USA.
115	Работала практически за еду, потому что мне нужны были в первую очередь там не деньги, а опыт, который мне удалось всё-таки наработать.	Praticamente quello che guadagnavo mi bastava solo per mangiare ⁴⁶⁶ : non avevo bisogno di soldi, ma soprattutto dell'esperienza che sono riuscita a fare.
116	Когда я попала в game development, это конечно была просто работа мечты – та	Quando sono capitata nel <i>game development</i> era proprio il lavoro dei sogni: quell'atmosfera, il caffè, i

⁴⁶⁶ Inizialmente la proposizione “работала практически за еду” era stata tradotta come “praticamente lavoravo per mangiare”. Ritenendo però che questa traduzione facesse pensare a una necessità di lavorare per sopravvivere, messaggio non veicolato dal testo *source*, abbiamo preferito optare per “praticamente quel che guadagnavo mi bastava solo per mangiare”.

	атмосфера, это кофе, печеньки, классный коллектив, интересная работа...	biscotti, un gruppo fantastico, un lavoro interessante...
117	Я не знаю ни одного разработчика, который не мечтал или не хотел делать игры.	Non conosco nessuno sviluppatore che non sognasse o non volesse fare giochi.
118	Изначально нас было две девушки разработчиков, потом осталась я одна.	All'inizio eravamo due sviluppatrici donne, poi sono rimasta solo io.
119	При этом среди дизайнеров, тестировщиков и художников девушек было достаточно много.	Comunque c'erano parecchie ragazze tra i <i>designer</i> , i collaudatori e i disegnatori.
120	И, конечно же, это миф, что девушки не любят играть в компьютерные игры.	Ovviamente è una leggenda che alle ragazze non piaccia giocare ai videogiochi.
121	В "Геймдеве" я была довольно долго.	Ho lavorato per un bel po' alla " <i>GameDev</i> ".
122	Это классно, интересно, но, тем не менее, я почувствовала, что нужно что-то поменять.	Era bello, interessante, ma comunque ho sentito di dover cambiare qualcosa.
123	Нужно поменять продукт, который я делаю, какие-то паттерны, к которым я уже привыкла.	Il prodotto che realizzavo, qualche schema a cui ero abituata...
124	И так я попала в "Сбер".	Così sono finita alla " <i>Sber</i> ".
125	Первый мой проект и довольно большой, это была разработка платформы для чат-ботов.	Il mio primo progetto era abbastanza grosso: sviluppare una piattaforma di <i>chat-bot</i> .
126	Когда образовался "СберДевайсы", мы вместе с командой туда перешли, и я туда уже перешла в роли тимлида.	Quando è nata la " <i>SberDevices</i> ", la mia squadra e io ci siamo trasferiti lì e sono diventata <i>team leader</i> .

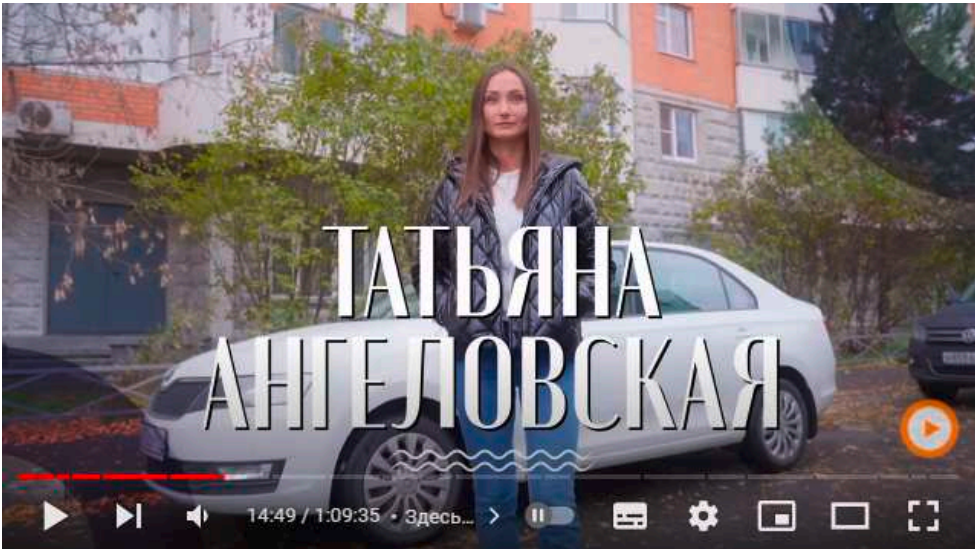
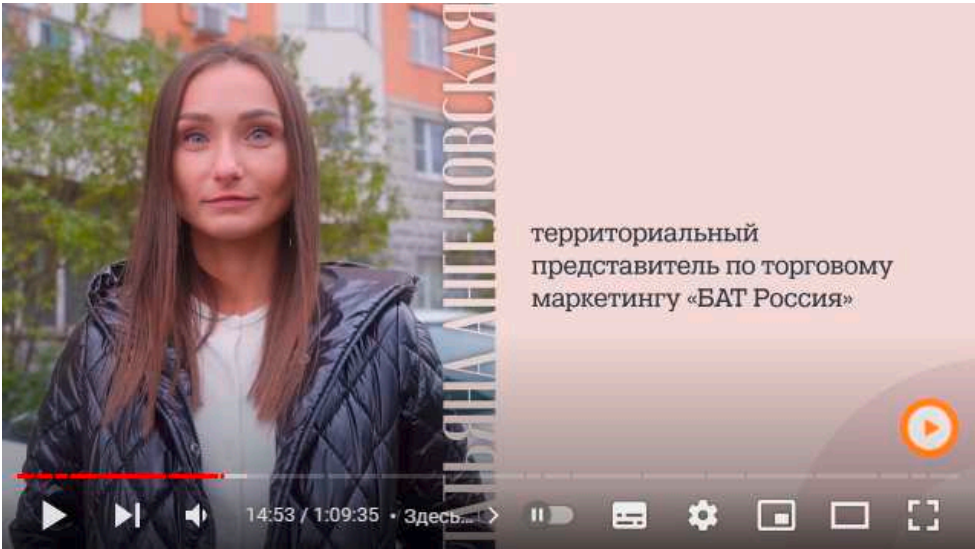
127	В IT проще, чем в других отраслях.	Nel settore dell'informatica è più semplice che in altri.
128	Здесь мужчины и женщины на равных, потому что есть определённые критерии, по которым можно оценить твою работу, это скорость разработки, это качество твоего кода.	Qui uomini e donne sono alla pari, perché ci sono criteri determinati per valutare il tuo lavoro: la velocità di sviluppo e la qualità del codice.
129	Поэтому, мне кажется, в IT как раз не влияет роли мужчина ты или женщина, тебя оценивают по твоей работе.	Perciò, secondo me, nel settore dell'informatica proprio non importa se sei uomo o donna, vieni valutato per il tuo lavoro.
130	Мужчин на руководящих постах в IT больше, но, мне кажется, это просто потому, что мужчин в принципе в IT больше.	Nell'informatica ci sono più uomini in posizioni dirigenziali, ma credo sia solo perché, in generale, gli uomini nell'informatica sono di più.
131	Девушек на собеседование приходит сильно меньше.	Ci sono molte meno donne che fanno colloqui.
132	Исходя из моего личного опыта, девушки проходят собеседование хуже, чем мужчины.	Dalla mia esperienza, le donne ai colloqui vanno peggio degli uomini.
133	Однако, потом уже в процессе работы, они показывают себя чаще лучше.	Poi però, sul lavoro, si rivelano spesso migliori.
134	Девушки просят зарплату в среднем на 20-30% меньше, чем мужчины.	In media le donne chiedono uno stipendio il 20-30% più basso.
135	Я думаю, это потому что девушки довольно скромные, но надеюсь, это только пока.	Penso sia perché sono abbastanza discrete, ma spero che le cose cambino.

Intertitolo 17



Terza storia: "Qui bisogna avere polso"

136	Я обожаю бывать здесь!	Adoro venire qui!
137	Тут классно!	È bellissimo!
138	Кафешки, ресторанчики, магазинчики...	Baretti, ristorantiini, negozi...
139	Движуха – это моё.	L'azione è cosa mia.
140	А сидеть и копаться в отчётах целый день – точно не моё.	Mentre stare seduta a spulciare rapporti tutto il giorno non fa proprio per me.

	<p>Intertitolo 18</p>  <p>Tat'jana Angelovskaja</p>	
	<p>Intertitolo 19</p>  <p>Rappresentante territoriale per il <i>trade marketing</i> di “BAT Russia”</p>	
<p>141</p>	<p>Моя территория – это метро Свиблово, метро Бабушкинская, левая сторона Ярославского шоссе, Енисейская улица, Анадырский проезд.</p>	<p>Le mie zone sono le stazioni della metro Sviblovo e Babuškinskaja, il lato sinistro della superstrada Jaroslavskij, via Enisejskaja e via Anadyrskij⁴⁶⁷.</p>

⁴⁶⁷ I termini russi “улица” e “проезд” indicano strade di dimensioni differenti. In Italia questa distinzione non è così rilevante, perciò abbiamo deciso di tradurre entrambi i termini come “via”.

142	Все торговые точки на этой территории – являются моей работой.	Tutti i punti vendita di quell'area sono il mio lavoro.
143	Мы работаем с табачными павильонами, специализированные табачные магазины, также гастрономы и мини-маркеты.	Lavoriamo con chioschi di tabacco, tabaccherie specializzate e anche gastronomie e <i>minimarket</i> .
144	Я заключаю контракты с торговыми точками, устанавливаю оборудование табачное – не самостоятельно, а силами техников, конечно.	Stipulo contratti con i punti vendita e installo espositori per tabacchi – ovviamente non da sola, ma con l'aiuto dei tecnici.
145	Посещаю торговые точки, фиксирую выполнение или же невыполнение контрактных условий.	Visito i punti vendita e registro l'adempimento o meno delle condizioni contrattuali.
146	Рассказываю также о новинках и договариваюсь, чтобы торговые точки закупили эти новинки.	Parlo anche delle novità e prendo accordi con i punti vendita perché acquistino questi nuovi prodotti.
147	У меня на территории 75 маршрутных торговых точек.	Nell'itinerario della mia zona ci sono 75 punti vendita.
148	В день я в среднем посещаю десять.	In media ne visito dieci al giorno.
149	В машине у меня лежит всегда материал, который непосредственно ⁴⁶⁸ мне необходим в моей работе.	In macchina ho sempre del materiale che mi serve per lavoro.

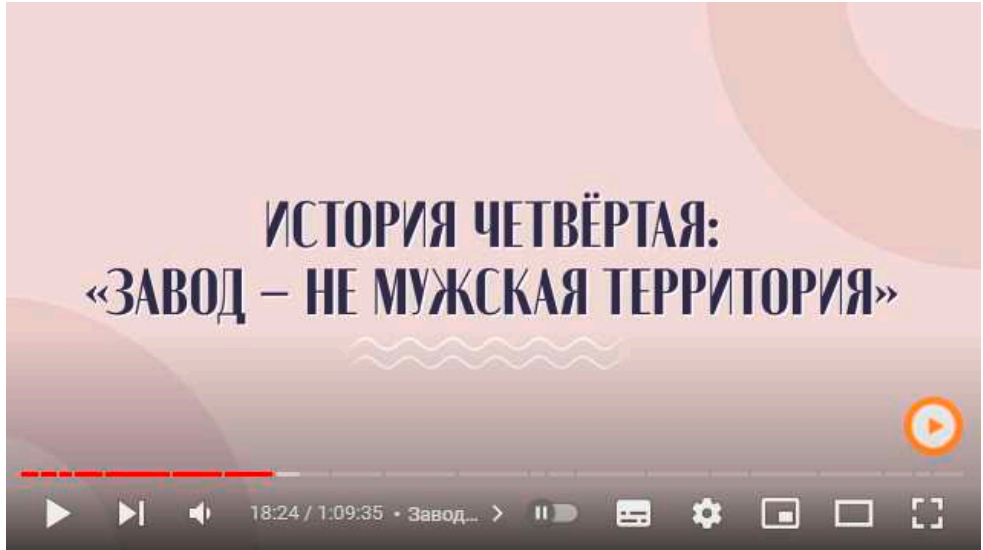
⁴⁶⁸ L'avverbio “непосредственно”, in italiano “direttamente”, è stato omesso in traduzione, ritenendo che non aggiungesse alcuna informazione importante.

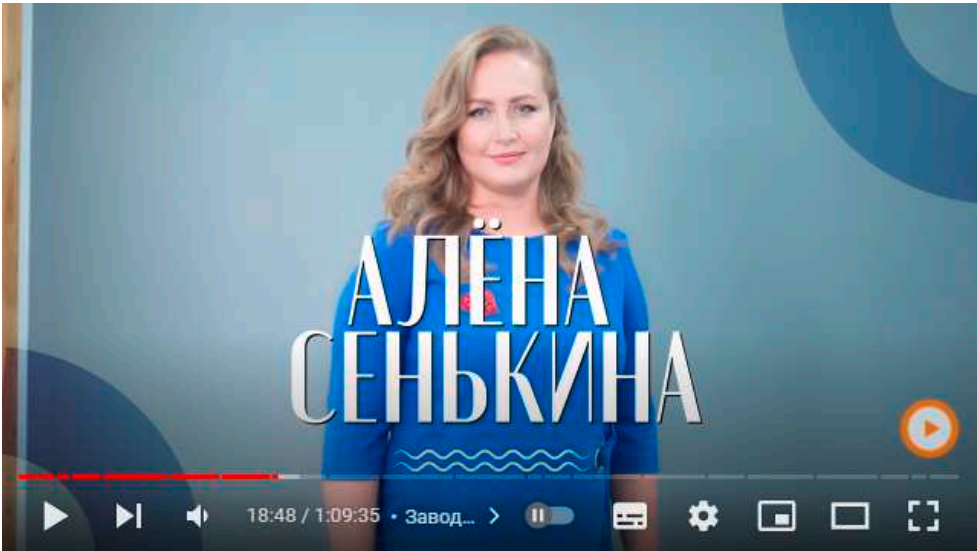
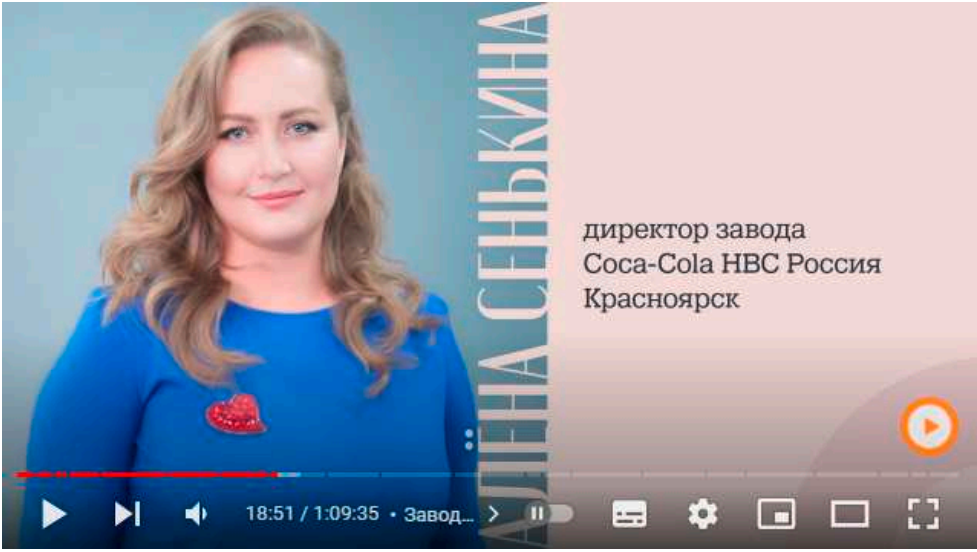
150	Я на каждом визите раздаю листовки, какие-то сувениры мы в торговые точки выдаём...	A ogni visita distribuisco volantini, lascio qualche <i>souvenir</i> nei punti vendita ⁴⁶⁹ ...
151	Вот собственно, это вот всё лежит и на заднем сидении, и в багажнике.	Tutte queste cose sono, appunto, sul sedile posteriore e nel bagagliaio.
152	60-70% клиентов на моей территории – это мужчины.	Il 60-70% dei clienti della mia zona sono uomini.
153	С большинством из них достаточно комфортно работать.	Con la maggior parte di loro sono abbastanza a mio agio a lavorare.
154	Конечно, бывают случаи, когда мужчины-клиенты пытаются перевести отношения в нерабочую плоскость: приглашают в кафе, в кино, но я сразу пресекаю такие попытки, потому что считаю неприемлемым смешивать рабочее и личное.	Ovviamente capita che i clienti uomini cerchino di spostare la relazione su un piano non lavorativo: mi invitano al bar, al cinema, ma io stronco subito questi tentativi, perché ritengo inammissibile mischiare lavoro e vita privata.
155	Я даже несколько действенных способов отказа наработала, для того, чтобы и отношения с клиентами не испортить, и оставить их в пределах <i>tone of voice</i> нашей компании и моих убеждений.	Ho persino sviluppato alcuni metodi di rifiuto efficaci per non rovinare il rapporto con i clienti e mantenerlo nel <i>tone of voice</i> della nostra azienda e delle mie convinzioni.
156	Здесь нужна хватка.	Qui bisogna avere polso.

⁴⁶⁹ Le proposizioni coordinate russe presentano due soggetti diversi, rispettivamente “я” e “мы”. Per ragioni di uniformità, in traduzione abbiamo preferito usare la prima persona singolare in entrambe le frasi.

157	Мягкость и женственность – я не говорю, что у меня этого нет, но они здесь не помогут.	Dolcezza e femminilità... Non dico di non averle, ma qui non aiutano.
158	Здесь нужна твёрдость и настойчивость, по-другому никак.	Qui ci vogliono fermezza e perseveranza, non c'è altro modo.
159	И под твёрдостью я подразумеваю не силу голоса, то есть криком деловые вопросы не решаются.	E per fermezza non intendo alzare la voce: i problemi di lavoro non si risolvono gridando.
160	Тут идёт речь о силе убеждения.	Parlo del potere della persuasione.
161	Был у меня случай, когда я увидела в одной из точек, с которой у нас заключён контракт, что наша продукция на оборудовании отсутствует.	C'è stata una volta in cui mi sono accorta che, in uno dei punti vendita con cui avevamo stipulato un contratto, i nostri prodotti non erano esposti.
162	У меня было два пути, как реагировать в этом случае.	In quel caso avrei potuto reagire in due modi.
163	Первое – это фиксирую нарушение, второе – выхожу на диалог.	Primo, registrare la violazione, secondo, iniziare un dialogo.
164	Прихожу к клиенту и слышу: “Танечка, красавица, нам некуда ставить!”	Vado dal cliente e mi sento dire: “Tanja, bellissima, non abbiamo posto!”
165	Давай на это закроем глазки”.	Chiudi un occhio”.
166	Вот тут нельзя как раз давать слабину.	È proprio in questi casi che non si può mollare la presa.
167	Достаёшь контракт и спрашиваешь: “Компания выполняет условия контракта?”	Prendi il contratto e chiedi: “La nostra azienda sta rispettando i termini?”.
168	“Выполняет.”	“Sì.”
169	“Будьте добры и Вы выполняйте контракт”.	“Gentilmente, rispettatevi anche voi”.

170	Мы недавно смотрели фотографии трёхлетней давности, с корпоративного мероприятия, на котором присутствовали все сотрудники региона.	Di recente abbiamo guardato le foto di un evento aziendale di tre anni fa, al quale hanno partecipato tutti i collaboratori della regione.
171	И там вот девушек можно было просто по пальцам пересчитать.	Le donne si potevano contare sulle dita di una mano.
172	Такой мужской коллектив прям.	Una vera e propria squadra di uomini.
173	Сейчас ситуация изменилась: уже процентов 15, наверное, женский пол в компании.	Ora la situazione è cambiata: la percentuale di donne nell'azienda è forse del 15%.
174	Видимо, девчонки сознательно идут, понимая, что эта работа им точно так же подходит.	A quanto pare ora le ragazze scelgono di venire da noi, consapevoli di essere adatte a questo lavoro tanto quanto gli uomini.
175	Сейчас, например, в моей команде больше девушек, чем парней.	Per esempio, ora nel mio <i>team</i> ci sono più ragazze che ragazzi.
176	Мы даже порой шутим в коллективе.	A volte scherziamo anche tra di noi.
177	Если справились с какой-то задачей лучше парней, говорим о том, что “вот, смотрите, мы – девушки, слабый пол – сделали лучше”.	Se riusciamo a fare qualcosa meglio dei ragazzi, diciamo: “Ecco, guardate... Noi donne, il sesso debole, l'abbiamo fatto meglio”.
178	Но это шутки, никто на это не обижается.	Si scherza, nessuno si offende.
179	Все понимают, что у нас командная работа и важен вклад каждого члена команды.	Tutti capiscono che il nostro è un lavoro di squadra ed è importante il contributo di ognuno.

180	Мы стараемся держаться друг за друга.	Cerchiamo di restare uniti.
	<p>Intertitolo 20</p>  <p>Quarta storia: “La fabbrica non è un territorio maschile”</p>	
181	У меня есть такая информация, что когда я пришла, мне хотели дать прозвище “доярка”.	No saputo che, quando sono arrivata, volevano darmi il soprannome “mungitrice”.
182	Видимо, потому что я пришла с молочного производства.	Evidentemente perché venivo da un’industria lattiera.
183	Но, насколько я знаю, оно не прижилось, и на сегодняшний день многие называют меня “мама”.	Ma, che io sappia, non ha preso piede, e oggi molti mi chiamano “mamma”.
184	Но, опять-таки, по слухам.	Ma, ripeto, sono solo voci.
185	Потому что я всегда горой за свой коллектив.	Perché difendo sempre a spada tratta il mio <i>team</i> .

	<p>Intertitolo 21</p>  <p>Alëna Sen'kina</p>	
	<p>Intertitolo 22</p>  <p>Direttrice dello stabilimento “Coca-Cola HBC Russia” Krasnojarsk</p>	
186	<p>Когда пришла на завод “Соса-Cola HBC Россия”, конечно, я была человеком со стороны и определённая напряженность в отношениях чувствовалась.</p>	<p>Quando sono arrivata allo stabilimento “Coca-Cola HBC Russia”, ovviamente, ero una persona esterna e si avvertiva una certa tensione nelle relazioni.</p>

187	Люди думали, что девушка, молодая, без опыта...	Mi vedevano come una ragazza giovane, senza esperienza...
188	Естественно были не уверены в том, что у нас получится сработаться, тем более, что в коллективе мой непосредственный подчинённый тоже претендовал на эту позицию.	Naturalmente non erano sicuri che potessimo trovarci bene insieme, soprattutto perché nel <i>team</i> anche il mio diretto subordinato aspirava a quel ruolo.
189	На момент моего прихода завод уже четыре месяца был без директора.	Al mio arrivo lo stabilimento era senza direttore già da quattro mesi.
190	Я прошла все этапы отбора, почти три месяца.	Ho passato tutte le fasi di selezione, per quasi tre mesi.
191	И в принципе, пришла не для того, чтобы меня любили, а делать результат, достигать поставленных целей вместе со своей командой.	In sostanza, non sono qui per essere amata ma per fare risultati, per raggiungere con il mio <i>team</i> gli obiettivi prefissati.
192	Я не считаю, что завод – мужская территория.	Non ritengo che la fabbrica sia un territorio maschile.
193	Я по образованию не технарь, я менеджер, управленец.	Per formazione non sono una tecnica ma una <i>manager</i> , una direttrice.
194	Я не отрицаю, что технические знания – это моя область для развития, но у меня на сегодняшний день очень сильная команда технических специалистов, которая эти пробелы в моих знаниях, так скажем, закрывают.	Non nego che le conoscenze tecniche siano un ambito in cui posso migliorare, ma al momento ho un <i>team</i> di tecnici molto capaci che, diciamo... colmano queste mie lacune.

195	Я считаю, что нет глупых вопросов, и всегда своей команде это задаю.	Secondo me non esistono domande stupide, e cerco sempre di trasmettere questo al mio <i>team</i> .
196	Конечно, если происходит какой-то форс-мажор, я иду на место, разбираюсь.	Ovviamente, se si verificano cause di forza maggiore, vado sul posto e me ne occupo.
197	Мои технические специалисты рисуют мне и простым языком пытаются объяснить какие-то сложные вещи, чтобы погрузить меня в эту тему.	I miei tecnici mi fanno disegni e cercano di spiegarmi delle cose complicate con parole semplici, per farmi immergere nell'argomento.
198	Иногда у меня какие-то нелепые решения возникают, и на основании моих нелепых решений у них могут возникнуть гениальные идеи.	A volte me ne esco con delle soluzioni ridicole, ma a partire da queste a loro possono venire delle idee geniali.
199	Я думаю, что глупо делать вид, что ты всё понимаешь, если это не так.	Penso sia sciocco far finta di capire tutto se non è così.
200	Есть такая поговорка, что, если хочешь стать сильной успешной женщиной, неудачно выйди замуж.	C'è un detto che dice: "Se vuoi diventare una donna forte e di successo, fallisci nel matrimonio".
201	К сожалению, это оказалось про меня.	Purtroppo, per me è stato così.
202	И ещё одна поговорка, что муж познаётся в декрете.	E c'è un altro detto che dice: "Un marito si conosce veramente durante la maternità".
203	И мой первый муж, к сожалению, это испытание не прошёл.	Il mio primo marito, purtroppo, non ha passato questo <i>test</i> .

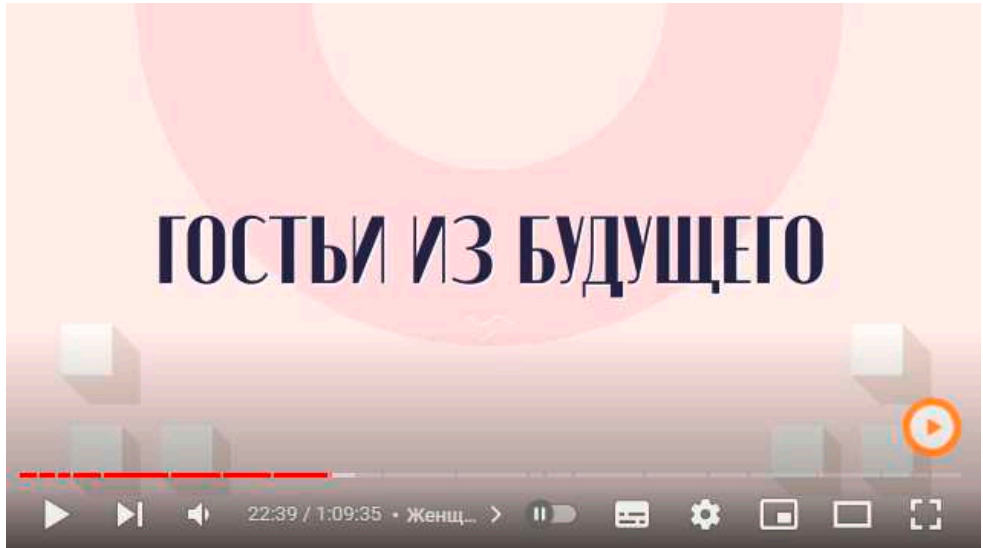
204	Когда ребёнку было десять месяцев, мы с мужем развелись, и мне пришлось выйти на работу, потому что висела ипотека, кредиты...	Quando nostro figlio ⁴⁷⁰ aveva dieci mesi abbiamo divorziato, e sono dovuta tornare al lavoro perché avevo un mutuo, prestiti...
205	Нужно было на что-то жить, а не существовать и, конечно, хотелось обеспечить своему сыну максимально достойное будущее.	Mi serviva qualcosa per vivere, non solo per sopravvivere e, ovviamente, volevo garantire a mio figlio un futuro il più possibile dignitoso.
206	Возможно, это было толчком.	Forse è stato questo a darmi la spinta.
207	Несмотря, а вопреки чему-то ⁴⁷¹ , да, я начала действительно очень активно развиваться.	Nonostante tutto, ho iniziato a crescere molto attivamente.
208	Я сделала перерыв на декрет, так скажем, всего на один год.	Mi sono presa solo un anno di pausa per la maternità.
209	Когда я из него выходила, мне дали новый участок – начальник склада и в основном это были мужчины: водители погрузчика, грузчики, кладовщики...	Quando sono tornata mi hanno dato un nuovo compito ⁴⁷² , gestire il magazzino dove c'erano soprattutto uomini: mulettisti, scaricatori, magazzinieri...
210	Естественно, это был для меня ну такой, очень серьёзный челлендж.	Naturalmente per me è stata una sfida molto seria.
211	На тот момент мне было всего 26 лет.	Allora avevo solo 26 anni.
212	Иногда приходилось задерживаться, работать даже	A volte mi toccava rimanere fino a tardi, lavorare anche 24 ore su 24,

⁴⁷⁰ L'informazione che si tratta di un figlio maschio è stata ricavata dal video.

⁴⁷¹ L'espressione russa "вопреки чему-то", propria dello stile letterario, in questo caso svolge una semplice funzione enfaticizzante. Ritenendo che non aggiungesse alcuna informazione importante, in traduzione è stata omessa.

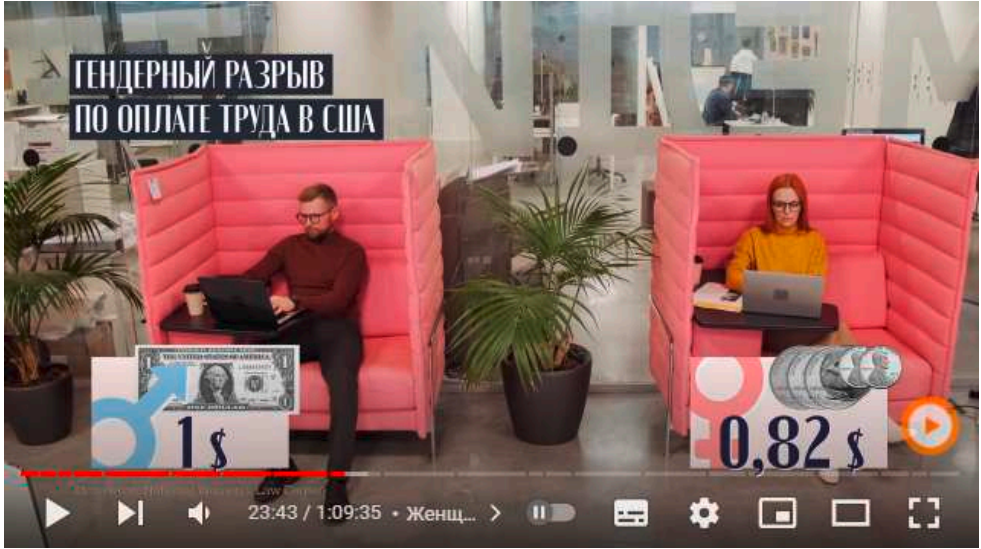
⁴⁷² Il termine "участок", letteralmente "reparto", "sezione", è stato tradotto come "compito" per una questione di coerenza con il resto della frase.


	сутками, но на тот момент это была для меня действительно отдушина.	ma all'epoca per me era proprio una valvola di sfogo.
213	На самом деле эту позицию называли “должностью навывлет”, и некоторые сотрудники даже делали денежные ставки на то, что я не продержусь больше двух месяцев.	In realtà quel ruolo veniva chiamato “impiego vai e vieni”, e addirittura alcuni colleghi scommettevano denaro sul fatto che non avrei resistito per più di due mesi.
214	Но я напористая, поэтому продержалась и пошла дальше по карьерной лестнице.	Ma io sono tenace, perciò ho tenuto duro e ho continuato a fare carriera.
215	У меня были попытки построить отношения, естественно, но, к сожалению, в большинстве случаев очень быстро, когда мужчина узнавал о том, что я занимаю руководящую позицию, он просто исчезал из моей жизни.	Naturalmente ho cercato di costruire delle relazioni ma purtroppo, il più delle volte, appena un uomo veniva a sapere che occupo una posizione dirigenziale spariva dalla mia vita.
216	Были, в том числе в открытую фразы от людей, что: “Зачем мне женщина директор?”	Qualcuno mi ha anche detto apertamente: “Che me ne faccio di una donna <i>manager</i> ?”.
217	Потому что многие действительно боятся сильную женщину.	Perché molti hanno proprio paura delle donne forti.
218	Видимо они думают, что дома будет встречать из со скалкой, командовать, руководить, не давать свободы действий каких-то.	A quanto pare pensano che a casa saranno colpiti con il mattarello, comandati, guidati, privati di qualsiasi libertà d'azione.
219	Я думаю, что это, конечно, стереотип и это не так.	Ovviamente penso sia solo uno stereotipo, non è così.
220	К счастью, в этом году, буквально в феврале месяце, я познакомилась	Per fortuna quest'anno, a febbraio, ho conosciuto un ragazzo a cui non

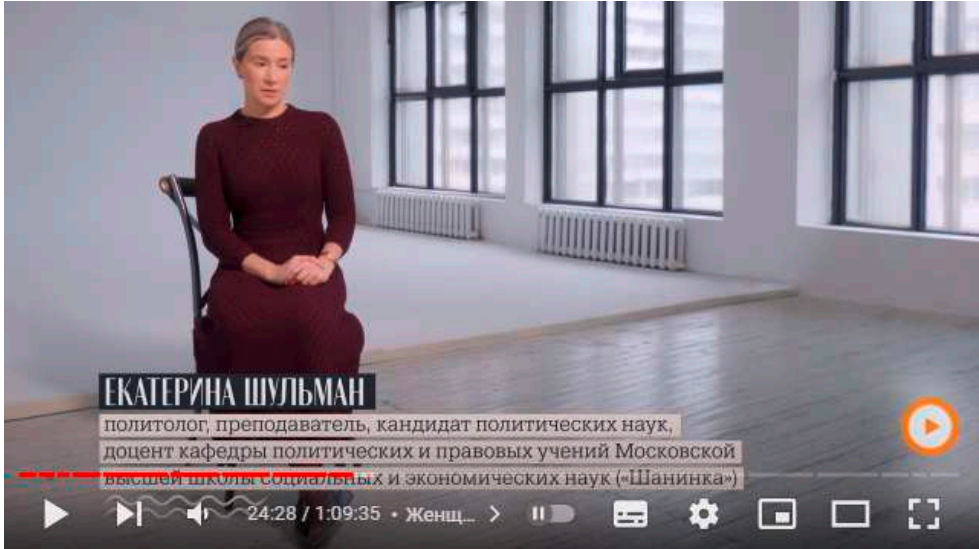
	с парнем, которому всё равно, какую позицию я занимаю, он смотрит на меня просто как на красивую девушку, и мне это очень нравится.	interessa che ruolo ricopro: mi vede semplicemente come una bella donna, e questo mi piace molto.
221	Я думаю, что мы все роли играем.	Penso che tutte noi interpretiamo dei ruoli.
222	То есть мы как мама – одна, как жена – другая, как руководитель – третья, как коллега – четвёртая, как друг – пятая.	Uno il ruolo di mamma, due di moglie, tre di direttrice, quattro di collega, cinque di amica.
223	В каждой роли мы разные.	In ogni ruolo siamo diverse.
224	Естественно, я абсолютно не переношу свою модель поведения на работе домой.	Naturalmente non porterei mai a casa con me il modello di comportamento che ho al lavoro.
<p>Intertitolo 23</p>  <p>Ospiti dal futuro</p>		
225	A ticking bomb means trouble for Batman and Robin.	Una bomba a orologeria significa problemi per Batman e Robin.
226	Holy...	Accidenti...

227	Breaking and entering!	Furto con scasso!
228	It's Batgirl!	È Batgirl!
229	Quick, Batgirl, untie us before it's too late.	Veloce, Batgirl, slegaci prima che sia troppo tardi.
230	It's already too late.	È già troppo tardi.
231	I've worked for you a long time, and I'm paid less than Robin.	Lavoro per te da tanto e vengo pagata meno di Robin.
232	Same jobs, same employer means equal pay for men and women.	Stesse mansioni, stesso datore di lavoro significa pari retribuzione per uomini e donne.
233	No time for jokes, Batgirl.	Non è il momento di scherzare, Batgirl.
234	It's no joke.	No sto scherzando.
235	It's the Federal Equal Pay Law.	È la Legge federale sulla parità di retribuzione ⁴⁷³ .
236	Это реклама Закона о равной оплате труда в Соединённых Штатах Америки, подписанного президентом Кеннеди в 1963-ем году.	Questa è la pubblicità della Legge degli USA sulla parità di retribuzione, firmata dal presidente Kennedy nel 1963.
237	Кеннеди высоко оценил его как “значительный шаг вперёд”, но признал, что “многое ещё предстоит сделать для достижения полного равенства экономических возможностей” для женщин.	Kennedy la elogiò molto, definendola un “significativo passo avanti”, ma riconobbe che “c'è ancora tanto da fare per raggiungere la piena parità delle possibilità economiche” per le donne.
238	Когда Кеннеди говорил эти слова он, наверное, не подозревал –	Probabilmente, mentre pronunciava queste parole, non immaginava che ci fosse ancora così tanto da fare.


⁴⁷³ Visto che nel video originale le battute in lingua inglese sono sottotitolate in russo, abbiamo ritenuto opportuno proporre anche una sottotitolazione in italiano.

	насколько много предстоит сделать.	
239	С подписания Закона о равной оплате труда прошло 60 с лишним лет, но до равенства в зарплатах мужчин и женщин в США всё ещё далеко.	Sono passati più di 60 anni dalla firma di questa legge, ma la parità salariale tra uomini e donne negli USA è ancora lontana.
	<p>Intertitolo 24</p>  <p>Divario retributivo di genere negli USA:</p> <p>♂ 1 \$</p> <p>♀ 0,82 \$</p> <p>Fonte: <i>National Women's Law Center</i></p>	
240	Сегодня на каждый заработанный мужчинами доллар женщины в Америке получают 82 цента.	Oggi, per ogni dollaro guadagnato dagli uomini, le donne negli USA ricevono 82 centesimi.
241	Впрочем, есть в мире государство, где разрыв в зарплатах в пользу женщин – Люксембург.	C'è però uno Stato nel mondo in cui il divario salariale è a favore delle donne: il Lussemburgo.
242	Но Люксембург – это известная статистическая аномалия.	Ma il Lussemburgo è una nota anomalia statistica.

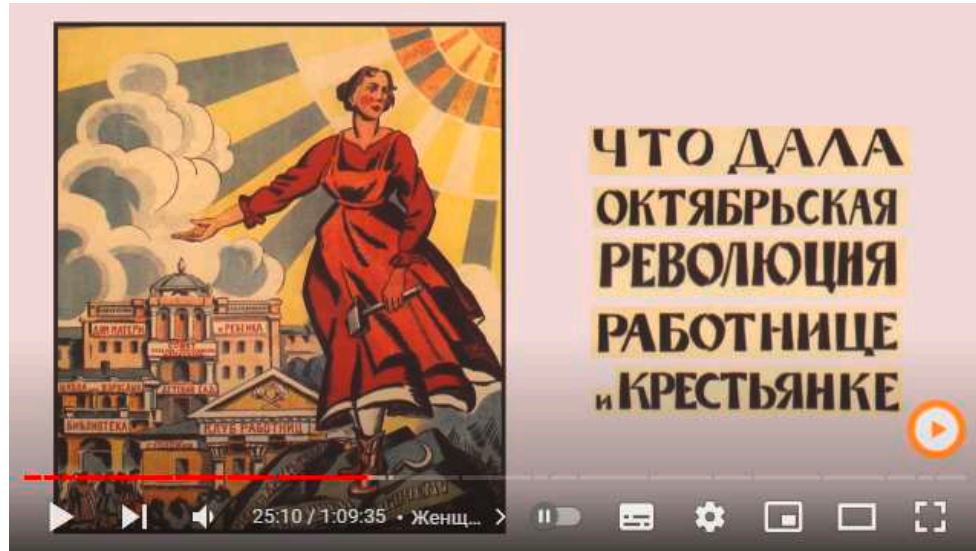
243	Там так мало людей, и так много банков, что страна уже давно удерживает мировое лидерство по ВВП на душу населения.	Lì ci sono così poche persone e così tante banche che il Paese detiene già da tempo la <i>leadership</i> mondiale di PIL <i>pro capite</i> .
244	Такую модель на весь мир не распространишь.	Non si può estendere un modello simile a tutto il mondo.
<p>Intertitolo 25</p>  <p>Divario retributivo di genere nei Paesi sviluppati, %:</p> <p>Belgio 3,4, Unione Europea 11,2, Giappone 22,5, Corea del Sud 31,5</p> <p>Fonte: OECD</p>		
245	Из развитых стран к зарплатному равноправию приблизилась разве что Бельгия.	Tra i Paesi sviluppati, forse solo il Belgio si è avvicinato alla parità salariale.
246	Там доходы мужчин выше всего на 3,5%.	Lì il reddito degli uomini è più alto solo del 3,5%.
247	Тогда как в среднем по Евросоюзу этот разрыв больше 11%.	Invece nell'UE questa disparità è, in media, oltre l'11%.
248	В Японии гендерная разница в зарплатах превышает 22%, а в Южной Корее – так и все 30.	In Giappone il divario retributivo di genere supera il 22%, mentre in Corea del Sud è addirittura al 30%.

	<p>Intertitolo 26</p>  <p>Ekaterina Šul'man</p> <p>Politologa, insegnante, PhD in scienze politiche, professoressa associata del dipartimento di studi politici e giuridici della Scuola superiore di Mosca di scienze economiche e sociali (“Šaninka”)</p>	
249	<p>В странах гораздо более богатых и развитых, чем наша, в Западной Европе, в Центральной Европе и в Соединенных Штатах, женщины толком вышли на рынок труда только после Второй мировой войны.</p>	<p>In Paesi molto più ricchi e sviluppati della Russia⁴⁷⁴, in Europa occidentale, centrale e negli USA, le donne sono entrate veramente nel mercato del lavoro solo dopo la Seconda guerra mondiale.</p>
250	<p>Вот женский труд как общепринятая практика, женский труд за деньги, массовый, начался на самом деле тогда.</p>	<p>Il lavoro femminile come attività di massa, socialmente accettata e per soldi nacque proprio allora.</p>
251	<p>До этого это были, скорей, такие более точечные явления, опять же не уникальные, не единичные, но не массовые.</p>	<p>Prima si trattava di casi più isolati, non unici, non rari, ma non di un fenomeno di massa.</p>

⁴⁷⁴ La traduzione letterale del testo *source* sarebbe “in Paesi molto più ricchi e sviluppati del nostro [la Russia]”. Considerando però che la sottotitolazione italiana è rivolta a un pubblico italiano, abbiamo ritenuto necessario esplicitare il Paese a cui ci si riferisce, onde evitare errori di interpretazione.

252	Тем временем, в Советском Союзе женский труд – явление не только массовое, но и обязательное.	Intanto in URSS il lavoro femminile era un fenomeno non solo di massa, ma anche obbligatorio.
<p>Intertitolo 27</p>  <p>Operaie e contadine, tutte alle urne Sotto il vessillo rosso. Serriamo i ranghi con gli uomini! Andiamo a spaventare la borghesia!</p>		
253	Революция 1917-го года наделила женщин избирательным правом, правом на аборт и разводы.	La rivoluzione del 1917 conferì alle donne il diritto di voto, all'aborto e al divorzio.

Intertitolo 28

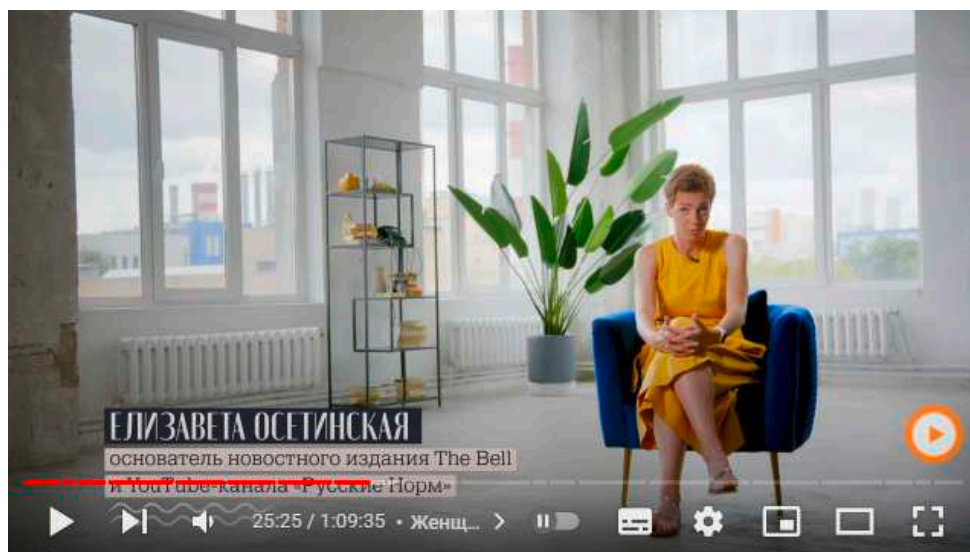


Quello che la Rivoluzione d'ottobre ha dato all'operaia e alla contadina

254	В жизнь пролетарок стали внедрять ясли, коллективные столовые, коммуны с общим хозяйством.	Nella vita delle proletarie furono introdotti asili nido, mense collettive e appartamenti in coabitazione.
255	В СССР женщины всё чаще становятся руководителями.	In URSS le donne diventavano sempre più spesso direttrici.
256	Положительные образы высокопоставленных женщин транслируют на всю страну в фильмах “Весна”, “Москва слезам не верит”, “Служебный роман”.	I film “Primavera”, “Mosca non crede alle lacrime”, “Storia d'amore in ufficio” ⁴⁷⁵ trasmettevano in tutto il Paese immagini positive di donne altolocate.

⁴⁷⁵ Per la traduzione dei titoli dei film è stato consultato l'*Internet Movie Database* (<<https://www.imdb.com/>>). L'unico di questi tre film di cui non esiste una versione italiana ufficiale è “Служебный роман”, perciò la traduzione italiana del titolo proposta è nostra.

Intertitolo 29

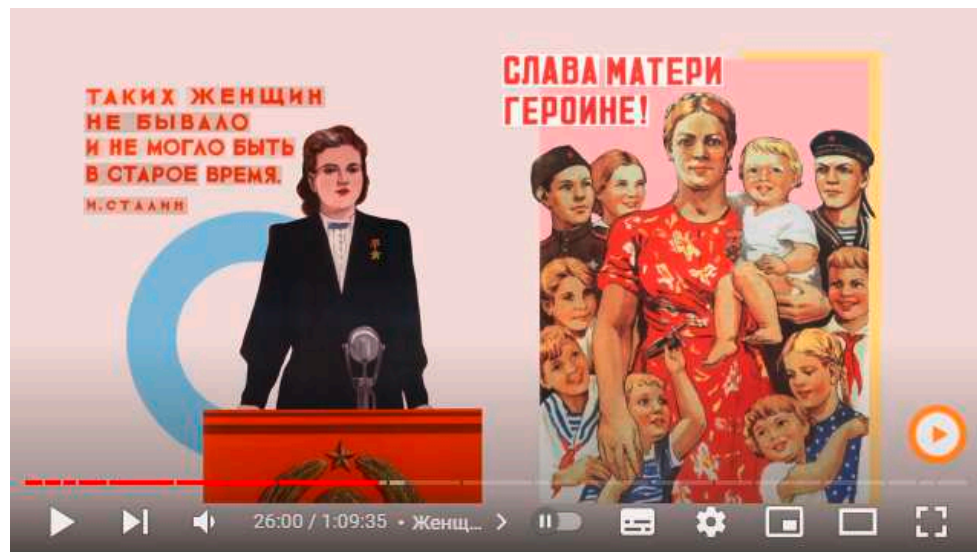


Elizaveta Osetinskaja

Fondatrice della testata giornalistica “The Bell” e del canale YouTube “Russkie Norm”

257	По экономическим причинам Советскому Союзу нужно было гендерное равенство.	In URSS la parità di genere era necessaria per ragioni economiche.
258	Просто нужно было.	Era proprio necessaria.
259	А кто бы... кто бы работал-то?	Altrimenti chi avrebbe lavorato?
260	Кто на всех этих фабриках, заводах?	Chi ci sarebbe stato in tutte le fabbriche e gli stabilimenti?
261	Тем не менее, гендерные стереотипы в СССР остаются на месте.	Gli stereotipi di genere in URSS, però, sono rimasti dov'erano.
262	Как вы считаете, что лучше: мужчина или женщина?	Secondo voi chi è meglio: l'uomo o la donna?
263	Ну, уж нашла сравнение: курица – не птица, женщина – не человек.	Ho trovato un paragone: un pollo non è un uccello, una donna non è una persona.

Intertitolo 30



Gloria alla madre eroica!

Donne del genere non esistevano e non avrebbero potuto esistere in passato – I. Stalin

264	Советское популярное искусство лавирует между двумя образами женщины.	L'arte popolare sovietica oscillava tra due immagini di donna.
265	С одной стороны, женщина-работница, активистка и строгая, но справедливая начальница.	Da un lato la donna lavoratrice, l'attivista, la direttrice severa ma giusta.
266	С другой: женщина-мать, домработница, обязанная обслуживать бытовые потребности семьи.	Dall'altro la donna madre, la domestica, obbligata a provvedere alle necessità quotidiane della famiglia.
267	В итоге на женщин сваливается сразу две этих роли.	Alla fine sulle donne ricadevano tutti e due i ruoli insieme.
268	Первую смену они отработывают у станка, в кабинете НИИ или за прилавком, вторую – дома.	Il primo turno lo facevano alla macchina, nell'ufficio dell'istituto di ricerca o dietro al bancone, il secondo a casa.

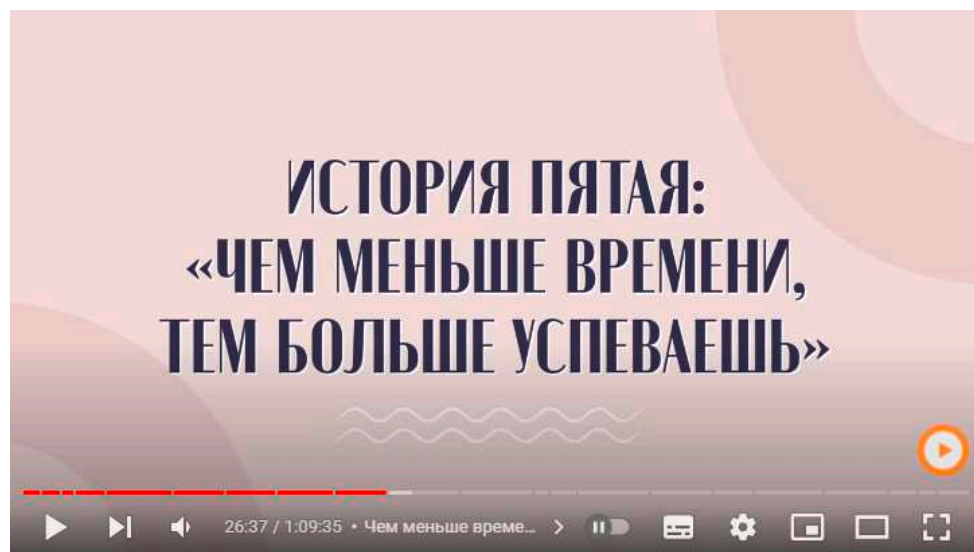
269	Возможно, всё это и порождает в обществе стереотип о многозадачности женщин.	Probabilmente è tutto questo che ha creato nella società lo stereotipo delle donne <i>multitasking</i> .
270	Вот эта история про малти-таскинг – вот я считаю, что это полная вообще ерунда.	Secondo me questa storia del <i>multitasking</i> è proprio una sciocchezza.
271	Нет никакого малти-таскинга.	Il <i>multitasking</i> non esiste.
272	Есть, наверное, какие-то гении: там, их единицы, как всегда, гениев, – которые могут делать два дела одновременно.	Forse là fuori ci sono dei geni – dei casi isolati, come sempre – che riescono a fare due cose contemporaneamente.
273	Если ты в фокусе, то в фокусе либо на это, либо на это.	Se ti concentri, il <i>focus</i> può essere o su una cosa o sull'altra.

Intertitolo 31



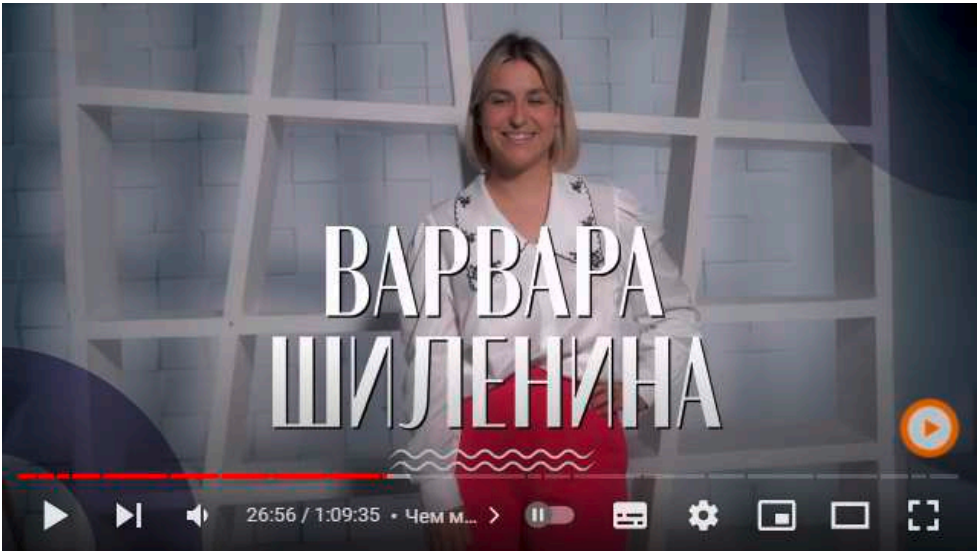
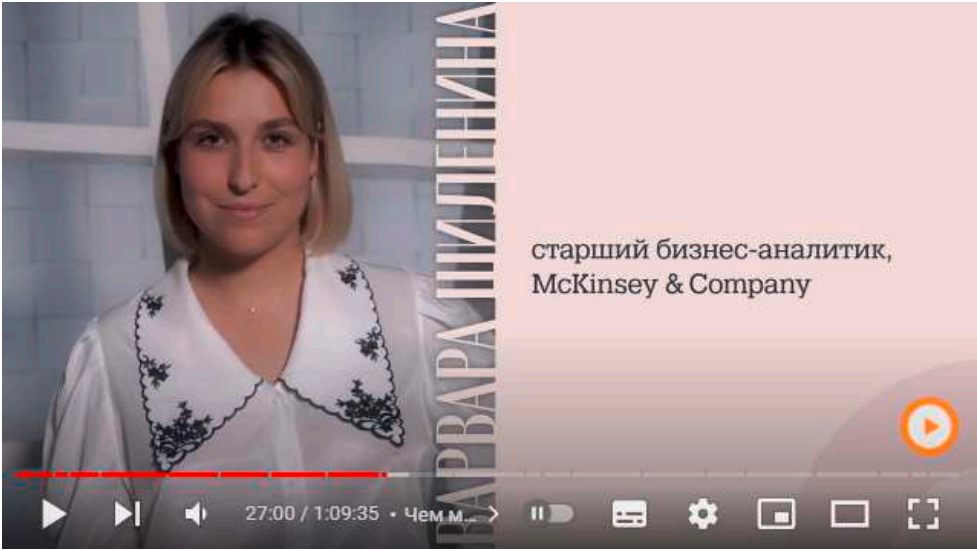
Work/Life

Intertitolo 32



Quinta storia: "Meno tempo hai, più riesci a fare"

274	Когда ты потом заканчиваешь в девять, ты такой: "А!	Quando poi finisci alle nove sei lì tipo: "Ah!
275	Я закончил пораньше".	Ho finito un po' prima".
276	И когда ты об этом рассказываешь людям из обычной жизни, они так: "Ээ...	E quando lo racconti alle persone della tua vita quotidiana, ti dicono: "Ehm...
277	Ты уверена, что это точно хорошая штука?".	Sei proprio sicura che sia una cosa buona?".

	<p>Intertitolo 33</p>  <p>Varvara Šilenina</p>	
	<p>Intertitolo 34</p>  <p><i>Senior Business Analyst, "McKinsey & Company"</i></p>	
278	У меня с танцами реально была какая-то любовь с самого детства.	Ho un vero e proprio amore per la danza, fin da bambina.
279	Я в танцах прямо с четырёх-пяти лет.	Ho iniziato subito, a quattro-cinque anni.

280	Лет в десять я пришла в “Тодес” и там была школа жизни.	Più o meno a dieci anni sono arrivata alla “ <i>Todes</i> ” ed è stata una scuola di vita.
281	Я прошла от края третьей линии до солистки, до хореографа, до того, что меня звали в балет.	Sono passata dall’estremità della terza fila all’essere solista, coreografa, ed essere chiamata in una compagnia di balletto.
282	Потом я начала чуть-чуть совать свой нос в большой мир танцев, в телевизионные шоу – на “Первый канал”: на “Танцуй!”, потом на “Танцы”, на “ТНТ” на третий сезон.	Dopo ho iniziato a ficcare un po’ il naso nel grande mondo della danza, negli <i>show</i> televisivi russi come “ <i>Tancuj!</i> ” sul “ <i>Pervyj kanal</i> ” e la terza stagione di “ <i>Tancy</i> ” su “ <i>TNT</i> ”.
283	Потом ты выходишь – и у тебя просто карьера летит вверх.	Poi esci e la tua carriera prende proprio il volo.
284	У тебя феерия, у тебя съёмки, рекламы, кино, клипы.	Hai <i>féerie</i> , riprese, pubblicità, film, videoclip.
285	А потом через какое-то время – ты просто находишь себя выступающим на свадьбе: стоят столы, и ты танцуешь.	Poi però, dopo un po’, ti ritrovi a esibirti a un matrimonio: ci sono i tavoli e balli.
286	Ты танцуешь около твёрк.	Balli qualcosa di simile al <i>twerk</i> .
287	А ты в Челябинске.	Sei a Čeljabinsk.
288	И ты такой: “Вау...”	E sei lì tipo: “Wow...”
289	Я уверена, что я хочу продолжать так?	Sono sicura di voler continuare così?
290	Вот я уверена, что я хочу зарабатывать тем, что я выступаю в кафе “Берёзка”?”.	Sono sicura di volermi guadagnare da vivere esibendomi in qualche trattoria ⁴⁷⁶ ?”.

⁴⁷⁶ Inizialmente l’espressione “кафе ‘Берёзка’” era stata tradotta letteralmente, come “tavola calda ‘*Berëzka*””. Ritenendo però il riferimento culturale privo di alcun significato per lo spettatore italiano medio, abbiamo preferito optare per una traduzione addomesticante, “trattoria”, in grado di veicolare l’idea di un locale rustico, non particolarmente elegante.

291	Параллельно со всей моей танцевальной карьерой я поступила в МГИМО.	Parallelamente alla mia carriera da ballerina mi sono iscritta all'Istituto statale di Mosca per le relazioni internazionali ⁴⁷⁷ .
292	Закончила сначала бакалавриат, потом магистратуру.	Prima ho preso la laurea triennale, poi la magistrale ⁴⁷⁸ .
293	“Маккинзи” в моей жизни – это очень большая, очень приятная случайность.	La “ <i>McKinsey</i> ” nella mia vita è stata una grandissima e bellissima casualità.
294	Мне натурально просто пришло письмо на почту от рекрутинга: “Варвара, здравствуйте.	Mi è semplicemente arrivata un' <i>e-mail</i> da un <i>recruiter</i> : “Salve, Varvara.
295	Мы Вас зовём на женский семинар.	La invitiamo a un seminario femminile.
296	Программа называется ‘Four steps to McKinsey’”.	Il programma si chiama ‘ <i>Four steps to McKinsey</i> ’”.
297	Я реально очень хорошо помню, как я узнала о том, что прошла тестирование.	Ricordo molto bene come ho scoperto di aver passato il <i>test</i> .
298	Я вела тогда танцевальный класс, вышла с занятия.	All'epoca tenevo un corso di danza, sono uscita dalla sala.
299	Смотрю телефон.	Ho guardato il telefono.
300	Там в почте сообщение, что “Поздравляем: мы Вас взяли”.	Nella posta c'era un' <i>e-mail</i> che diceva: “Congratulazioni: abbiamo scelto Lei”.
301	И я так: “Что?”.	E io: “Cosa?”.
302	Это просто реально не укладывалось в голову.	Non riuscivo proprio a capacitarmene.

⁴⁷⁷ L'acronimo, ben noto a uno spettatore russo, è stato indicato per esteso nella traduzione italiana.

⁴⁷⁸ Il sistema universitario russo non corrisponde esattamente a quello italiano. Per esempio, il “бакалавриат” ha una durata di quattro anni, a differenza del nostro corso di studi triennale. In questo caso, in traduzione abbiamo optato per un addomesticamento, avvicinando il testo allo spettatore *target* italiano.

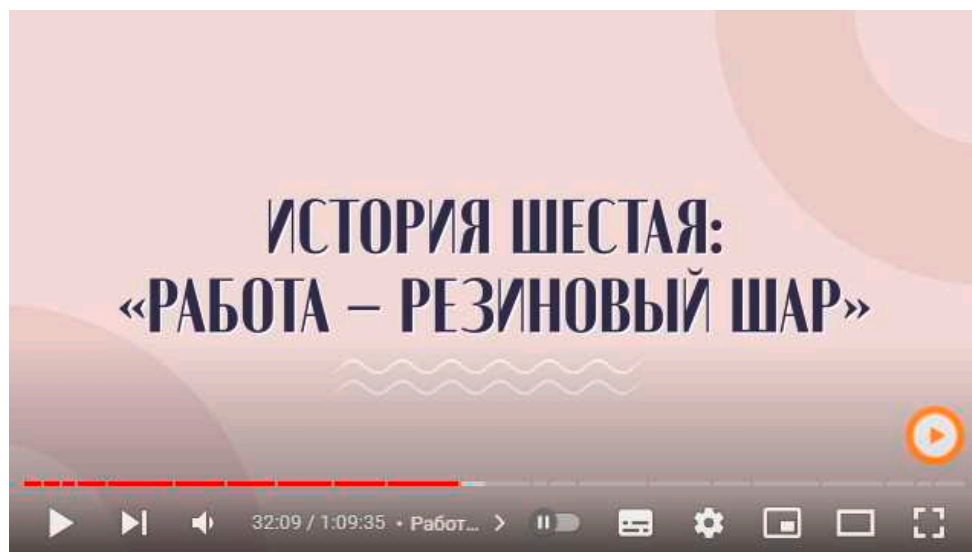
303	Есть интересная взаимозависимость: если много хочешь, тебе нужно много делать.	C'è una correlazione interessante: se vuoi molto, devi fare molto.
304	И если ты хочешь делать большие и сложные вещи, тебе нужно много работать.	E se vuoi fare cose grandi e complicate, devi lavorare sodo.
305	Мой рабочий день начинается в девять утра.	La mia giornata lavorativa inizia alle nove di mattina.
306	Ну и заканчивается, ну, скажем так, после девяти.	E finisce... diciamo dopo le nove di sera.
307	Вот 12 часов – это хорошо.	12 ore vanno bene.
308	У тебя нет еды в холодильнике.	Non hai niente in frigorifero.
309	Я фанат доставки еды домой.	Sono una <i>fan</i> del cibo a domicilio.
310	И у меня дома шесть бутылок комбучи, шесть бутылок “Боржоми”.	A casa ho sei bottiglie di <i>kombuča</i> e sei bottiglie d'acqua ⁴⁷⁹ .
311	И максимум, что у меня есть, – это яйца, которые стоят на дверце и такие: “Мы тут уже месяц”.	E il massimo che ho sono delle uova sulla porta del frigo che dicono: “Siamo qui già da un mese”.
312	Гениальная фраза “чем меньше у тебя времени, тем больше ты успеваешь” – это прямо про меня.	La geniale frase “meno tempo hai, più riesci a fare” sembra fatta apposta per me.
313	Из-за того, что у меня мало времени на себя и на своё времяпровождение, ты наполняешь своё время действительно вещами, которые тебе нравятся.	Siccome ho poco tempo per me e per lo svago, lo riempio con le cose che mi piacciono sul serio.

⁴⁷⁹ “*Boržomi*” è un marchio di acqua minerale naturale gassata proveniente dalle sorgenti della gola di Boržomi, nella Georgia centrale. Ritenendo il riferimento culturale privo di alcun significato per lo spettatore italiano medio, abbiamo preferito tradurre “шесть бутылок ‘Боржоми’” con un più generico “sei bottiglie d’acqua”.

314	Я, если честно, никогда не могла даже подумать, что можно работать столько, сколько работаю я, и при всём при этом успевать в будни сходить в театр.	A dire il vero non avrei mai pensato che si potesse lavorare tanto quanto lavoro io e riuscire comunque ad andare a teatro durante la settimana.
315	У нас в фирме такая самая сложная вещь – это реально научиться говорить “нет” и научиться понимать, что, если я уйду на пару часов и вернусь через пару часов и что-то сделаю, ничего не произойдёт.	Nella nostra azienda la cosa più difficile è proprio imparare a dire di no, e capire che non succede niente se stai via un paio d’ore per fare qualcosa.
316	И ты возвращаешься – и ты работаешь лучше, эффективнее, больше и качественнее.	Quando torni sei più efficiente, lavori meglio e di più.
317	Я тону в книгах, я тону в выставках, в искусстве, в перформансах.	Sono sommersa da libri, mostre, arte, spettacoli.
318	С переходом в “Маккинзи” у меня реально очень сильно изменился профиль социальных сетей.	Con il trasferimento alla “McKinsey” il mio profilo <i>social</i> è cambiato veramente tanto.
319	Мой Инстаграм трансформировался в блог про искусство, про книги, про любовь к жизни, про то, что нужно делать то, что нравится.	Il mio <i>Instagram</i> si è trasformato in un <i>blog</i> che parla di arte, libri, amore per la vita, e del fatto che bisogna fare ciò che si ama.
320	Я для себя открыла конный спорт.	Ho scoperto l’equitazione.
321	Для меня это, конечно, какая-то колоссальная магия.	Per me, ovviamente, è un’enorme magia.

322	Это просто магическое состояние, которое ты однажды почувствовал – и ты больше не хочешь с ним расставаться.	È proprio uno stato magico che hai vissuto una volta e dal quale non ti vuoi più separare.
323	Я хожу на конный спорт в семь утра, в шесть утра, на пару часиков, чтобы в девять уже вернуться домой, сходить в душ – и в девять тридцать быть на звоночке.	Vado a equitazione alle sei/sette di mattina per un paio d'ore, in modo da tornare a casa già alle nove, fare una doccia ed essere in chiamata alle nove e trenta.
324	Но если честно, это абсолютно того стоит.	Ma, sono sincera, ne vale assolutamente la pena.
325	Перед тем, как прийти в “Маккинзи”, я прям села и сказала: “Варь, ты если чувствуешь, что эта работа меняет тебя так, как тебе не хочется, чтобы она тебя меняла, если ты через месяц, два, три, год чувствуешь, что ты – это больше не ты, то ты встаёшь и говоришь: ‘Хватит.	Prima di venire alla “McKinsey” mi sono detta: “Var’, se senti che questo lavoro ti cambia in un modo che non vuoi, se tra un mese, due, tre, un anno senti che non sei più te stessa, ti alzi e dici: ‘Basta.
326	Значит, не моё”.	Significa che non fa per me”.
327	Я хочу преумножить свои сильные стороны насколько, насколько это возможно.	Voglio moltiplicare il più possibile i miei punti di forza.
328	Но это никогда не должно идти вместе с тем, что ты теряешь себя.	Ma questo non deve mai accompagnarsi al fatto di perdere se stessi.
329	“Изменяешь себя” и “теряешь себя” – это очень связанные вещи.	“Cambiare se stessi” e “perdere se stessi” sono cose molto collegate.

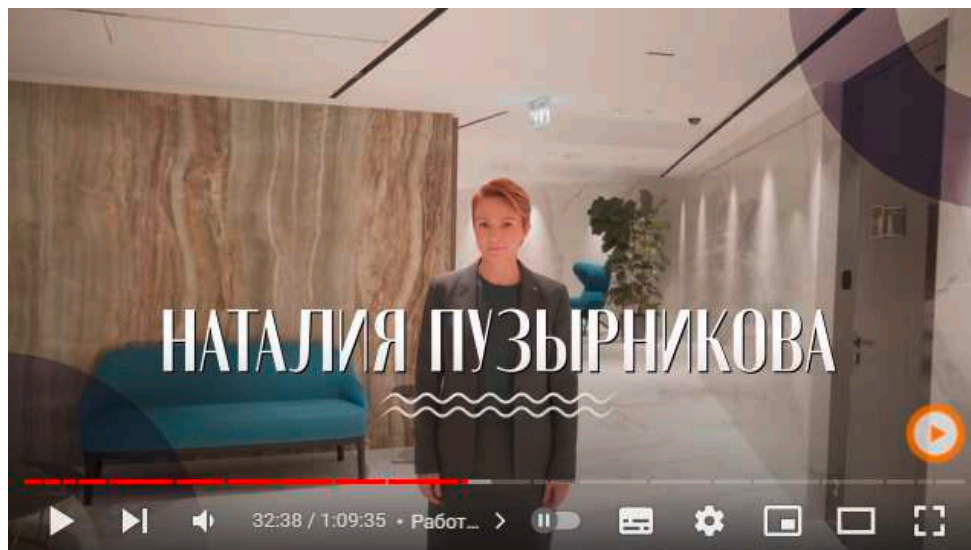
Intertitolo 35



Sesta storia: "Il lavoro è una pallina di gomma"

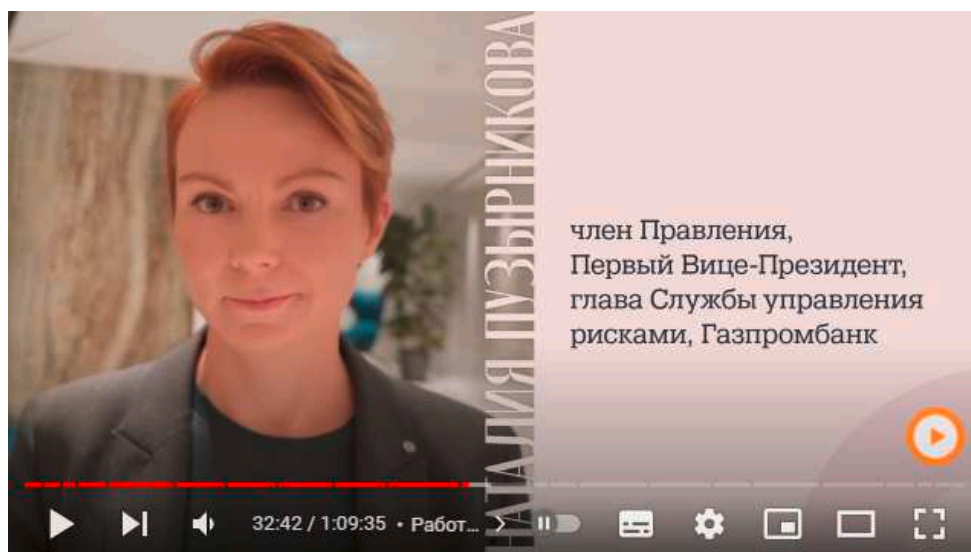
330	Идея в том, что каждый человек в своей жизни жонглирует пятью шариками – это работа, семья, здоровье, хобби и дружба.	L'idea è che ogni persona nella propria vita faccia il giocoliere con cinque palline: lavoro, famiglia, salute, <i>hobby</i> e amicizie.
331	И из этих шариков резиновый только один – это работа, а все остальные стеклянные.	E di queste palline solo una è di gomma, il lavoro, mentre tutte le altre sono di vetro.
332	Поэтому если что-то ронять, то ронять надо работу.	Perciò, se devi lasciarne cadere una, lasci cadere quella del lavoro.
333	Притча, конечно, такая, спорная для работодателя, но что-то в этом есть.	Ovviamente è una parabola discutibile per un datore di lavoro, ma un fondo di verità c'è.

Intertitolo 36



Natalija Puzyrnikova

Intertitolo 37



Membro del Consiglio di amministrazione, Prima Vicepresidente, responsabile dell'Ufficio di gestione del rischio, "Gazprombank"

334	В "Газпромбанке" я возглавляю Службу управления рисками.	Alla "Gazprombank" presiedo l'Ufficio di gestione del rischio.
335	И моя задача, и задача Службы управления рисками сделать так, чтобы риск, который банк принимает, не мог банк убить,	Il mio compito, e quello dell'Ufficio, è far sì che il rischio che la banca assume non possa ucciderla, e che il rendimento che otteniamo sia

	чтобы доходность, которую мы получаем, соответствовала принимаемому риску.	commisurato al rischio assunto.
336	У меня в подчинении работает около 800 человек.	No circa 800 persone alle mie dipendenze.
337	Большая часть этих людей – это андеррайтеры, которые анализируют отдельные сделки.	Gran parte di loro sono <i>underwriter</i> che analizzano singole operazioni.
338	Каждый риск-менеджер должен уметь принимать риски.	Ogni <i>risk-manager</i> deve essere in grado di assumersi dei rischi.
339	Проще всего сказать “нет”.	Dire “no” è la cosa più semplice da fare.
340	А важно уметь сказать “да” в одних ситуациях и уметь сказать “нет” в других ситуациях.	Ma è importante saper dire “sì” in alcune situazioni e “no” in altre.
341	Мой ментор сказал мне такую вещь: “Для того, чтобы быть полноценным человеком, у человека должно быть хобби”.	Il mio mentore mi disse una cosa tipo: “Per essere una persona completa bisogna avere un <i>hobby</i> ”.
342	В какой-то момент каждый человек, как мне кажется, должен осознать, что если у него не будет хобби, то и карьера остановится.	Penso che prima o poi tutti debbano rendersi conto che, senza un <i>hobby</i> , la loro carriera si arresterà.
343	Увлечение планерами – это просто то, что мне в первую очередь нравится.	Quello che mi piace fare è, innanzitutto, volare con l’alianti.
344	И я бы не сказала, что это принятие большого риска.	E non direi che è molto rischioso.
345	Физических усилий там никаких не требуется.	Non è richiesto alcuno sforzo fisico.

346	На уровне базового пилотирования, то есть, полететь через две недели самостоятельно – это моторика.	A livello di pilotaggio di base, cioè per imparare a volare da soli in due settimane, è tutta abilità motoria.
347	Никаких особых ощущений нестандартных не требуется.	Non sono richieste capacità di percezione fuori dall'ordinario.
348	Полёты – это совсем уникальный, отдельный мир.	Volare è proprio qualcosa di unico, un mondo a parte.
349	Мир, в котором пилот полностью отвечает за себя в любой момент времени.	Un mondo in cui il pilota è pienamente responsabile di se stesso in ogni momento.
350	Это очень острое ощущение.	È una sensazione molto intensa.
351	И в тот момент, когда ты с низкой высоты находишь поток, выкручиваешь его и понимаешь, что можно лететь дальше – создаётся уникальное чувство победы.	E nel momento in cui trovi una corrente da bassa quota, ti snodi al suo interno e capisci di riuscire a superarla, avverti un senso di vittoria unico.
352	С другой стороны, возможность лететь рядом с облаками – это не как в самолёте.	Dall'altro lato hai la possibilità di volare accanto alle nuvole: non è come essere su un aereo.
353	Ощущение, что ты можешь вынуть руку из форточки и вот потрогать, как вату.	La sensazione è di poter mettere la mano fuori dal finestrino e toccarle, come se fossero ovatta.
354	Оно на уровне физических ощущений, очень яркое и очень красивое.	A livello di sensazioni fisiche è qualcosa di molto vivido e bello.
355	Совершенно уникальное.	Del tutto unico.
356	Для меня это волшебство, красота и чудо.	Per me è una magia, uno splendido miracolo.
357	Дачи у нас нет.	Non abbiamo una casa in campagna.
358	У нас аэродром вместо дачи.	Al suo posto abbiamo un aerodromo.

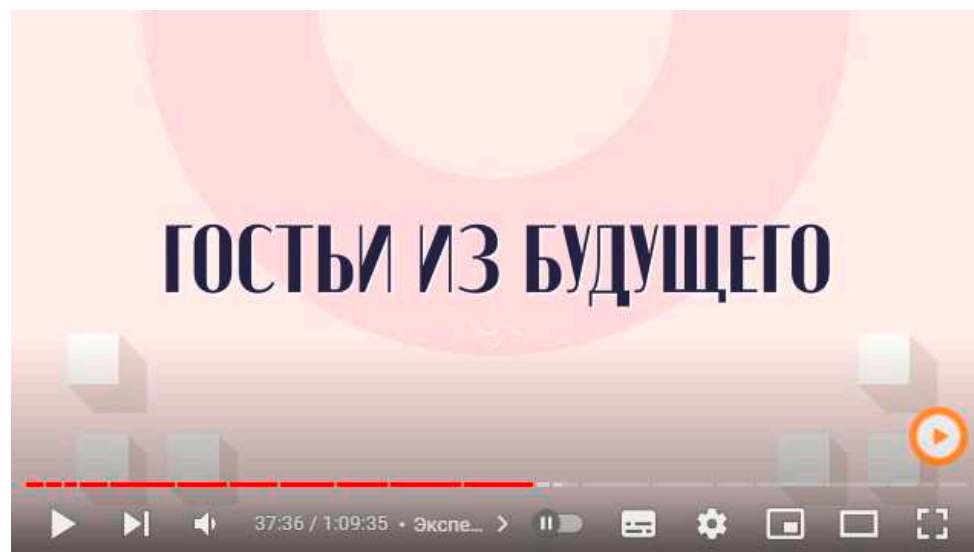
359	Слава Богу, детям очень нравится на аэродроме.	Grazie a Dio, ai bambini piace molto andarci.
360	Это большое для меня счастье.	La cosa mi rende felicissima.
361	Прямо великое счастье, потому что, конечно, это сильно упрощает возможность летать.	Proprio felicissima perché, ovviamente, questo rende volare molto più facile.
362	Благодаря тому, что мы научились работать удалённо, я теперь могу работать из разных мест и могу увести семью на лето на аэродром.	Grazie al fatto che abbiamo imparato a lavorare da remoto, ora posso lavorare da luoghi diversi e portare la mia famiglia all'aerodromo per l'estate.
363	И это позволяет каждые выходные стабильно летать в летний сезон.	E questo mi permette di volare con regolarità ogni fine settimana d'estate.
364	Плюс я часть отпуска тоже трачу на полёты.	In più passo in volo anche parte delle mie ferie.
365	Спорт, должен быть какой-то спорт в жизни, как часть шарика “здоровье”.	Ci dev'essere un qualche sport nella vita, come parte della pallina “salute”.
366	Но спортзалы, бассейны...	Ma palestre, piscine...
367	Это я всё не люблю, это я не могу регулярно этим заниматься.	Tutte queste cose non mi piacciono, non riesco ad andarci con regolarità.
368	Поэтому в какой-то момент попробовала танцы и вот этим, оказалось, что можно с удовольствием заниматься регулярно.	Perciò a un certo punto ho provato a ballare, e si è rivelato qualcosa che avrei potuto fare regolarmente e con piacere.
369	Реггетон – это карибское направление, современный танец в линейке от хип-хопа к дэнсхоллу.	Il <i>raggaton</i> è una tendenza caraibica, una danza moderna a metà strada tra l' <i>hip-hop</i> e la <i>dancehall</i> .

370	То есть, такой дискотечный, скажем так, танец со своими особенностями.	Insomma... una specie di ballo da discoteca, diciamo così, con caratteristiche proprie.
371	Очень агрессивный, ритмичный и красивый при этом.	È molto grintoso, ritmato e bello.
372	Вообще исходно мужской танец, кстати.	Tra l'altro, in origine era una danza maschile.
373	Реггетон – это возможность выразить себя.	Il <i>raggaeton</i> è una possibilità per esprimersi.
374	Это хороший, красивый способ самовыражения.	È un modo sano e bello di esprimersi.
375	Я сама в своей жизни в некоторые моменты времени делала выбор в пользу того, чтобы отдавать всё работе.	Io stessa, in alcuni momenti della mia vita, ho scelto di dare tutto al lavoro.
376	Но рано или поздно такая тактика становится вредоносной.	Ma prima o dopo una tattica del genere diventa dannosa.
377	Поэтому можно год два-три в таком режиме поработать, но дальше в какой-то момент для продвижения по карьере нужны будут близкие люди.	Puoi lavorare in questo modo per due o tre anni ma poi, a un certo punto, avrai bisogno di persone care per avere un avanzamento di carriera.
378	Нужно, чтобы у Вас были какие-то интересы помимо работы, иначе Вы становитесь неинтересной личностью.	Bisogna avere qualche interesse oltre al lavoro, altrimenti si diventa persone poco interessanti.
379	Баланс важен, потому что это позволяет сохранять к работе активный интерес.	L'equilibrio è importante, perché permette di mantenere vivo l'interesse per il lavoro.
380	И считать, что работа – это не источник денег, а источник энергии и удовольствия.	E di vederlo non come una fonte di denaro, ma come una fonte di energia e di piacere.

381	В жизни очень важно, вот эти пять шариков: четыре стеклянных и один резиновый.	Nella vita queste cinque palline, quattro di vetro e una di gomma, sono molto importanti.
382	Каждому из них уделять полноценное время.	Bisogna dedicare a ognuna del tempo di qualità.
383	И тратить время на себя, на работу, на семью, на дружбу очень целенаправленно и с отдачей.	Dedicare tempo a se stessi, al lavoro, alla famiglia e alle amicizie, volutamente e con impegno.
384	То есть, искренне.	Cioè mettendoci il cuore ⁴⁸⁰ .
385	Нарушение баланса контролировать очень легко.	È facilissimo controllare un equilibrio alterato.
386	Когда всё в балансе каждая активность отдаёт тебе энергию.	Quando tutto è in equilibrio, ogni attività dà energia.
387	Когда что-то начинает энергию тянуть – это значит, это западает.	Quando qualcosa inizia a sottrarre energia, significa che l'equilibrio sta per crollare.
388	Это значит недостаточно в этом направлении ты работаешь.	Significa che non stai lavorando abbastanza in quella direzione.
389	Либо мало времени тратишь, либо делаешь это без души.	O ci dedichi poco tempo, o lo fai senza metterci l'anima.

⁴⁸⁰ La traduzione letterale di “искренне” sarebbe “sinceramente”. Onde evitare una ridondanza del suffisso “-mente”, presente anche nel segmento precedente, abbiamo preferito optare per l’espressione “mettendoci il cuore”.

Intertitolo 38



Ospiti dal futuro

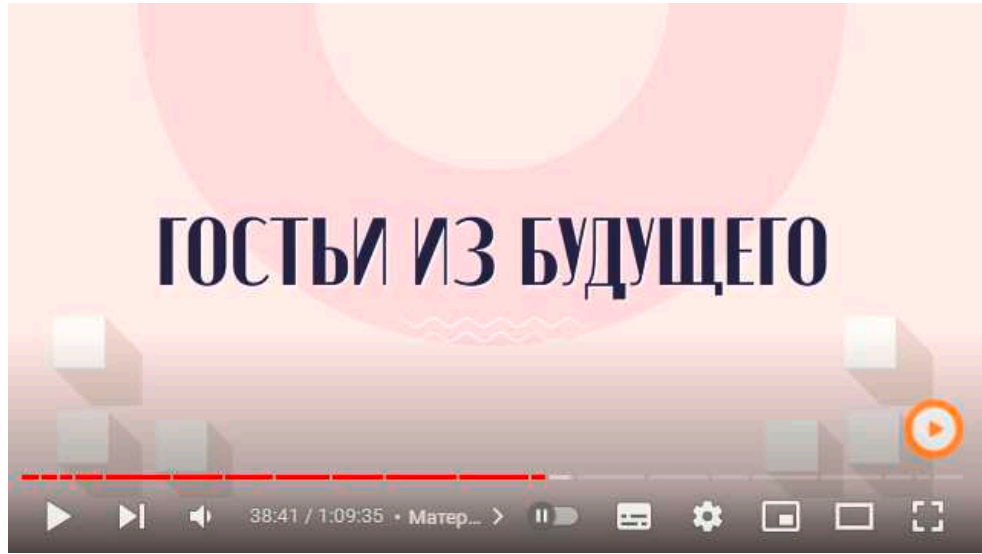
390	Вернёмся к нашему эксперименту.	Torniamo al nostro esperimento.
391	Имена, которые мы повесили рядом с картинами, созданными искусственным интеллектом, – тоже искусственные.	Anche i nomi che abbiamo appeso accanto ai quadri creati dall'intelligenza artificiale erano finti.
392	Они родились методом случайного совпадения имён и фамилий.	Sono nati dall'associazione casuale di nomi e cognomi.
393	Не случайно то, что из десяти сгенерированных нами имён – пять явно женские, а вторая половина – безошибочно мужские.	Non è un caso che, dei dieci nomi che abbiamo generato, cinque fossero chiaramente femminili, mentre l'altra metà senza dubbio maschili.
394	И вешали мы эти имена тоже не случайным образом.	E non li abbiamo neanche appesi in modo casuale.
395	Под пятью картинами, получившими максимальную стоимостную оценку от	Sotto i cinque quadri a cui gli intervistati del primo gruppo avevano attribuito il valore più alto abbiamo

	респондентов из первой группы, мы повесили женские имена.	appeso i nomi femminili.
396	Это были картины номер два, восемь, девять, семь и десять.	Erano i quadri numero due, otto, nove, sette e dieci.
397	Вторая половина работ, которые в нашем стоимостном ренкинге заняли места с шестого по десятое, – получили мужское авторство.	L'altra metà delle opere, che nella nostra classifica di valore occupavano ⁴⁸¹ dal sesto al decimo posto, è stata attribuita ad autori uomini.
398	Таблички с именами – это всё, что мы изменили в нашей импровизированной галерее перед приходом второй группы респондентов.	Le targhette con i nomi sono tutto ciò che abbiamo cambiato nella nostra galleria improvvisata prima dell'arrivo del secondo gruppo di intervistati.
399	Снова десять молодых людей и снова тот же вопрос: “Оцените эти картины по их возможной рыночной стоимости по шкале от одного до десяти”.	Di nuovo dieci ragazzi e ragazze ⁴⁸² e di nuovo la stessa domanda: “Valutate questi quadri su una scala da uno a dieci in base al loro possibile valore di mercato”.
400	Интересно, будет ли тем же и результат?	Il risultato sarà stato lo stesso?

⁴⁸¹ Il russo “заняли места” era stato inizialmente tradotto come “si erano classificati”. Onde evitare una spiacevole ripetizione con il sostantivo “classifica”, presente poco prima, abbiamo preferito optare per il verbo “occupavano”.

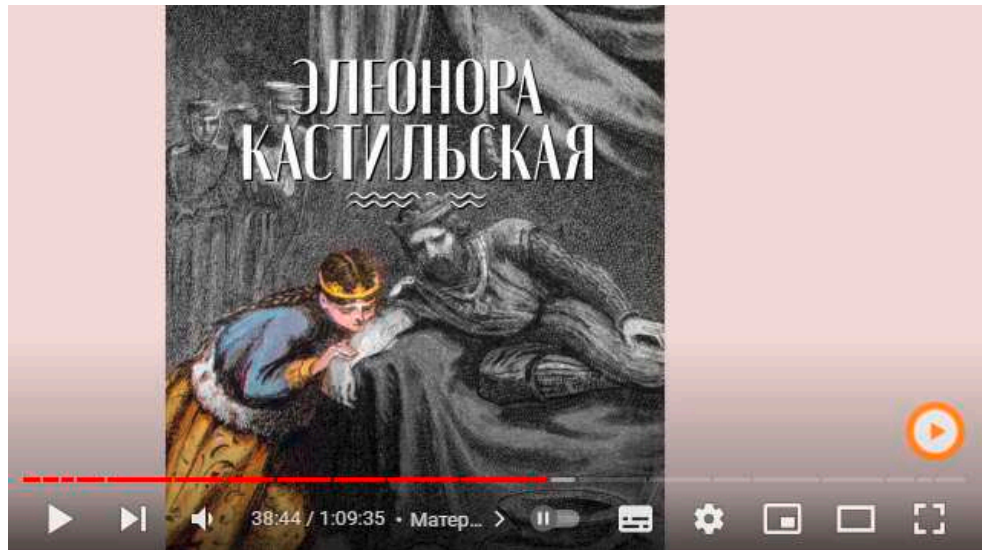
⁴⁸² In questo caso abbiamo ritenuto necessario specificare che si tratta di “ragazzi e ragazze”. Il termine generico “ragazzi”, infatti, avrebbe fatto immediatamente pensare a un gruppo composto solo da individui di sesso maschile.

Intertitolo 39



Ospiti dal futuro

Intertitolo 40



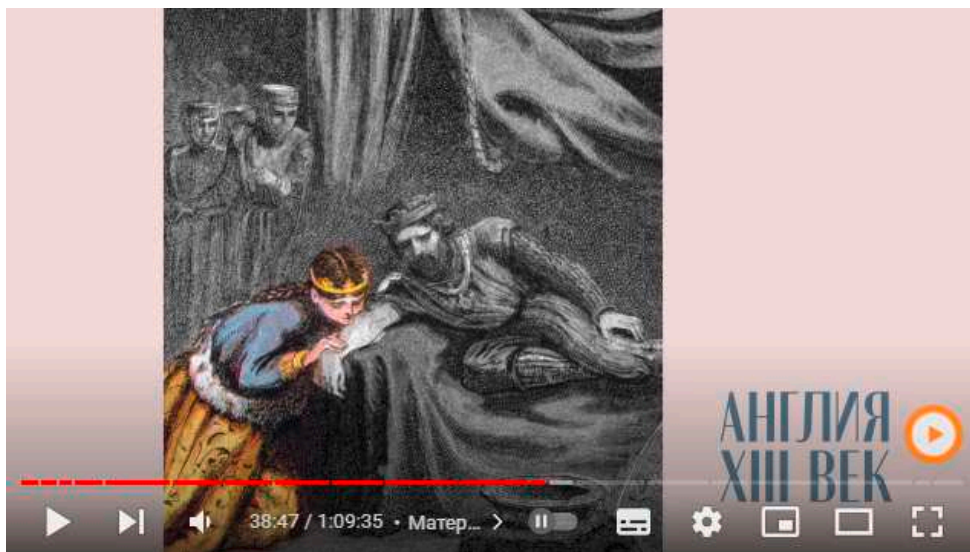
Eleonora di Castiglia

401

Это Элеонора Кастильская.

Questa è Eleonora di Castiglia.

Intertitolo 41

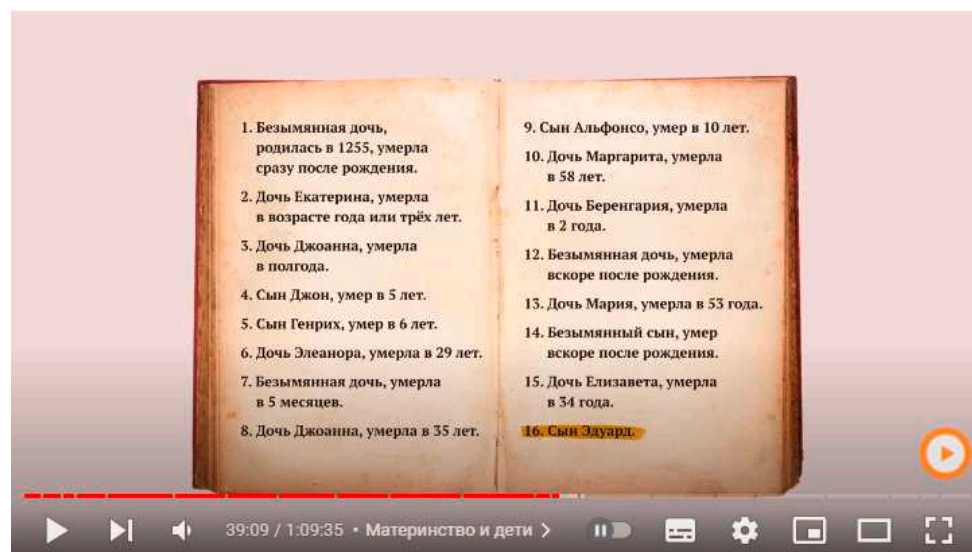


Inghilterra

XIII secolo

402	Она жила в Англии в XIII веке.	Visse in Inghilterra nel XIII secolo.
403	Это она высасывает яд из раны своего мужа – английского короля Эдуарда I.	Eccola mentre succhia il veleno dalla ferita di suo marito, il re inglese Edoardo I.
404	Его ранили в крестовом походе.	Era stato ferito in una crociata.
405	Однако, была ли эта история достоверной – сейчас не понятно.	Tuttavia, non è ancora chiaro se questa storia sia attendibile.
406	Более или менее понятно вот что: за 29 лет брака Элеонора родила Эдуарду 16 детей.	Ciò che è più o meno chiaro, però, è questo: in 29 anni di matrimonio, Eleonora diede a Edoardo 16 figli.
407	Вот их список из придворных хроник.	Eccone una lista dalle cronache di corte.

Intertitolo 42



1. Figlia anonima, nacque nel 1255, morì subito dopo la nascita.
2. Figlia Caterina, morì all'età di uno o tre anni.
3. Figlia Giovanna, morì a sei mesi.
4. Figlio John, morì a cinque anni.
5. Figlio Henry, morì a sei anni.
6. Figlia Eleonora, morì a 29 anni.
7. Figlia anonima, morì a cinque mesi.
8. Figlia Giovanna, morì a 35 anni.
9. Figlio Alfonso, morì a 10 anni.
10. Figlia Margherita, morì a 58 anni.
11. Figlia Berenguela, morì a due anni.
12. Figlia anonima, morì poco dopo la nascita.
13. Figlia Maria, morì a 53 anni.
14. Figlio anonimo, morì poco dopo la nascita.
15. Figlia Elisabetta, morì a 34 anni.
16. Figlio Edoardo.

408

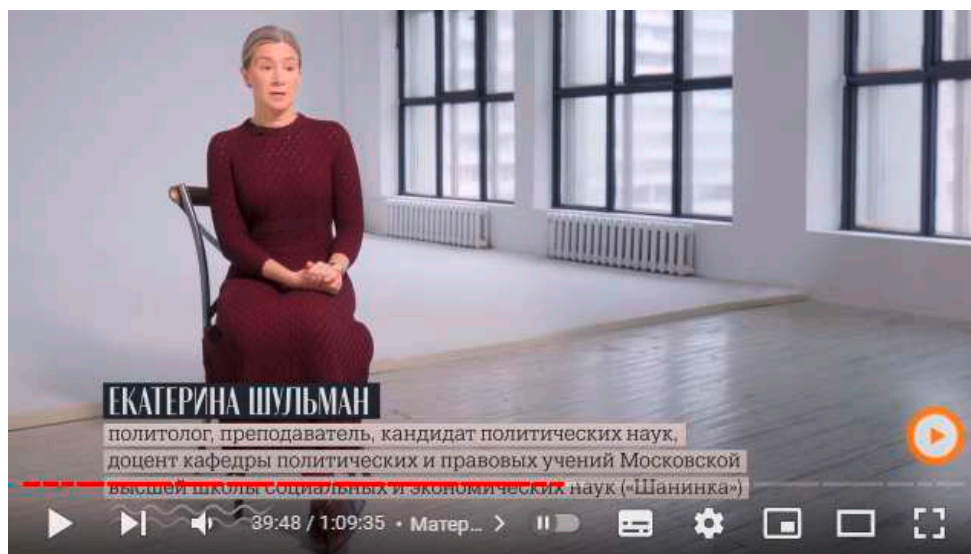
Только с 16-ой попытки Элеоноре удалось справиться с главной обязанностью английской королевы – подарить королю

Solo al 16° tentativo Eleonora riuscì a far fronte al principale dovere di una regina inglese: donare al re un erede maschio, Edoardo II appunto,

	наследника мужского пола, того самого Эдуарда II, которого потом отравит его собственная жена.	che poi sarebbe stato avvelenato dalla sua stessa moglie.
409	Умерла Элеонора гораздо раньше своего мужа.	Eleonora morì molto prima di suo marito.
410	И тот после её смерти в благодарность за всё застроил пол Англии крестами.	E, dopo la sua morte, in segno di gratitudine, Edoardo riempì di croci mezza Inghilterra.
411	В итоге, в истории Элеонора осталась как преданная жена своего мужа, готовая рожать и рожать, лишь бы король получил наследника.	Alla fine, Eleonora è rimasta nella storia come moglie devota al marito, pronta a partorire e partorire solo perché il re potesse avere un erede.
412	Хотя есть свидетельства, что у неё был и талант ландшафтного дизайнера, и неплохие навыки управления крупным поместьем.	Nonostante ci siano testimonianze che avesse sia un talento come <i>landscape designer</i> ⁴⁸³ , sia buone capacità di gestione di un'enorme tenuta.
413	Но это всё осталось на втором плане.	Ma tutto questo è rimasto in secondo piano.

⁴⁸³ Inizialmente il termine “ландшафтный дизайнер” era stato tradotto come “paesaggista”. Onde evitare, però, che lo spettatore potesse pensare al mondo della pittura, abbiamo preferito optare per il termine “*landscape designer*”, molto utilizzato in italiano, mantenendo anche l’anglicismo presente, in parte, nell’originale.

Intertitolo 43



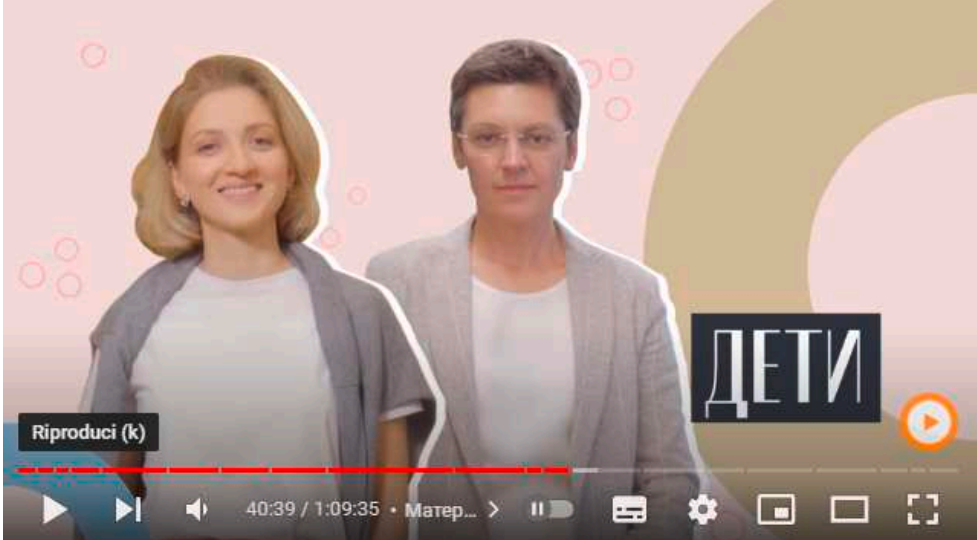
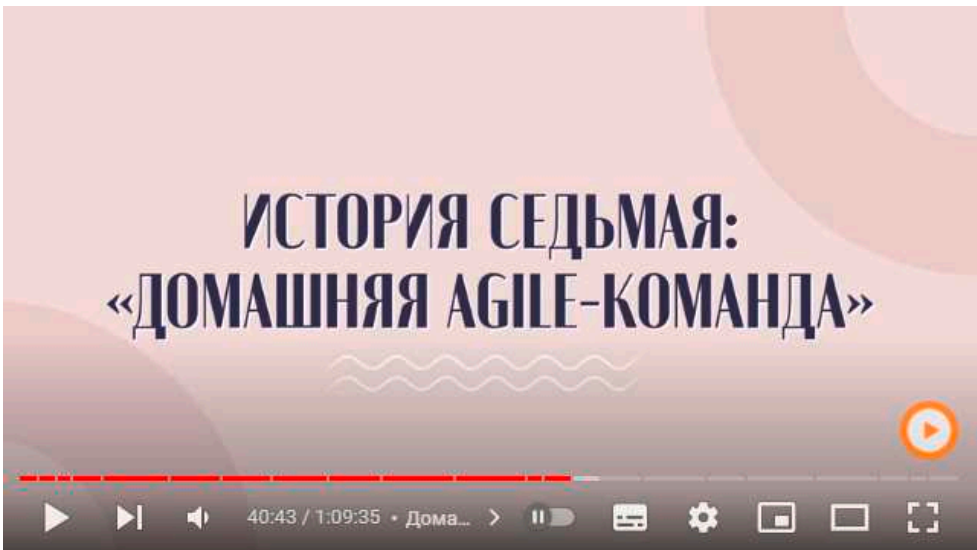
Ekaterina Šul'man

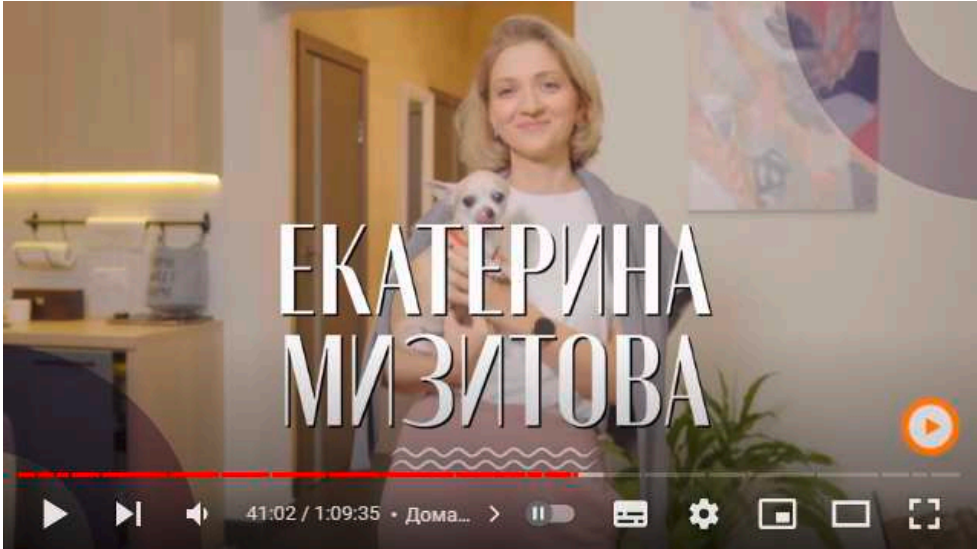
Politologa, insegnante, PhD in scienze politiche, professoressa associata del dipartimento di studi politici e giuridici della Scuola superiore di Mosca di scienze economiche e sociali ("Šaninka")

414	Единственная проблема с женской карьерой и преимущество, которое мужчины имеют перед женщинами, состоит в том, что женщине нужно будет, в большинстве случаев, в ходе своей рабочей деятельности взять паузу для того, чтобы родить и некоторое время побыть с очень маленьким ребёнком.	L'unico problema della carriera femminile e il vantaggio che gli uomini hanno rispetto alle donne è che le donne, nella maggior parte dei casi, dovranno prendersi una pausa nel corso della loro attività lavorativa per partorire e trascorrere del tempo con il bebè.
415	Этот выбор – он даже не столько рациональный.	Questa scelta non è neanche tanto razionale.
416	Он скорее часто бессознательный.	Spesso è più che altro istintiva.

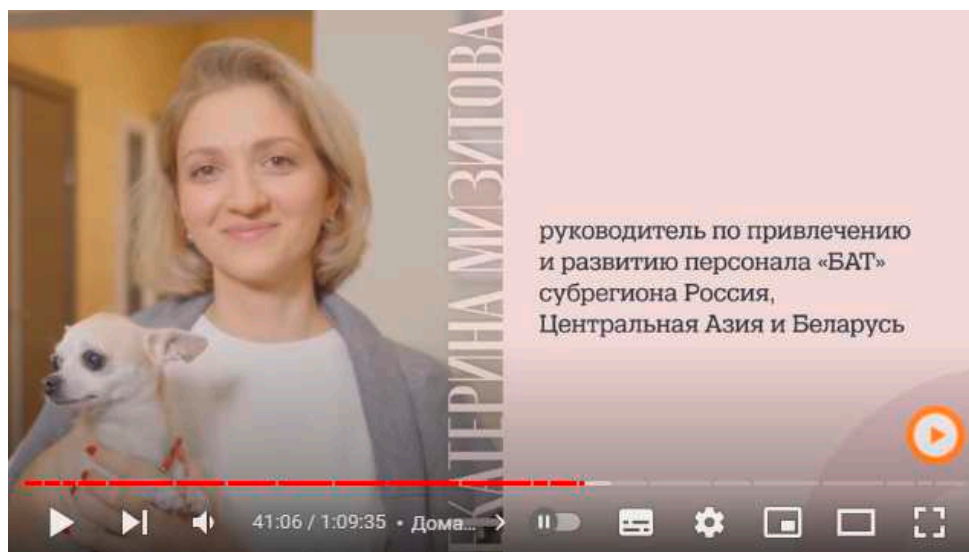
	<p>Intertitolo 44</p>  <p>Elizaveta Osetinskaja</p> <p>Fondatrice della testata giornalistica “The Bell” e del canale YouTube “Russkie Norm”</p>	
417	Женщина начинает больше времени уделять детям, нежели карьере.	La donna inizia a dedicare più tempo ai figli che al lavoro.
418	И в карьере наступает такое, может быть, плато.	E la sua carriera raggiunge una sorta di <i>plateau</i> .
419	Может быть, потом это меняется, – когда дети становятся старше, они меньше зависят уже от...	Forse poi le cose cambiano, quando i figli crescono e sono più indipendenti ⁴⁸⁴ .
420	Им просто родители в каком-то, в каком-то возрасте уже не так нужны и время с родителями уже не так нужно.	A una certa età non hanno più così tanto bisogno dei genitori e di passare il tempo con loro.
421	И в этот момент: “Опа!	E in quel momento: “Oddio!
422	Чем заняться-то?	Che faccio adesso?
423	Я, там...	Chi sono?
424	А где я в этом – да?”	Dove mi trovo?”

⁴⁸⁴ Il testo *source* presenta una frase lasciata in sospenso. Nella versione italiana abbiamo preferito conferire maggiore linearità al discorso, traducendo “они меньше зависят уже от...” (lett. “dipendono meno da...”) come “sono più indipendenti”.

425	Женщина вспоминает: “Так, а у меня есть карьера, ой, а я хочу вообще развиваться...”.	La donna si ricorda: “Giusto, ho una carriera e voglio continuare a crescere...”
<p>Intertitolo 45</p>  <p>Figli</p>		
<p>Intertitolo 46</p>  <p>Settima storia: “Un team agile in casa”</p>		
426	Вы знаете, что работающие мамы – это самые эффективные сотрудники?	Sapete che le mamme lavoratrici sono le collaboratrici più efficienti?

427	Это люди, которые делают всё очень быстро, без долгих обедов, без долгих, без долгих...	Sono persone che fanno tutto molto velocemente, senza lunghe pause pranzo...
428	У нас просто нет возможности тратить время.	Non abbiamo proprio tempo da perdere.
429	То есть, если у тебя есть время на работу – ты работаешь.	Insomma, se hai del tempo per lavorare, lavori.
430	Тебя там дома вторая работа ждёт.	A casa ti aspetta un secondo lavoro.
<p>Intertitolo 47</p>  <p>Ekaterina Mizitova</p>		

Intertitolo 48



Responsabile del reclutamento e dello sviluppo del personale di "BAT" per le subregioni Russia, Asia centrale e Bielorussia.

431	Материнство никакой не балласт.	La maternità non è una zavorra.
432	Материнство только в помощь.	La maternità non fa altro che aiutare.
433	Оно умирят, оно помогает вести себя намного спокойнее.	Ti tranquillizza, ti aiuta a comportarti in modo molto più calmo.
434	Теперь, если в переговорах я встречаю кого-то, кого я не понимаю и с кем мне хочется интуитивно поспорить, я делаю глубокий вдох, я делаю хороший такой выдох – и даю человеку второй шанс.	Ora, se durante delle trattative incontro qualcuno con cui non mi intendo e con cui mi viene d'istinto discutere, faccio un respiro profondo e do alla persona una seconda possibilità.
435	Ну и себе второй шанс на нормальный диалог.	E do anche a me stessa una seconda possibilità di dialogare normalmente.
436	Каждый раз, когда я начинаю нервничать на работе, я вспоминаю, как я по утрам ребёнка собираю в садик.	Ogni volta che al lavoro inizio a essere nervosa, mi ricordo di come al mattino preparo mia figlia ⁴⁸⁵ per l'asilo.

⁴⁸⁵ L'informazione che si tratta di una figlia femmina è stata ricavata dal video.

437	Вот эта вот пытка одеванием колготками.	Farle indossare le calze è una tortura.
438	Если уж я смогла это, то я смогу с любым человеком после этого договориться на работе о чём-то.	Se riesco a fare quello, al lavoro posso mettermi d'accordo con chiunque.
439	Это уже не проблема.	Non è più un problema.
440	Когда я вышла из декрета через год, мне предложили поехать на новое назначение в одно из подразделений нашей компании в Румынии.	Quando, dopo un anno, sono tornata dalla maternità, mi hanno proposto di andare in Romania per un nuovo incarico in una delle divisioni della nostra azienda.
441	Это очень важно для карьеры, чтобы перейти на следующий шаг: получить международный опыт.	Acquisire esperienza internazionale è molto importante per la carriera, per fare un passo avanti.
442	У моего мужа тоже карьерист, и ради этого приключения он поставил свою карьеру на "холд" на некоторое время, чтобы помочь мне и ребёнку обустроиться в новом месте.	Anche mio marito ha una carriera, ma l'ha messa in pausa per un po' per questa avventura, per aiutare me e la bambina a sistemarci in un posto nuovo.
443	Мы уехали.	Siamo partiti.
444	Мы провели там месяц.	Abbiamo passato lì un mese.
445	Началась пандемия и мы уехали обратно.	È iniziata la pandemia e siamo tornati indietro.
446	Я продолжила работать с румынской командой из Москвы онлайн.	Ho continuato a lavorare con il <i>team</i> rumeno <i>online</i> , da Mosca.
447	Это был очень прикольный период.	È stato un periodo molto divertente.

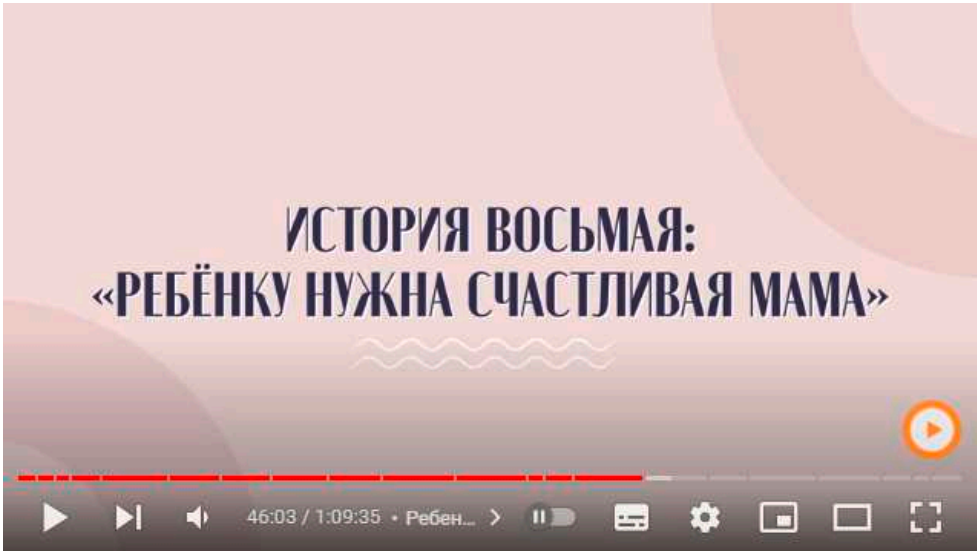
448	Мы перед тем, как уехать в Румынию, мы свою квартиру сдали.	Prima di partire per la Romania avevamo dato in affitto il nostro appartamento.
449	И возвращаться нам особо некуда было, и мы нашли однушку.	Non avevamo un posto dove tornare, così abbiamo trovato un monolocale.
450	Мы же не знали, на какой период это всё будет.	Non sapevamo per quanto saremmo andati avanti così.
451	Мы нашли однушку.	In questo monolocale c'era una sola porta che si chiudeva, quella del bagno.
452	Там была одна единственная закрывающаяся дверь в туалет.	
453	Быстро стало понятно, что с полуторагодовалым ребёнком мне нужна закрытая комната.	Ho capito subito che, con una figlia di un anno e mezzo, mi serviva una stanza chiusa.
454	И я стала подключаться из туалета.	Così ho iniziato a collegarmi dal bagno.
455	Мы тогда только-только начинали работать в Teams и я не умела ставить себе фон.	All'epoca avevamo appena iniziato a lavorare su <i>Teams</i> e non sapevo mettermi uno sfondo.
456	И мы с мужем подбирали такой угол, чтобы казалось, что я как бы сижу в какой-то просто комнате, а не туалете, чтобы лейка душевая не попадала в кадр.	Io e mio marito trovavamo un'angolazione che facesse sembrare che fossi seduta in una semplice stanza, non in bagno, senza che il doccino finisse nell'inquadratura.
457	Он реально помогал выставить, а я дальше должна была сидеть два часа ровно, не двигаться, чтобы ничего не сбить.	Mi aiutava sul serio a sistemare tutto, ma poi dovevo rimanere seduta immobile per due ore, senza muovermi, per non far cadere nulla.
458	Компьютер стоял на стиральной машине.	Il <i>computer</i> stava sulla lavatrice.
459	И я некоторое время, мне было очень неудобно.	Per un po' di tempo sono stata molto scomoda.

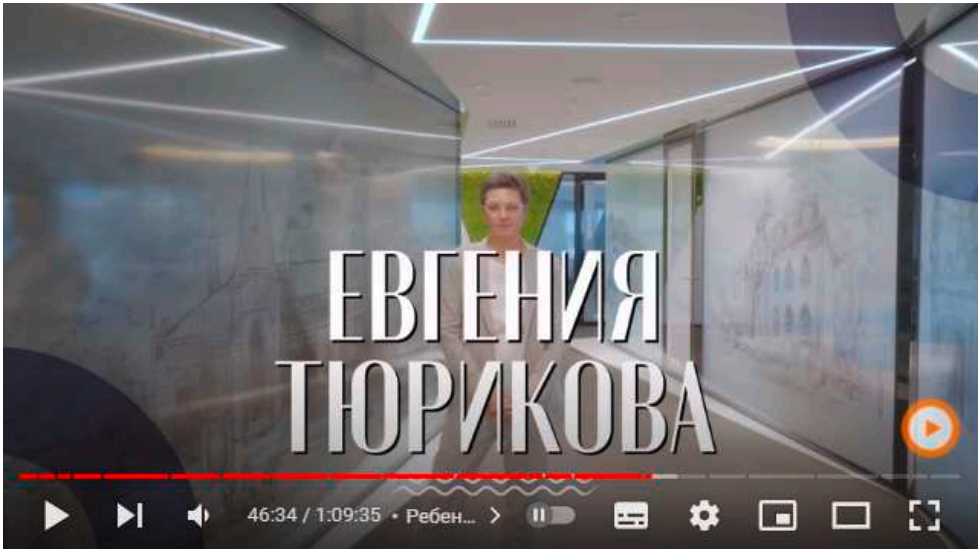
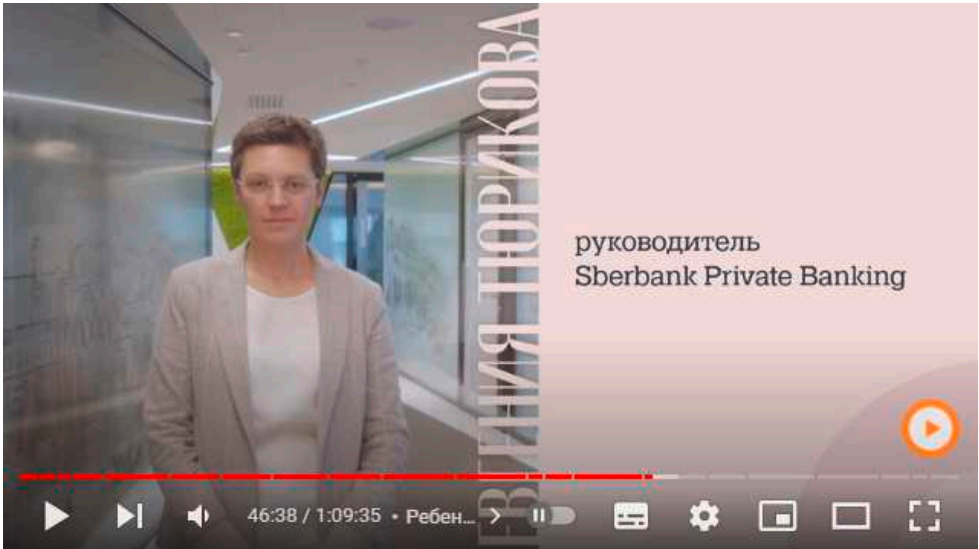
460	И вдруг я догадалась, что, если я открою эту дверцу, туда засуну коленки, мне будет намного удобнее.	E improvvisamente ho avuto un'intuizione: se avessi aperto l'oblò e ci avessi infilato le gambe sarei stata molto più comoda.
461	Это был такой прорыв в моей карьере!	È stata una vera svolta nella mia carriera!
462	В первую очередь, я мама.	Io sono innanzitutto una mamma.
463	Я люблю карьеру, это огромная часть моей жизни.	Amo la mia carriera, è un'enorme parte della mia vita.
464	Но когда появился ребёнок, стало абсолютно понятно, что это мой приоритет натуральный.	Ma, quando è arrivata mia figlia, è diventato del tutto chiaro che quella era la mia priorità naturale.
465	Мне это очень нравится.	Questa cosa mi piace molto.
466	Для меня работа из дома – это колоссальный бенефит.	Per me lavorare da casa è un enorme <i>benefit</i> .
467	После обычной работы у меня начинается вторая смена, где я с ребёнком.	Dopo il solito lavoro inizio un secondo turno in cui sto con la bambina.
468	И я не хочу, чтобы у меня кто-то забирал возможность заниматься этим.	E non voglio che nessuno mi tolga la possibilità di farlo.
469	Это даёт мне огромные силы для карьеры.	Mi dà una forza enorme per la mia carriera.
470	В такой жизни, в которой мы живём, очень правильно выбрать мужа.	Nel tipo di vita che viviamo, bisogna scegliere molto bene il proprio marito.
471	У нас с мужем полноценный проект, который мы делим ровно напополам.	Mio marito e io abbiamo un vero e proprio progetto, che dividiamo esattamente a metà.
472	У нас нету мужских и женских обязанностей.	Da noi non esistono mansioni maschili e femminili.

473	У нас нет закреплённых никаких обязанностей.	Non abbiamo doveri fissi di alcun tipo.
474	У нас очень agile команда, которая реагирует на все изменения.	Siamo un <i>team</i> molto agile che reagisce a tutti i cambiamenti.
475	То есть, у нас есть ребёнок, у нас есть садик, у нас есть две работы.	Abbiamo una figlia, un asilo, due lavori...
476	А дальше, когда всё идёт не по плану, мы садимся и разбираемся, как мы с этим будем справляться.	Ma poi, quando le cose non vanno secondo i piani, ci sediamo e cerchiamo di capire come affrontarle.
477	Здесь очень важно находить баланс.	È molto importante trovare un equilibrio.
478	И мы с мужем договорились, что как минимум один день в неделю целиком и полностью принадлежит каждому из нас.	E abbiamo concordato che almeno un giorno alla settimana appartiene interamente a ciascuno di noi.
479	Среда – мужа.	Il mercoledì è di mio marito.
480	Он хоккеист.	Gioca a <i>hockey</i> .
481	Он ездит на хоккей, возвращается поздно ночью со льда счастливый.	Va a <i>hockey</i> e torna dal campo la sera tardi tutto felice.
482	А в четверг я ухожу.	Il giovedì invece esco io.
483	Это мой день.	È il mio giorno.
484	Делаю то, что даёт мне радость.	Faccio ciò che mi rende felice.
485	Когда ребёнок болеет всё, всё как бы, все планы они рушатся автоматом.	Quando la bambina si ammala, tutti i piani vanno automaticamente in fumo.
486	Либо я, либо муж начинаем искать варианты остаться дома, взять выходной.	O io o mio marito iniziamo a cercare delle alternative per rimanere a casa, per prenderci un giorno libero.
487	Что-то можно сделать.	Qualcosa si può fare.
488	Если ни я, ни он не можем, то мы ищем внешнюю помощь.	Se né io né lui possiamo, cerchiamo un aiuto esterno.

489	У нас нет возможности приглашать бабушку и у нас нет няни, но я везде ищу контакты хороших людей, которые могут посидеть с моим ребёнком.	Non abbiamo la possibilità di chiamare la nonna e non abbiamo una tata, ma cerco ovunque contatti di brave persone che possano stare con mia figlia.
490	Однажды я рекрутировала свою одноклассницу на встрече выпускников.	Una volta ho reclutato una mia compagna di classe a una rimpatriata.
491	Я знала, что она очень хорошо с детьми общается.	Sapevo che era molto brava con i bambini.
492	И она фантастически мне помогала.	È stata fantastica, mi ha aiutata molto.
493	Мне кажется, полгода она к нам приезжала.	È venuta da noi per sei mesi, mi pare.
494	Я один раз в ресторане схантила официантку.	Una volta mi sono accaparrata una cameriera al ristorante.
495	Она просто подошла к ребёнку, начала играть.	Si è semplicemente avvicinata alla bambina, ha iniziato a giocare.
496	И я подумала: “Ага, есть потенциал!” и я прямо сразу взяла у неё телефон.	Ho pensato: “Ah, c’è del potenziale!” e le ho chiesto subito il numero di telefono.
497	И я вот, у меня таких людей несколько.	Ho parecchi contatti del genere.
498	Я просто знаю, к кому я могу обратиться, если вдруг мне нужна будет помощь посидеть с ребёнком.	So a chi posso rivolgermi se all’improvviso ho bisogno di qualcuno che stia con la bambina.
499	Я давно работаю из дома.	Lavoro da casa da tanto.
500	Я уже привыкла, мне очень нравится.	Mi ci sono abituata, mi piace molto.
501	Это очень комфортно и легко совмещать.	È comodissimo e facile da conciliare.

502	Но всё больше и больше хочется возвращаться в офис, и благо есть возможность сейчас туда ездить.	Ma ho sempre più voglia di tornare in ufficio, visto che ora ho la possibilità di andarci.
503	И я чувствую себя безопасно в офисе.	In ufficio mi sento al sicuro.
504	Потому что для многих это до сих пор остаётся вопросом: насколько приятно, комфортно находиться в офисе во время пандемии?	Perché per molti questo rimane ancora un punto interrogativo: quanto è piacevole e confortevole stare in ufficio durante la pandemia?
505	Для себя я ответ нашла.	Per quanto mi riguarda, ho trovato una risposta.
506	Мне нравится балансировать.	Mi piace mantenere un equilibrio.
507	Несколько дней проводить из дома, а несколько дней ездить в офис и проводить встречи.	Alcuni giorni lavorare da casa, altri andare in ufficio e fare riunioni.
508	Главный секрет женской карьеры – это оставаться доброй.	Il principale segreto della carriera femminile è rimanere gentili.
509	Для меня это, это как раз пришло с материнством.	Per me questo è arrivato proprio con la maternità.
510	Потому что мы, как женщины, очень много должны совмещать.	Perché noi, come donne, dobbiamo conciliare un sacco di cose.
511	И очень легко начать нервничать, начать огрызаться.	Ed è molto facile innervosirsi, iniziare a rispondere male.
512	Очень легко стать колючей.	È molto facile diventare acide.
513	Вот если ты при всём при том, при всей этой нагрузке, при всей этой многозадачности сумеешь остаться доброй, значит, ты победила.	Se nonostante tutto questo, tutti gli impegni, tutto questo <i>multitasking</i> , riesci a rimanere gentile, significa che hai vinto.
514	Значит, твоя женская карьера – она сложилась.	Significa che la tua carriera femminile ha preso forma.

	Intertitolo 49	
		
	Ottava storia: “Un figlio ha bisogno di una mamma felice”	
515	Это было 20, получается, уже два года назад, моей старшей сейчас 27.	È successo 20... 22 anni fa, la mia figlia più grande ora ha 27 anni.
516	И она пела песню с огромным медведем на восьмой марта маме.	Per l'otto marzo ha cantato una canzone per la mamma con un enorme orso.
517	Я не пришла на этот концерт, я где-то была в офисе, занята, и, поверьте, я не помню, чем, абсолютно.	Non sono andata a quella recita, ero da qualche parte in ufficio, occupata... E, credetemi, non ricordo proprio a fare cosa.
518	И явно это было не настолько важно, как концерт ребёнка.	Chiaramente non era importante quanto la recita di mia figlia.
519	Она плакала вечером: “Ты не пришла, мама, все были, а тебя не было”.	La sera piangeva: “Non sei venuta, mamma, c'erano tutti e tu non c'eri”.

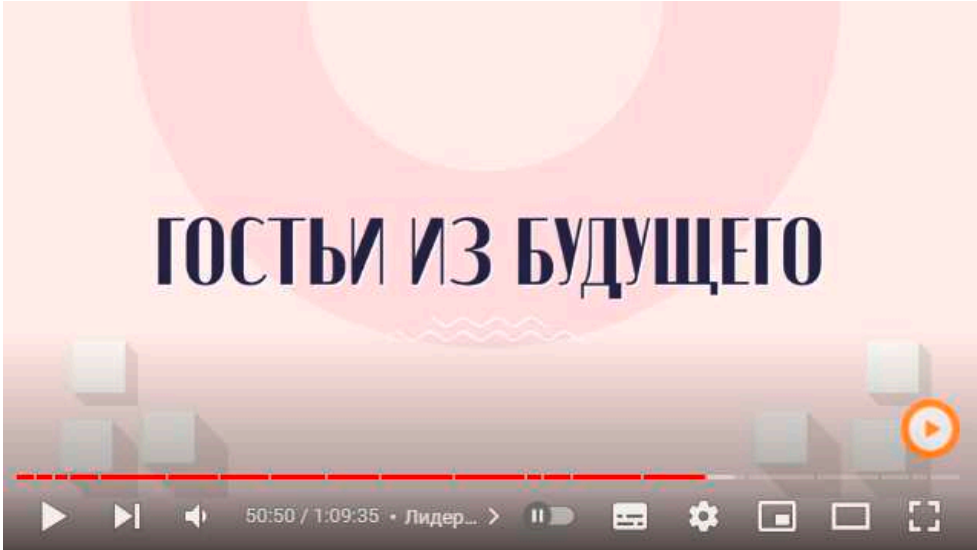
	<p>Intertitolo 50</p>  <p>Evgenija Tjurikova</p>	
	<p>Intertitolo 51</p>  <p>Direttrice di "Sberbank Private Banking"</p>	
520	<p>Периодически, конечно, мы эту ситуацию вспоминаем, но я её помню в деталях.</p>	<p>Ogni tanto ricordiamo questa situazione, ma io la ricordo nei dettagli.</p>
521	<p>И как мне было больно и нехорошо, и сейчас, чтобы ни было на работе, у меня в графике</p>	<p>Ricordo quanto fossi ferita e infelice e ora, qualsiasi cosa ci sia da fare al lavoro, ho in agenda la recita, se</p>

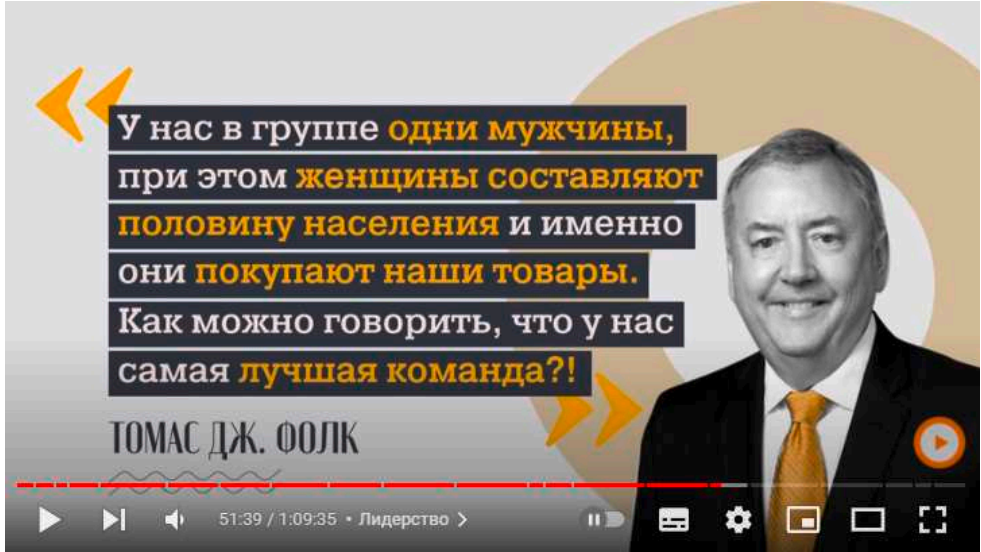
	есть детский утренник, если он имеет значение для ребёнка.	per mio figlio è importante.
522	У меня пятеро детей.	Ho cinque figli.
523	Старшей 27, второй 20, третьей 14, единственному моему мальчику семь и младшей пять.	La più grande ha 27 anni, la seconda 20, la terza 14, il mio unico figlio maschio sette e la più piccola cinque.
524	Я не думала, что у меня будет столько деток и после первого ребёнка я, правда, сделала вывод, что больше на это испытание я не пойду.	Non pensavo che avrei avuto così tanti figli e, dopo la prima bambina, ero giunta alla conclusione che non avrei più affrontato quella sfida.
525	Спасибо большое, но это, это адски тяжело.	Grazie mille, ma è difficile da morire.
526	И, в общем, второго захода в моей жизни не будет.	Insomma, non ci sarebbe stato un secondo tentativo nella mia vita.
527	Но как видите...	Ma, come vedete...
528	Это самое сложное созидание, наверно, в моей жизни, потому что растить личность свободную, независимую, которая способна дарить что-то миру, это самый сложный процесс.	I miei figli sono senz'altro la creazione più difficile della mia vita, perché crescere una persona libera, indipendente, capace di donare qualcosa al mondo è il processo più difficile in assoluto.
529	И из бизнеса всегда можно уйти, от команды тоже можно уйти, а от детей нет.	Si può sempre lasciare un'attività, un <i>team</i> , ma non i propri figli.
530	Если сравнить твои ошибки в команде и твои ошибки в воспитании с ребёнком, в коммуникации с ребёнком, сложнее поправить с ребёнком, чем с командой.	Se si confrontano gli errori commessi lavorando con un <i>team</i> con quelli commessi nell'educazione di un figlio, nella comunicazione con un figlio, è più difficile rimediare a questi ultimi.

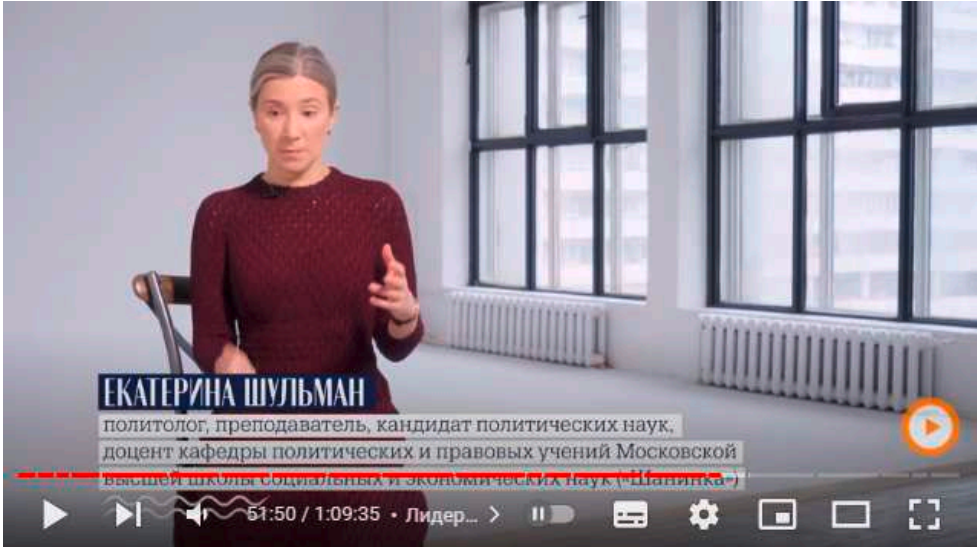
531	В команде все-таки взрослые, зрелые люди, им можно объяснить и сказать: “Я ошибся и предлагаю вот такое решение”.	Nel <i>team</i> , dopotutto, ci sono persone adulte, mature, a cui si può spiegare e dire: “Ho sbagliato e propongo questa soluzione”.
532	Команда довольно быстро перестроится.	Il <i>team</i> si riorganizzerà piuttosto velocemente.
533	А ребёнку сложнее “продать” свою ошибку, и путь к изменениям он будет длиннее.	Invece a un figlio è più difficile “vendere” il proprio errore, e la strada per il cambiamento sarà più lunga.
534	Я дважды выходила на работу на 12-ой неделе беременности – спасибо большое работодателям – и “Сбербанк” тогда был благосклонен и полностью принял моё положение, сказал: “Не надо выходить потом...”	Sono andata al lavoro due volte alla 12° settimana di gravidanza – grazie mille datori di lavoro – e all’epoca la “ <i>Sberbank</i> ” è stata clemente e del tutto comprensiva della mia situazione, e mi ha detto: “Non serve che tu venga più avanti...”
535	Приходи сейчас, ждём.	Vieni adesso, ti aspettiamo.
536	Ну, отойдёшь на какое-то время в декрет, вернёшься, всё в порядке”.	Poi vai in maternità per un po’, torni, ed è tutto a posto”.
537	Я очень люблю рожать в пятницу, это очень удобно.	Mi piace molto partorire di venerdì, è comodissimo.
538	Ты в пятницу с утра пишешь: “Дорогая моя команда, я временно отсутствую, на связи.	Il venerdì mattina scrivi: “Caro <i>team</i> , sono temporaneamente assente ma rimango reperibile.
539	В понедельник ждите меня заново”.	Aspettatemi di nuovo lunedì”.
540	В принципе, четыре-шесть недель после родов я нахожусь удалённо, по сути, не отрываясь от рабочего процесса.	Generalmente per quattro-sei settimane dopo il parto lavoro a distanza, non interrompendo di fatto il processo lavorativo.

541	И примерно месяца через полтора я выхожу, сначала на какой-то парт-тайм, т.е. два-три раза в неделю, и к концу второго месяца я в полном рабочем графике.	Dopo circa un mese e mezzo torno, all'inizio per una sorta di <i>part-time</i> , cioè due-tre volte alla settimana, e alla fine del secondo mese a tempo pieno.
542	Ребёнку не надо, чтобы ты проводил с ним целый день.	Un figlio non ha bisogno che passi tutto il giorno con lui.
543	Это, конечно, прекрасно, но в этом нет большой потребности у малыша.	Ovviamente va benissimo, ma il bimbo non ne ha grande necessità.
544	Наша с ними совместная жизнь выстроена короткими, но качественными промежутками времени вместе.	La nostra vita insieme è fatta di lassi di tempo brevi, ma di qualità.
545	С кем-то я провожу утром 15-20 минут, кого-то укладываю спать и это его время.	Con qualcuno passo 15-20 minuti al mattino, qualcun altro lo metto a letto e quello è il suo momento.
546	С кем-то я ужинаю, со старшей я разговариваю по телефону, потому что она живёт в другой стране с большой разницей во времени.	Con qualcuno ceno, con la più grande parlo al telefono perché vive in un altro Paese con una grande differenza di fuso orario.
547	Поэтому, вопрос качество проведённого времени, скорее, а не их количество.	Quindi è più una questione di qualità del tempo trascorso insieme che di quantità.
548	Я не отвлекаюсь на почту, я не отвлекаюсь на телефонные звонки.	Non mi lascio distrarre dalle <i>e-mail</i> o dalle telefonate.
549	И другой ребёнок никогда не подойдёт и не прервёт разговор, потому что он понимает, что это время ценное и это время сейчас	E un altro figlio non verrebbe mai a interrompere la conversazione, perché capisce che quel tempo è prezioso e che non è il suo momento.

	не его.	
550	И когда он будет с мамой, никто нас не потревожит.	E, quando lui sarà con la mamma, nessuno ci disturberà.
551	Это важное уважение друг к другу, и уважение к людям, которые есть вокруг тебя.	È un'importante forma di rispetto l'uno per l'altro e per le persone intorno.
552	Мой муж полная моя противоположность, это аналог хулиганства, причём на грани, даже, наверное, моей какой-то злости или ругательства.	Mio marito è il mio esatto opposto, l'equivalente di un teppista, e spesso sono sul punto di arrabbiarmi e litigare con lui.
553	Они сбегают периодически из дома, оставляя мне записку: "Мы уехали кататься на велосипедах, будем, не знаем, когда, ужин не готовь".	Ogni tanto scappano di casa lasciandomi un biglietto: "Siamo andati a fare un giro in bici, non sappiamo quando torneremo, non preparare la cena".
554	А я больше отвечаю, наверно, за воспитание, за траекторию обучения, траекторию вообще движения детей, а он в балансе хулиганит.	Io forse sono più responsabile dell'educazione, della formazione e del percorso in generale dei bambini, mentre lui aggiunge all'equilibrio un po' di teppismo.
555	Детям нужна счастливая мама.	I figli hanno bisogno di una mamma felice.
556	А вот что такое счастье, каждый должен ответить для себя сам.	Ma su cosa sia la felicità ognuno deve rispondere da sé.
557	Для меня это самореализация – как коллеги, как руководителя, как мамы, как жены, как женщины, как друга.	Per me è l'autorealizzazione: come collega, come dirigente, come mamma, come moglie, come donna, come amica.
558	И это бесконечно, наверное, можно разные грани строить.	Possono esserci infinite sfaccettature.

559	Поэтому детям нужна счастливая мама, для меня это мама, которая самореализовалась.	Perciò i figli hanno bisogno di una mamma felice, che per me è una mamma realizzata.
	<p>Intertitolo 52</p>  <p>Ospiti dal futuro</p>	
560	Это – штаб-квартира корпорации “Kimberly-Clark”.	Questo è il quartier generale della società “ <i>Kimberly-Clark</i> ”.
561	Вы наверняка знаете её продукцию по торговым маркам “Huggies”, “Kleenex” и “Kotex”.	Conoscerete senz’altro i suoi prodotti con i marchi “ <i>Huggies</i> ”, “ <i>Kleenex</i> ” e “ <i>Kotex</i> ”.
562	Весной 2009-го в этом здании собрался совет директоров компании.	Nella primavera del 2009, in questo edificio si riunì il consiglio di amministrazione dell’azienda.
563	Тема заседания – новая маркетинговая стратегия прокладок и тампонов “Kotex”, с которой выступил руководитель бренда.	Il tema della riunione era una nuova strategia di <i>marketing</i> per gli assorbenti e i tamponi “ <i>Kotex</i> ”, presentata dal responsabile del marchio.
564	Всё вроде бы прошло гладко.	Tutto sembrò filare liscio.
565	Но после презентации к главе “Kimberly-Clark” Томасу Фолку	Ma, dopo la presentazione, un membro del consiglio di

	<p>подошёл один из членов правления и вежливо поинтересовался: “А Вам не кажется, что было бы лучше, если бы эту стратегию представила нам женщина?”.</p>	<p>amministrazione si avvicinò a Thomas Falk, dirigente di “<i>Kimberly-Clark</i>”, e gli chiese gentilmente: “Non crede che sarebbe stato meglio se questa strategia ci fosse stata presentata da una donna?”.</p>
566	<p>Для Фолка, который работал в корпорации уже 30 лет, это стало моментом прозрения.</p>	<p>Per Falk, che lavorava nella società da 30 anni, fu un momento di illuminazione.</p>
	<p>Intertitolo 53</p>  <p>“Nel nostro gruppo ci sono solo uomini, nonostante le donne rappresentino la metà della popolazione e proprio loro acquistino i nostri prodotti. Come possiamo dire di avere la squadra migliore?!” Thomas J. Falk</p>	
567	<p>“У нас в группе одни мужчины, при этом женщины составляют половину населения и именно они покупают наши товары.</p>	<p>“Nel nostro gruppo ci sono solo uomini, nonostante le donne rappresentino la metà della popolazione e proprio loro acquistino i nostri prodotti.</p>
568	<p>Как можно говорить, что у нас самая лучшая команда?!”.</p>	<p>Come possiamo dire di avere la squadra migliore?!”.</p>

569	С тех пор доля женщин на руководящих должностях в “Kimberly-Clark” стала расти.	Da allora la percentuale di donne in posizioni dirigenziali alla “Kimberly-Clark” ha iniziato a crescere.
570	Сейчас она составляет 35%.	Adesso è al 35%.
	<p>Intertitolo 54</p>  <p>Ekaterina Šul'man</p> <p>Politologa, insegnante, PhD in scienze politiche, professoressa associata del dipartimento di studi politici e giuridici della Scuola superiore di Mosca di scienze economiche e sociali (“Šaninka”)</p>	
571	Если у Вас в совете директоров сидит 15 пожилых белых мальчиков, то Вы имеете одного директора по цене 15.	Se nel tuo consiglio di amministrazione ci sono 15 uomini bianchi anziani, hai un amministratore al prezzo di 15.
572	Они имеют общий опыт, один и тот же, более-менее одни и те же взгляды, им друг с другом очень хорошо, они соглашаются, у них нет конфликтов, но это только одна точка зрения.	Hanno vissuto le stesse esperienze, hanno più o meno gli stessi punti di vista, sono molto a loro agio l'uno con l'altro, vanno d'accordo, non hanno conflitti, ma è un solo punto di vista.
573	И Вы как компания сидите в танке вот с таким вот визором узеньким.	E voi, come azienda, vi trovate in un carro armato con questa visiera strettissima.

574	Однако такая вполне понятная логика пока мало кем принимается.	Tuttavia, molti non accettano ancora questa logica del tutto comprensibile.
575	Согласно исследованию “Deloitte”, опубликованному в 2020-ом году, чем крупнее российская компания, тем ниже вероятность, что ею руководит женщина.	Secondo uno studio della “ <i>Deloitte</i> ”, pubblicato nel 2020, più grande è l’azienda russa, minore è la probabilità che a dirigerla sia una donna.
<p>Intertitolo 55</p>  <p>Percentuale di donne-CEO:</p> <p>Microimprese (fatturato fino a 120 mln ₺) → ♀ 20%, ♂ 80%</p> <p>Piccole imprese (fatturato da 120 a 800 mln ₺) → ♀ 14%, ♂ 86%</p> <p>Grandi imprese (fatturato superiore a 800 mln ₺) → ♀ 12%, ♂ 88%</p> <p>Fonte: “<i>Deloitte</i>”</p>		
576	В цифрах эта зависимость выглядит вот так: женщина возглавляет каждую пятую компанию с годовым оборотом до 120 миллионов рублей.	In cifre, il rapporto è il seguente: un’azienda su cinque con un fatturato annuo fino a 120 milioni di rubli è guidata da una donna.

577	В фирмах с годовой выручкой от 120 до 800 миллионов, доля женщин в руководстве уже падает ниже 15%.	Nelle aziende con un fatturato annuo da 120 a 800 milioni, la percentuale di donne dirigenti scende già sotto il 15%.
578	А в тех компаниях, где годовые доходы превышают 800 миллионов, шансов увидеть в кресле руководителя женщину ещё меньше.	E in quelle con un fatturato annuo superiore a 800 milioni, la probabilità di vedere una donna sulla poltrona dirigenziale è ancora più bassa.
579	Если же взять самый топ российского корпоративного мира, то лишь 13 из 200 крупнейших компаний в стране возглавляют женщины.	Se prendiamo i vertici del mondo aziendale russo, solo 13 delle 200 aziende più grandi del Paese sono guidate da donne.
580	Именно такую статистику имеют в виду, когда говорят о “сломанной ступеньке” или “стеклянном потолке” в женской карьере.	È proprio questo il tipo di statistica che si ha in mente quando si parla di “gradino sconnesso” o “soffitto di cristallo” nella carriera femminile.

Intertitolo 56



Elizaveta Osetinskaja

Fondatrice della testata giornalistica “The Bell” e del canale YouTube “Russkie Norm”

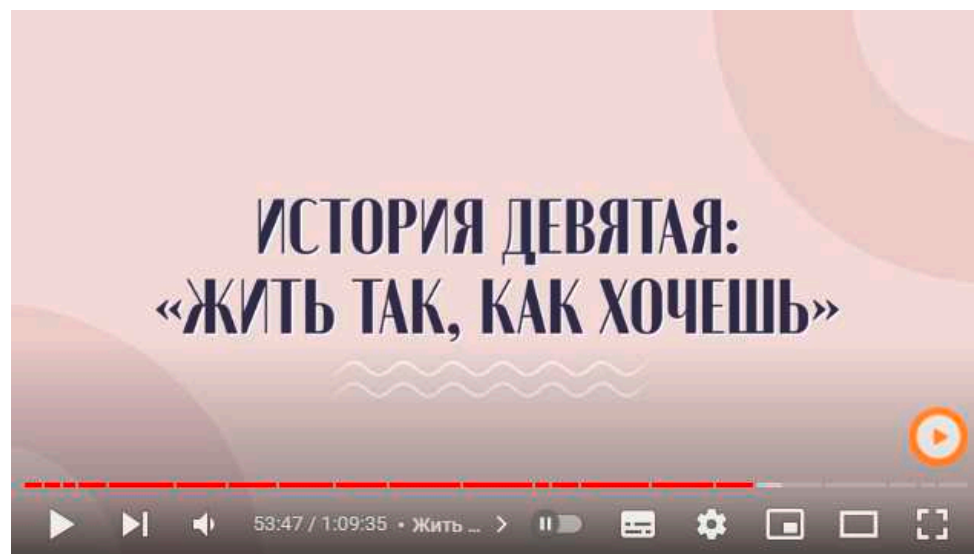
581	Достаточно просто взять “РБК-500”, например, и посмотреть на список генеральных директоров.	Per esempio, basta prendere la classifica delle maggiori aziende russe ⁴⁸⁶ “ <i>RBK-500</i> ” e guardare l’elenco dei direttori generali.
582	Вот Вам и “стеклянный потолок”.	Ecco a voi il “soffitto di cristallo”.
583	Вот Вам и ответ, есть или нет?	Ed ecco a voi la risposta, è così o non è così?
584	Что?	Qual è il problema?
585	Нет женщин, способных быть генеральным директором?	Non ci sono forse donne in grado di fare la direttrice generale?
586	Это прям такая работа, что ты прям вот, заместителем генерального директора вот ты можешь быть, да, а вот чтобы быть генеральным директором, вот чего-то не хватает...	Questo è un tipo di lavoro in cui puoi essere vicedirettrice generale, sì, ma per essere direttrice generale manca qualcosa...

⁴⁸⁶ Nel testo *target*, destinato a un pubblico italiano, abbiamo ritenuto necessario specificare che cos’è la “*RBK-500*”.

587	Ну, где-то вот там что-то там ⁴⁸⁷ ...	Tipo, boh...
588	АйКью, что ли, не хватает?	Forse non abbiamo abbastanza QI?
589	Или чего, там?	O cos'altro?
590	Стучать не умеет кулаком по столу?	Non siamo capaci di battere il pugno sul tavolo?
591	Да, умеем мы стучать кулаком по столу.	Sì, ne siamo capaci.
592	Могу сейчас как бы изобразить – потом обратно свернуть.	Posso dimostrarvelo adesso.
593	Всё мы умеем.	Siamo capaci di fare tutto.
<p>Intertitolo 57</p>  <p>Leadership</p>		

⁴⁸⁷ La frase russa presenta numerose particelle esitative, difficili da tradurre con un esatto equivalente italiano. In questo caso abbiamo optato per “tipo, boh...”, in grado di esprimere la stessa esitazione dell’originale e fungere da introduzione per la frase successiva.

Intertitolo 58



Nona storia: "Vivere come si vuole"

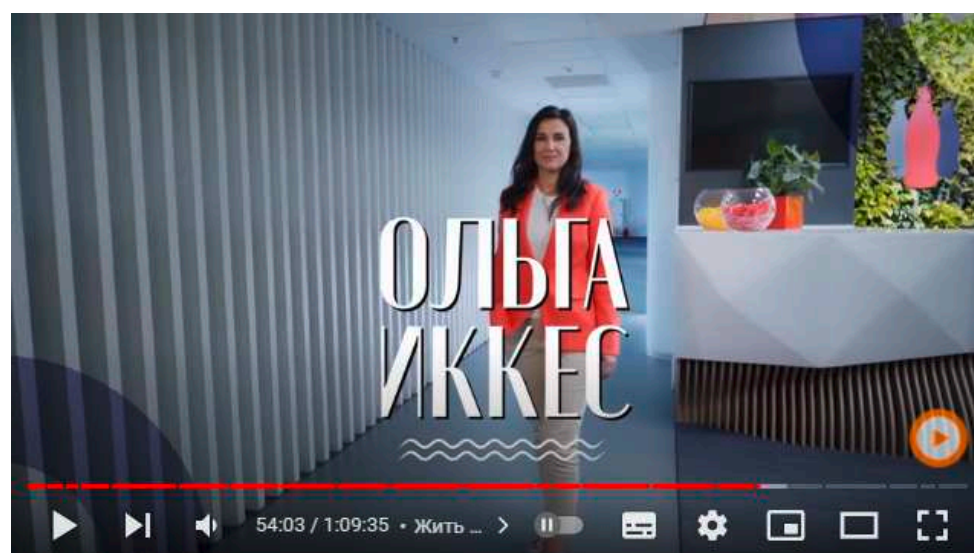
594 В начале 2020-го года мы реализовывали проект запуска баночной линии и случилось то, к чему не был готов никто.

A inizio 2020 stavamo preparando il lancio di una linea di prodotti in scatola ed è successo qualcosa a cui nessuno era preparato.

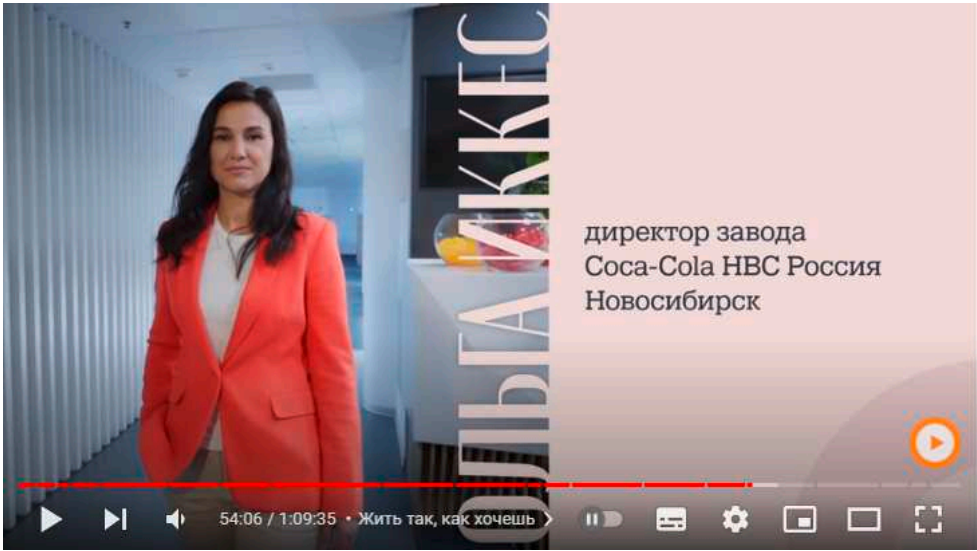
595 Случилась пандемия.

È scoppiata la pandemia.

Intertitolo 59



Ol'ga Ikkes

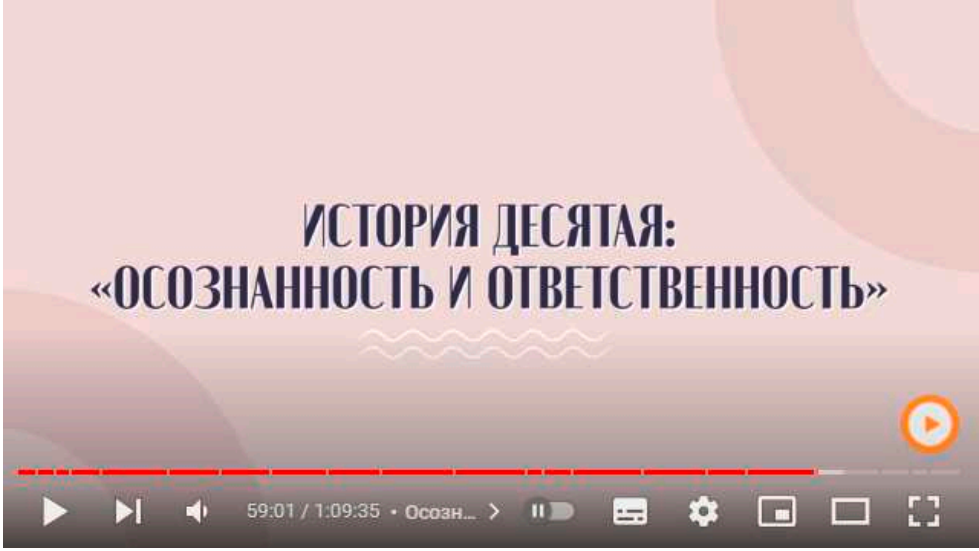
	<p>Intertitolo 60</p>  <p>Direttrice dello stabilimento “Coca-Cola HBC Russia” Novosibirsk</p>	
596	<p>Специалисты, которые были обещаны нам по контракту – это специалисты Германии – они были срочно отозваны все домой на карантин.</p>	<p>Tutti gli specialisti che ci erano stati promessi per contratto, specialisti dalla Germania, sono stati richiamati a casa con urgenza per la quarantena.</p>
597	<p>Это был вызов, и это был экзамен.</p>	<p>È stata una sfida, una prova.</p>
598	<p>Мы понимали, что мы не можем даже на день отсрочить выпуск первой банки, потому что расчёт бизнес-плана уже был составлен с учётом, что с марта месяца Новосибирск снабжает баночной продукцией регион Урал-Сибирь-Дальний Восток.</p>	<p>Sapevamo che non avremmo potuto posticipare la produzione della prima lattina nemmeno di un giorno, perché il calcolo del <i>business plan</i> era già stato fatto tenendo conto che, da marzo, Novosibirsk avrebbe fornito i prodotti in scatola alla regione degli Urali-Siberia-Estremo Oriente.</p>
599	<p>Поэтому здесь даже не стоял вопрос, что мы не справимся.</p>	<p>Perciò non riuscirci era fuori discussione.</p>
600	<p>Моя история в “Coca-Cola” началась в 2001-ом году на заводе “Coca-Cola” Красноярск.</p>	<p>La mia storia alla “Coca-Cola” è iniziata nel 2001 nello stabilimento di Krasnojarsk.</p>

601	По меркам завода в Новосибирске это, наверное, завод в шесть раз меньше, с одной, на тот момент, производственной линией.	Per gli <i>standard</i> dell'impianto di Novosibirsk era forse sei volte più piccolo, e all'epoca aveva una sola linea di produzione.
602	Пришла я на временный контракт, на лето, на три месяца, инженером-химиком.	Sono arrivata con un contratto a tempo indeterminato, per l'estate, per tre mesi, come ingegnere chimico.
603	Я пришла на три месяца, и осталась на 20 лет.	Sono arrivata per stare tre mesi e sono rimasta per 20 anni.
604	Я всегда была любопытным человеком.	Sono sempre stata una persona curiosa.
605	“А что значит этот показатель?”	“Ma cosa significa questo indicatore?”
606	“А что такое...”, условно, “...revenue, что такое market share?”	“Cos'è...”, per dire, “...il <i>revenue</i> , cos'è la <i>market share</i> ?”
607	За все 20 лет не было вот такой ситуации, когда мне кто-то что-то отказал и не готов был делиться этими знаниями.	In tutti questi 20 anni, non è mai successo che qualcuno si rifiutasse di spiegarmi qualcosa o che non fosse pronto a condividere le proprie conoscenze.
608	Люди наоборот очень охотно любят делиться знаниями, особенно когда ты им говоришь, что “просто я знаю, ты в этом профессионал, и лучше чем ты об этом никто не расскажет”.	Al contrario, le persone amano condividere quello che sanno, soprattutto quando dici loro: “So che sei un professionista, nessuno può spiegarmelo meglio di te”.
609	Когда ты сначала учишься у людей, потом ты становишься над ними их руководителем – да, иногда возникают сложности в	Quando prima impari da qualcuno e poi diventi il suo superiore, a volte sorgono difficoltà nel definire i compiti e nel portarli a termine.

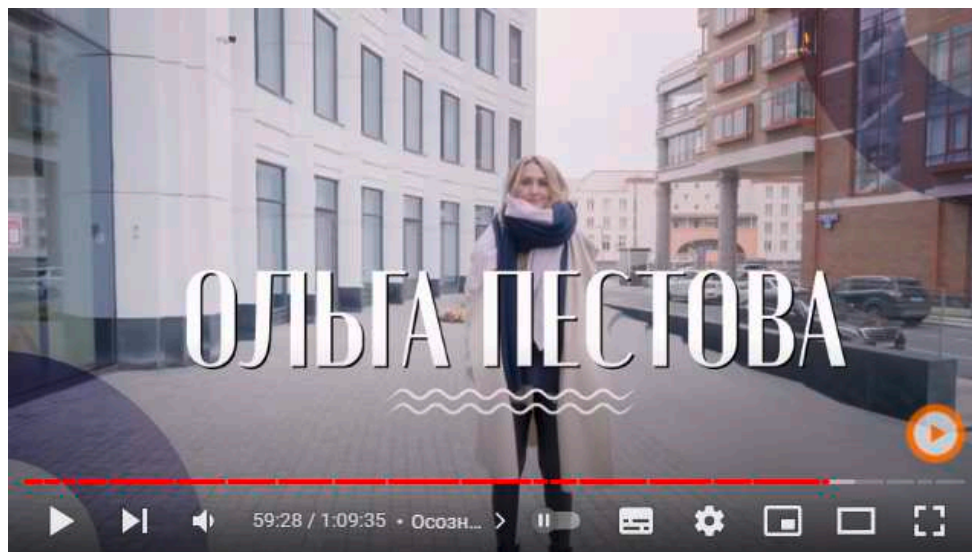
	постановке задач, в выполнении этих задач.	
610	Потому что тебя же ещё вчера считали на равных, а может быть даже учеником, а сейчас ты ставишь задачи, требуешь результат...	Perché fino a ieri eri considerata una pari, forse addirittura un'apprendista, mentre ora stabilisci compiti, pretendi risultati...
611	Ну, где-то приходилось может быть использовать там гибкость, либо хитрость и в принципе выстраивать коммуникации через тех людей, кто готов их выполнять, кто адекватно воспринимает изменения в команде, адаптивен.	Da qualche parte ho dovuto forse ricorrere alla flessibilità o all'astuzia, e in generale instaurare una comunicazione attraverso le persone disposte a farlo, in grado di adattarsi e accogliere nel modo giusto i cambiamenti nel <i>team</i> .
612	Никогда не действовала жёстко, никогда не включала административный ресурс, и никогда не использовала фразы формата “я вас сейчас уволю”, “я вас сейчас накажу”.	Non ho mai agito con durezza, non ho mai coinvolto le risorse amministrative e non ho mai usato frasi del tipo “ora ti licenzio” o “ora ti punisco”.
613	Неконструктивно это.	Non è costruttivo.
614	Я бы сказала, что для мужского коллектива я всегда была скорее своим парнем.	Direi che nel collettivo maschile sono sempre stata considerata “uno dei ragazzi”.
615	Вот абсолютно откровенно: я никогда не пыталась использовать вот это женское, где-то слабость может быть проявить, где-то эмоциональность.	In tutta sincerità, non ho mai cercato di usare la mia femminilità, di mostrare una qualche debolezza o emotività.
616	Мне кажется, это вообще непрофессионально.	In generale, penso non sia professionale.

617	Вот ровно тогда, когда женщины пытаются включить девочку.	Questa è esattamente la situazione in cui le donne cercano di fare la parte della femminuccia.
618	Это моё субъективное мнение, но мне кажется это не очень правильная стратегия.	È una mia opinione soggettiva, ma secondo me non è una strategia molto giusta.
619	Мы должны быть на равных.	Dobbiamo essere alla pari.
620	Всё-таки на работе мы немного бесполое, мы бизнес-партнёры.	Dopotutto, al lavoro siamo un po' asessuati, siamo <i>partner</i> in affari.
621	На работе я работаю, а не дружу.	Vado al lavoro per lavorare, non per fare amicizia.
622	На работе мне всё-таки интересно с людьми решать задачи профессионального плана, а не личного.	Al lavoro mi interessa risolvere con le persone problemi di carattere professionale, non personale.
623	Честно – мне не интересно, чем они живут, что у них происходит в личной жизни, что они купили вчера или куда они поедут в отпуск.	Sinceramente non mi interessa sapere di cosa vivono, cosa succede nella loro vita privata, cos'hanno comprato ieri o dove andranno in vacanza.
624	Я считаю, что мнение о том, что женщина должна быть успешной в карьере и в семье, обязательно быть замужем и иметь детей, немножко стереотипным в наше время.	Ritengo che l'idea che una donna debba avere successo nella carriera e nella famiglia, essere per forza sposata e avere figli, sia un po' uno stereotipo al giorno d'oggi.
625	А кто когда решил, что обязательно каждая женщина должна родить ребёнка и выйти замуж?	Chi ha deciso quando che ogni donna deve per forza fare figli e sposarsi?

626	Точно так же, как не каждая женщина считает, что она обязательно должна быть успешна в карьере и в работе.	Così come non tutte le donne ritengono di dover avere per forza successo nella carriera e nel lavoro.
627	Мне кажется, сейчас как раз то время, когда мы должны вот от этих стереотипов уходить.	Penso sia ora di abbandonare questi stereotipi.
628	И, в принципе, примеры других стран это показывают.	E, in generale, gli esempi di altri Paesi lo dimostrano.
629	По-моему, самое главное, чтобы ты не врал себе и ты жил так, как ты хочешь.	Secondo me, la cosa più importante è non mentire a se stesse e vivere come si vuole.
630	Во время запуска баночной линии, скажу честно, было всё.	Sarò sincera, durante il lancio della linea di prodotti in scatola è successo di tutto.
631	И ругались мы, и спорили, и силы нас и покидали, наверное, самообладание тоже.	Abbiamo litigato, abbiamo discusso, le forze ci hanno abbandonato e forse anche l'autocontrollo.
632	Но вот, вы знаете, момент, когда первая банка поехала, когда мы её увидели все на конвейере – она перекрыла абсолютно все эти жертвы, все эти нервы, все эти силы, которые были потрачены до этого.	Ma, sapete, il momento in cui la prima lattina è partita, quando l'abbiamo vista sul nastro trasportatore... Ci ha assolutamente ripagati di tutti i sacrifici, di tutti i nervosismi, di tutte le energie spese fino a quel momento.
633	Потому что ты видишь результат большого труда.	Perché vedi il risultato di una grande fatica.
634	А лично для меня это, наверное, момент, когда я понимаю, что вот ради такого момента я работаю.	E forse, per quanto mi riguarda, è l'attimo in cui capisco che lavoro proprio per momenti del genere.
635	Про кокаколышников говорят, что у них бутылка в голове.	Si dice che quelli della "Coca-Cola" abbiano una bottiglia in testa.

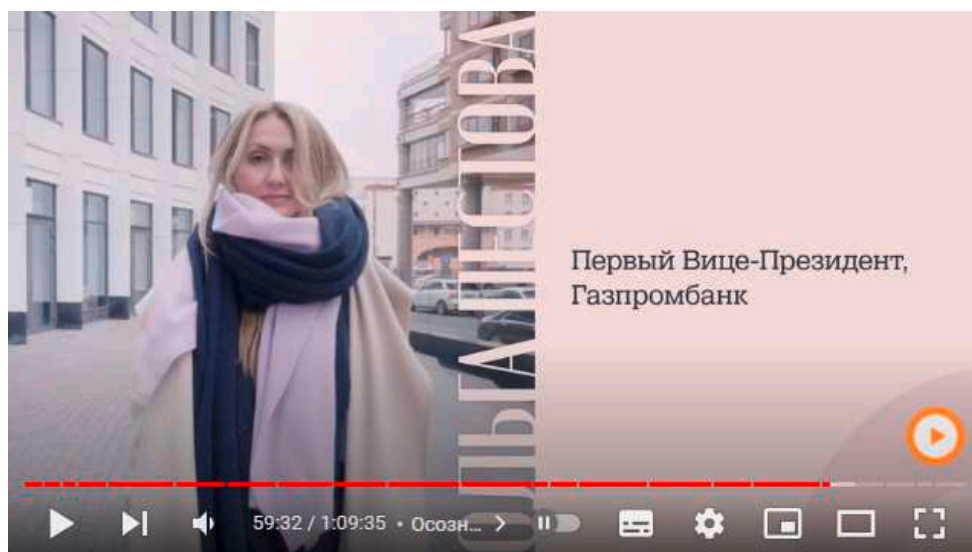
636	Ну, про себя я точно могу сказать, что это так.	Nel mio caso posso dire che è proprio così.
637	Я абсолютный амбассадор и человек, который привержен этой компании безусловно.	Sono una vera ambasciatrice, una persona totalmente devota all'azienda.
<p>Intertitolo 61</p>  <p>Decima storia: "Consapevolezza e responsabilità"</p>		
638	Вообще, лидерство – это в первую очередь уметь следовать за другими.	In generale, <i>leadership</i> significa innanzitutto saper seguire gli altri.
639	Так же как и в танце: если ты умеешь следовать, тот ты потом возможно и повести сможешь.	Proprio come nella danza: se sei capace di seguire, poi riuscirai anche a condurre.
640	Если ты не умеешь следовать, то танец, возможно не получится.	Se non sei capace di seguire il ballo non riuscirà.
641	Или будет очень каким-то неуклюжим, неудобным, и не будет приносить большого удовольствия ни одной из сторон.	O sarà molto goffo, innaturale, e non sarà tanto divertente per nessuna delle due parti.

Intertitolo 62



Ol'ga Pestova

Intertitolo 63



Prima Vicepresidente, "Gazprombank"

642	Осознанность и ответственность – это создание определённого пространства и определённых ценностей.	Consapevolezza e responsabilità... Significano creare un determinato spazio e determinati valori.
643	И это во многом социальный контракт.	E questo è, per molti versi, un contratto sociale.

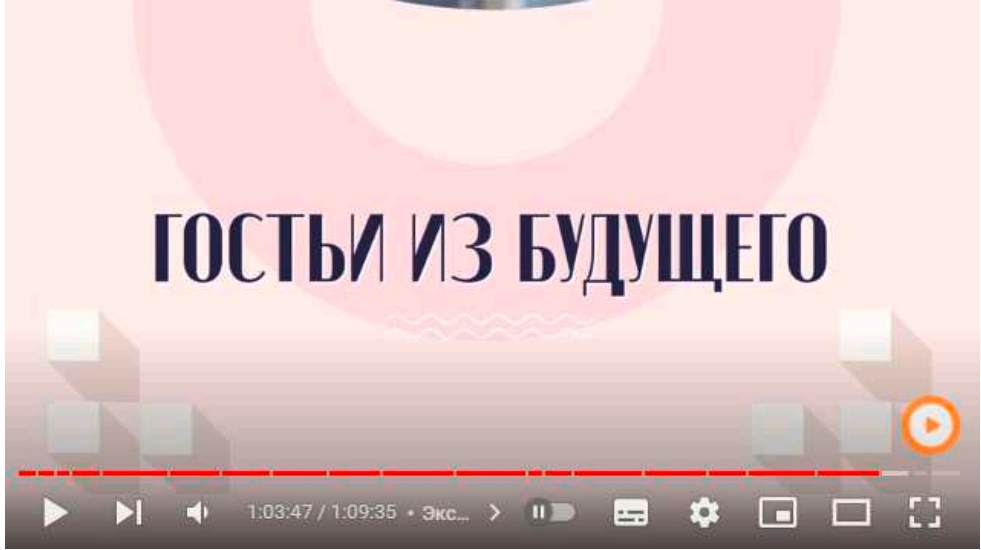
644	Т.е. мы договариваемся с каждым из членов команды, что он хочет от работодателя, что он обещает работодателю.	Cioè concordiamo con ogni membro del <i>team</i> quello che vuole dal datore di lavoro e quello che lui promette al datore di lavoro.
645	И наоборот, что работодатель ему обещает, что он от него хотел бы получить.	E, viceversa, quello che il datore di lavoro gli promette, quello che vorrebbe ottenere da lui.
646	Всегда должно быть равновесие: 50% отношений – одна сторона, 50% отношений – вторая сторона.	Ci deve sempre essere un equilibrio nelle relazioni: il 50% da una parte, il 50% dall'altra.
647	Мне кажется, руководитель – это в первую очередь как раз взаимоотношение с каждым членом команды и с командой в целом.	Per me essere una direttrice significa innanzitutto gestire il rapporto reciproco con ogni membro del <i>team</i> e con il <i>team</i> nel suo complesso.
648	На самом деле команда, это человеческий капитал, это самое важное, что есть.	Il <i>team</i> , infatti, è capitale umano, è la cosa più importante che ci sia.
649	У меня всегда была стратегия, что я нанимаю молодых ребят, приглашаю их в команду и рощу.	No sempre avuto la strategia di assumere persone giovani, invitarle nel <i>team</i> e farle crescere.
650	Т.е. мне надо было найти ребят, у которых очень хороший потенциал и есть определённая база, и кто бы с нами развивался в интересных профессионалов, сильных.	Insomma, dovevo trovare persone con un ottimo potenziale e una certa base, che con noi si sarebbero sviluppate diventando professionisti interessanti, forti.
651	Потому что на рынке не очень много таких профессионалов, поэтому, это был, такой, достаточно лёгкий выбор для меня.	Sul mercato non ci sono moltissimi professionisti simili, perciò per me è stata una scelta piuttosto semplice.

652	По какому пути идти, как формировать команду...	Quale strada seguire, come formare un <i>team</i> ...
653	Важна атмосфера, стремиться к какой-то конкретной, мне кажется, это утопия.	L'atmosfera è importante, ma penso che aspirare a crearne una in particolare sia un'utopia.
654	Просто доверять людям.	Bisogna solo fidarsi delle persone.
655	Для меня это доверие как бы к команде, как они сами внутри себя сорганизуются.	Secondo me, se ti fidi del tuo <i>team</i> , questo si organizzerà da sé.
656	Т.е. я даю, опять-таки свои 50%, они свои 50%.	Cioè, come ho già detto, io do il mio 50%, loro il loro 50%.
657	И я могу влиять на эту атмосферу возможно не больше, чем каждый из них.	E probabilmente io non posso influire su questa atmosfera più di ciascuno di loro.
658	Мы в этом смысле равноценные.	In questo senso abbiamo lo stesso valore.
659	Каждый член команды, он очень важен.	Ogni membro del <i>team</i> è molto importante.
660	У меня были в моей практике ситуации – не часто, но были ситуации – когда я входила в комнату переговоров, и вот мы здороваемся, несколько человек, контрагент, там, как обычно: “Здравствуйте, там, Петр Иванович или, там, Ольга”.	Nella mia esperienza mi è capitato – non spesso, ma mi è capitato – di entrare in una sala riunioni con parecchie persone e salutare la controparte come si fa di solito: “Salve, Pëtr Ivanovič, Ol’ga” o quel che è.
661	И обращала внимание на то, что мужчины друг другу подают руку, а контрагент мне иногда не подавал, даже когда я протягивала.	E ho notato che gli uomini si stringevano la mano l'uno con l'altro, mentre a me a volte no, persino quando gliela porgevo io.

662	Когда я пожимаю руку человеку, я уже очень многое понимаю про человека.	Quando stringo la mano a una persona capisco già moltissimo di lei.
663	В каком он состоянии, какой у него культурный код...	Di che umore è, qual è il suo codice culturale...
664	Для меня это в первую очередь как первичная информация, потому что мы всё равно идём за стол переговоров о чём-то разговаривать.	Per me sono informazioni primarie, perché poi andremo al tavolo delle trattative per discutere di qualche argomento.
665	И в принципе на выходе предполагается, что мы о чём-то договоримся: либо двигаться вперед, либо, возможно, пока не двигаться, но двигаться чуть позже.	E, in sostanza, alla fine si presume che ci accorderemo su qualcosa: andare avanti o, magari, fermarsi un attimo e andare avanti dopo un po'.
666	Вот в INSEAD ⁴⁸⁸ заканчивала Executive Master in Consulting And Coaching For Change.	All'INSEAD ⁴⁸⁸ ho conseguito un <i>Executive Master in Consulting And Coaching For Change</i> .
667	И я заметила, практически с первых модулей, что как-то у нас в аудитории достаточно часто вот дискуссия, женщины, мужчины, вот это гендерное равноправие.	E ho notato, praticamente fin dai primi moduli, che in aula discutevamo piuttosto spesso, donne e uomini, di questa parità di genere.
668	Многим делились наболевшим, скажем так.	Abbiamo condiviso ciò che ci turbava, diciamo così.
669	Я сначала не понимала о чём, ну, как-то вот я не пропускала это внутрь себя.	All'inizio non capivo di cosa si trattasse, non l'avevo interiorizzato.

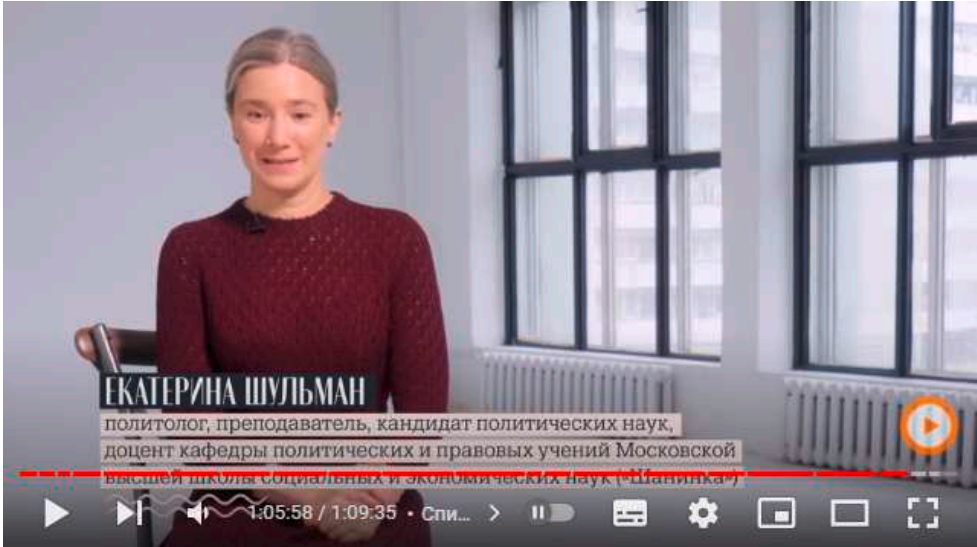
⁴⁸⁸ In questo caso, trattandosi di un istituto francese, abbiamo preferito non indicare l'acronimo per esteso. L'obiettivo è quello di mantenere anche in traduzione l'effetto straniante percepito dallo spettatore medio russo che, come quello italiano, probabilmente non conosce questa scuola.

670	А когда начала этому приоткрываться, то вдруг осознала, что вообще-то это как бы есть.	Ma, quando ho iniziato ad aprirmi, all'improvviso mi sono resa conto che era tutto vero.
671	Это практически нигде нет исключения.	Praticamente non ci sono eccezioni.
672	И я поняла, что я, возможно, многое отрицала в своей жизни.	E ho capito che, forse, avevo negato molte cose nella mia vita.
673	Что просто, ну, как бы удобней не замечать, потому что, если замечаешь, то наверно, уже надо принимать решение, что с этим делать.	Che è comodo non notare alcune cose perché, se le noti, probabilmente dovrai anche decidere cosa fare al riguardo.
674	Давайте я поделюсь своей формулой.	Lasciate che condivida una mia formula.
675	Мне кажется, что не только вопрос гендерной дискриминации, но и многие другие вопросы можно решать с помощью трёх вещей.	Secondo me, non solo la questione della discriminazione di genere ma anche molte altre possono essere risolte con l'aiuto di tre cose.
676	Это осознанность, ответственность и доброта.	Consapevolezza, responsabilità e bontà.
677	Они вместе для меня существуют как неразрывное целое.	Per me coesistono come un tutto inscindibile.
678	Это мои, наверное, три такие опоры, которые в своё время на определённых практиках они вот ко мне пришли, пока с тех пор они не изменились.	Questi sono probabilmente i miei tre pilastri che un tempo, in certi contesti, mi sono venuti in aiuto, e da allora non sono ancora cambiati.
679	Личная договорённость самим с собой – кто я, зачем я живу, почему я живу таким образом или	Ho un accordo personale con me stessa: chi sono, a che scopo vivo, perché vivo in questo modo o in un

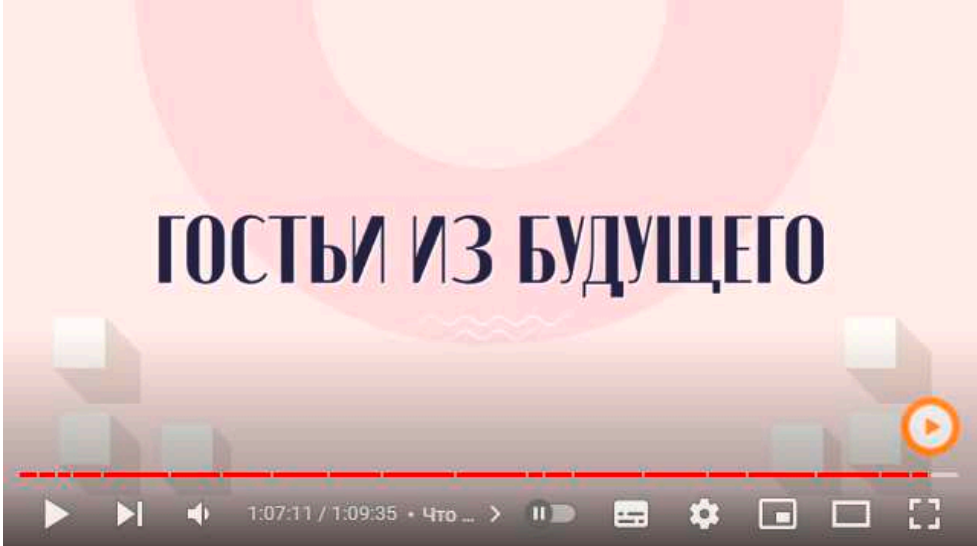
	другим...	altro...
680	Это вот всё для меня про осознанность.	Tutto questo per me ha a che fare con la consapevolezza.
681	Для понимания того, ну, кто я в первую очередь.	Per capire chi sono, innanzitutto.
682	И вот из этого потом уже вытекает ответственность за себя самого, за свои действия, за свои мысли.	E da ciò poi deriva la responsabilità di se stesse, delle proprie azioni, dei propri pensieri.
683	Поэтому, начинайте с себя.	Perciò iniziate da voi stesse.
684	С себя.	Da voi stesse.
685	Влияем мы на себя.	Agiamo su noi stesse.
686	И через себя на окружающий мир.	E, così facendo, sul mondo che ci circonda.
<p>Intertitolo 64</p>  <p>Ospiti dal futuro</p>		
687	Пора узнать, чем же закончился наш маленький эксперимент.	È ora di scoprire come si è concluso il nostro piccolo esperimento.
688	Напомним, что после опроса контрольной группы, мы отранжировали десять наших	Ricapitolando: dopo aver intervistato il gruppo di controllo, abbiamo ordinato i nostri dieci quadri in base

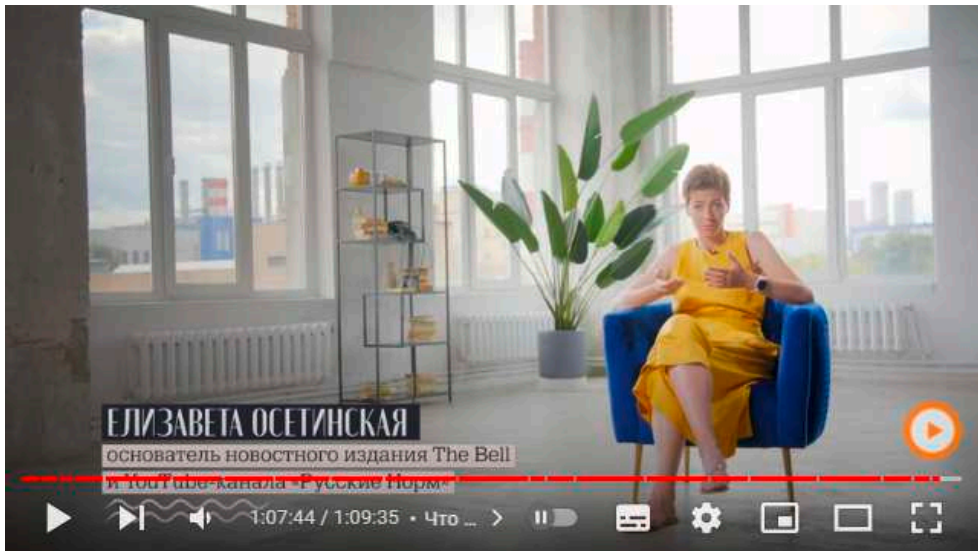
	картин по их предполагаемой стоимости.	al loro valore presunto.
689	Пяти самым дорогим присвоили якобы женское авторство, пяти самым дешёвым – мужское.	I cinque più costosi sarebbero stati opera di un'artista donna, i cinque più economici di un uomo.
690	Вторую группу респондентов мы попросили сделать то же самое – дать субъективную оценку рыночной стоимости каждой картины.	Al secondo gruppo di intervistati abbiamo chiesto di fare la stessa cosa: dare una valutazione soggettiva del valore di mercato di ogni quadro.
691	Анкеты сданы, расчёты закончены...	Questionari consegnati, calcoli fatti...
692	И вот результат.	Ed ecco il risultato.
693	Абсолютный фаворит как у первой, так и у второй фокус-группы – вот эта абстрактная картина под номером два.	Il preferito in assoluto sia dal primo sia dal secondo <i>focus-group</i> è stato questo quadro astratto, il numero due.
694	Причём после того, как мы присвоили ей женское авторство – она набрала даже больше очков, чем в первом опросе.	Anzi, dopo che l'abbiamo attribuito a un'artista donna ha ottenuto un punteggio ancora più alto rispetto al primo sondaggio.
695	Одинаково не понравилась обеим группам респондентов вот эта работа – мы назвали её “Молочный натюрморт”.	A entrambi i gruppi di intervistati non è piaciuta quest'opera: l'abbiamo chiamata “Natura morta di latte”.
696	Имя автора-мужчины не сильно поправило её положение в рейтинге.	Il nome di un autore uomo non ha migliorato di molto la sua posizione in classifica.
697	Но вот дальше начались сюрпризы.	Poi, però, sono iniziate le sorprese.
698	Две картины, которые по итогам опроса первой группы занимали	I due quadri che, al termine del sondaggio del primo gruppo,

	шестое и восьмое места, после присвоения им мужских имён, резко поднялись в топ-три рейтинга самых дорогих картин.	occupavano il sesto e l'ottavo posto, dopo l'attribuzione di nomi maschili sono improvvisamente saliti nella <i>top three</i> dei quadri più costosi.
699	Соответственно, две “женские” работы вылетели в нижнюю часть списка.	Di conseguenza, le due opere “femminili” sono finite in fondo alla classifica.
700	Почему мы вообще решились на такой эксперимент?	Perché abbiamo deciso di fare questo esperimento?
701	Нас вдохновили те же самые учёные, что анализировали итоги аукционов.	Siamo stati ispirati dagli stessi studiosi che hanno analizzato i risultati delle aste.
702	Они тоже создали с помощью нейросети десять картин, придумали имена их авторов, половина которых были женскими, а вторая половина мужскими, а затем попросили около 2.000 респондентов оценить по шкале от одного до десяти, насколько им нравятся эти картины.	Anche loro hanno creato dieci quadri con l'aiuto di una rete neurale, hanno inventato i nomi dei loro autori, metà maschili e metà femminili, e poi hanno chiesto a circa 2.000 intervistati di esprimere quanto quei quadri piacessero loro su una scala da uno a dieci.
703	В целом, пол художника на результатах никак не сказался, но только не в случае с респондентами, которые сами описали себя как “состоятельные мужчины, часто посещающие художественные галереи”.	Nel complesso, il sesso dell'artista non ha influito in alcun modo sui risultati, tranne nel caso degli intervistati che si sono definiti “uomini benestanti che frequentano spesso gallerie d'arte”.
704	Картины, под которыми стояли мужские имена этой группой были оценены в среднем	Questo gruppo, in media, ha attribuito un valore più alto ai quadri sotto ai quali c'erano nomi maschili

	выше нежели картины за авторством женщин.	rispetto ai quadri attribuiti a donne.
705	Увы, но именно такие респонденты – самые частые гости аукционов.	Ahimé, proprio questi intervistati sono i frequentatori più assidui delle aste.
706	А это, похоже, уже ответ на вопрос – почему на аукционах средняя цена картин, написанных женщинами, почти вдвое ниже, чем картины художников-мужчин.	E questo sembra essere già una risposta al perché, alle aste, il prezzo medio dei quadri di artiste donne sia quasi la metà di quello dei quadri di artisti uomini.
	<p>Intertitolo 65</p>  <p>Ekaterina Šul'man</p> <p>Politologa, insegnante, PhD in scienze politiche, professoressa associata del dipartimento di studi politici e giuridici della Scuola superiore di Mosca di scienze economiche e sociali ("Šaninka")</p>	
707	Что такое знаменитая “спираль молчания”, о которой так часто говорят и так мало понимают, что это на самом деле.	Cos'è la famosa “spirale del silenzio”, di cui si parla così spesso ma che è così poco compresa per quello che è in realtà?
708	Спираль молчания состоит не в том, что человек думает одно, а говорит другое из страха.	La “spirale del silenzio” non consiste nel pensare una cosa ma dirne un'altra per paura.

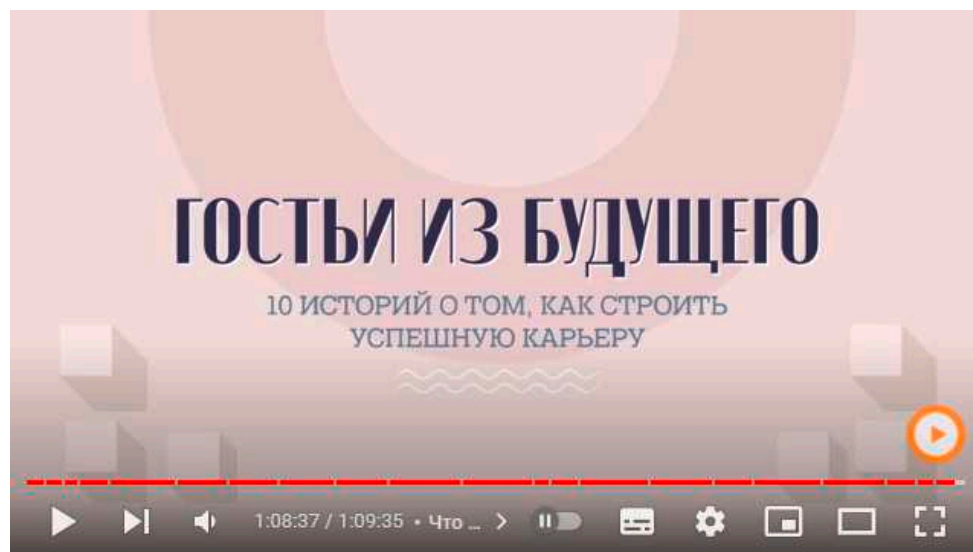
709	Спираль молчания – это присоединение к большинству.	“Spirale del silenzio” significa unirsi alla maggioranza.
710	Из-за этого это большинство и образуется и становится большинством.	È così che questa maggioranza si forma e diventa tale.
711	Понимаете, в чём парадокс.	Capite, è questo il paradosso.
712	Респондент старался угадать и подумал, что, не то, что я считаю, что женщина хуже мужчин рисует, а то, что, наверное, мужчина будет известнее женщины и, соответственно, картина будет дороже.	L’intervistato ha provato a indovinare e ha pensato: “Non è che ritengo che le donne dipingano peggio degli uomini ma, probabilmente, un artista uomo sarà più famoso di una donna e, di conseguenza, il suo quadro sarà più costoso”.
713	И он это говорит внутри себя, и он даёт такой ответ снаружи.	Dentro di sé dice questo, e poi all’esterno dà una risposta del genere.
714	Из-за этого мужчины стоят дороже женщин, мужчины-художники дороже женщин-художниц.	Per questo i quadri degli artisti uomini sono più costosi di quelli delle artiste donne.
715	И те, кто находится, так сказать, в одном информационном поле с этими отвечающими, укрепляются в своём убеждении, что рисовать картины – не очень женское дело.	E coloro che si trovano, come dire, nello stesso campo informativo di questi rispondenti si convincono ancor più che dipingere quadri non sia una cosa da donne.
716	“Наверно, скорее, мужское дело”.	“Probabilmente è una cosa più da uomini”.
717	Вот так рождается и закрепляется норма.	È così che la norma nasce e si consolida.
718	В этом её ужасность.	È questa la cosa terribile.

719	Поэтому, наверное, действительно те, кто проповедают позитивную дискриминацию и квоты, имеют свой кусок правды.	Perciò forse coloro che predicano la discriminazione positiva e le quote, effettivamente, non hanno tutti i torti.
720	Они говорят: “Если мы не покажем, что бывает женщина-начальница, естественным путём этого никогда не произойдёт, потому что норма будет бесконечно воспроизводить самое себя.	Loro dicono: “Se non dimostriamo che una donna può fare la direttrice, questo non accadrà mai naturalmente, perché la norma si riprodurrà all’infinito.
721	И следующее поколение будет смотреть на предыдущее и делать так же”.	E la generazione successiva guarderà alla precedente e farà la stessa cosa”.
<p>Intertitolo 66</p>  <p>Ospiti dal futuro</p>		
722	XX век, при всех его прорывах в науке и технологиях, своим быстрым экономическим ростом в значительной степени обязан	Il XX secolo, con tutti i suoi progressi scientifici e tecnologici, deve la sua rapida crescita economica in gran parte alle donne e

	женщинам и их массовому выходу на рынок труда.	al loro massiccio ingresso nel mercato del lavoro.
723	Но этот источник роста ещё далеко не исчерпан.	Ma questa fonte di crescita è tutt'altro che esaurita.
724	По подсчётам “McKinsey Global Institute”, дальнейшее сглаживание гендерного неравенства может прибавить мировой экономике более десяти триллионов долларов уже к середине 20-ых годов XXI века.	Il “ <i>McKinsey Global Institute</i> ” stima che un ulteriore livellamento della disuguaglianza di genere potrebbe far crescere l'economia globale di più di diecimila miliardi di dollari già entro la metà degli anni '20 del XXI secolo.
<p>Intertitolo 67</p>  <p>Elizaveta Osetinskaja</p> <p>Fondatrice della testata giornalistica “<i>The Bell</i>” e del canale <i>YouTube</i> “<i>Russkie Norm</i>”</p>		
725	Получается, что возникает новый класс потребителей всего.	A quanto pare sta emergendo una nuova classe di consumatori di tutto.
726	Потребителей всего.	Consumatori di tutto.
727	И новый класс работников в разных всяких сферах, и новый класс руководителей.	E una nuova classe di lavoratori nei settori più disparati e una nuova classe dirigente.

728	То есть у Вас одна часть была как бы немножко поджата, а она теперь расправляется.	È come se una parte della popolazione fosse stata un po' soffocata, ma ora stesse rificorendo.
729	Как бы это для вообще экономики и мира в целом хорошая новость.	È una buona notizia per l'economia e per il mondo in generale.
730	Каждая из десяти историй, которые Вы сегодня увидели, – пример уникального личного выбора.	Ciascuna delle dieci storie che avete visto oggi è un esempio di scelta unica e personale.
731	Только Вы решаете, какая траектория лучше всего подходит именно Вам.	Solo voi potete decidere quale traiettoria vi si addica di più.
732	Но то, что вокруг становится всё больше карьерных путей – это ли не прекрасно?	Ma non è fantastico che all'improvviso ci siano sempre più percorsi di carriera?
733	Мир меняется, открывая новые возможности для всех, кто как и героини этого фильма, верят в себя и в свои силы.	Il mondo sta cambiando, offrendo nuove opportunità a tutte coloro che, come la protagoniste di questo film, credono in se stesse e nelle proprie forze.
734	А мы верим, что с каждым днём таких героинь будет всё больше и больше.	E noi crediamo che, giorno dopo giorno, ci saranno sempre più protagoniste del genere.
735	Потому что это будущее.	Perché questo è il futuro.
736	Будущее, которое уже здесь.	Un futuro che è già qui.

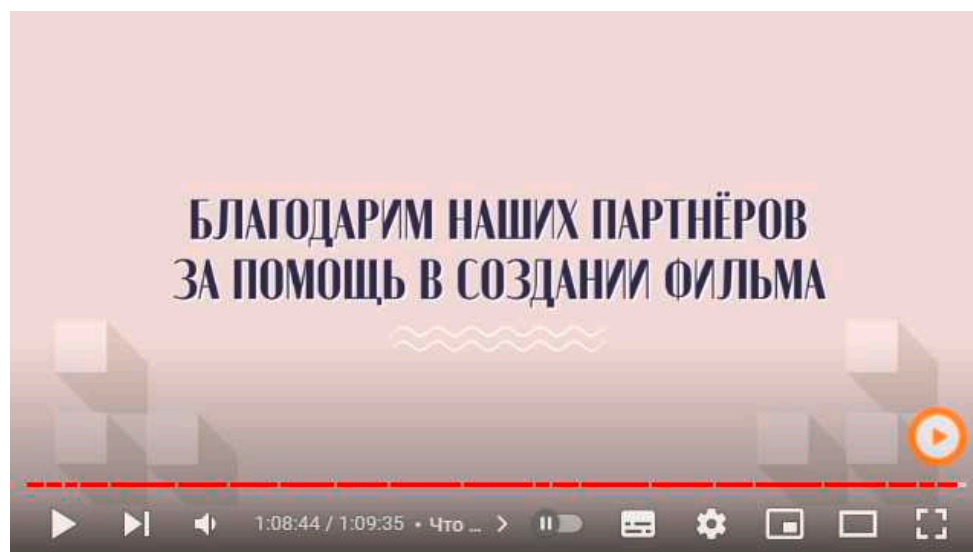
Intertitolo 68



Ospiti dal futuro

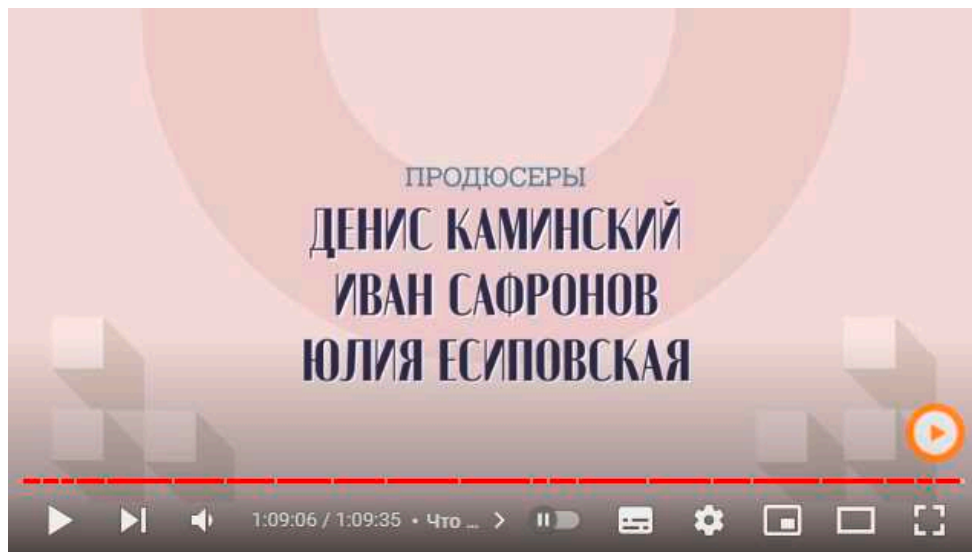
Dieci storie su come costruire una carriera di successo

Intertitolo 69



Ringraziamo i nostri *partner* per l'aiuto nella creazione del film

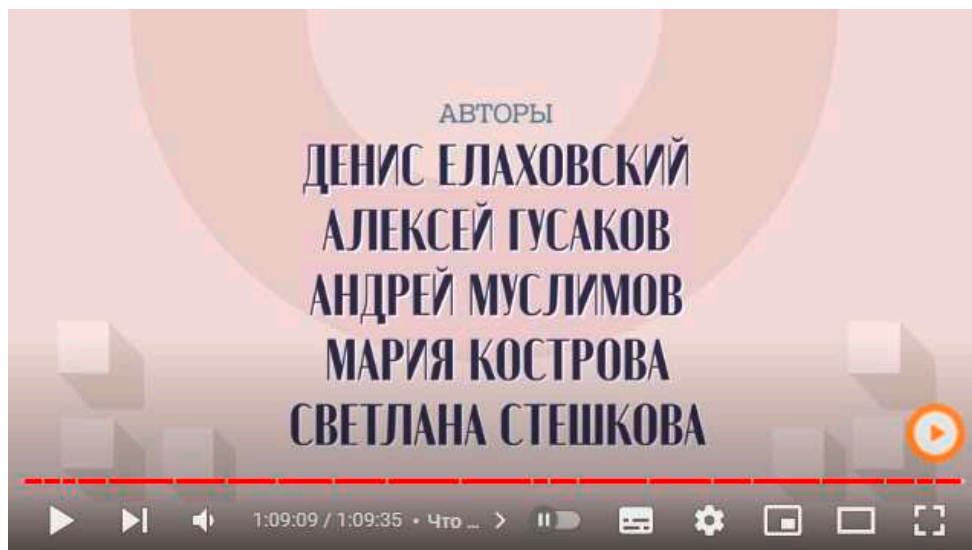
Intertitolo 70



Produttori:

Denis Kaminskij, Ivan Safronov, Julija Esipovskaja

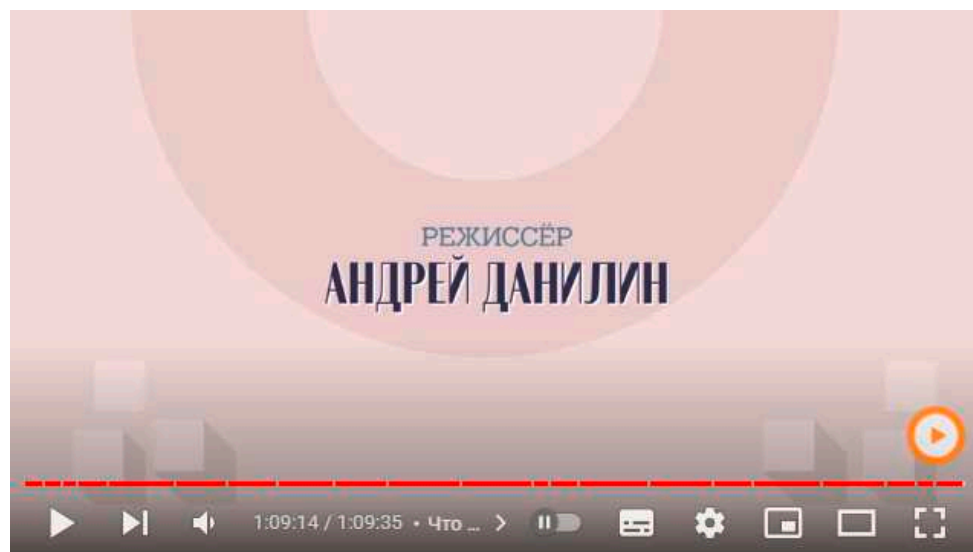
Intertitolo 71



Autori:

Denis Elachovskij, Aleksej Gusakov, Andrej Muslimov, Marija Kostrova, Svetlana Steškova

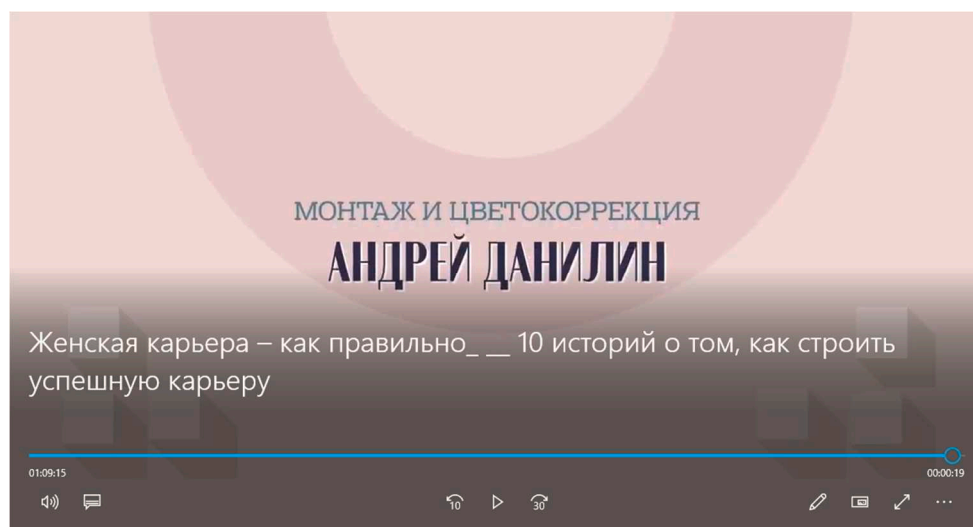
Intertitolo 72



Regista:

Andrej Danilin

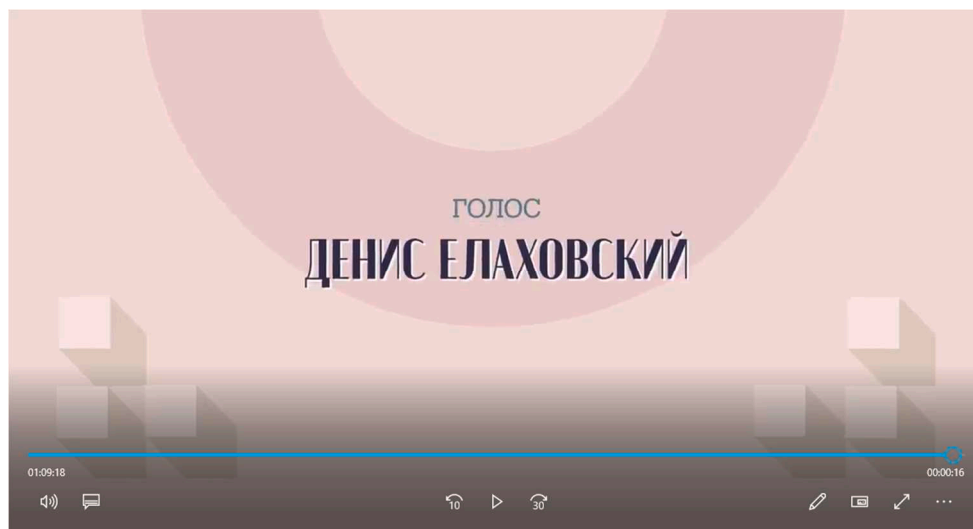
Intertitolo 73



Montaggio e correzione del colore:

Andrej Danilin

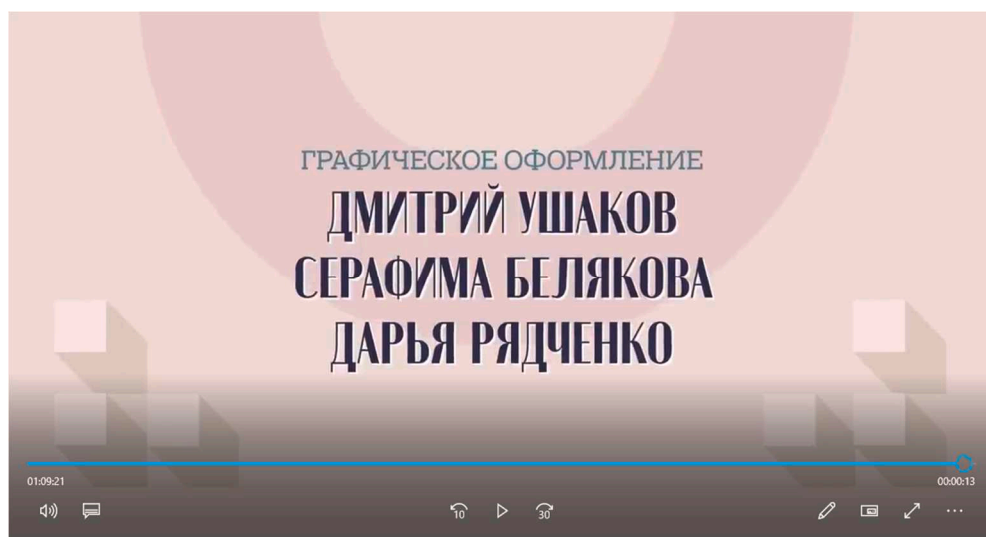
Intertitolo 74



Voce:

Denis Elachovskij

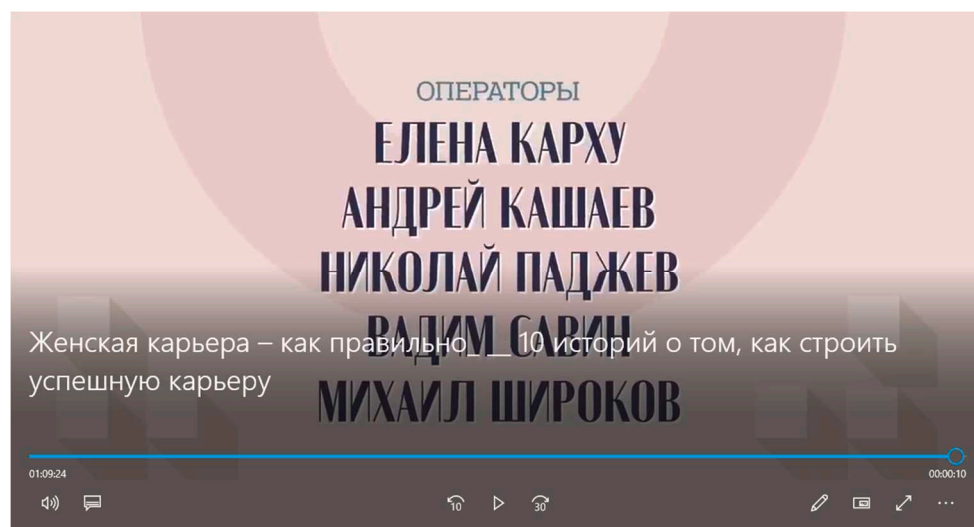
Intertitolo 75



Graphic design:

Dmitrij Ušakov, Serafima Beljakova, Dar'ja Rjadčenko

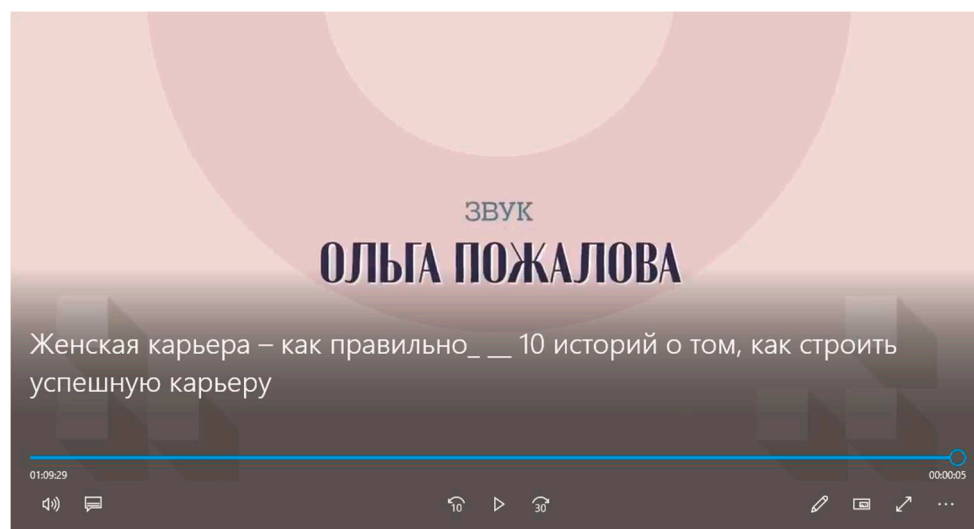
Intertitolo 76



Direttori della fotografia:

Elena Karchu, Andrej Kašaeв, Nikolaj Padžev, Vadim Savin, Michail Širokov

Intertitolo 77



Suono:

Ol'ga Požalova

4.2. Le fasi seguite nella traduzione e gli interventi successivi

Il lavoro sul documentario è iniziato con una trasformazione diamesica, ovvero il passaggio dal codice orale a quello scritto. In questa fase si è cercato di trascrivere le battute originali il più fedelmente possibile, includendo anche false partenze e interiezioni. Quest'attività, piuttosto laboriosa, è stata seguita da un'operazione di *screenshot* degli intertitoli, elementi visuali che, al pari di quelli verbali, necessitano di una resa nella lingua *target*.

La fase immediatamente successiva è stata la disposizione del testo in forma tabellare, affinché si potesse visualizzare il testo *source* nella colonna di sinistra e la corrispondente traduzione nella colonna di destra. I dialoghi trascritti sono stati segmentati in corrispondenza dei punti fermi e numerati, ottenendo una schermata simile a quella dei più noti *CAT Tool*.

Terminata la preparazione del testo, si è passati alla traduzione vera e propria, servendosi principalmente del dizionario monolingue online "*Academic.ru*"⁴⁸⁹ e del bilingue cartaceo "il *Kovalev* minore" di Zanichelli (2016). Prima di giungere alla traduzione definitiva, è stato necessario rimaneggiare il testo *target* varie volte a distanza di tempo l'una dall'altra, per ottenere una versione il più possibile idiomatica e che non ricalcasse le strutture sintattiche della lingua *source*.

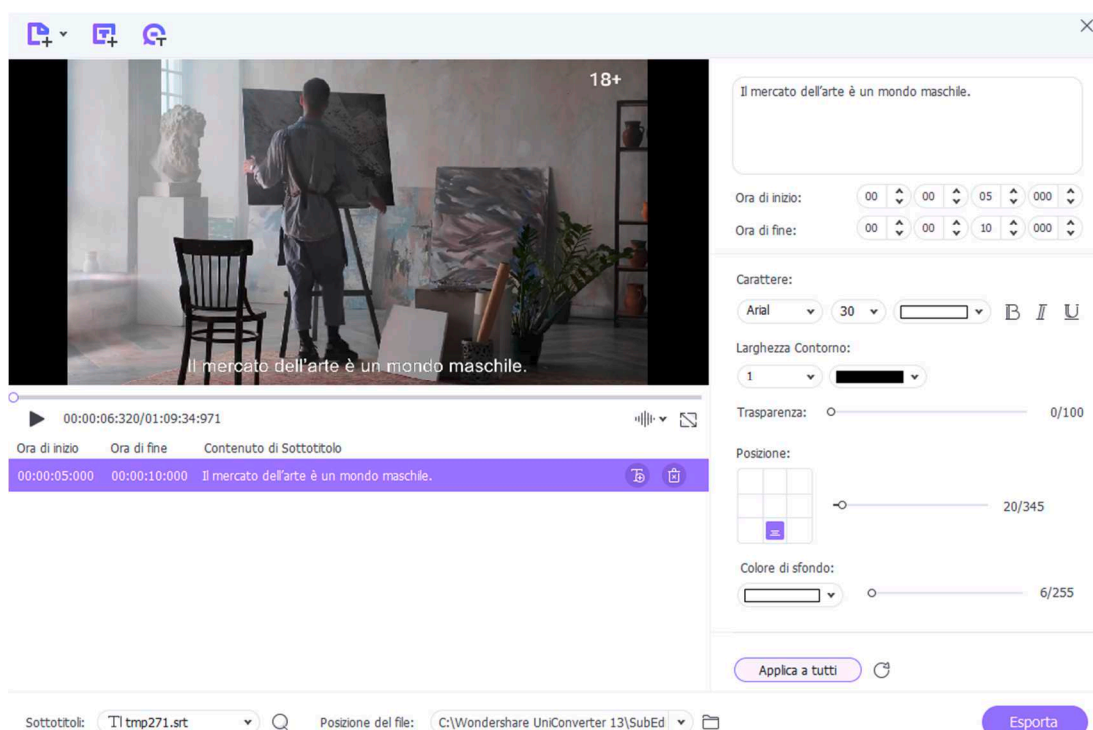
Nello svolgimento di questo lavoro di tesi si è fatto riferimento al *workflow* ideale della sottotitolazione (vedi paragrafo 3.2.1.), che prevede il coinvolgimento di diverse figure professionali. Le fasi presentate in questo capitolo sono quelle che, di norma, vengono svolte dal traduttore (eccezion fatta per la trascrizione dei dialoghi, che solitamente viene eseguita da un soggetto terzo incaricato dal committente). Ne deriva che la traduzione qui proposta dovrà subire ulteriori rimaneggiamenti prima di essere utilizzata per la sottotitolazione italiana del documentario. In particolare, sarà necessario l'intervento di uno *spotter* e di un adattatore. Il primo avrà il compito di determinare l'esatto momento in cui i sottotitoli dovranno comparire sullo schermo (*in-time*) e quando, invece, dovranno scomparire (*out-time*), nel rispetto dei vincoli spaziali e temporali già ampiamente discussi nel capitolo 3. A partire dal lavoro dello

⁴⁸⁹ <<https://dic.academic.ru/>>

spotter, l'adattatore dovrà poi rimaneggiare il testo *target*, intervenendo se necessario sulla lunghezza delle frasi e segmentandole nei punti più opportuni.

Per sottotitolare concretamente il documentario è possibile ricorrere a diversi programmi: uno molto noto, nonché completamente gratuito, è “*Wondershare UniConverter*”, che dispone di un'interfaccia intuitiva e di facile utilizzo anche per gli utenti meno esperti. Esso offre la possibilità di importare un *file* esterno contenente i sottotitoli, oppure di crearli sul momento digitandone il contenuto nell'apposito spazio.

Figura 40 – Interfaccia di “*Wondershare UniConverter*”, Editor dei Sottotitoli



Nella parte destra dell'interfaccia l'utente ha la possibilità di indicare l'*in-time* e l'*out-time* di ogni sottotitolo, nonché di personalizzare il carattere, la larghezza del contorno, la trasparenza, la posizione e il colore di sfondo.

4.3. Le difficoltà traduttive incontrate

La principale difficoltà riscontrata nel processo traduttivo è stata la resa per iscritto del linguaggio orale, caratterizzato da intercalari, ripetizioni e false partenze:

nel passaggio alla lingua *target* si è cercato di mantenere il tono colloquiale dell'originale, normalizzandone però la sintassi e aumentandone la coerenza e la coesione in vista di una sua lettura sullo schermo. Vediamo per esempio il segmento 102, che presenta un'esitazione, una frase interrotta, e com'è stato tradotto in italiano:

102	Мужчины же, наоборот, относились, ну, поддерживали.	Gli uomini, al contrario, ci sostenevano.
-----	---	---

La traduzione letterale del segmento russo sarebbe: “Gli uomini, al contrario, ci trattavano... ci sostenevano”.

Un altro aspetto problematico è stata la gestione della terminologia tecnica quando si entrava nel vivo delle diverse professioni, per esempio i termini “siviera” (segmento 71) e “gorgogliare” (segmento 72) nell'ambito della metallurgia. Per giungere a una traduzione soddisfacente, è stato fondamentale svolgere un lavoro parallelo di ricerca e approfondimento.

La presenza di alcuni *realia* della cultura russa ha scaturito molte riflessioni, legate alla scelta tra una strategia di straniamento e di addomesticamento. Nella quasi totalità dei casi si è optato per avvicinare il testo alla cultura *target*, ritenendo che i riferimenti alla realtà russa non fossero rilevanti ai fini della comprensione e del godimento del documentario nel suo complesso. Per esempio, il “кафе ‘Берёзка’” è stato tradotto come “trattoria” (segmento 290), le “шесть бутылок ‘Боржом’” sono diventate semplicemente “sei bottiglie d'acqua” (segmento 310). Così facendo, il testo è stato disambiguato per il pubblico *target*, eliminando elementi potenzialmente disturbanti, senza intaccare in alcun modo il significato del testo *source*.

Sulla stessa linea si colloca la scelta tra la traduzione e la semplice traslitterazione dei nomi di aziende, riviste, canali televisivi e radiofonici. In linea di principio, si è optato per la traduzione di tutti quei nomi di cui è nota la versione italiana (per esempio “Эхо Москвы”, conosciuta in Italia come l’“Eco di Mosca”, intertitolo 3), traslitterando invece quei nomi che, di norma, vengono indicati in caratteri latini (per esempio “Ведомости”, “*Vedomosti*”, intertitolo 6).

Un'ultima considerazione riguarda l'utilizzo del linguaggio inclusivo. Vista la tematica affrontata nel documentario, il ricorso al genere maschile per indicare professioni rivestite da donne sembrava più che mai inappropriato. Per questo motivo,

è stato scelto di declinare al femminile tutte le cariche, parlando di “professoressa associata” (intertitolo 3), “caporedattrice”, “direttrice”, “fondatrice” (intertitolo 6) e via dicendo.

CONCLUSIONE

Il presente elaborato si è posto l'obiettivo di analizzare in modo completo e sistematico il mondo della traduzione audiovisiva, rimediando a una generale frammentarietà che caratterizza gli studi in materia. Ampio spazio è stato dedicato alle tendenze traduttive più recenti, destinate a plasmare il futuro della professione.

Per la stesura di questo lavoro di tesi sono stati consultati numerosi saggi e articoli scientifici, necessari per ottenere una visione d'insieme dello stato dell'arte. Fondamentale per l'approfondimento delle ultime novità nell'ambito dell'audiovisivo è stata la consultazione di portali quali "*Academia.edu*⁴⁹⁰". Inoltre, la piattaforma di *streaming* "*Netflix*" ha rivestito un'importanza cruciale, perché da essa è stata tratta la maggior parte degli esempi riportati nei diversi paragrafi.

Si è iniziato con una parte introduttiva volta a fornire una prima analisi del concetto di traduzione. Nonostante contenga considerazioni di carattere molto ampio, questo capitolo è essenziale per permettere al lettore di abbandonare qualsiasi visione semplicistica e prendere consapevolezza della complessità della tematica.

Si è proseguito entrando nel cuore della traduzione audiovisiva e distinguendo, per comodità di esposizione, due macrocategorie: risonorizzazione e sottotitolazione. La prima comprende quelle modalità di traduzione che prevedono la sostituzione o la parziale copertura della traccia audio originale con una nuova. La seconda, invece, include quelle modalità di traduzione volte a "presentare sullo schermo un testo scritto che riproduce il dialogo originale dei parlanti [...] e le informazioni contenute nella colonna sonora"⁴⁹¹. Vista la velocità con cui la tecnologia si evolve, l'aspetto più impegnativo nella stesura di questi capitoli è stato reperire informazioni aggiornate, che rispecchiassero la situazione attuale. Un'ulteriore sfida, che ha richiesto un notevole investimento di tempo ed energie, è stata la ricerca di esempi originali e calzanti, che aiutassero a comprendere immediatamente i concetti espressi sul piano teorico.

Si è giunti infine a un'applicazione concreta dei principi esposti nelle pagine precedenti, proponendo una traduzione per la sottotitolazione italiana del

⁴⁹⁰ < <https://www.academia.edu/> >

⁴⁹¹ J. Díaz Cintas, A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p. 8.

documentario in lingua russa “*Ženskaja kar’era – kak pravil’no? // 10 istorij o tom, kak stroit’ uspešnuju kar’eru*” (“Carriera femminile: cos’è giusto fare? // Dieci storie su come costruire una carriera di successo”). Questo capitolo può essere considerato il fulcro dell’intero lavoro: da un lato, esso rappresenta il bilancio di mesi di ricerca, un tentativo di mettere in pratica quanto studiato sui libri e prendere coscienza delle nuove competenze acquisite; dall’altro, la presenza di numerose note a piè di pagina e di alcuni paragrafi conclusivi a commento della traduzione lo rende uno strumento utile per il lettore, che può rendersi conto dei complessi ragionamenti alla base di ogni scelta lessicale, grammaticale e sintattica nel passaggio dalla lingua *source* alla lingua *target*.

Un ulteriore spunto di ricerca potrebbe essere la proposta di una traduzione per il doppiaggio italiano del documentario in questione, per poi confrontarlo con la sua sottotitolazione. Un’analisi comparativa permetterebbe agli studenti di traduzione audiovisiva di ragionare sui vincoli che caratterizzano le due diverse modalità, e che potrebbero risultare di difficile comprensione se studiati solamente in astratto.

BIBLIOGRAFIA

- AENOR, Norma UNE: 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías, Madrid, AENOR, 2005.
- AMBROSINI Riccardo et al., *Scríbhthair a ainm n-ogaim. Scritti in memoria di Enrico Campanile*, Pisa, Pacini editore, 1997.
- BACCOLINI Raffaella, BOLLETTIERI BOSINELLI Rosa Maria, GAVIOLI Laura, *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, 1994.
- BENECKE Bernd, *Audio description and audio subtitling in a dubbing country: Case studies*, in *Emerging topics in translation: Audio description*, a cura di E. Perego, Trieste, EUT, 2012.
- BOLLETTIERI BOSINELLI Rosa Maria, HEISS Christine, SOFFRITTI Marcello, BERNARDINI Silvia, *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, 2000.
- BROWN Donald Edward, *Human Universals*, Boston, Mc-Graw-Hill, 1991.
- CAFFREY Colm, *Relevant Abuse? Investigating the Effects of an Abusive Subtitling Procedure on the Perception of TV Anime Using Eye Tracker and Questionnaire*, tesi di dottorato, Dublin City University, 2009.
- CEVESE Claudia, DOBROVOLSKAJA Julia, MAGNANINI Emilia, *Grammatica russa. Morfologia: teoria ed esercizi*, Milano, Hoepli, 2000.
- CHAUME Frederic, BAÑOS-PIÑERO Rocío, *Prefabricated Orality: a Challenge in Audiovisual Translation*, “inTRAlinea”, 2009.
- CHAUME Frederic, *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester-Kinderhook, St. Jerome Publishing, 2012.
- CHISHOLM Brad, *Reading Intertitles*, “Journal of Popular Film and Television”, vol. 15, 1987.
- DE LINDE Zoe, KAY Neil, *The Semiotics of Subtitling*, Manchester-Kinderhook, St. Jerome Publishing, 1999.
- DE SANTIS Cristiana, *Lingua, pensiero e realtà*, “Sapere”, Bari, Edizioni Dedalo, 2014.
- DÍAZ CINTAS Jorge, ORERO Pilar, *Voice-over*, in *Encyclopedia of Language and Linguistics, Second Edition*, vol. 13, Oxford, Elsevier, 2006.
- DÍAZ CINTAS Jorge, MUÑOZ SÁNCHEZ Pablo, *Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment*, “The Journal of Specialised Translation”, vol. 6, 2006.
- DÍAZ CINTAS Jorge, REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester-Kinderhook, St. Jerome Publishing, 2007.

- DÍAZ CINTAS Jorge, *Subtitling: theory, practice and research*, in *The Routledge Handbook of Translation Studies*, a cura di C. Millán, F. Bartrina, London, Routledge, 2012.
- EFIMOVA Ksenia, *Tradurre il sorriso, o Delle voci mancanti del cinema russo in Italia*, “Slavica Tergestina”, vol. 21, 2018.
- EUGENI Carlo, *Introduzione al rispeakeraggio televisivo*, “inTRAlinea”, vol. 9, 2006.
- FERRER SIMÓ María Rosario, *Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales*, “Puentes”, vol. 6, 2005.
- FODOR István, *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburg, Helmut Buske, 1976.
- GILE Daniel, *Simultaneous interpreting*, in *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2018.
- GRIGARAVIČIŪTÈ Ieva, GOTTLIEB Henrik, *Danish Voices, Lithuanian Voice-over. The Mechanics of Non-Synchronous Translation*, “Perspectives: Studies in Translatology”, vol. 7, 1999.
- HEISS Christine, BOLLETTIERI BOSINELLI Rosa Maria, *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, CLUEB, 1996.
- HENDRICKX Paul, *Partial Dubbing*, “Meta”, vol. 29, 1984.
- HERBST Thomas, *A Pragmatic Translation Approach to Dubbing*, “EBU Review – Programmes, Administration, Law”, vol. 38, 1987.
- HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ Ana Isabel, MENDILUCE CABRERA Gustavo, *New trends in audiovisual translation: The latest challenging modes*, “Miscelánea”, vol. 31, 2005.
- INCALCATERRA MCLOUGHLIN Laura, BISCIO Marie, NÍ MHAINNÍN Máire Áine, *Audiovisual Translation: Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*, Bern, Peter Lang, 2011.
- JAKOBSON Roman, *Aspetti linguistici della traduzione*, “Saggi di linguistica generale”, Milano, Feltrinelli, 2008.
- KIJAMOVA K.I., *Parodijnaja tehnika travestirovanija v goblinskom perevode. Na materiale naimenovaniij tehničeskich sredstv v kinofil'me “Zvezdnye vojny: burja v stakane”*, “Moloděž’ i nauka: sbornik materialov IX Vserossijskoj naučno-tehničeskoi konferencij studentov, aspirantov i molodych učenyh s meždunarodnym učastiem, posvjaščennoj 385-letiju so dnja osnovanija g. Krasnojarska”, Krasnojarsk, Sibirskij federal'nyj universitet, 2013.
- KURZ Ingrid, *Physiological stress responses during media and conference interpreting*, “Interpreting in the 21st Century”, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2002.
- LEFEVERE André, 1978, *Translation Studies. The Goal of the Discipline*, in J. S. Holmes, J. Lambert, R. Van den Broeck, a cura, “Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies”, Louvain, Acco.

- LORENZO Lourdes, PEREIRA Ana, *Deaf Children and Their Access to Audiovisual Texts: Educational Failure and the Helplessness of the Subtitles*, in *Between the Text and the Receiver: Translation and Accessibility*, a cura di E. Di Giovanni, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011.
- MARTÍNEZ-TEJERINA Anjana, *Subtitling for Film Festivals: process, techniques and challenges*, “TRANS. Revista de Traductología”, vol. 18, 2014.
- MATAMALA Anna, *Translations for Dubbing as dynamic texts: strategies in film synchronisation*, “Babel”, vol. 56, 2010.
- MATEO Marta, *Surtitling today: new uses, attitudes and developments*, “Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies”, vol. 6, 2021.
- MATKIVSKA Nataliia, *Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters’ Speech and Translation Strategies Applied*, “KALBŪ STUDIJS // STUDIES ABOUT LANGUAGES”, vol. 25, 2014.
- MCWHORTER John Hamilton, *The Language Hoax: Why the World Looks the Same in Any Language*, New York, Oxford University Press, 2014.
- NEBESIO Bohdan, *A Compromise with Literature? Making Sense of Intertitles in the Silent Films of Alexander Dovzhenko*, “Canadian Review of Comparative Literature”, vol. 23, 1996.
- NEVES Joselia, *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*, tesi di dottorato, University of Roehampton, 2005.
- NIKOLIC Kristijan, BYWOOD Lindsay, *Audiovisual Translation: The Road Ahead*, “Journal of Audiovisual Translation”, London, J.L. Kruger, 2021.
- PEREGO Elisa, TAYLOR Christopher, *Tradurre l’audiovisivo*, Roma, Carocci editore, 2012.
- PEREGO Elisa, *Da dove viene e dove va l’audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti*, Trieste, EUT, 2014.
- PEREIRA Ana, *Criteria for Elaborating Subtitles for Deaf and Hard of Hearing Adults in Spain: Description of a Case Study*, in *Listening to Subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*, a cura di A. Matamala, P. Orero, Bern, Peter Lang, 2010.
- PETILLO Mariacristina, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Milano, FrancoAngeli, 2012.
- PÖCHHACKER Franz, *Researching TV interpreting: selected studies of US presidential material*, “The Interpreters’ Newsletter”, vol. 16, 2011.
- PICCININI Nicola et al., *Automatic Live Subtitling: state of the art, expectations and current trends*, “NAB Broadcast Engineering Conference”, 2014.
- PINKER Steven, *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*, New York, William Morrow and Company, 1994.
- RAHMI Awliya, *Joke Strategies in American Situational Comedy ‘How I Met Your Mother’*, “Jurnal Arbitrer”, vol. 4, 2017.

- RAI, *Norme e convenzioni editoriali essenziali sottotitoli televisivi per spettatori sordi e con difficoltà uditive*, 2021.
- ROJO LÓPEZ Ana María, CAMPOS PLAZA Nicolás, *Interdisciplinarity in translation studies. Theoretical models, creative approaches and applied methods*, Bern, Peter Lang, 2016.
- SALMON Laura, *Teoria della traduzione*, Milano, FrancoAngeli, 2017.
- SALT Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London, Starword, 2009.
- SCARPA Federica, *La traduzione specializzata: un approccio didattico professionale*, Milano, Hoepli, 2008.
- ŞERBAN Adriana, MATAMALA Anna, LAVAUUR Jean-Marc, *Audiovisual Translation in Close-Up: Practical and Theoretical Approaches*, Bern, Peter Lang, 2011.
- SAURO Shannon, *Fan Fiction and Informal Language Learning*, “The handbook of informal language learning”, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2020.
- SHAFIROVA Liudmila, CASSANY Daniel, *Bronies learning English in the digital wild*, “Language Learning & Technology”, vol. 23, 2019.
- SILEO Angela, *Il doppiaggio: interferenze linguistiche sulla soglia tra inglese e italiano*, “Altre modernità”, 2015.
- SPITERI MIGGIANI Giselle, *Dialogue Writing for Dubbing: An Insider's Perspective*, London, Palgrave Macmillan, 2019.
- TAYLOR Christopher, *Tradurre il cinema: Atti Covegno (Trieste, 29-30 novembre 1996)*, Trieste, EUT, 2000.
- VAZQUEZ-CALVO Boris, SHAFIROVA Liudmila, TIAN ZHANG Leticia, CASSANY Daniel, *An Overview of Multimodal Fan Translation: Fansubbing, Fandubbing, Fan Translation of Games, and Scanalation*, “Insights into Audiovisual and Comic Translation. Changing Perspectives on Films, Comics and Video Games”, Córdoba, UCO Press, 2019.
- VIAGGIO Sergio, *Simultaneous interpreting for television and other media: translation doubly constrained*, “(Multi)Media Translation. Concepts, Practices and Research”, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2001.
- VIRKUNEN Riitta, *The Source Text of Opera Surtitles*, “Meta”, vol. 49, 2004.
- WHITMAN-LINSEN Candace, *Through the dubbing glass*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992.
- ZABALBEASCOA Patrick, *Translating jokes for dubbed television situation comedies*, “The Translator”, vol. 2, 1996.

SITOGRAFIA

- <https://www.imdb.com/title/tt10919420/releaseinfo?ref_=tt_dt_aka#akas>, consultato in data 24.11.2021.
- <<https://www.statista.com/statistics/257656/size-of-the-global-language-services-market/>>, consultato in data 13.11.2021.
- <<https://www.treccani.it/vocabolario/tradurre/>>, consultato in data 13.11.2021.
- <<https://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio/>>, consultato in data 17.02.2022.
- <https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/tv/2022/02/15/friends-torna-in-cina-ma-con-la-censura-su-scene-lgbtq_a6394ea1-b861-4793-b439-82c270715f57.html>, consultato in data 21.02.2022.
- <<https://edition.cnn.com/2022/02/12/entertainment/china-lgbt-friends-television-lesbian-censorship-scli-intl/index.html>>, consultato in data 21.02.2022.
- <<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/59104>>, consultato in data 03.03.2022.
- <<https://www.treccani.it/vocabolario/sottotitolo/>>, consultato in data 17.03.2022.
- <<https://www.biap.org/en/component/content/article/65-recommendations/ct-2-classification/5-biap-recommendation-021-bis>>, consultato in data 15.04.2022.
- <<https://signhealth.org.uk/resources/learn-about-deafness/deaf-or-deaf/>>, consultato in data 15.04.2022
- <<https://bbc.github.io/subtitle-guidelines/#Intonation-and-emotion>>, consultato in data 16.04.2022.
- <<https://www.ens.it/lis>>, consultato in data 19.04.2022.
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-italiana-dei-segni_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/>, consultato in data 19.04.2022.
- <<https://www.rai.it/dl/easyweb/LIS-e2a267d2-e9a0-4af7-b2ff-baad1f5d060e.html>>, consultato in data 19.04.2022.
- <https://www.youtube.com/watch?v=gX_0k5mZJcY>, consultato in data 05.05.2022.
- <<https://client.fut.ru/>>, consultato in data 05.05.2022.
- <https://www.youtube.com/watch?v=gX_0k5mZJcY>, consultato in data 09.08.2022.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИПЛОМНОЙ РАБОТЫ

Основная цель этой дипломной работы – дать как можно более полное изложение темы аудиовизуального перевода, внеся порядок и систематичность в область, которая изучена до сих пор лишь фрагментарно. Кроме того, большое внимание уделено новейшим тенденциям в этой сфере. К сожалению, многие учёные часто упускают их из виду, не понимая, что им суждено определить будущее аудиовизуального перевода.

Работа разделяется на две основные части, – теоретическую часть и практическую часть. Теоретическая часть состоит из трёх глав, а каждая имеет свои особенности.

Первая глава представляет необходимое введение в тему перевода в целом. Она начинается с анализа понятия перевода, для того, чтобы читатель понял её сложность. По сути, дать определение этого термина раз и навсегда очень трудно, если не невозможно: существует бесчисленное множество точек зрения, с которых можно анализировать это явление, поэтому предпочесть одну из них другим – значит ограничиться лишь частичным взглядом. Итальянская учёная и профессорша Федерика Скарпа предложила три различных определения термина «перевод» в зависимости от принятой перспективы:

- с точки зрения лингвиста, перевод – это лингвистическая операция по транскодификации и по передаче, основанная на определённом подходе (например сравнительно-сопоставительном, функциональном и т.д.);
- с точки зрения специалиста по переводу, перевод – это операция по переформулировании текста с одного языка на другой;
- с точки зрения учёного-переводчика, перевод – это операция по передаче объективных и устойчивых смыслов переводчиком, который должен оставаться невидимым.

Недавно Лаура Салмон добавила ещё одно соображение, подчеркнув, что в современных индоевропейских языках термин «перевод» обычно используется для обозначения двух разных понятий: процесс перекодирования текста на

естественном языке в текст на другом естественном языке, а также продукт этого процесса, а именно переведённый текст.

Сосредоточившись исключительно на лингвистических знаках, Роман Якобсон вместо этого предложил трёхстороннюю концепцию перевода. В этом смысле можно различать:

- внутриязыковой перевод или переименование, т.е. интерпретация вербальных знаков с помощью других знаков того же языка;
- межъязыковой перевод или собственно перевод, т.е. интерпретация вербальных знаков посредством какого-либо другого языка;
- межсемиотический перевод или трансмутация, т.е. интерпретация вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем.

Ввиду своей сложности, исторически понятие перевода трактовалось – и продолжает трактоваться – диаметрально противоположным образом: с одной стороны как парадоксальное и невозможное действие, а с другой как алгоритмическая и линейная процедура. Этот спор о переводимости человеческих языков связан с лингвистической борьбой между универсалистами и релятивистами, изображенной в параграфе 1.2.

Универсалисты разделяют знаменитые теории Ноама Хомского, согласно которым все языки, несмотря на их различия на поверхностном уровне, объединены глубинной структурой, так называемой универсальной грамматикой. Из этого следует, что они одинаково способны выражать, хотя и разными средствами, мысли, эмоции и ситуации, общие для людей всего мира. Релятивисты, напротив, поддерживают гипотезу «Сапир-Уорф», названную в честь двух американских учёных, разработавших её в середине прошлого века. Релятивизм в его самой крайней форме утверждает, что люди, выросшие под влиянием одного языка, не могут полностью понять концептуальную реальность тех, кто говорит на другом языке. В конечном счёте, эта теория отрицает возможность быть действительно двуязычным и, следовательно, считает процесс перевода невозможным. Научные данные неоднократно опровергали этот релятивистский экстремизм, поддерживая умеренный универсализм.

Несомненно, язык находится под влиянием культуры, выражением которой он является. Однако, язык только отражает культуру, а не создаёт её.

Затем мы переходим к сути аудиовизуального перевода. В параграфе 1.3 речь идёт о предмете аудиовизуального перевода, а именно аудиовизуальном тексте, который имеет ряд особых характеристик. Самым важным аспектом, безусловно, является его избыточность информации: аудиовизуальный текст, по сути, одновременно использует несколько каналов для передачи сообщения (например, сочетание звукового с визуальным каналом). Из этого следует, что работа аудиовизуального переводчика, сосредоточенная на вербально-звуковые аспекты, не может игнорировать предварительный глубокий анализ факторов, относящихся и к другим сферам.

В параграфе 1.4 подчёркивается, что логика перевода заключается не в замене слов, а в сравнении двух языковых систем. Другими словами, необходимо добавить промежуточный шаг, переходя от исходного текста к так называемой функциональной концепции, а от неё – к целевому тексту. Цель – получить переведённый медиатекст, который создаёт иллюзию оригинала. На данном этапе изложения возникает вопрос, достаточно ли перенести только лингвистические элементы аудиовизуального текста с одного языка на другой или, напротив, необходимо ли адаптировать продукт к целевой аудитории также и с культурной точки зрения. Кристофер Тейлор решил эту проблему, предложив различные подходы в зависимости от жанра и функции медиатекста. В случае рекламных роликов рекомендуется принять стратегию локализации, с целью избежания недопонимания и стимулирования более быстрого принятия продукта местной аудиторией. Что касается кино, наоборот, важно позволить иностранным фильмам оставаться иностранными. Чрезмерная локализация подвергает мультимедийный продукт, привлекательность которого во многих случаях заключается именно в его экзотической характере, риску десематизации.

После этого мы переходим к параграфу 1.5, представляющему основные проблемы, с которыми сталкивается аудиовизуальный переводчик. Важно подчеркнуть, что в данном параграфе не ставится цель предписать наилучший способ решения подобных переводческих проблем. Он ограничивается

описанием обычной практики, излагая различные варианты, доступные переводчику, за которым, однако, всегда остаётся последнее слово. Первый вопрос, который анализируется, – это перевод названий фильмов. Переводчик, которому поручено перевести фильм, должен прежде всего убедиться, что этот медиатекст не был уже переведён и передан в эфир в прошлом. В этом случае, как правило, необходимо придерживаться ранее предложенного перевода названия, чтобы избежать несоответствия и растерянности у целевой аудитории. В этом отношении, очень полезным инструментом, которым обычно пользуются профессиональные переводчики, является база данных “*International Movie Database*” (IMDb), в которой собрана информация об огромной коллекции фильмов и телесериалов. Наоборот, на случай, если аудиовизуальный продукт ранее не транслировался в стране перевода, переводчик может прибегнуть к следующим пяти способам передачи его названия:

- прямой перевод оригинального названия;
- частичный перевод оригинального названия;
- новый захватывающий перевод;
- нулевой перевод, т.е. сохранение названия на языке оригинала;
- нулевой перевод с последующим захватывающим объяснением.

Фредерик Шоме подчёркивает, что на практике можно выделить две общие тенденции в переводе названий, в зависимости от вида аудиовизуального текста. В случае фильмов, обычно предпочитают сохранить название на языке оригинала, чтобы продукт был известен под одним и тем же названием во всём мире. Напротив, в случае менее канонических жанров (например, мультфильмов, документальных фильмов и т.д.), переводчику обычно разрешается более или менее свободно передавать название на языке перевода. Второй вопрос, который анализируется, – это перевод нестандартного языка. Доктрина традиционно различает три вида отклонений от языковой нормы:

- Во-первых случаи, когда персонаж говорит, намеренно стараясь быть комичным, монотонным, отшлифованным и т.д. Крайне важно, чтобы

переводчику удалось сохранить особый образ выражения персонажа, воспроизводя его лексический и грамматический выбор в языке перевода.

- Во-вторых случаи, когда персонаж говорит на диалекте. Здесь основная задача, стоящая перед аудиовизуальным переводчиком, – суметь передать диалектические вариации, характерные для данного культурного контекста и обычно не имеющие эквивалентов в языке и в культуре перевода. Огромная сложность этого процесса обусловлена мультимедийной природой аудиовизуального текста. Например, фильм о мафии, действие которого происходит в Палермо и герои которого говорят на сицилийском диалекте, никогда не может быть дублирован на южнонемецкий диалект: визуальная среда фильма, по сути, создаёт у зрителя горизонт ожиданий, который неизбежно влияет и на работу переводчика.
- В-третьих случаи, когда персонажи пользуются различными стилями речи. Парадигматическим примером являются формы вежливости и, в частности, местоимение «Вы», используемое для подчёркивания социальной дистанции или различных властных отношений между говорящим и собеседником. Передача этого социально-прагматического явления требует от переводчика тщательной проработки, независимо от того, обладают ли исходный язык и язык перевода одинаковыми морфологическими структурами. В каждой культуре существуют, по сути, неписанные правила, которые устанавливают степень формальности, наиболее подходящую для той или иной ситуации. Именно визуальные, нарративные и лингвистические подсказки, а также глубокий межкультурный опыт, помогают аудиовизуальному переводчику выбрать лингвистическую формулу, наиболее соответствующую степени официальности ситуации.

Третий и последний вопрос, который анализируется, – это перевод юмора. Хорхе Диас Синтас и Алин Ремаэль определили три основных шага, которым должен следовать аудиовизуальный переводчик для эффективной передачи юмора:

- определить и понять юмористический элемент исходного текста;
- оценить влияние юмора на зрителя;
- переформулировать юмористический элемент на языке перевода.

Однако возникает вопрос: *как* должно переформулировать юмористический элемент на языке перевода? Практика всё больше и больше склоняется к поиску динамической эквивалентности в ущерб формальной эквивалентности. Другими словами, на практике важно воссоздать у целевой аудитории того же эффекта, который определённый юмористический элемент вызывает у зрителей оригинальной версии продукта. Для достижения этой цели, переводчик имеет полную свободу в изменении семантического аспекта шутки, конечно, если он не является основополагающим для понимания фильма в целом. Патрик Забалбеаскоа, ведущий исследователь перевода юмора, выделил следующие шесть различных видов шуток, повторяющихся в ситкомах:

- международные или двународные шутки;
- шутки, относящиеся к национальной культуре;
- шутки, отражающие чувство юмора сообщества;
- шутки, зависящие от языка;
- визуальные шутки;
- сложные шутки.

Чтобы помочь понять каждую из этих видов шуток, в параграфе приведены много конкретных примеров из различных фильмов и сериалов. Опять же, читатель может согласиться с предложенными здесь решениями или нет. Цель состоит просто в том, чтобы подчеркнуть определённые аспекты, на которые необходимо обратить внимание, и излагать варианты, доступные переводчику для решения таких переводческих проблем.

Первая глава заканчивается параграфом 1.6, в котором выделяются два основных способа аудиовизуального перевода, а именно переозвучивание и субтитрование. Обе эти макрокатегории содержат внутри себя различные

более специфические способы аудиовизуального перевода, которые анализируются, соответственно, во второй и третьей главах.

Термин «переозвучивание» относится к тем способам аудиовизуального перевода, которые предполагают замену или частичное перекрытие оригинальной звуковой дорожки новой, либо на исходном языке, либо на другом языке перевода. Вторая глава состоит из 7 параграфов, посвящённых следующим подкатегориям:

- дублирование
- закадровый перевод (включая дикторский текст)
- частичное дублирование
- свободный комментарий (включая Гоблинский перевод)
- синхронный (и последовательный) перевод
- фандуб (включая фундуб)
- аудиоописание и аудиосубтитрирование для слепых

В параграфе 2.1 речь идёт о дублировании. Это разновидность переозвучивания, предусматривающая изготовление речевой фонограммы фильма на другом языке, смысловое содержание которой соответствует переводу оригинальной звуковой дорожки. После краткого изложения его истории и шагов, необходимых для его реализации, мы переходим к анализу стандартов качества, которым должен соответствовать хороший дубляж. Прежде всего, главным аспектом дубляжа является синхронизация. В этом отношении можно выделить следующие три вида синхронизации:

- Фонетическая синхронизация, также известная как «губная синхронизация». Она заключается в адаптации перевода к артикуляционным движениям актёров на экране, особенно если их лица находятся на переднем плане.
- Кинесическая синхронизация, т.е. синхронизация перевода с движениями тела актёров на экране. Например, актёр, который качает головой, не может сказать утвердительное «да». Этот аспект перевода для дубляжа обычно не

вызывает больших трудностей. Тем не менее, это необходимо учитывать, поскольку любые ошибки будут очень очевидны.

- Изохронность, т.е. синхронизация целевого текста с исходным в отношении чередования фонации и пауз в речи говорящего. Дублированный фильм, в котором актёр на экране шевелит губами, не произнося ни звука на языке перевода, несомненно будет негативно оценен принимающей аудиторией. Поэтому крайне важно, чтобы автор диалогов адаптировал длину реплик в переводе к длине высказываний на исходном языке.

Во-вторых, в случае дубляжа важно обеспечить реалистичность и правдоподобность речи на языке перевода. К сожалению, примеры так называемого «doppiaggese» не редкость в итальянском языке. Этот вариант языка характеризуется, например, заметным количеством слов и синтагм, которые являются искусственными, поскольку они – результат семантических и лексических калек, заимствований и других переводческих клише из исходного языка.

В-третьих, дублированный аудиовизуальный продукт должен быть верен исходному тексту, т.е. соблюдать содержание, форму, функцию и эффект оригинала. В современном контексте, однако, существует ещё много государств, в которых осуществляется интенсивная цензура, направленная на устранение политических, религиозных и сексуальных намёков, присутствующих в оригинальном тексте. Результатом является более нейтральный аудиовизуальный продукт, менее скабрёзный для целевой культуры (или для действующего режима), но также искаженный по сравнению со своим оригинальным содержанием.

Другие факторы, не входящие в сферу ответственности переводчика и автора диалогов, также вносят свой вклад в хорошо выполненный дубляж. К ним относятся качество звука, которое входит в компетенцию звукорежиссёра, и драматизм актёров дубляжа.

Затем мы переходим к параграфу 2.2, который посвящен теме закадрового перевода (и дикторского текста). Закадровый перевод – это наложение голоса целевого языка на исходные диалоги, которые, однако, не подавляются, а лишь

передаются с пониженной громкостью. Опять же, мы начинаем с краткого изложения его истории и шагов, необходимых для его реализации. Затем мы переходим к анализу особенностей закадрового перевода. Речь идёт, в частности, о необходимости для переводчика уменьшить длину реплик в переводе.

В параграфах 2.3 и 2.4 анализируются, соответственно, частичное дублирование и свободный комментарий (включая Гоблинский перевод). Первый способ аудиовизуального перевода заключается в дублирование главных героев в традиционной манере и ограничении простым закадровым голосом для второстепенных персонажей. Основным преимуществом частичного дублирования является его стоимость, которая – значительно ниже, чем при настоящем дублировании. С другой стороны, второй метод похож на закадровый перевод с технической точки зрения, поскольку предполагает наложение голоса на исходные диалоги, передаваемые с пониженной громкостью; однако, в отличие от последнего, свободный комментарий не основан на принципе верности перевода: в результате получается самостоятельный аудиовизуальный продукт, который не стремится точно воспроизвести лингвистическое и семантическое содержание исходного текста. К этой категории относится и Гоблинский перевод, т.е. пародийного закадрового перевода, являющегося результатом иронического переосмысления оригинального сюжета с целью произвести на зрителя комический эффект.

Параграф 2.5 посвящён синхронному и последовательному переводу. В первом случае переводчик переводит речь говорящего, пока тот продолжает говорить (с задержкой в несколько секунд, конечно); во втором случае, с другой стороны, говорящий произносит речь, делает паузу, чтобы переводчик перевёл её, и затем переходит к следующему высказыванию.

Учитывая тему данной дипломной работы, следующие подпараграфы сосредоточены на синхронном переводе, который является доминирующей практикой перевода в прямом эфире телевидения. После краткого изложения истории этого типа аудиовизуального перевода, анализируются основные трудности, с которыми сталкиваются синхронные переводчики. Например, их часто привлекают к работе в очень короткие сроки и в неудобные часы, в случае

прямых трансляций мероприятий из отдалённых районов. Это часто усугубляется низким качеством звука и изображения, что препятствует полному пониманию речей, которые обычно имеют высокую плотность информации. Все эти проблемы можно решить с помощью некоторых стратегий, которые можно разделить на две категории: те, которые направлены на предотвращение когнитивной перегрузки переводчика, и те, которые направлены на ограничение потерь при переводе. К первой группе относится тактика, которую можно использовать, если оратор составляет список в своей речи: вместо того, чтобы переводить пункты в том порядке, в котором они были упомянуты, переводчику удобнее начать с последнего из них. Например, если русский оратор перечислит «повышенную температуру, кашель, астению, потерю вкуса и обоняния» среди наиболее распространённых симптомов COVID-19, итальянский синхронный переводчик (если он хорошо обучен) повторит этот список на целевом языке, начиная с «perdita del gusto e dell'olfatto». Эта уловка позволяет сократить расход энергии мозга, "вылавливая" термин, пока он ещё находится в рабочей памяти, и не давая мозгу времени на его дальнейшую обработку. С другой стороны, стратегия, которая ограничивает потери при переводе, заключается в использовании аппроксимации: например, если переводчику трудно понять или запомнить сложное число, такое как 3.251.127, он просто скажет «более трёх миллионов». В таких случаях, очевидно, информация будет передана менее точно, но эти незначительные недостатки будут функциональны для поддержания текучести дискурса и передачи действительно основных элементов.

Как уже упоминалось выше, в данной дипломной работе большое внимание уделяется новейшим тенденциям в области аудиовизуального перевода. К ним относится фандуб. Это дубляж, выполненный поклонниками определённого аудиовизуального продукта, а не профессиональными дублёрами по заказу официального дистрибьютора. Когда это любительский дубляж создаёт комический эффект, скорее говорят о «фундубе». Этот термин, по сути, включает в себя английский корень «fun», чтобы подчеркнуть развлекательный характер этой практики. В подпараграфе 2.6.1 речь идёт о причинах, по которым фандуберы тратят часы и часы своего времени на эти дубляжные работы, не

получая за них никакого вознаграждения. В исследовании Васкеса-Кальва и др. приводится несколько причин такого вида деятельности. Прежде всего, их основной целью является способствовать распространению в своей стране определённого аудиовизуального продукта, который считается актуальным и был бы понятен только узкой нишевой аудитории. Во-вторых, фандуберы часто руководствуются желанием добиться престижа и признания в рамках фэндома, к которому они принадлежат. Наконец, этот вид деятельности даёт им возможность построить отношения с другими членами сообщества, благодаря тому, что работа фандуба обычно ведётся в совместном режиме. Однако, как нетрудно догадаться, в большинстве случаев фандуб является незаконной практикой, поскольку осуществляется с открытым нарушением авторских прав на переводимый аудиовизуальный продукт. Чтобы избежать судебного преследования, фандуберы обычно работают под псевдонимом, не раскрывая своей настоящей личности. Кроме того, они часто оправдывают переводческую деятельность как инструмент продвижения языков и культур меньшинств.

Вторая глава заканчивается параграфом 2.7, посвящённым аудиоописанию и аудиосубтитрованию для слепых. Это два новаторских способа аудиовизуального перевода, которые направлены на содействие инклюзии слепых и слабовидящих людей. В этих случаях не происходит перехода от исходного языка к языку перевода, а скорее работа по переформулированию текста в рамках одного языка. Аудиоописание можно определить как набор приёмов и навыков, основной целью которых является компенсация недостаточного восприятия визуального компонента в любом аудиовизуальном продукте путём создания адекватной звуковой информации. Когда предлагается услуга аудиоописания, она должна соответствовать определённым критериям удобства использования: конечная цель состоит в том, чтобы слепой или слабовидящий зритель понял и оценил аудиовизуальный продукт, без вмешательства описания в оригинальную звуковую дорожку. Однако, этот способ внутриязыкового перевода появился сравнительно недавно: пока не определены абсолютные параметры, позволяющие объективно оценить, является ли аудиоописание действительно пригодным для использования; тем не менее, доктрина постепенно движется в этом направлении благодаря вкладу

различных экспертов. Кратко излагая работу Элизы Перего и Кристофера Тейлора, можно сказать, что главными аспектами хорошего аудиоописания являются, прежде всего, ясность и объективность. Понятие «ясность» связано с объёмом передаваемой информации. С одной стороны, американская школа предпочитает длинные и очень подробные аудиоописания, которые, по мнению нескольких учёных, могут быть сложны для обработки зрителем; европейская школа, с другой стороны, предпочитает краткие аудиоописания, которые требуют меньше когнитивных усилий от зрителя. Даже в отношении идеальной степени объективности аудиоописания сосуществуют противоположные позиции: некоторые аудиодескрипторы стремятся быть абсолютно беспристрастными, в то время как другие склонны направлять зрителя к предвзятой интерпретации.

Вообще говоря, субтитрование – это способ аудиовизуального перевода, целью которого является представление на экране письменного текста, воспроизводящего оригинальный диалог дикторов и информацию, содержащуюся в звуковой дорожке. Третья глава состоит из 6 параграфов, посвящённых следующим подкатегориям, которые объединяет переход от фонической среды оригинала к графической среде:

- интритрование
- обычное субтитрование
- субтитрование для глухих
- респикинг (или живое субтитрование)
- суртитрование
- фансуб и всплывающие примечания

В параграфе 3.1 речь идёт о интритровании. Интритры были первым типом субтитров, появившимся на киноцене. Из них, путём дальнейшего развития, были получены все остальные способы аудиовизуального перевода, которые обсуждаются в данной главе. Термин «интритры» обозначает текстовые вставки, установленные в середине снимаемого действия. В основном они использовались в немых фильмах, чтобы передать диалог персонажей или

предоставить повествовательный, описательный или объяснительный материал фильма.

Однако наиболее распространённым типом субтитрования является то, что в настоящем обсуждении (в параграфе 3.2) называется «обычным субтитрованием». Оно заключается в наложении на нижний край кадров аудиовизуального продукта титров, содержащих перевод слов, произносимых актёрами на языке оригинала. Опять же, мы начинаем с краткого изложения его истории и шагов, необходимых для его реализации. Затем мы переходим к анализу ограничений, которым подвергается обычное субтитрование. Их можно разделить на три основных категории:

- Ограничения пространственного характера. В прошлом в профессии существовали очень строгие правила относительно максимального количества символов в строке субтитров. Эти ограничения были связаны с необходимостью соблюдения определённого расстояния от краев дисплея. Однако, с появлением цифровых технологий, этот подсчёт был вытеснен, и новой единицей измерения текста на экране стали пиксели. Последний аспект касается идеального количества строк, на которых можно распространять субтитры. Если субтитр относительно короткий, обычно стараются уместить его в одну строку, чтобы не утомлять глаз. С другой стороны, в случае длинных субтитров предпочтительнее разделить текст на две строки, сохранив его центральное расположение и избавив зрителя от необходимости переводить взгляд с одного конца экрана на другой.
- Ограничения временного характера. В идеале субтитры должны появляться на экране в тот самый момент, когда человек начинает говорить, и исчезать по окончании фразы. Для достижения этой цели необходимо, чтобы процесс споттинга был выполнен с предельной точностью: для этого, очень полезным инструментом является восьмизначный таймкод, который позволяет точно определить время входа и выхода субтитров. В реальности профессии, однако, можно выделить ещё два правила, которые устанавливают минимальную и максимальную продолжительность субтитров. Во-первых,

субтитр должен оставаться на экране не менее одной секунды, чтобы зрители могли прочитать его содержание. С другой стороны, по общему мнению, двухстрочный субтитр не должен оставаться на экране более шести секунд. Различные исследования показали, по сути, что это в среднем время, необходимое зрителю для полного прочтения текста: через шесть секунд, если текст всё ещё присутствует на дисплее, зрители автоматически будут перечитывать содержание, бесполезно тратя когнитивную энергию.

- Ограничения лингвистического характера. В процессе перевода субтитратор должен помнить о трёх основных аспектах. Во-первых, чтение – более медленный процесс, чем усвоение устной речи: зрителям необходимо дать достаточно времени, чтобы полностью понять, что написано внизу экрана. Во-вторых, зрители, читая субтитры, должны одновременно обращать внимание на происходящее на экране и звуковую дорожку: такая множественность стимулов требует определённого времени на обработку. Наконец, длина одного субтитра ограничена максимум двумя строками. Наиболее очевидным следствием этих ограничений является сокращение текста. Ещё одно соображение касается сегментации информации, как внутри одного субтитра (в двух строках), так и между субтитрами. Хорхе Диас Синтас и Алин Ремаэль определили несколько основных правил, которым необходимо следовать для переноса строк в процессе субтитрирования. Например, никогда не следует разделять слово на слоги; ещё, если субтитра состоит из двух или более предложений, то на каждое предложение следует отводить одну строку и т.д. Что касается сегментации информации между одним субтитром и следующим, то в идеале каждый субтитр должен иметь чёткую структуру и представлять собой законченное предложение. Однако, как легко догадаться, это не всегда возможно: есть много случаев, когда персонажи произносят сложные предложения, которые невозможно исчерпать в двух простых строках примерно по 30 символов в каждой. Именно в таких обстоятельствах процесс споттинга имеет решающее значение: он должен быть проведён таким образом, чтобы все слова, объединённые логическими, смысловыми и грамматическими

связями, находятся в одном и том же субтитре. Последний аспект, который необходимо рассмотреть, касается передачи в субтитрах любых отклонений от языковой нормы, присутствующих в оригинале: в большинстве случаев эти нестандартные черты устраняются при переходе от устного языка к письменному. Подобным образом, в процессе субтитрирования часто наблюдается тенденция к устранению или, по крайней мере, смягчению более грубых языковых элементов. На самом деле, по общему мнению, в письменном виде гнусные речи оказывают более оскорбительное воздействие.

В разделе 3.3, с другой стороны, анализируется субтитрирование для глухих. Это практика, направленная на вербализацию звуковой дорожки аудиовизуального продукта с целью сделать его доступным и удобным для зрителей с нарушениями слуха. Прежде чем подробно анализировать особенности этого типа субтитрования, останавливается на характеристиках его конечных пользователей. Глухая аудитория, на самом деле, разнообразна и неоднородна. В идеальной ситуации каждый слабослышащий зритель должен иметь индивидуальные субтитры, выверенные в соответствии со своей степенью глухоты. Однако, как легко догадаться, на практике это неосуществимо, и на данный момент можно работать только в направлении среднего, разделяемого удобства использования. Для того, чтобы удовлетворить потребности аудитории с уязвимыми местами, субтитрирование для глухих обладает рядом специфических особенностей, которые отличают его от обычного субтитрирования. Ссылаясь на анализ, предложенный Элизой Перего и Кристофером Тейлором, эти особенности касаются пяти основных областей:

- Вербализация звука. Нарушение слуха не только мешает зрителю слышать диалоги персонажей, но и препятствует распознаванию просодических признаков, характерных для речи (интонация и качество голоса, ударение, ритм и т.д.) и всех фонических элементов аудиовизуального продукта (тишины, шумы, мелодии и т.д.). По этой причине субтитры для слабослышащих не могут ограничиваться простой транскрипцией

оригинальных диалогов, но должны быть обогащены всеми элементами, к которым слабослышащий пользователь не имеет прямого доступа. Для этого, в реальности профессии используются различные стратегии. Например, очень полезным инструментом являются диакритические, графические и интерпунктурные знаки, используемые чаще (и иногда с другим значением) в субтитровании для глухих, чем в обычном субтитровании.

- Идентификация персонажей. Если зритель без нарушений слуха может очень естественно определить активного диктора, научившись узнавать его голос в процессе просмотра, то то же самое нельзя сказать о глухом человеке. Для решения этой проблемы, в профессии используется несколько стратегий. Наиболее распространёнными являются расположение субтитров под говорящим актёром, использование имени персонажа перед субтитрами, транскрибирующими реплику, и использование разных цветов для разных дикторов.
- Синхронизация и время чтения. Ана Перейра показала, что глухие взрослые в среднем достигают скорости чтения на бумаге, сравнимой со скоростью чтения трудоспособных детей в возрасте около девяти лет. Из этого следует, что субтитры для глухих, чтобы быть прочитанными полностью, должны оставаться на экране на несколько долей секунды дольше стандартного времени. Поэтому в некоторых случаях допускается определённая рассинхронность для правильной передачи сообщения, не заставляя глухого зрителя ускорять процесс чтения.
- Лексический и синтаксический выбор. При производстве субтитров для глухих необходимо взвешивать лингвистический выбор в соответствии со средними навыками глухого зрителя. Неспособность воспринимать акустическую информацию препятствует усвоению определённых выражений и синтаксических структур, и также развитию абстрактного мышления. Для получения удобных для глухих зрителей субтитров рекомендуется, например, использовать базовые словарные слова и простые

синтаксические структуры, ограничить использование метафор, использовать существительные вместо местоимений, избегать неологизмов и иностранщины и т.д.

- Пересмотр текста. Как и все другие формы субтитрирования, субтитрирование для глухих также должно соблюдать определённые пространственно-временные ограничения, что иногда делает неизбежным пропуск или изменение формулировки некоторых элементов исходного текста. Сокращение по сравнению с оригиналом плохо переносится большинством глухих слушателей. Однако вопреки тому, что можно подумать, полностью транскрибированные субтитры менее понятны глухой аудитории, чем субтитры с текстовым сокращением.

Раздел 3.4, с другой стороны, посвящён респикингу, одному из недавно появившихся способов аудиовизуального перевода. Он заключается в одновременном переводе устного текста в письменный при посредничестве двух основных элементов: человека-респикера и программного обеспечения для распознавания речи. После краткой скобки, посвящённой терминологическим вопросам и, в частности, разнице между программами по «voice recognition» и по «speech recognition», мы переходим к анализу фигуры респикера. Эта профессия находится на половине пути между синхронным переводчиком и субтитратором предварительно записанных программ для глухих. Как и синхронный переводчик, респикер должен синхронно переводить речь оратора, уделяя одновременно внимание, с одной стороны, исходному тексту, а с другой – созданию промежуточного текста, который будет надиктован в программное обеспечение. Таким образом, респикер преобразует устный текст в другой устный текст, который после обработки программным обеспечением будет представлен в письменном виде для аудитории с особыми потребностями. Для этого необходимо, чтобы специалист "очистил" исходный текст, устранив типичные черты устности (колебания и фальстарты, междометия, самокоррекции и т.д.), а также сленговые выражения, иноязычные выражения или диалекты, которые не приняты в используемой языковой системе.

Сравнение между респикинг и субтитрированием для глухих ещё более наглядно. Фактически, обе дисциплины имеют целью создание субтитров, предназначенных для пользователей с нарушениями слуха, и содержащих также наиболее важную экстралингвистическую информацию.

Ещё один особый тип субтитров – суртитры, используемые на конференциях, театральных представлениях (особенно операх) и концертах. Название происходит от того, что в этой практике титры не накладываются на нижний край кадров аудиовизуального продукта, а отображаются на светодиодном дисплее над сценой во время живого выступления. Будучи особым типом субтитров, суртитры также подчиняются временным и лингвистическим ограничениям, о которых уже говорилось в разделе 3.2.2. Пространственные ограничения, с другой стороны, были частично преодолены благодаря более широкому использованию PowerPoint для создания надписей: в отличие от программного обеспечения, используемого ранее, эта программа Microsoft предлагает большую гибкость в отношении количества строк в надписи и количества символов в строке.

Третья глава заканчивается параграфом 3.6, посвящённым фансубу. Этот термин относится к субтитрированию сериалов, фильмов и мультфильмов (особенно аниме) фанатами для фанатов, до того, как аудиовизуальный продукт будет распространён в целевой стране официальной индустрией перевода. Как и фандуб (см. раздел 2.6), фансуб в большинстве случаев также является незаконной практикой, поскольку осуществляется с открытым нарушением авторских прав. Что касается переводческих выборов, фансуберы знают, что они нацелены на аудиторию, интересующуюся японской культурой (в случае аниме), и по этой причине стремятся сделать перевод, очень близкий к исходному тексту, предпочитая стратегию отчуждения приручению. Ещё одним специфическим аспектом фансуба, особенно в отношении аниме, является использование так называемых всплывающих примечаний. Это примечания на целевом языке, которые появляются на экране, обычно в небольших коробках с белым фоном, чтобы дать объяснения культурно маркированных элементов, встречающихся в любом из семиотических каналов аудиовизуального продукта. Таким образом, всплывающие примечания выполняют двойную функцию: с

одной стороны, они делают явными реалии, содержащиеся в оригинальном тексте, делая аниме доступным и для аудитории, не обладающей необходимым знанием японской культуры; с другой стороны, они делают продукт ещё более увлекательным для поклонников жанра.

Последняя глава данной дипломной работы, под номером 4, содержит конкретное применение принципов, изложенных на предыдущих страницах. В нём предлагается перевод для итальянского субтитрирования к русскоязычному документальному фильму «Женская карьера – как правильно? // 10 историй о том, как строить успешную карьеру». Эту главу можно считать точкой опоры всей работы: с одной стороны, она представляет собой итог многомесячных исследований, попытку применить на практике то, что было изучено в книгах, и осознать приобретённые навыки; с другой стороны, наличие многочисленных сносок и нескольких заключительных параграфов, комментирующих перевод, делает её полезным инструментом для читателя, который может осознать сложное обоснование каждого лексического, грамматического и синтаксического выбора при переводе с исходного языка на язык перевода.

Это сборник из десяти интервью с российскими женщинами, добившимися успеха в своей сфере деятельности и затрагивающими проблему женской занятости. Видео, продолжительностью 01:09:35, было сделано московской рекрутинговой компанией «FutureToday» и опубликовано в январе 2022 года на YouTube-канале «Лучшая работа».

Работа над документальным фильмом началась с диамезической трансформации, то есть перехода от устного кода к письменному. На этом этапе была предпринята попытка как можно точнее транскрибировать оригинальные строки, включая фальстарты и междометия. За этим довольно трудоёмким занятием последовал скриншот интертитров, – визуальных элементов, которые, как и вербальные, должны быть представлены на целевом языке.

Следующим шагом было оформление текста в табличной форме, чтобы исходный текст отображался в левой колонке, а соответствующий перевод – в правой. Записанные диалоги были сегментированы на полных остановках и пронумерованы, в результате чего получилось экранное изображение, похожее на самые популярные CAT-инструменты.

После завершения подготовки текста мы перешли к собственно переводу, используя в основном одноязычный онлайн-словарь «Academic.ru» и двуязычный бумажный словарь «il Kovalev minore» Заникелли (2016). Прежде чем прийти к окончательному переводу, необходимо было несколько раз переработать текст перевода, чтобы получить максимально идиоматичный вариант и не копировать синтаксические структуры исходного языка.

При написании данной главы была использована идеальная схема работы над субтитрами, описанная в разделе 3.2.1, которая предусматривает участие различных специалистов. Шаги, представленные в четвёртой главе, – это этапы, которые обычно выполняются переводчиком (за исключением транскрипции диалога, которая обычно выполняется третьей стороной, назначенной заказчиком). Из этого следует, что предложенный здесь перевод должен будет подвергнуться дальнейшей переработке, прежде чем он будет использован для итальянского субтитрования документального фильма. В частности, потребуются вмешательство споттера и адаптера. Перед первым стоит задача определить точный момент, когда субтитры должны появиться на экране, а когда, наоборот, исчезнуть, в соответствии с пространственными и временными ограничениями, уже подробно рассмотренными в главе 3. Начиная с работы споттера, адаптер должен затем переработать целевой текст, при необходимости изменяя длину предложений и сегментируя их в наиболее подходящих местах. Основной трудностью, возникшей в процессе перевода, была письменная передача устного языка, характеризующаяся междометиями, повторами и фальстартами: при переходе на язык перевода была предпринята попытка сохранить разговорный тон оригинала, одновременно нормализуя его синтаксис и повышая его связность и целостность. Другим проблемным аспектом было использование технической терминологии когда говорилось о различных профессиях. Для того, чтобы получить удовлетворительный перевод, необходимо было провести параллельное исследование и работу углубления. Присутствие определённых реалий из русской культуры породило множество размышлений, связанных с выбором между стратегией отчуждения и приручения. Почти во всех случаях было решено приблизить текст к целевой культуре, посчитав, что отсылки к российской действительности не являются

необходимыми для понимания и получения удовольствия от документального фильма в целом. В этой связи должно также говорить о выборе между переводом и простой транслитерацией названий компаний, журналов, теле- и радиоканалов. В принципе, мы предпочли перевести все те названия, чей итальянский вариант известен, и транслитерировать вместо этого те названия, которые обычно обозначаются латинскими буквами. Последнее соображение касается использования инклюзивного языка. Учитывая тему, затронутую в документальном фильме, использование мужского рода для обозначения профессий, которыми занимаются женщины, казалось как никогда неуместным. По этой причине было решено использовать женскую форму для всех должностей.

Дальнейшая идея для размышлений и исследований может стать предложение перевода для итальянского дубляжа рассматриваемого документального фильма, чтобы затем сравнить его с субтитрами. Сравнительный анализ, по сути, позволит студентам рассуждать об ограничениях, характерных для этих двух различных способов аудиовизуального перевода, которые может быть трудно понять, если изучать их только абстрактно.

Работа над этим проектом обогатила меня, позволив подойти к фильмам и телесериалам, которые я смотрю в повседневной жизни, более критично и осознанно. Я надеюсь, что данная дипломная работа поможет менее опытным людям понять бесконечную сложность работы аудиовизуального переводчика. В то же время я надеюсь, что она привлечёт внимание учёных и даст им интересную пищу для размышлений.