



6

La sottotitolazione per il cinema d'autore

Elena Pollacchi
Università Ca' Foscari Venezia

1. Premessa – principi generali

La traduzione di un testo per un prodotto audiovisivo (film, documentario, serie televisiva o destinata a una piattaforma) coinvolge una molteplicità di campi e professionalità, anche molto diversi tra di loro che fanno riferimento a due ambiti principali, quello linguistico e quello audiovisivo o cinematografico in senso lato. Questo settore dei *Translation Studies* lega, infatti, la sua nascita alla comparsa del cinema sonoro, intorno agli anni Trenta del Novecento, per poi evolversi con lo sviluppo della tecnologia e la differenziazione del settore in chiave sempre più globale e commerciale. Si tratta di un'area traduttologica relativamente recente, le cui ramificazioni sono andate aumentando con l'ampliarsi della comunicazione in rete e con la crescente richiesta di contenuti audio e video. Anche per questo motivo, i testi disponibili in lingua italiana, peraltro in numero ancora piuttosto esiguo, tendono a fornire una classificazione delle tipologie di traduzione per materiali audiovisivi dando solo alcuni principi generali piuttosto che trattare i vari segmenti specifici.¹

La necessità di adottare metodologie diverse non è legata solo alla peculiarità del materiale di partenza ma anche alle modalità di circolazione e di fruizione

¹ Tra i testi di riferimento in italiano si inseriscono Perego (2005), Ranzato (2011), Petillo (2012) che, in formati e con approcci diversi, descrivono l'ambito della traduzione audiovisiva.



del prodotto. La sottotitolazione di una serie distribuita su piattaforma richiede solitamente tempi brevi e dialoghi serrati che caratterizzino i personaggi di episodio in episodio. Questo lavoro è differente da quello per un film d'autore, solitamente presentato a un festival internazionale, e ancora diverso dal predisporre i sottotitoli di un reportage da diffondere su un canale televisivo o all'interno di un circuito privato. Una serie ulteriore di passaggi adattativi sarebbe necessaria se il testo fosse destinato a una versione doppiata, come ancora accade per le opere cinematografiche distribuite nelle sale italiane o per la maggior parte dei contenuti televisivi nazionali. Rispetto a un panorama di partenza così vasto e variegato, questo capitolo intende concentrarsi sulla sottotitolazione di opere cinematografiche d'autore presentate nel contesto di festival cinematografici internazionali.² Quando si traduce un testo che in qualche modo rappresenta la trascrizione della sfera sonora di un materiale composto anche di una sfera visiva, la necessità di rendere le due componenti il più possibile integrate in un'unica dimensione aumenta quanto più il materiale audiovisivo è pensato all'interno di un processo di creazione artistica, e non come un prodotto seriale destinato al mercato più vasto.

A differenza di molti contributi in lingua inglese che, segnalando la traduzione audiovisiva come un settore di ricerca multidisciplinare in espansione, la analizzano soprattutto da un punto di vista teorico, questo saggio si basa, invece, sulla mia esperienza diretta nella pratica traduttiva dal cinese all'italiano di opere cinematografiche presentate alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia o al Festival di Cannes.³ I film qui trattati, lungometraggi e cortometraggi di fiction e non-fiction, sono stati realizzati dopo l'anno 2000 e sono stati distribuiti nel circuito del cinema d'autore, programmati sui canali televisivi italiani o hanno avuto l'anteprima mondiale, ovvero la prima presentazione pubblica, alla Mostra del Cinema di Venezia. In tutti i casi, si tratta di lavori destinati a un pubblico di cinefili, addetti ai lavori o appassionati di cinema. La mia attività di collaborazione con la Mostra, in particolare in qualità di selezionatrice per le opere

² La definizione di "cinema d'autore" è qui volutamente vaga e intende riferirsi a tutte quelle opere che privilegiano l'aspetto creativo rispetto a quelle concepite per il circuito commerciale. Per una sintetica definizione del termine e relative teorie si veda la voce dell'Enciclopedia Britannica <https://www.britannica.com/art/auteur-theory>.

³ Tra la crescente bibliografia in lingua inglese, vale la pena segnalare il numero speciale di «Meta. Journal des traducteurs. Translators' Journal» (2004) dedicato alla traduzione audiovisiva e la nascita nel 2018 della rivista accademica «JAT. Journal of Audiovisual Translation», la prima rivista internazionale dedicata a questo settore.

in lingua cinese, ha accompagnato in parallelo la mia attività di ricerca accademica sul cinema cinese sin dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso. Questo doppio binario mi ha permesso di entrare in contatto con i registi dell'area cinese, tra cui gli autori della scena cosiddetta "indipendente" di cui ho avuto occasione di sottotitolare molti film.⁴ Tali lavori comprendono film narrativi, di animazione, documentari o lavori ibridi tra fiction e non-fiction pensati per la circolazione in sale cinematografiche ma, in alcuni casi, anche all'interno di spazi espositivi destinati alle arti visive.⁵

Alla luce di questo bagaglio di esperienze, intendo evidenziare alcuni dei problemi legati alla traduzione audiovisiva per il cinema d'autore e, se possibile, fornire alcune indicazioni metodologiche per la sottotitolazione di materiali audiovisivi rivolti a una platea di specialisti o appassionati.

È importante premettere che, a differenza di altri ambiti traduttivi, il lavoro di traduzione dell'opera cinematografica d'autore, si avvale spesso di più di un traduttore – o della collaborazione di più persone – al fine di rendere il risultato il più adatto possibile alla specificità del film. Per certi aspetti, ci troviamo qui in una situazione simile ma di polarità opposta rispetto a quella della traduzione poetica o narrativa. Se in poesia a complicare il lavoro del traduttore contribuiscono l'aspetto emotivo, la soggettività dell'interpretazione e l'empatia verso l'aspetto acustico del testo poetico, nel lavoro di sottotitolaggio cinematografico il traduttore (o i traduttori) cercano di fornire un sistema testuale accurato che sia al contempo *funzionale* alla comprensione del sistema di suoni e immagini del materiale originario ma anche *empatico*, ovvero sappia restituire la dimensione extra-testuale ed emozionale del film.⁶ Quello che spesso, per usare l'espressione a lungo dibattuta dai teorici della traduzione poetica, si definisce il margine di "intraducibilità" della poesia, cioè la sua dimensione evocativa, esiste anche nel testo cinematografico

⁴ La letteratura riguardante gli sviluppi del cinema cinese, incluse le definizioni di cinema indipendente e non, è ormai molto ampia. Per tale motivo si rimanda ai molti siti bibliografici online tra cui Oxford Bibliographies alla voce *Chinese Cinema* (<https://www.oxfordbibliographies.com>).

⁵ Pollacchi (2019) riferisce del progressivo intrecciarsi del circuito di distribuzione cinematografica e di quello delle gallerie d'arte e museale. Autori quali Wang Bing, Tsai Ming-liang e Zhao Liang, con cui ho collaborato più regolarmente, anche per il sottotitolaggio delle rispettive opere, sono tra i registi che hanno presentato i propri lavori sia in spazi cinematografici sia museali.

⁶ Il termine "sottotitolaggio" usato in questo saggio è di uso corrente nella pratica cinematografica e più diffuso tra gli addetti ai lavori rispetto al termine "sottotitolazione" riportato nei dizionari italiani per indicare il sistema di sottotitoli applicati al materiale audiovisivo.

d'autore con la differenza che quest'ultimo si compone dei due elementi sonoro e visivo fusi insieme. L'interpretazione personale, o quella che definirei una sorta di *empatia* verso il film e i suoi autori, è altrettanto rilevante per poter cogliere tutta la gamma di sfumature del sistema audiovisivo e renderle nel sottotitolo che deve *appoggiarsi* al film proiettato sullo schermo senza distrarre dalla visione. Tuttavia, l'interpretazione del traduttore deve in qualche modo venire a patti con il sistema audiovisivo e rimanere in sintonia con esso. Inoltre, l'aspetto evocativo o emozionale dell'opera cinematografica non riguarda soltanto i dialoghi o il modo di parlare dei personaggi, ma coinvolge l'intera dimensione sensoriale e spesso emerge nelle pause dei dialoghi, nella scansione delle battute così come nei silenzi. A differenza del testo poetico o narrativo, bisogna tenere presente l'assunto per il quale il film non solo viene *tradotto* in un'altra lingua ma ad esso viene aggiunto un testo scritto che originariamente non era previsto sullo schermo come parte integrante dell'immagine. Esso rappresenta una sorta di "terzo scomodo" che deve fluire in modo idealmente impercettibile mentre lo spettatore vive l'esperienza della visione. La ricezione del prodotto finale deve quindi risultare la più naturale possibile per il pubblico, non solo rispetto al contenuto verbale, ovvero a quanto detto nel film, ma anche rispetto alla complessità delle dinamiche emotive e sensoriali evocate dall'intero sistema audiovisivo. Lo scorrere di suoni, dialoghi e immagini non dovrebbe, infatti, essere interrotto o disturbato dalla presenza dei sottotitoli sullo schermo, né in termini di ingombro fisico dell'immagine, né in termini di lettura per un'eventuale eccesso di attenzione dovuta alla difficoltà o alla lunghezza del testo. In sintesi, la lettura dei sottotitoli dovrebbe poter riprodurre l'esperienza di ascolto dei dialoghi dell'opera cinematografica più che somigliare a un'esperienza di lettura di un testo. È questa, forse, la peculiarità del sottotitolaggio cinematografico rispetto alle altre forme traduttive, pur mantenendo con esse un rapporto di vicinanza per quanto riguarda la componente semantica del testo o eventuali problemi di tipo lessicologico legati alla traduzione della lingua cinese in italiano.

Un'ulteriore difficoltà, più frequente all'interno della dimensione artistica del cinema d'autore rispetto a prodotti più commerciali, è quella di riuscire ad evitare un sottotitolaggio *esplicativo*, ovvero effettuare scelte che risolvano eventuali ambiguità o anticipino informazioni per un ritmo sbagliato di apparizione delle parole sullo schermo. È un rischio piuttosto frequente, del quale un traduttore poco avvezzo a questo tipo di materiali potrebbe non accorgersi. Una riga di sot-

totitolo che appaia sullo schermo anticipando una battuta o un gioco di parole, senza prestare attenzione al ritmo della sequenza, può far perdere l'effetto o ridurre l'empatia del pubblico verso il contenuto, al di là dell'accuratezza della traduzione. Il pericolo è quello di appiattire il film, intervenendo su uno degli elementi specifici e più affascinanti del linguaggio cinematografico, vale a dire il gioco di anticipazioni, sospensioni e possibili varianti che intrecciano la dimensione visiva a quella sonora. Infine, riguardo alla peculiarità della sottotitolazione di film destinati all'anteprima ad un festival, bisogna aggiungere che essi spesso mancano di un apparato critico preesistente, lasciando spesso il traduttore privo di strumenti d'appoggio. Le recensioni, i commenti, le interpretazioni che possono aiutare rispetto a eventuali ambiguità dell'intreccio iniziano a circolare soltanto dopo la presentazione del film al pubblico, quando ormai il traduttore ha completato il proprio lavoro e ne ha messo alla prova l'efficacia. Il traduttore che affronta un film o un documentario inediti può talvolta far riferimento a opere precedenti dello stesso regista, almeno per comprenderne lo stile, ma non sempre vi sono richiami utili rispetto al lavoro che si sta svolgendo. Questo proprio perché si tratta di un film d'autore e non di un prodotto seriale. Non di rado, pur avendo ben compreso quanto indicato nella lista dialoghi, qualche situazione ambigua rimane. In tali casi, i contatti diretti con l'autore o la produzione risultano particolarmente importanti al fine di offrire al pubblico una versione che sia accurata ma non sottragga o riduca il piacere della visione. Anche per tutti questi motivi, la collaborazione fra più traduttori, o fra traduttore e autore, può risultare preziosa.

Da un punto di vista metodologico, l'esperienza professionale all'interno del processo di selezione per la Mostra di Venezia, seppur apparentemente distante da quella di predisporre i sottotitoli di un film, si è rivelata cruciale per il lavoro di traduzione e mi ha permesso di formare la consapevolezza di come il sottotitolaggio viene fruito. Come per la narrativa o la poesia, anche l'osservazione e la lettura di molti sottotitoli durante la visione di centinaia di film di generi e formati diversi è fondamentale. Al festival giungono, infatti, opere inviate da ogni parte del mondo, sottotitolate con gradi di accuratezza, metodologie e scelte stilistiche molto differenti. Per l'osservatore attento, la grande casistica di film, lingue e sottotitolaggi, e il relativo impatto sulla fruizione, spesso anche sull'apprezzamento delle opere, costituisce un bagaglio importante. Questa base implicita, più legata alla fruizione del cinema che non alla pratica traduttiva, rappresenta un valore aggiunto rispetto all'approccio di un traduttore, tecnicamente esperto ma meno

avvezzo al lavoro cinematografico. La traduzione dei dialoghi può essere molto accurata e corretta ma non necessariamente adatta all'impatto finale sul pubblico del festival o, nelle fasi precedenti quando il film è ancora inedito, sui potenziali selezionatori, acquirenti o distributori del prodotto audiovisivo.

Molti film giungono alla selezione di un festival con un primo sottotitolaggio provvisorio, spesso volto alla sola comprensione dei dialoghi e preparato in fretta dalla produzione sulla base della lista dialoghi originaria. Questa prima traduzione è solitamente in inglese, la lingua standard per i film sottoposti alla selezione dei festival. Tali traduzioni manifestano sovente quell'assenza di filigrana di cui parla Nornes, segnalando che il sottotitolaggio spesso eccede in funzione comunicativa perdendo così l'aura del film o della sceneggiatura, in altre parole la sottile filigrana con cui l'aspetto sonoro del film si intreccia con quello visivo (2004, 464).

Nel caso specifico dei film in lingua cinese, questo primo sottotitolaggio è di frequente accompagnato dai sottotitoli cinesi, secondo la normale prassi di diffondere nelle aree cinesi materiali audiovisivi con un sottotitolaggio che renda il materiale accessibile a tutta la popolazione, a prescindere da quale sia la lingua parlata (mandarino, cantonese, o altri dialetti). Il doppio sottotitolo è comprensibilmente scoraggiato per la proiezione ai festival, ancor più nel contesto di eventi internazionali, visto che la presenza di più righe con due lingue sullo schermo risulta disturbante per il fruitore, sia in termini di ingombro sia perché la lettura del sottotitolo è distratta dalla compresenza di un'altra lingua. Il compito del traduttore, o meglio del traduttore-sottotitolatore, diventa quindi un lavoro di traduzione a più riprese che permetta al film di passare da un primo sottotitolaggio puramente funzionale alla comprensione a una sottotitolazione concisa ma al tempo stesso ricca di sfumature, per ottenere la quale l'abilità di gestire la lingua italiana rispetto al ritmo e alla complessità del film è tanto importante quanto la conoscenza del cinese, se non addirittura di più.

Di fronte al film

In termini pratici, dopo aver visto e compreso il genere di materiale audiovisivo di partenza e aver ricevuto la lista dialoghi corrispondente con l'eventuale traduzione provvisoria, è fondamentale scegliere il tipo di sottotitolaggio che meglio si addice all'opera, sempre tenendo presenti le due dimensioni, quella visiva e quella sonora. Tale scelta coinvolge il registro linguistico, le scelte lessicali, il modo di parlare

ma anche la personalità, l'educazione dei personaggi o l'epoca in cui sono inseriti. In un film ambientato nel periodo maoista, ad esempio, i dialoghi avranno un accento politico molto marcato e gli appellativi 同志 “compagno/a” o “compagni” saranno molto frequenti. La scelta dello stesso registro non sarebbe tuttavia adatta a un film cinese post-anni Ottanta, quando la politica di apertura e riforme che coinvolge tutta la sfera sociale fa sì che i termini legati all'ideologia maoista, pur permanendo nel linguaggio quotidiano perdano sempre più peso, fino a venire usati in chiave quasi ironica in alcuni film degli anni Novanta.

Questo ci porta a sfatare subito l'assunto che i materiali scritti siano sufficienti per un sottotitolaggio efficace. Spesso le società di produzione cinematografica inviano al traduttore i materiali di accompagnamento – liste dialoghi e testi di presentazione – e si dimostrano alquanto restii nel rendere accessibile il materiale video, ritenendo che sia possibile tradurre un film sulla base della sola trascrizione dei dialoghi. Tale diffidenza rivela il timore della pirateria e di una possibile circolazione dell'opera prima che essa diventi pubblica. Tuttavia – e a maggior ragione lavorando in un team di più persone – è essenziale che tutti possano cogliere le varie sfumature dei dialoghi, impossibili da percepire senza un riferimento visivo sia per quanto riguarda il contesto narrativo che per poter identificare le caratteristiche dei personaggi o delle voci coinvolte nell'opera. Ciò è vero per tutti i film, ma lo è ancor di più per una lingua come il cinese dove, oltre al tono generale dell'opera, la visione è necessaria per capire se i personaggi, tra le altre cose, usano termini connotati al maschile o al femminile, al singolare o al plurale, contrassegni che – al pari di quelli temporali – il cinese non necessariamente marca e a cui il contesto sopperisce.

Una volta che tutti i materiali sono disponibili, è possibile predisporre al lavoro di traduzione che avrà come obiettivo finale il sottotitolaggio in italiano da inserire nel film (oggi nella quasi totalità dei casi sulla copia digitale detta DCP, *Digital Cinema Package*). Se la presentazione avviene a un festival internazionale, i sottotitoli su copia scorrono sovente in parallelo con la traduzione inglese che viene proiettata sotto lo schermo tramite un display elettronico. In alcuni casi, la traduzione inglese – se più accurata di quella provvisoria – può essere utile per risolvere alcuni dubbi traduttivi ma, in riferimento ai temi e agli esempi trattati in questo saggio, la assimileremo alla traduzione provvisoria, ribadendo la necessità

di adottare in italiano forme diverse dall'inglese.⁷ L'importanza della qualità della traduzione in italiano è legata non solo all'impatto dell'opera in occasione della prima presentazione pubblica e alla sua ricezione critica, ma anche perché spesso resta la traduzione di riferimento nel caso di presentazione ad altri festival, in altri eventi o anche quando si decida di diffondere il film con i sottotitoli anziché in versione doppiata. Nel caso di opere di cui si voglia realizzare una versione doppiata, la traduzione dei sottotitoli dovrà, invece, essere successivamente adattata per il doppiaggio. La diffusione con i sottotitoli, non comune nel circuito cinematografico italiano, è più frequente quando si tratta di film documentari e, più in generale, di opere destinate a un pubblico cinefilo, come nel caso dei documentari di Wang Bing 王兵, a cui farò riferimento negli esempi che seguono.

La sottotitolazione dell'opera cinematografica di Wang Bing, presentata in prospettiva comparativa, fornisce qui la prima serie di esempi utili a individuare alcune specificità della traduzione del cinema d'autore. L'altro lavoro a cui si fa riferimento in questo testo è il sottotitolaggio di *No. 7 Cherry Lane* 继园台七号 (2019) un film d'animazione del cineasta Yonfan 杨凡, che unisce sequenze con dialoghi a sequenze con voce narrante.⁸ Anche in questo caso la scelta di discutere quest'opera di animazione è legata alla possibilità di espandere l'analisi comparativa, confrontando il lavoro di traduzione del film con quanto presentato da Lisa Sanders (2022) nella sua analisi di diversi sottotitolaggi destinati all'animazione *Spirited Away* (2001) del maestro giapponese Hayao Miyazaki. Il confronto tra le modalità di approccio adottate per ciascuna di queste opere ci permette di capire meglio il lavoro di traduzione destinato al cinema d'autore.

⁷ I sottotitoli inglesi sono, nella grande maggioranza dei casi, i primi ad essere predisposti per qualsiasi materiale audiovisivo che non sia in lingua inglese o francese.

⁸ I titoli dei film cinesi sono riportati nel testo con il titolo internazionale seguito dal titolo originale in caratteri cinesi e dall'anno di produzione, mentre i film internazionali sono inseriti nel testo con il titolo internazionale o con il titolo italiano ove disponibile. I dati completi di tutti i film citati sono riportati in bibliografia.

Tradurre l'epica del quotidiano: la sfida dell'esordio di Wang Bing

Il documentarista cinese Wang Bing è l'autore sul quale si è incentrata la mia attività di ricerca per oltre un decennio e del quale ho tradotto, a volte con la preziosa collaborazione di diversi colleghi, molte opere.⁹ Il mio incontro con questo cineasta è avvenuto nel 2004, subito dopo la presentazione del suo primo epico documentario *Tiexi qu. West of the Tracks* 铁西区 (2004) al festival del cinema di Rotterdam.¹⁰ Pur essendo già in contatto da diversi anni con i registi della scena indipendente cinese, l'incontro con Wang Bing ha segnato un momento importante sia per la mia ricerca accademica sia per la mia attività di sottotitolazione di cinema d'autore. La mia traduzione dei documentari di Wang Bing, tra cui le nove ore dello stesso *Tiexi qu*, è iniziata dopo aver già tradotto alcuni importanti film di finzione, tra cui *Still Life* 三峡好人 (2006) di Jia Zhang-ke 贾樟柯, vincitore del Leone d'oro alla 63^a Mostra Internazionale del Cinema di Venezia.¹¹ Già con il lavoro su *Still Life*, alcune delle problematiche riguardanti il cinema d'autore erano chiaramente emerse, prima fra tutte l'attenzione necessaria agli elementi extra-testuali, a tutto ciò che esula dalle battute tra i personaggi del film e che comprende invece sia l'ambiente sonoro che quello visivo.

A differenza dei registi con cui avevo collaborato sino ad allora, Wang Bing adotta – soprattutto nelle fasi iniziali della sua carriera – un approccio al documentario di tipo immersivo. In *Tiexi qu*, la macchina da presa registra e documenta un processo storico lungo tre anni. Il contesto sociale, popolato da una molteplicità di voci, viene ricostruito dal regista attraverso un lungo lavoro di montaggio che ripercorre, senza bisogno di voci narranti o spiegazioni di commento, il processo con cui il regista stesso ha scoperto e compreso il fenomeno storico e sociale in atto. Il documentario diventa quindi un'esperienza di conoscenza condivisa con il pubblico e con quest'opera, che è il suo esordio, Wang Bing si segnala come uno degli autori più interessanti del documentario mondiale (Pollacchi 2021, 63-86). La sua capacità di restituire nell'esperienza della visione i processi storici in atto si rivela nella registrazione della progressiva dismissione di

⁹ Non è possibile qui citare tutti i colleghi coinvolti, tuttavia sarà mia cura riportare il nome delle persone con cui ho collaborato per le opere a cui si fa riferimento in questo contributo.

¹⁰ Il titolo internazionale del film *Tiexi qu. West of the Tracks* comparirà nella forma abbreviata *Tiexi qu* dopo la prima occorrenza.

¹¹ Traduzione svolta con la collaborazione di Arianna Calzà che ringrazio anche per i preziosi spunti emersi nelle conversazioni relative alla stesura di questo saggio.

una delle aree industriali più vaste e importanti della Cina, quel distretto di Tiexi che dà il titolo all'opera. Lo svuotarsi delle grandi fabbriche di questa immensa area del Nord-Est cinese, lo smantellamento dei quartieri residenziali con la relativa rilocalizzazione di decine di migliaia di operai e delle loro famiglie, l'intrecciarsi di vicende personali con la trasformazione economica del paese sono il fulcro tematico di questo primo imponente lavoro. Dopo la presentazione a vari festival internazionali, nel 2006 *Tiexi qu* viene acquistato da RaiTre per il programma notturno Fuori Orario curato dal critico Enrico Ghezzi. Per le opere inserite in questo programma destinato agli appassionati di cinema non era richiesto il doppiaggio ma solo la sottotitolazione in italiano di cui fui incaricata.

L'esperienza della visione di un lavoro di oltre nove ore deve inevitabilmente tener conto anche della fatica fisica dello spettatore, ancor di più se essa è accompagnata dal sottotitolaggio. La durata dell'opera, nella prospettiva dell'autore, diventa necessaria per permettere a chi osserva di penetrare la realtà senza bisogno di una voce fuori campo, la cui assenza distingue subito il documentario di Wang Bing dal reportage tradizionale e dai documentari di indagine. Solo grazie al passare delle ore si entra progressivamente nel contesto visivo e sonoro di un immenso paesaggio industriale e umano che, con il procedere del tempo, lascia spazio al silenzio di un'area sempre più vuota e abbandonata (Pollacchi 2021, 80-81).

Una delle sfide maggiori nel tradurre un'opera di questo genere, epica non solo in termini di durata, è stata la necessità di effettuare continue scelte su che cosa tenere e che cosa togliere. Un documentario immersivo come *Tiexi qu*, infatti, è composto di centinaia di conversazioni banali, legate alla quotidianità e non rilevanti ai fini di uno svolgimento narrativo. Spesso quello che risulta intelligibile sono solo frammenti di conversazione e di frequente le frasi non sono significative ai fini del procedere della visione. Tuttavia, per l'osservatore non cinese qualsiasi frase potrebbe essere importante e, se non tradotta in un sottotitolo, risultare in una mancanza. Dunque la resa di una grande quantità di frasi banali in sottotitoli non tediosi e non ripetitivi rappresenta una sfida ma anche una necessità primaria. Al contempo, la ripetizione delle stesse frasi e delle stesse parole su un tempo così esteso rischia di rendere la visione estenuante. Il cinese, soprattutto nella sua forma colloquiale, non teme le ripetizioni che, anzi, vengono utilizzate dall'interlocutore con una funzione enfatica o coesiva. Per evitare l'effetto straniante di un sottotitolo che cambia continuamente mentre il suono non cambia ed evitare troppe ripetizioni, si rende quindi necessario un costante lavoro di mediazione tra

il dialogo di partenza e la traduzione finale. Attraverso questa mediazione, fatta soprattutto di sfumature, il traduttore cerca di inserire variazioni minime ogni volta che è possibile, per rendere il ritmo della lettura tollerabile senza allontanare lo spettatore dal materiale che sta osservando. La mediazione, in questo caso, non riguarda il rapporto tra il significato del testo originario e la sua traduzione finale ma, piuttosto, la forma e la scorrevolezza del sottotitolaggio italiano.

La prima osservazione di carattere generale, come già segnalato in precedenza, è quindi l'importanza di lavorare sulla ricchezza della lingua italiana ancor più che sul cinese. Il materiale di partenza in questo caso richiedeva la ricerca e l'adozione di molte sfumature nell'ambito di un registro legato al quotidiano, alla lingua di persone comuni, al fine di offrire un supporto non invasivo ma il più possibile piacevole all'esperienza di una visione già di per sé lunga e faticosa. L'obiettivo principale di un sottotitolaggio di questo tipo è quello di creare un flusso unico tra sottotitoli e immagini, evitando il fastidioso incedere di una lettura passiva delle righe dei sottotitoli, staccate rispetto al ritmo del film.

Con lo stesso scopo in mente, e come seconda osservazione generale, è importante segnalare l'esigenza di evitare refusi e di prestare attenzione sia alla lunghezza che all'eventuale divisione delle righe dei sottotitoli. Senza entrare nei particolari legati al layout e al numero di battute massimo suggerito per le singole righe, è utile ricordare che anche la suddivisione delle righe è cruciale per mantenere fluida la lettura evitando di spezzare l'unione semantica degli elementi, come per esempio nel caso di soggetto e verbo o verbo e complemento oggetto.¹²

Tradurre le voci della storia: analisi comparativa della traduzione di Fengming: A Chinese Memoir di Wang Bing

Dopo l'affresco sociale legato al mondo del lavoro e alla grande trasformazione economica cinese offerto da *Tiexi qu*, l'opera di Wang Bing si concentra sul tema della storia. Già a partire dal 2004, Wang si focalizza sulla campagna di rettifica contro gli elementi di destra (反右运动 *fan you yundong*) del periodo 1957-59. Questa campagna, lanciata dal Presidente Mao Zedong, è rimasta fino a oggi una delle pagine ancora oscure nella storia della Repubblica Popolare Cinese. A dif-

¹² Tra i testi che offrono una guida ai principi generali per il layout e l'editing della sottotitolazione professionale si veda Díaz-Cintas e Remael (2007) oltre al pionieristico articolo Karamitroglou (1998).

ferenza della Rivoluzione culturale del decennio 1966-76, il Partito comunista cinese non ha riconosciuto gli abusi e le violenze commesse, né reso noto il numero delle vittime nei campi di lavoro e solo un numero esiguo di vittime è stato riabilitato. Dopo aver raccolto molte testimonianze e registrato le voci di coloro che avevano vissuto direttamente la campagna, Wang decide di girare un film di finzione che metta in scena alcune vicende all'interno del campo di lavoro di Jiabangou, nella regione nordoccidentale del Gansu. Il film viene completato qualche anno più tardi con il titolo di *The Ditch* 夹边沟 (2009) e presentato in concorso alla 67ª Mostra del Cinema di Venezia. Durante il lavoro preparatorio Wang realizza una serie di altre opere che compongono i primi tasselli di un affresco storico sul tema della campagna contro gli elementi di destra, al quale il regista continuerà a lavorare sino al 2018 con la realizzazione di *Dead Souls* 死灵魂 (2018), presentato fuori concorso al Festival di Cannes.

Wang inizia a filmare i primi incontri con i testimoni della campagna verso la fine del 2004. Tra questi, l'incontro con la signora He Fengming, all'epoca già alla soglia degli ottant'anni, si trasforma presto in un documentario vero e proprio, dal titolo *Fengming: A Chinese Memoir* 和凤鸣 (2007),¹³ che viene presentato in anteprima mondiale fuori concorso al Festival di Cannes, a ulteriore conferma dell'alto profilo internazionale raggiunto dal regista. Le due opere che circoscrivono ad oggi l'incessante ricerca di Wang Bing su questo capitolo della storia cinese – *Fengming* e *Dead Souls* – hanno in comune la cosiddetta forma dei *talking heads*, vale a dire sono incentrate su persone che raccontano la propria esperienza di fronte alla macchina da presa. Tuttavia, entrambi i film si allontanano dall'uso più convenzionale di questa forma documentaristica sia per la capacità di Wang Bing di restituire una crescente vicinanza rispetto ai testimoni e ai loro racconti, sia per la capacità di ridurre al minimo la percezione della presenza del regista. Durante le tre ore di *Fengming* e le quasi nove ore di *Dead Souls*, il rapporto umano che Wang crea con i propri attori sociali e la dimensione intima con cui riesce a entrare nel loro passato diventano un'esperienza condivisa con il pubblico. Essa si realizza grazie alla posizione della macchina da presa, alla lunghezza delle inquadrature, alla capacità di restituire il contesto familiare in cui le persone, ormai tutte molto anziane, sono filmate. Anche per l'estesa durata, la percezione di chi osserva queste opere è quella di entrare progressivamente nella situazione docu-

13 Il titolo del film *Fengming: A Chinese Memoir* è abbreviato nel testo con *Fengming* dopo la prima occorrenza.

mentata con crescente empatia ma senza che il regista faccia leva sulla sfera emozionale o sulla drammaticità del racconto. Come per *Tiexi qu*, anche *Fengming* fu acquistato da RaiCinema per Fuori Orario e fui contattata per la sottotitolazione.

La lunghezza dell'opera, più contenuta rispetto al film d'esordio, poteva suggerire un lavoro più snello. In realtà, *Fengming* poneva una sfida di altro tipo. Le tre ore lungo cui si snoda l'opera costituiscono una sorta di monologo in cui l'unica voce è quella della protagonista che racconta come sia caduta vittima della campagna, come sia sopravvissuta ai campi di lavoro e come, invece, vi abbia perso la vita suo marito. Questa campagna politica aveva come obiettivo soprattutto gli intellettuali o comunque persone con un buon grado di educazione, a cui il partito comunista aveva in un primo momento chiesto di esprimere la propria opinione e le proprie critiche durante la campagna dei Cento fiori del 1955, per poi capovolgere l'iniziale apertura trasformandola in una politica repressiva mirata a eliminare tutti coloro che potevano rappresentare una minaccia verso l'operato del partito. In questa fase, He Fengming e suo marito Wang Jingchao, giovani giornalisti nonché entusiasti sostenitori della Nuova Cina maoista, furono accusati di sostenere la corrente conservatrice interna al partito e per questo inviati in due campi di lavoro diversi. Quando, verso la fine della campagna, la signora He fu liberata, si mise subito in viaggio per il campo di Jiabiangou dove era prigioniero il marito, per scoprire che egli era morto poco tempo prima, vittima della fame e delle condizioni estreme del campo. Durante le tre ore del film, ad eccezione della sequenza iniziale in cui la macchina da presa a mano segue He Fengming mentre dal vialetto d'ingresso del condominio si incammina verso il proprio appartamento, la signora è filmata esclusivamente in interni. La stanza è sempre la stessa e le uniche variazioni della scena sono rappresentate dai cambiamenti della luce con il passare delle ore e dai minimi spostamenti della macchina da presa, che resta comunque fissa. I tagli di inquadratura superano di poco la decina e non varia né l'angolo né la prospettiva di ripresa. L'anziana signora racconta la sua drammatica esperienza con contegno, ma la tragicità degli eventi è tale che, con il trascorrere del tempo, il racconto evoca in chi la osserva e la ascolta con attenzione immagini tanto drammatiche quanto vivide, ricche di particolari e intrise di quell'atmosfera di politica oppressiva e violenta caratteristica di quegli anni.

Per questo, una delle riflessioni preliminari per questo genere di traduzione – così fortemente connotato per il tipo di linguaggio usato – è il registro da adottare. Le parole della signora He rimandano a un'epoca estremamente politicizzata,

eppure devono mantenere il tono di un racconto orale sfuggendo alla tentazione di calcare il registro di un testo di storia. Le frasi pronunciate da He Fengming riportano emozioni, dolori e sofferenze ma offrono anche un quadro lucido e accurato del contesto storico e politico di cui, tra l'altro, il pubblico internazionale conosce poco o niente.

Sulla traduzione e il sottotitolaggio di questo film per la presentazione ai festival, seppur verso un'altra lingua asiatica come il giapponese, si interroga il fondamentale articolo di Akiyama (2018) intitolato significativamente "*The Liberty Coerced by Limitation: On Subtitling Fengming: A Chinese Memoir*". Il contributo di Akiyama è apparso per la prima volta sul numero speciale della rivista accademica «Journal of Chinese Cinemas» dedicato alla traduzione cinematografica e all'importanza che essa riveste, oggi come in passato, nella circolazione delle opere cinematografiche cinesi. I saggi raccolti nel numero speciale, pioneristici per questo ambito dei *Chinese Translation Studies*, sono stati rivisti e pubblicati nel volume edito da Haina Jin dal titolo *Chinese Cinemas in Translation and Dissemination* (2022) che dedica capitoli specifici ai temi della sottotitolazione e del doppiaggio, segnalando anche come cattive traduzioni si ripercuotano sulla circolazione dei film cinesi all'estero.

Il testo di Akiyama su Wang Bing ci permette di entrare nel merito del lavoro di traduzione di questo autore tramite un approccio comparativo, utile a mettere in risalto l'impatto dei diversi sottotitoli. Inoltre, il percorso della traduttrice e il suo approccio all'opera di questo cineasta si sono rivelati molto simili a quelli che applico nella mia attività. Molte delle considerazioni di Akiyama confermano l'importanza di alcuni elementi già evidenziati nella prima parte di questo saggio, quali la necessità di conoscere bene l'autore e il suo cinema, o il cercare di evitare un sottotitolaggio troppo esplicitivo, funzionale a rendere chiara la comunicazione, rischiando però di togliere vivacità e sfumature al lavoro di un regista di cui il traduttore comprende l'importanza e che vuole in tutti i modi valorizzare.

L'articolo di Akiyama è altresì prezioso per mettere a fuoco una serie di problemi di traduzione di un'opera così particolare anche rispetto a lingue di arrivo molto diverse come il giapponese e l'italiano. Akiyama sceglie infatti la sua sottotitolazione di *Fengming* verso il giapponese come caso emblematico per trattare della traduzione audiovisiva. Anche lei conosce bene l'ambiente dei registi cinesi indipendenti e lo stesso Wang Bing di cui aveva già tradotto una delle tre parti di *Tiexi qu*. Nonostante questo, rispetto al lavoro di traduzione di *Fengming*, dichia-

ra “[n]o film had forced me to think as deeply about translation and the work of art as this film did” (2018, 250). Anche Akiyama rileva come Wang Bing tenda a ridurre il peso dei dialoghi nelle sue opere. Lo testimonia anche il fatto che in molte occasioni il regista abbia dichiarato che vi è un eccesso di sceneggiatura e di parola nel cinema e nel documentario contemporaneo (Pollacchi 2021, 26-28). Eppure in *Fengming*, come in *Dead Souls*, sono invece le parole – seppur unite ai volti e ai corpi dei testimoni – a essere il fulcro dell’opera. La parola diventa elemento portante e va a costituire la struttura di un film che si snoda come un lunghissimo racconto orale in un ideale piano-sequenza. Nonostante *He Fengming* non sia tecnicamente un unico piano-sequenza, dato che presenta alcuni netti tagli di montaggio, tuttavia nel suo fluire la percezione è quella di un racconto unico realizzato e filmato lungo lo scorrere di un solo giorno.

Per capire meglio la complessità del lavoro su questo tipo di materiale, può essere utile ampliare lo spettro comparativo di alcuni esempi citati nel testo di Akiyama con alcune considerazioni sui sottotitoli italiani.¹⁴ Il primo di essi riguarda proprio l’incipit di *He Fengming*:

我想对我自己谈一谈

Lett. Vorrei raccontare un po’ a me stessa

La traduzione letterale in italiano suonerebbe insolita all’inizio di una conversazione. Alla luce di come si svolgerà poi il racconto, non si tratta di una confessione a se stessa, bensì di una testimonianza che He Fengming rivolge a Wang Bing o, indirettamente, a chi la osserva attraverso la macchina da presa. Akiyama sottolinea la difficoltà di rendere questa prima battuta senza tradire l’intenzione della signora He. Il sottotitolo inglese realizzato da Cindy Carter – un’altra collega in stretto contatto con Wang Bing, traduttrice abituale di poesia cinese e sottotitolatrice di film di registi indipendenti –, rende la prima frase della signora He con:

¹⁴ Gli esempi riportati riguardano frasi su cui anche io mi sono a lungo soffermata nel lavoro di sottotitolazione. Ringrazio Akiyama Tamako per il confronto riguardo all’opera di Wang Bing.

Well, I guess I'll start from the beginning.

La frase inglese è certo più snella della traduzione letterale e, soprattutto, più neutra in relazione a quello che sarà il lungo svolgersi del racconto, tuttavia perde totalmente l'aspetto personale e intimo. Il sottotitolo inglese è in questo caso *funzionale* e prepara l'osservatore a quanto seguirà, lasciando che la concentrazione si focalizzi sull'immagine piuttosto che soffermarsi a comprendere cosa intenda la signora He con questa frase peculiare. Akiyama compie, invece, una scelta radicalmente diversa per giungere attraverso vari passaggi alla traduzione che in inglese restituisce come

I intend to talk like I'm making myself listen (Akiyama 2018).

La traduttrice giapponese segnala, inoltre, come la resa di una frase iniziale così insolita abbia persino suscitato alcune riflessioni da parte dei critici cinematografici giapponesi, confermando in tal modo il peso del sottotitolaggio nella ricezione del film. Pur non dovendo affrontare la stessa gamma di problemi della resa in giapponese, anch'io avevo cercato una forma introduttiva intermedia tra quella letterale e quella inglese, a mio avviso troppo impersonale. La mia scelta finale è stata la seguente:

Vorrei iniziare con la mia storia...

Nelle mie intenzioni, l'incipit italiano, pur rimanendo di uso comune nel racconto orale, introduce l'enfasi sull'esperienza personale ed evita l'immagine fuorviante, e forse straniante, che avrebbe dato la traduzione letterale in italiano

Vorrei raccontare a me stessa.

Inoltre, l'inserimento dei puntini di sospensione tende a replicare l'intonazione della protagonista e suggerisce qualcosa che proseguirà. Come la maggior parte dei segni di punteggiatura, la sospensione è stata aggiunta nella revisione finale del testo, dopo aver maturato e assorbito il tono dell'intero racconto e le differenze nelle varie pause della signora He. Ancora una volta, l'obiettivo è quello di rendere il sottotitolaggio piacevole alla lettura, senza punteggiatura in eccesso ma come ulteriore appoggio al ritmo delle frasi.

Un secondo confronto con la sottotitolazione di Akiyama ci permette di rimarcare l'importanza delle pause e della distribuzione del testo in relazione all'immagine e al tempo dell'inquadratura. Il racconto si sta dipanando ormai da circa 40 minuti quando la signora He si sofferma su una dura sessione di critica subita dal marito prima di essere portato al campo di lavoro di Jiabiangou. Le pause nel racconto di He Fengming sono tanto importanti quanto le sue parole poiché evocano il dolore ma anche il sentimento amoroso tra i due coniugi.

SOTTOTITOLO 1

我们也感到在这个苦难中 [pausa]
的爱情 [pausa] 特别甜蜜。

Lett. Eppure l'amore che provavamo in mezzo a quel dolore era estremamente dolce.

Trad. ingl.: In the midst of all that hardship, our love seemed sweeter than ever.

SOTTOTITOLO 2

一种特殊的甜蜜，过去未尝经验的甜蜜。

Lett. Un tipo di dolcezza mai provata prima.

Trad. ingl.: It was sweeter than anything we'd ever known.

La traduzione inglese, seppur accurata, riduce l'empatia evocata dalla voce di He Fengming perché il sottotitolo non è in linea con il ritmo del film e anticipa il tema del sentimento amoroso inserendo subito l'intera frase su due righe. Akiyama, nella versione giapponese, spezza il testo su più sottotitoli inserendo una sospensione.

Trad. giapponese:

Amidst the suffering we experienced... [sottotitolo 1]

In the couple's love [sottotitolo 2]

It had a special sweetness [sottotitolo 3]

It was a sweetness we had never felt in the past [sottotitolo 4]

(Akiyama 2018)

Trad. italiana:

In mezzo a tanto dolore, [sottotitolo 1]

il nostro amore ci appariva [sottotitolo 2]

più dolce che mai... [sottotitolo 3]

Più dolce di ogni cosa

fino ad allora conosciuta! [sottotitolo 4]

Per evitare il problema del sottotitolo inglese e occupare il silenzio di He Fengming con un testo sullo schermo, anche in italiano come nella versione giapponese i sottotitoli sono stati espansi fino a diventare quattro. In tal modo, è stato possibile seguire le pause della signora He e cercare di sostenere l'empatia che il fluire del racconto incoraggia.

Questi pochi esempi non esauriscono certo le problematiche e le riflessioni relative alla sottotitolazione del cinema di Wang Bing o più in generale del cinema d'autore cinese; evidenziano tuttavia la necessità di un lavoro di affinamento del testo che è molto più vicino alla traduzione letteraria o poetica che non alla traduzione di altre tipologie di materiali audiovisivi.

Tradurre l'animazione d'autore: il caso di Yonfan

L'animazione del regista Yonfan – nato nel 1947 in Cina ma cresciuto a Taiwan e residente sin dall'adolescenza a Hong Kong –, si presta a ulteriori considerazioni comparative legate alla sottotitolazione del cinema d'autore. *No. 7 Cherry Lane*, presentato in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2019, è un'animazione per adulti, d'impronta fortemente personale e difficilmente assimilabile sia ad altri film dello stesso autore sia al cinema d'animazione destinato al grande pubblico. L'autore, già con una lunga carriera di fotografo, artista e regista di film di finzione alle spalle, si cimenta qui per la prima volta con l'animazione, lavorando sul disegno tradizionale in due dimensioni e sui personaggi come se si trattasse di un melodramma con attori in carne e ossa. La parte visiva, ambientata nella città di Hong Kong tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, è accompagnata da un'ambientazione sonora in cui le voci dei vari personaggi si mescolano a quella del narratore e si intrecciano con canzoni e brani musicali di varie epoche. La vicenda è incentrata su uno studente dell'Università di Hong Kong che intesse un rapporto amoroso con la ragazza a cui dà ripetizioni di letteratura e in parallelo con la madre della giovane.

In questo caso, la stratificazione del lavoro creativo, l'attenzione che il regista pone verso tutte le componenti del linguaggio cinematografico, oltre alla cura con cui interseca i diversi registri utilizzati dai personaggi e dalla voce narrante, rendono la sottotitolazione particolarmente complessa. Il contesto è apparentemente opposto rispetto al lavoro di Wang Bing, trattandosi di un lavoro di creazione e non di un documentario con voci e situazioni legate alla realtà. Tuttavia la stratificazione narrativa del film di Yonfan e i tanti rimandi al contesto e alla storia locale di Hong Kong rischiano di spostare l'accento della sottotitolazione su un piano più testuale ed esplicativo. Anche in questo caso, sarebbe un errore limitarsi a prestare attenzione esclusivamente alla traduzione del testo, finendo per ridurre e appiattire la ricchezza del film con sottotitoli funzionali soltanto alla resa dei dialoghi e della voce fuori campo.

Nel suo articolo sulla traduzione del capolavoro di Hayao Miyazaki *Spirited Away* (2001) del giapponese Studio Ghibli, Lisa Sanders segnala i limiti sia di una sottotitolazione definita 'tradizionale', ovvero una traduzione funzionale alla resa dei dialoghi, sia della sottotitolazione definita 'fansubbing', ovvero quella prodotta dal vasto pubblico di fan di opere di culto e disponibile in rete (2022:1-2). *Spirited Away* è ormai considerato un classico del cinema mondiale, non solo del

cinema di animazione, e il suo autore è un regista di culto per una buona fetta di cinefili di tutto il mondo.

Il fenomeno del fansubbing è relativamente recente e si lega sia all'espansione della circolazione di materiali audiovisivi online sia al diffondersi di gruppi social e *communities* in rete. I sottotitoli prodotti da singoli individui o da gruppi di ammiratori di un certo film o di una serie, non necessariamente con una formazione specifica, compaiono spesso associati a commenti, emoticon, punteggiatura e altre espressioni individuali che rendono più vivace l'apprezzamento del film ma non sono assimilabili a una sottotitolazione professionale. Tuttavia, la diffusione del fansubbing ha messo ancor più in evidenza i limiti di un sottotitolaggio convenzionale accurato ma non attento all'atmosfera dell'opera e a tutti quegli aspetti extra-testuali che spesso decretano il successo di un film. Per ovviare agli eccessi del fansubbing e al rischio di appiattimento del sottotitolaggio tradizionale, Sanders propone un modello definito 'semiotico', in cui il sottotitolaggio tenga conto del complesso sistema di segni del film.¹⁵ Essi includono i dialoghi, la colonna sonora nella sua interezza, i codici dei personaggi, l'abbigliamento, i segni che possono comparire nella scenografia (insegne, cartelli stradali e simili) al fine di restituire – pur nei limiti del layout di una sottotitolazione professionale – la ricchezza dell'opera e le sue sfumature (2022, 3). È interessante notare come le problematiche relative alla sottotitolazione di *Spirited Away* possano essere avvicinate a quelle che ho riscontrato nel lavoro sul film di Yonfan.

Per *No. 7 Cherry Lane* ero stata coinvolta a titolo amichevole dal regista sin dagli inizi del progetto ed ero quindi consapevole della cura maniacale che Yonfan avrebbe posto verso ogni dettaglio dell'opera così come delle sue esigenze riguardo ai sottotitoli italiani, una volta che il film fosse stato selezionato per la Mostra del Cinema di Venezia. Al momento della selezione, non potendo dedicare il tempo richiesto per la traduzione, mi offrii per una revisione finale del primo sottotitolaggio italiano predisposto sul film ancora in lavorazione. Per quanto io non abbia mai formalmente adottato un modello teorico specifico, la resa del film in italiano aveva come obiettivo quello di mantenere vivide tutte le connotazioni culturali dell'opera e, al tempo stesso, mantenere le sfumature dei dialoghi così come quelle della raffinata prosa della voce fuori campo. Inoltre, il film di Yonfan include una lunga serie di riferimenti alla storia del cinema che esulano anche dai riferimenti

¹⁵ Kruger (2001) costituisce uno dei primi riferimenti per l'approccio semiotico alla sottotitolazione.

culturali hongkonghesi, ed essi dovevano in qualche modo essere amalgamati nel sottotitolo senza inserti esplicativi. Pedersen, nel suo volume sulla sottotitolazione televisiva, definisce questi elementi come “extra cultural references” (2011, 44) e un esempio è offerto in una delle prime sequenze del film *No.7 Cherry Lane* nella sequenza in cui il protagonista Ziming, rientrando verso il campus dell'Università di Hong Kong, incrocia per un attimo in strada la figura della *femme fatale*.

請借問
 麗池夜總會往那裡走?
 謝謝
 “北角繼園臺七號”
 [quest'ultima riga appare scritta su un foglietto in primo piano tenuto in mano dal protagonista]

Ad ogni riga corrisponde un sottotitolo poiché il dialogo tra le due figure è scandito molto lentamente sulle note di una languida colonna sonora. La sequenza suggerisce l'atmosfera di un incontro fatale nonostante la conversazione sia molto semplice. Si fa anche riferimento ad alcuni luoghi specifici di Hong Kong, nonché al titolo del film, segnalando così l'importanza di questo momento e, di conseguenza, anche quella del sottotitolo che, se non tradotto o tradotto non esattamente come il titolo e nella forma di un indirizzo, risulterebbe fuorviante o non accurato.

Trad. inglese
 - Excuse me
 - How can I get to the Ritz Club?
 - Sorry, it's also my first time in North Point.
 - Thanks.
No.7 Cherry Lane, North Point

Prima traduzione

- Mi scusi
- Sa dove si trova il Ritz Club?
- Mi dispiace, è la prima volta che vengo a North Point
- Oh, grazie

Traduzione finale

- Mi scusi!
- Sa dov'è il Ritz Club?
- Mi spiace, è la prima volta che vengo a North Point.
- Grazie lo stesso!

No.7 Cherry Lane, North Point

[mantenuto in inglese]

A livello narrativo, il riferimento geografico a North Point e l'indirizzo corrispondente al titolo del film sono i due elementi chiave della sequenza che, per il resto, nella traduzione finale, è resa più vivace dalla punteggiatura e da forme più colloquiali.

È, infine, interessante riportare un ultimo esempio in cui i rimandi alla storia del cinema si intrecciano con la vicenda amorosa dei due protagonisti del film. Il protagonista maschile Ziming in più occasioni dichiara la sua passione per il cinema e per la sala cinematografica introducendoli in una delle sequenze iniziali con questo breve passaggio.

下個禮拜利舞台早場
要放碧姬芭鐸的《惹火尤物》
要不要一起去看?
我上個月在皇后已經看過
拷貝很花, 彩色不錯
但是碧姬芭鐸真是很好看
名副其實的小野貓
我是喜歡原來的片名

上帝創造女人

Prima traduzione

La settimana prossima allo spettacolo del mattino
 C'è "Woman on Fire" di Brigitte Bardot
 Andiamo insieme?
 L'ho già visto la settimana scorsa da Queen's
 La pellicola è graffiata ma i colori sono buoni
 E Brigitte Bardot è davvero bellissima
 Che "Bomba Sexy"!
 Adoro il titolo originale del film
 "E Dio creò la donna"

Traduzione finale

La settimana prossima alla matinée
 danno *E Dio creò la donna* con Brigitte Bardot.
 Ci andiamo insieme?
 L'ho già visto la settimana scorsa al "Queen's".
 La pellicola era graffiata ma i colori buoni.
 E Brigitte Bardot è bellissima!
 Una vera bomba sexy!
 Adoro il titolo del film
 "E Dio creò la donna"

In questo caso gli aggiustamenti nella versione finale in italiano non possono far riferimento solo alla traduzione del testo cinese poiché il film citato è distribuito in Italia con *E Dio creò la donna* e come tale è conosciuto. Inserire la traduzione letterale in inglese del titolo riportato in cinese "Woman on Fire" risulterebbe fuorviante o comunque interromperebbe il flusso del film poiché l'osservatore probabilmente si chiede di che film si tratti. Questa è un'ulteriore conferma di come il lavoro sulla sottotitolazione, soprattutto per film d'autore, ponga sfide diverse e inattese ad ogni opera e di come richieda sempre una visione organica del film, del suo contesto testuale, di quello extra-testuale e anche di quello di fruizione.

Conclusioni

Con questa breve disamina del lavoro di traduzione e preparazione dei sottotitoli destinati a film d'autore presentati nel contesto di festival cinematografici internazionali, ho voluto segnalare la specificità di questo tipo di traduzione e, al tempo stesso, evidenziare come il tema del sottotitolaggio, e più in generale della traduzione audiovisiva, sia un campo ancora in gran parte da esplorare.

Se gli studi teorici in ambito traduttologico stanno cercando di offrire classificazioni e descrizioni progressivamente sempre più accurate dei diversi oggetti, materiali e opere ascrivibili a un settore audiovisivo in costante espansione, i traduttori-sottotitolatori si affidano molto spesso alla propria pratica sul campo più che alla lettura di testi e manuali. Nel caso del cinema d'autore, i pochi principi generali da seguire – come dimostrano le analisi comparative discusse in questo saggio – sono il frutto dell'esperienza maturata tanto nella fruizione dei sottotitoli quanto nella predisposizione di sottotitoli per opere verso le quali il traduttore stabilisce un rapporto di vicinanza ed empatia. È questa, forse, la caratteristica principale del lavoro di traduzione per opere cinematografiche presentate ai festival o destinate a un pubblico di cinefili. Senza togliere importanza all'accuratezza della traduzione o alla professionalità dei traduttori di film più commerciali o di prodotti seriali, il sottotitolaggio di film d'autore – per lunghezza, per la natura ibrida tra generi diversi, per l'impatto del racconto autobiografico e per molti altri motivi ancora – si avvicina alla traduzione del testo poetico e necessita di un intenso lavoro di cesellatura del testo finale. L'esito per certi versi paradossale di questo progressivo affinamento della traduzione tende, tuttavia, alla trasparenza, ovvero a un fluire del sottotitolo sullo schermo che permetta allo spettatore di godere appieno dell'esperienza della visione, fatta di immagini ed elementi sonori senza la distrazione che l'esercizio contestuale della lettura in qualche modo richiede.

Bibliografia

- Akiyama, T., *The Liberty Coerced by Limitation: On Subtitling Fengming: A Chinese Memoir*, «Journal of Chinese Cinemas», 12, 250-66 (2018).
Díaz-Cintas J., Remael A., *Audiovisual Translation: Subtitling*, Routledge, London 2007.
Haina Jin, *Chinese Cinemas in Translation and Dissemination*, Routledge, London 2022.

- Karamitroglou F., *A Proposed set of Subtitling Standards in Europe*, «Translation Journal», 2, 2, 1-15 (1998).
- Kruger H., *The Creation of Interlingual Subtitles: Semiotics, Equivalence, and Condensation*, «Perspectives: Studies in Translatology», 9, 3, 177-196 (2001).
- «Meta. Journal des traducteurs. Translators' Journal», *Traduction audiovisuelle. Audiovisual Translation*, 49, 1 (2004).
- Nornes A. M., *Toward an Abusive Subtitling: Illuminating Cinema's Apparatus of Translation* in Venuti L. (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London 2004, 447-68.
- Pedersen J., *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. John Benjamins Publishing, Amsterdam 2011.
- Perego E., *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma 2005.
- Petillo M., *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano 2012.
- Pickowicz, P. e Zhang Y., *From Underground to Independent*, Rowman & Littlefield, Oxford 2006.
- Pollacchi E., *Porous circuits: Tsai Ming-liang, Zhao Liang, and Wang Bing at the Venice International Film Festival and the interplay between the festival and the art exhibition circuits*, «Journal of Chinese Cinemas», 13, 2, 130-146 (2019).
- Pollacchi E., *Wang Bing's Filmmaking of the China Dream*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2021.
- Ranzato I., *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*, Bulzoni, Roma 2011.
- Sanders L., *Subtitling, Semiotics and Spirited Away*, «Journal of Audiovisual Translation», vol. 5, 1, 1-21 (2022).

Film citati:

- Jia Zhang-ke (2006) *Still Life* (San xia haoren)
- Miyazaki Hayao (2001) *Spirited Away* (Sen to chihiro no kamikakushi)
- Yonfan (2019) *No.7 Cherry Lane* (Jiyuantai qi hao)
- Vadim, Roger (1956) *Et Dieu... créa la femme* (titolo italiano: *E Dio creò la donna*)
- Wang Bing (2003) *Tiexi qu. West of the Tracks* (Tiexi qu)
- Wang Bing (2007) *Fengming: A Chinese Memoir* (He Fengming)
- Wang Bing (2018) *Dead Souls* (Si linghun)