

UDK: 81'255=131.1=163.42
Izvorni znanstveni rad
Primito 25. siječnja 2021.
DOI: 10.38003/zrffs.14.3

Nada Županović Filipin
Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet
HR-10000 Zagreb, Ivana Lučića 3
nzupanov@ffzg.hr

Maria Rugo
HR-10000 Zagreb, Ulica braće Domany 2
mariarugo@gmail.com

SOTTOTITOLARE PER CAPIRSI MEGLIO.
ANALISI TRADUTTIVA DEI SOTTOTITOLI ITALIANI DI UN CORTOMETRAGGIO
SPALATINO

Riassunto

La sottotitolazione, modalità traduttiva largamente utilizzata in Croazia, costituisce un tipo specifico di traduzione audiovisiva, la cui realizzazione richiede l'uso di tecniche particolari. Data la natura effimera dei sottotitoli (rimangono sullo schermo per la durata massima di sei secondi), finora in Croazia sono state svolte pochissime analisi traduttive e linguistiche di testi sottotitolati, benché si tratti di testi rivolti al vasto pubblico. Il presente contributo prende in esame il tema succitato dal punto di vista dell'italianistica croata, analizzando le modalità traduttive adottate nella sottotitolazione dal croato all'italiano del premiato cortometraggio spalatino *Ritki Zrak (Aria rarefatta)*, girato nel 2016. In primo luogo viene descritta la varietà linguistica utilizzata nel film, classificabile come parlata giovanile della città di Spalato; in questa sezione viene sviluppata un'analisi sia sociolinguistica che dialettologica della varietà in questione. In seguito, vengono presentate le strategie di traduzione utilizzate solitamente nella sottotitolazione. L'analisi sarà svolta seguendo i modelli teorici proposti per l'analisi di questo tipo testuale, in particolare il modello di Gottlieb e quello di Lomheim, entrambi incentrati su una tassonomia di procedimenti il cui fine principale è di mantenere nel testo di arrivo il maggior numero di informazioni semantiche, stilistiche e culturali del testo di partenza. Particolare interesse sarà dedicato al trattamento degli elementi culturospecifici, problematici dal punto di vista traduttivo; nella cultura d'arrivo, infatti, molto spesso sono inesistenti e il traduttore deve trovare la soluzione migliore che resti il più fedele possibile alla cultura di partenza. Infine, sulla base dell'analisi condotta, verranno analizzate le caratteristiche del sottotitolaggio come tecnica di traduzione audiovisiva e si cercherà di fornire osservazioni generali sull'orientamento del metatesto in questo tipo di traduzione.

Parole chiave: sottotitolazione, italiano, croato, analisi sociolinguistica, analisi dialettologica, strategie traduttive, elementi culturospecifici

1. Introduzione

Per tutte le opere letterarie provenienti dalle “lingue minori” la traduzione è il primo prerequisito che ne assicura la ricezione presso un pubblico più vasto. Lo stesso vale anche per le opere d’arte che contengono la componente audiovisiva. Tuttavia questi casi di traduzione sono decisamente meno discussi e analizzati in ambito scientifico, dal momento che la scienza della traduzione di solito fa riferimento soprattutto alla traduzione letteraria (Veselica Majhut 2020: 10). Il numero degli studi diminuisce ancora di più quando si tratta di coppie linguistiche che non coinvolgono l’inglese. Perciò in questa sede verrà analizzato un atto traduttivo eseguito su un’opera audiovisiva girata in croato e tradotta in italiano usando la tecnica della sottotitolazione, una tematica che l’italianistica e la traduttologia croata non hanno ancora trattato approfonditamente.

La sottotitolazione è un tipo particolare di traduzione intersemiotica ossia multimodale¹ che si manifesta nel passaggio dal codice orale a quello scritto e dal codice delle immagini a quello linguistico. Secondo Gottlieb (in Perego 2005: 47), la sottotitolazione può essere definita come “una traduzione scritta, aggiuntiva, immediata, sincronica e multimediale”.

Si tratta, infatti, di isocronia rispetto al testo originale (Diaz-Cintas; Remael 2007: 9) che sottintende un’armonizzazione degli elementi verbali e di quelli non-verbali. Vista la multimedialità del messaggio iniziale, ogni traduzione di questo tipo è per forza anche un adattamento, il che sarà dimostrato nei paragrafi a seguire.

2. Sottotitolazione come scelta traduttiva e sociale

Iniziamo ricordando come, per quanto riguarda l’Italia, le radici di una propensione al doppiaggio sono riconducibili a motivazioni di stampo storico-politico. Il regime fascista degli anni ‘30, poco favorevole alla riproduzione di film stranieri, non permetteva che venissero proiettati in lingua originale (Pavesi 2005: 20; Perego 2005: 21). Di conseguenza, il doppiaggio è stato favorito rispetto alla sottotitolazione.²

Generalmente, i propugnatori del doppiaggio sottolineano che con i sottotitoli non si possono rendere fedelmente i dialoghi veloci, tanto che molto spesso le battute originali vengono semplificate o accorciate, perché entrino nei limiti del sottotitolo. Inoltre, le immagini sono più nitide e ci si può dedicare completamente alla visione del film. Gli oppositori del doppiaggio, invece, mettono in evidenza il fatto che i sottotitoli non modifichino la prestazione degli attori e mantengano il piacere di vedere un film in lingua originale.³

In Italia comunque la tecnica della sottotitolazione non è affatto sconosciuta. Esiste infatti la sottotitolazione intralinguistica (sottotitoli per non udenti) e molti film

1 La traduzione multimodale si suddivide ulteriormente in tecniche diverse, tra le quali le più conosciute e usate, oltre alla sottotitolazione, sono il doppiaggio e il voice-over (Macan; Primorac Aberer (2014: 182–192); cfr. anche Chaume-Varela (2006: 6)).

2 Notiamo che in Europa si riscontra una netta prevalenza di film doppiati in Spagna, Francia, Germania, Austria, Svizzera (Chaume-Varela 2006:6) riconducendo questa preferenza a ragioni di tipo economico. Infatti, è molto più dispendioso doppiare un film che creare dei sottotitoli. Comunque, i casi di sottotitolaggio della Svezia e dell’Olanda dimostrano che alla base di questa scelta non vi sono soltanto ragioni economiche.

3 Bisogna inoltre rilevare l’importanza dei sottotitoli nell’acquisizione di una lingua straniera, in quanto l’utilizzo di materiale audiovisivo sottotitolato facilita l’apprendimento del lessico e la comprensione generale (Nigoević et al, 2014).

stranieri vengono sottotitolati sui servizi di *streaming on demand*, quali Netflix, HBO GO o Amazon Prime Video.

È interessante ricordare, inoltre, le sottotitolazioni delle produzioni indipendenti o dei film proiettati nei *cinema d'essai*, che in primis desiderano far assaporare un film nella sua versione originale, ma che di solito dispongono anche di aiuti finanziari ridotti. Degni di menzione sono anche i sottotitoli creati dai cosiddetti *subber*, generalmente traduttori non professionisti, ma appassionati di un certo film o serie (sul fansubbing cfr. Díaz Cintas; Sanchez 2006).

3. Metodologia della ricerca

3.1. Corpus esaminato

Il cortometraggio preso in esame, produzione di Kino Klub Split, è stato girato nel 2016.⁴ Il regista e sceneggiatore è Šimun Šitum, giovane spalatino noto anche per „Carstvo ladovine“, una fiction comedy di notevole successo (2018) trasmessa su YouTube, nella quale è presente lo stesso tipo di espressione linguistica.

I tre ruoli principali vengono interpretati da Šimun Šitum (Leo), Nikola Sekulo (Čarli) e Monika Vuco (Vesna)⁵ e sono inseriti in una trama lineare, orientata principalmente sul personaggio di Leo, il quale è pronto a partire per la Germania dove suo cugino Čarli, personaggio noioso ed irritante, gli ha trovato lavoro come cuoco.

Il cortometraggio della durata di circa trentun minuti è stato presentato al Sarajevo Film Festival, al Pula Film Festival e al Festival del Film Mediterraneo a Spalato dove ha vinto il premio del pubblico come miglior cortometraggio croato nel 2016. Dal punto di vista linguistico questo corto riveste un'importanza particolare in quanto fornisce un esempio autentico della parlata locale dei giovani di Spalato.

3.2. Traduzione

Gli studiosi di solito asseriscono che i traduttori dovrebbero tradurre esclusivamente verso la loro lingua madre,⁶ motivo per cui questo cortometraggio è stato tradotto da due madrelingua, una croata e una italiana, per eliminare il più possibile i potenziali errori di diverse tipologie che potrebbero sorgere nell'atto traduttivo.

Come ogni altro, anche il presente lavoro di traduzione implica che i traduttori possiedano una propria *translation policy* (Gambier 2006: 259), la quale è chiaramente legata alla teoria dello *skopos*, tenendo a mente che il prodotto finale è destinato ad una cerchia ristretta del pubblico italiano che guarderà il film nell'ambito di un festival oppure in rete. Numerosi sono dunque gli obiettivi che ci si pone, tra i quali produrre nella traduzione italiana lo stesso impatto creato dall'originale e conservare l'uso dei diversi registri linguistici (presentando al pubblico italiano gli

4 È disponibile sul sito: <http://www.croatian.film/hr/films/5842/watch>.

5 Nikola Sekulo è un giovane attore raguseo, mentre Šitum e la Vuco sono nati, cresciuti e si sono formati professionalmente a Spalato (presso l'UMAS, Accademia d'Arte di Spalato).

6 Cfr. ad es.: "the translator's reduced proficiency in the foreign language may jeopardise the validity of the final product" (Stewart, 2000: 206) in Díaz Cintas; Muñoz Sánchez (2006: 45), oppure „Anzitutto, vorrei affermare l'importanza di un lavoro basato sulla cooperazione tra due madrelingua come migliore garanzia di risultato" (Di Sabato; Perri 2014: 146).

equivalenti italiani dei registri croati utilizzati), mantenendo allo stesso tempo un alto livello di coerenza e coesione discorsiva, senza dover eliminare disfemismi o scurrilità.

Innanzitutto sono stati tradotti i dialoghi, cercando di rispettare tutte le variabili sopraccitate, per poi adattare il tutto alla forma del sottotitolo.

4. Analisi del prototesto

4.1. Analisi dialettologica⁷

Due dei tre personaggi principali del film, fratello e sorella, così come tutti i personaggi episodici, si esprimono con la parlata locale caratteristica dei giovani di Spalato. Il loro linguaggio è omogeneo e, appartenendo tutti più o meno alla stessa generazione ed avendo in comune la stessa microlocalità (vivono nello stesso quartiere urbano), condividono le stesse caratteristiche dialettologiche.

Come particolarmente rilevanti notiamo il riflesso ikavo dello jat (*cila kuća, dvista, čoviče!, uvik, razumiš?*), l'adriatismo -m > -n (*sedan miseci, s nogon, govorin, sa njin, smrdi po zagorenon*), l'utilizzo di *šta* anziché *što*,⁸ la perdita della -i finale in tutti gli infiniti (*izać, dat*), e infine -a al posto di -o nel participio passato attivo del verbo (*iša, reka, skužija, dolazija, obisija*).⁹

A livello fonologico si riscontrano altri tratti salienti, tra i quali il sistema con quattro diversi accenti tonali (due lunghi e due brevi) e la lunghezza vocalica postaccentuale spesso più lunga di quella richiesta dalla lingua standard; l'uso di una consonante affricata media al posto delle due affricate /č/ e /ć/ (lo stesso vale anche per le meno frequenti /dž/ e /đ/); la sostituzione della /h/ con la /v/ o /f/ (*kuvar, fala*) oppure la sua apocope e aferesi (*odma, očeš, ajde*).

L'accento viene retratto o trasferito regolarmente sulla proclitica nel caso della negazione dei verbi (*nè znān, nè nosin*) e in alcune esclamazioni disfemistiche, altrimenti si nota sporadicamente. Non si riscontra rotacismo (*može, možemo*).¹⁰

Oltre alle caratteristiche inizialmente citate, a livello morfologico osserviamo che il morfema formativo nei verbi tipo *maknuti* è -ni- (*maknit*), a differenza del -nu- nel croato standard. Il caso nominativo del nome *madre* è *mater*. Viene usato in tutti i

7 Si è coscienti del fatto che il testo analizzato appartenga al *croato trasmesso* e che non può essere considerato una produzione linguistica spontanea. A maggior ragione sapendo che la cinematografia croata, ugualmente a quella italiana (e per motivi sociali diversi solo parzialmente), per gran parte della sua storia aveva utilizzato una varietà cinematografica inesistente nella realtà linguistica oltre lo schermo. Tuttavia, negli ultimi decenni la situazione è differente, sia in croato che in italiano. La varietà di lingua utilizzata nel cortometraggio appare realmente autentica, motivo per cui è stata considerata un esempio valido da prendere in considerazione per analizzarlo come una produzione linguistica non artefatta, ma spontanea e reale.

8 Il pronome čakavo *ča* è invece completamente assente.

9 Più precisamente, in questa forma verbale la -l finale si è sviluppata come segue: al > a, el > eja, il > ija, ol > oja, ul > uja, e rl > ra (Menac-Mihalić; Menac 2011: 11-12). Anche se nel croato digitato dei giovani spalatini dell'ultimo decennio si nota che le generazioni recenti nella grafia non usano la 'j' intervocalica (negli status e nei commenti su Facebook, Instagram e altri social prevalgono le forme tipo *bia, tia, uzea, izgubia, zabranja*), nella sceneggiatura di Ritki zrak (2016), scritta dall'allora ventiseienne Šitum, tutti i participi passati attivi sono scritti con la 'j'.

10 Altri fenomeni fonologici saranno trattati nel paragrafo 4.2. come espressioni diafasiche del linguaggio giovanile spalatino.

registri, sostituendo sia l'ipocoristico *mama* sia la forma standard *majka* e non ha nessun senso peggiorativo. Si notano pochi casi di uso delle antiche desinenze del caso genitivo al plurale (*za pe' minuti*).

A livello sintattico ci si aspetterebbe l'uso del caso accusativo al posto del locativo per indicare il complemento di stato in luogo, ma in pochi esempi presenti nel film troviamo solo l'uso inerente alla lingua standard. Il valore possessivo viene frequentemente espresso con il SP 'di+SN_{GEN}' (*sekretarica od pokojnog starog, slika od maloga*), del resto frequente nel croato substandard e non marcato regionalmente. Lo stesso vale per il costruito 'per+infinito' (*nisan ima za platit termin; jel znaš da nean pare za napravit jebenu putovnicu?*). Entrambi i costrutti esistono nella sintassi italiana, ma è difficile parlare con certezza di strutture sintattiche importate, dato che esistono numerose conferme di entrambe anche in varietà del croato non esposte all'influsso dell'italiano (o di qualche altra lingua straniera).¹¹

Per quanto riguarda il lessico, i romanismi non sono così frequenti come ci si potrebbe aspettare tenendo in considerazione la storia della Dalmazia e l'influsso plurisecolare delle varietà diatopiche italiane. Si notano pochissimi sostantivi quali *marenda*, *škovace*, *redikul*, *dir* e *balun*. Oltre al lessema *dir*, usato due volte, l'unico romanismo che si ripete più volte è *balun*, utilizzato nel significato metonimico (*igrat balun* 'giocare a calcio'; *bit na balunu* 'essere ad una partita di calcio'). Il numero dei verbi risulta ancora più scarso: si notano solo due (*parit češ mršavija; onda san krivo skužija biće*).¹²

Il terzo personaggio principale usa un'altra varietà diatopica, la parlata della città di Dubrovnik (Ragusa), che può essere classificata come novoštokavo jekava. Tra le caratteristiche principali riscontriamo appunto il riflesso jekavo dello jat (*ne vjerujem, sredi, vidjet, nigdje*), il mantenere la -m finale (*pričam, nemam, dvaesadam, mom, nekom, s tom aplikacijom, osim*), l'alternarsi di *što* e *šta*, e la contrazione nel participio passato attivo (*razmišljo, ispričo, ispo, trebo, radovo*) e in alcuni sostantivi (*poso*).

Come nella parlata spalatina, anche qui viene neutralizzata l'opposizione /č/-/ć/, pronunciando un fonema dal valore medio. Il parlante alterna le forme *hoćeš* e *oćeš*, *hvala* e *fala*. Anche in questa parlata il sistema accentuale è novoštokavo, consiste di quattro accenti e presenta una lunghezza vocalica postaccentuale. Il trasferimento dell'accento sulla proclitica è più frequente e regolare rispetto alla parlata spalatina. Sono inoltre frequenti le forme sincopate (*kolko?, šta moš s time? viš da je dobra ideja! oš da ti pokažem sliku?*), l'afèresi (*naš šta?; nebitno je ko s čim pije*) e l'apocope (*jes čuo za disko Visage?*).

A livello morfosintattico si osservano pochissime deviazioni dal croato standard, mentre a livello lessicale notiamo l'utilizzo frequente di alcuni romanismi, principalmente sostantivi (*dundo, balun, čakula, škart*), ma anche aggettivi (*grez*), alcune forme verbali (*opiturat*) ed esclamazioni (*ajme!*). Anche in un corpus così ridotto si notano le principali caratteristiche dei romanismi ragusei, che li distinguono da quelli spalatini (cfr. Vulić; Šimunković 2015).¹³

11 Per i diversi approcci a questa problematica cfr. ad es. Hudeček (2006: 66-71), secondo la quale 'od+SN_{GEN}' nelle parlate croate del litorale adriatico diacronicamente sarebbe un calco dall'italiano, e Kuna (2012: 37-42) che fa riferimento alla natura panslava del costruito e alla sua funzione nel linguaggio dei bambini. Per 'za+infinito' cfr. Vela (2019).

12 Altre osservazioni sul lessico saranno esposte nel paragrafo 4.2. nell'ambito dell'analisi sociolinguistica del linguaggio giovanile spalatino.

13 Le autrici spiegano come a Spalato i prestiti veneti siano di gran lunga maggiori rispetto a quelli presenti a Ragusa, dove prevalgono „latinismi adattati, o parole provenienti da un substrato

Infine evidenziamo alcune incongruenze morfosintattiche e lessicali apparse nel discorso del parlante raguseo, come ad esempio poche apparenze delle forme *ikave* (*vidičeš*) nel suo sistema nettamente *jekavo*, alcuni usi delle forme verbali standardizzate o l'impiego di romanismi usuali per la città di Spalato. In questa sede vengono spiegate in chiave sociolinguistica in quanto, dal momento che il parlante si esprime in raguseo in una società in cui la parlata locale maggioritaria è un'altra, per forza esibisce *un adattamento dei propri comportamenti comunicativi* (Turner; West 2010: 465-482). Si notano parecchi esempi sia di adattamenti divergenti, sia convergenti. In entrambi i casi il parlante vuole evidenziare una propria identità sociale positiva (Turner; West 2010: 468).

Ad esempio, l'unica volta che usa le forme standard dei participi passati attivi, lo fa per presentarsi con autorevolezza di fronte all'interlocutore all'interno dell'argomento che sta trattando.¹⁴ D'altra parte, osservando i tentativi di convergenza psicosociale (la quale è a sua volta linguisticamente divergente!) si nota come sia più facile tentare di avvicinarsi all'interlocutore a livello lessicale che morfosintattico.¹⁵ I tentativi di convergenza a livello fonologico non si notano: il parlante mantiene la propria prosodia anche quando essa contrasta con la parlata maggioritaria.

4.2. Analisi sociolinguistica

Volendo fornire una definizione di linguaggio giovanile, ci si trova d'accordo con Radtke (1993) che parla di socioletti autonomi giovanili piuttosto che di giovanilese come un'entità omogenea.¹⁶ Cortelazzo sostiene che in molti casi sia più corretto utilizzare la forma plurale „linguaggi giovanili“ (2010: 584).

Per quanto riguarda il linguaggio giovanile utilizzato nel film, si tratta di uno dei socioletti parlati dai giovani di Spalato e in seguito ne verranno esposti i tratti principali, in base alle variabili sociolinguistiche rilevanti per questa varietà.¹⁷ Verrà presa in esame principalmente l'analisi diafasica, mentre nell'ambito di quest'analisi saranno forniti elementi diastratici là dove verrà ritenuto opportuno.

4.2.1. Analisi diafasica

Una delle caratteristiche del linguaggio giovanile croato riguarda la trascuratezza nell'articolazione, tipica anche del linguaggio giovanile italiano (Cortelazzo 2010: 583). Oltre alla solita aferesi dell'/h/, nonché alle forme sincopate del verbo volere (*oš, neš*), sono presenti molti altri esempi di fenomeni tipici di una parlata veloce, informale e trascurata:

- apocope (*Jes provala **ika'** ovo?; **ka'** si zadnji put zvala njega na kućni?; osan pića*

dalmatoromanzo, oppure prestiti più recenti dall'italiano '800-esco" (2015: 33).

14 Čarli: *Jesi se zagrijao?* (Leo: Nisan.) Čarli: *Nisi se zagrijo, stari. Nimalo. Trebaš se zagrijat da se to ne dogodi.*

15 Per quanto riguarda il livello lessicale, riscontriamo ad es. l'uso dello 'spalatinismo' *hića* (pa jel mu *hića* bilo, stari?) al posto del romanismo raguseo *preša*, oppure *opiturat* al posto di *opengat* che andrebbe normalmente usato nella parlata ragusea (i bogu hvala da je baba *opiturala* zidove u žuto da se ne vidi ništa). Allo stesso tempo si rilevano moltissimi esempi di mancato adattamento a livello morfologico (Leo: *Oš pit s kolon ili sa Spriteon?* Čarli: *Sa Spriteom.*)

16 Secondo Radtke „la tendenza a formare sottogruppi tra i giovani stessi favorisce una gergalizzazione che giustifica l'ipotesi di varietà giovanili ben differenziate tra loro“ (1993: 127).

17 Secondo Berruto (2007:16) il linguaggio giovanile è una varietà caratterizzata e condizionata dalla diastratia e dalla diafasia.

*i moraš i' platit; ček, stvarno ćeš pit Sprite?!; pedese' kuna; * oko deve' uri; sa' al posto di sad /adesso/, ka' al posto di kao /come/, aj al posto di (h)ajde /dai!/. Oltre alla caduta della -i finale dell'infinito, la -i finale cade nelle congiunzioni *ali, ili* e nell'enclitica *li (jel)*.*

- altre forme sincopate (**eo** < evo /ecco/, **nean** < neman /non ho/, **gleaćemo ka' se vratin**; **začepi jean put**; **okad nisan ode** bija čoviče; **šta raiš ovde?**; **ka'o ti to ne znaš?**; **eto viš koji si ti jadnik moj Leo...***
- altri casi di aferesi appaiono nei turpiloqui e nelle esclamazioni (**ebate!**; **ajde** < hajde).¹⁸

La stragrande maggioranza dei fenomeni succitati sono stati riscontrati nel discorso del parlante spalatino maschio. Il personaggio femminile presenta un'espressione linguistica decisamente meno trascurata, anche se con alcune riduzioni, tra cui le forme apocopate (*Koji s' ti lažov, ej!*; *Koja s' ti budala moj Leo, ej!*).

Le differenze tra il modo di parlare degli uomini e delle donne si notano anche nell'allocuzione. Infatti, mentre gli uomini usano o solo il nome della persona a cui si rivolgono, o alcuni nomi gergali con funzione allocutiva (*kralju; prika; stari*), il personaggio femminile usa spesso il pronome possessivo davanti al nome dell'interlocutore (*maj Leo*) per indicare vicinanza emotiva, ma anche, a seconda del contesto, un tono condiscendente o ironico.

Lo stesso vale per l'uso dell'intercalare. Il parlante raguseo usa *čovječe* e il già menzionato *stari*,¹⁹ di regola in posizione finale nella frase (*Nisu to oni bili nego mi, čovječe*); la locuzione *ovo-ono*, invece, viene utilizzata con valore riassuntivo (*Jesam to ja preko dunda, ovo ono, nebitno, sredeno je, dobit ćeš poso*). Il parlante spalatino si serve di un'ampia gamma di intercalari finali (*e pitalo me se, brale!*; *ne mogu jer neman, razumiš!*; *neman, čoviče!*, *neman, ono...*;) e di altri in posizione prevalentemente media (*zato šta večeras isto moran, ovi, večeras se moran nać sa njin*). Mentre *ovi* serve esclusivamente da riempitivo, *ono* a volte assume un valore rafforzativo o addirittura conclusivo. Sono frequenti anche i raggruppamenti di intercalari (*proklinjen dan kad san materi zabranija da te nazove Stošija, razumiš, ono; Lipa je, ka, crna, ovo-ono...*). Entrambi i parlanti usano il disfemismo *jebote/jebate* come intercalare.

Per quanto riguarda il personaggio femminile, si notano due battute, una con *ono* e un'altra con *jebate*, ma non sono presenti intercalari d'uso ripetuto. Il suo discorso è marcato da segnali discorsivi diafasicamente più alti (*uostalom, znači*) o neutrali (*ma, pa*), tutti collocati in posizione iniziale, la quale le permette di legare il turno conversazionale che sta cominciando al contenuto semantico dei turni precedenti. Oltre a legare gli enunciati e a creare un discorso coeso, utilizza segnali discorsivi per esprimere meraviglia in seguito alle parole dell'interlocutore, per tentare di mediare nel conflitto verbale e per aumentare la forza illocutiva della sua richiesta. Sia Berruto (2007: 113) che Cortelazzo (2010: 584-586) considerano il lessico una componente fondamentale di ogni linguaggio giovanile. Secondo Cortelazzo (2010:

18 Tutti gli esempi citati appartengono alla parlata spalatina. Gli esempi segnalati con * sono stati notati nel parlare del personaggio femminile. I fenomeni di riduzione presenti nel discorso del parlante raguseo sono già stati esposti nel paragrafo 3.1. È evidente che nel cortometraggio siano presenti molti più fenomeni di riduzione nella parlata spalatina rispetto a quelli nella parlata di Ragusa.

19 Per quanto riguarda l'esempio di *stari* come intercalare, si veda anche la nota a piè di pagina numero 14.

584) il lessico dei giovani ha come base “l’italiano colloquiale informale, scherzoso” a cui si aggiungono diversi strati come elementi dialettali, forestierismi, prestiti da gerghi e da lingue speciali (recenti e di lunga durata), tormentoni linguistici che fanno riferimento alla lingua dei mass-media e neologismi conati dai giovani stessi. Strati linguistici analoghi si possono rilevare anche nel caso del giovanilese croato osservato. La base consiste in un lessico colloquiale (*začepi, nemaš pojma, daj pare / soldi/, udavija bi me, faca, fora*), espressioni gergali (*stoja /banconota da 100 kune/, kralj, pederuša, lik*), i già menzionati romanismi dialettali, diversi forestierismi (*garant, pardon, ok*), fra cui molto frequenti gli anglicismi (*Pussy Magnet, fejsbuk*) e tra i quali spicca un sottogruppo di tecnicismi adattati, appartenenti alla microlingua dell’informatica e dei social (*wifi, ruter, lajk, editiram, lajkam, poukni ga na fejsu*).²⁰ Una delle caratteristiche del linguaggio giovanile si riscontra nell’alta disponibilità di lessico di ambito sessuale e coprolalico (Cortelazzo 2010: 585). Nel discorso dei personaggi maschili troviamo un alto tasso²¹ di diverse forme di turpiloquio, partendo dall’intercalare *jebate (led)* o *jebenti*, quasi svuotati del loro significato semantico, fino ad arrivare a profanità altamente offensive.

Diastaticamente, il sesso dei personaggi si dimostra essere nuovamente una variabile rilevante, poiché il personaggio femminile utilizza di rado difemismi. Nel suo discorso abbiamo notato una profanità (*Majko Božja!*), un’apparizione del già menzionato intercalare e due espressioni scatologiche (*ne seri!; šta si se usra?*), quasi completamente assenti dal repertorio dei difemismi maschili, per la stragrande maggioranza di origine sessuale.

Nel linguaggio maschile i modificatori *jeben(o)* talvolta possono indicare anche qualità positive (*znaš kako jeben umak, probaj!; aplikacija – jebeno!; BarApp! A? Jel jebeno?*), ma di regola i difemismi, in tutti gli enunciati in cui appaiono, esprimono aggressione verbale e ribellione contro le circostanze della vita in cui si trovano i parlanti.

5. Analisi traduttiva del metatesto

Procedendo ad analizzare i sottotitoli creati per questo cortometraggio, si può subito constatare come ci si trovi davanti ad un macroatto di condensazione, dal punto di vista non soltanto traduttologico, ma anche delle tipologie testuali. Mettendo a confronto, infatti, il numero di caratteri presenti nella traduzione iniziale e quelli presenti nei sottotitoli finali, si nota una differenza consistente dovuta principalmente a due fattori: il rispetto dei vincoli spaziotemporali e il passaggio diamesico dal parlato allo scritto. Nella traduzione iniziale, che non teneva conto delle restrizioni temporali e di condensazione tipiche dei sottotitoli, i caratteri risultavano essere 23.016 (un numero superiore ai 21.378 caratteri dell’originale in croato). In seguito ad un processo di adattamento e di rifinitura, il numero dei caratteri presenti nella versione finale dei sottotitoli completi è sceso a 17.856, andando a perdere quasi il 30% dei caratteri rispetto alla traduzione di partenza.

20 Appare diastaticamente rilevante che la stragrande maggioranza degli anglicismi utilizzati nel cortometraggio appartengano al discorso di Čarli, il quale si presenta come più benestante, raffinato e socialmente avanzato rispetto agli altri personaggi.

21 Imprecazioni, parolacce e bestemmie appaiono in 33 battute del personaggio principale, Leo (su un totale di 156), nonché in 37 battute dell’antagonista Čarli (su un totale di 115). Spesso appare più di un difemismo in una battuta.

I nostri risultati sono in conformità con i dati di Díaz Cintas (2003: 202) riportati da Rogošić (2019: 117) riguardanti la perdita di un massimo del 40% dei dialoghi originali, nel caso essi siano densi e la parlata sia veloce. In generale, i risultati delle ricerche finora effettuate sono disparati e oscillano addirittura tra il 15% e il 60% di contenuto perso, a seconda delle caratteristiche del prototesto.

Nel passaggio dalla lingua parlata al testo scritto si verifica una perdita di quasi tutti i segnali discorsivi e dei tratti tipici dell'oralità, quali ad esempio diversi segni paralinguistici e paralalici, nonché ripetizioni, frasi incomplete, incisi, riempitivi, intercalari ed esitazioni.²²

In secondo luogo, alcune parti di questo macroatto di condensazione possono essere ricondotte ad una serie di strategie, la maggior parte delle quali vengono indicate da Gottlieb (1992) e da Lomheim (1999) in base ad una tassonomia di tratti distintivi di concetti traduttivi e culturologici (cfr. Perego 2005: 101-118). Nel presente contributo si farà riferimento principalmente alle strategie elaborate dai due autori, analizzando alcuni dei casi possibili che possono verificarsi traducendo dal dialogo della sceneggiatura al testo dei sottotitoli.

5.1. Analisi del metatesto in base alle strategie di traduzione. Alcuni esempi.

I migliori sottotitoli sono quelli che passano inosservati (Díaz Cintas; Sanchez 2006: 47), e a questo scopo i traduttori si servono di diverse strategie. Nel caso della traduzione in questione, le strategie più frequenti sono la *riduzione* e la *condensazione* che si dimostrano molto efficienti nel ridurre il numero di caratteri entro i limiti richiesti. Ciò non sorprende dato che alcuni teorici della traduzione indicano la condensazione con il nome di *riduzione parziale* (Perego 2005: 109). Praticamente non esiste sottotitolo in cui non sia stata utilizzata almeno una delle due strategie o entrambe. La tabella 1 dimostra come la condensazione sintetizzi e riformuli il contenuto verbale utilizzando una sintassi più semplice, mantenendo intatto però il contenuto semantico del prototesto. Questa strategia viene spesso utilizzata nei casi in cui il tempo del parlato è particolarmente veloce:

Tabella 1. Condensazione:

| N° | Parlante | Script in croato | Sottotitoli in italiano |
|-----|----------|---|--|
| (1) | Čarli | Pazi ovo, pazi ovo! Stani, vidi, daj se tamo! Daj, daj se tamo! Stani, jebo ga! Ajde, makni! Evo ide! Znači, gle, gle, gle, gledaj, sad će... | Guarda, aspetta, spostati! Stai fermo, cazzo! Adesso comincia. (00:19:34-00:19:38) |

²² In effetti, si tratta di una delle strategie proposte da Gottlieb, nota come *riduzione*, che elimina gli elementi aggiuntivi e non essenziali (Perego 2005: 110). Come esempio prototipico riportiamo la battuta „Di su, di su... ovi, di su biološki roditelji?“ e il sottotitolo corrispondente „Dove sono i genitori biologici?“ (0:03:34-0:03:38).

| | | | |
|-----|-------|--|---|
| (2) | Čarli | Aplikacija! Aplikacija s kojom ti možeš naručiti piće sa određenog stola, za određeni stol to određeno piće, to ti donese konobar – jebeno! | Un'applicazione! (00:23:34-00:23:36) Per ordinare un drink a un tavolo e il cameriere te lo porta. (00:23:37-00:23:43) Figata. (00:23:43-00:23:46) |
| (3) | Čarli | I tako, malo čakula, ovo ono, i – na kraju dana, to jest ujutro, ja se budim, pored mene Venecuelanka. | E così, la mattina mi sveglio e c'è la venezuelana. (00:17:11-00:17:17) |
| (4) | Čarli | I on ti sam izbaci konobare koji su danas u smjeni, on ti donese piće i onda imaš stari piće i kad ti ga donese onda ovisno o njegovom smješku, njegovom raspoloženju, na kojem će se on trudit da bude dobar... | Ora vedi i camerieri di turno, ti portano da bere, (00:25:09-00:25:14) e poi a seconda del loro sorriso, se ti trattano bene... (00:25:14-00:25:19) |

Nelle tabelle che seguono vengono riportate altre strategie in ordine di frequenza, continuando con quelle più usate. Per motivi di spazio si farà riferimento solo ad alcuni esempi illustrativi.

La terza strategia più usata è la *parafrasi*, che adatta modi di dire o espressioni idiomatiche intraducibili letteralmente. In alcuni casi non è stato necessario utilizzarla; infatti, per le battute come “Čist račun, duga ljubav” oppure “Jesam li tebe bar držo kao kap vode na dlanu?” è possibile trovare un equivalente quasi totale in italiano (Patti chiari, amicizia lunga. (00:12:34-00:12:38) / Ti ho tenuto in palmo di mano? (00:27:15-00:27:19)) grazie ai concetti metaforici condivisi dalle due lingue. Tuttavia, in (5) l'espressione in questione cambia notevolmente, ma continua ad esprimere lo stesso contenuto semantico, mentre in (6) viene parafrasato il contenuto semantico del modo di dire croato, visto che in italiano non esiste nessun tipo di equivalente. Solo in (7) non si tratta di fraseologia, bensì di un cambiamento sintattico. La velocità dello scambio di battute ha indotto ad usare il costrutto causativo, una struttura più sintetica rispetto alla traduzione letterale, in quanto a numero dei caratteri usati; semanticamente, invece, l'esito traduttivo rimane inalterato.

Tabella 2. Parafrasi:

| N° | Parlante | Script in croato | Sottotitolo in italiano |
|-----|----------|--|---|
| (5) | Leo | Pa kad je beg bio cicija? | Non ho mica il braccino corto, io. (00:10:26-00:10:30) |
| (6) | Čarli | Ne jebu momci, nego novci. | Per scopare basta avere i soldi. (00:19:30-00:19:32) |
| (7) | Leo | Proklinjen dan kad san materi zabranija da te nazove Stošija, razumiš ono! Proklinjen ga lagano. | Stoscia ti dovevo far chiamare, cazzo! (00:04:02-00:04:07) |

Le particolarità del prototesto ci hanno portato ad usare spesso la *trascrizione*, una strategia utilizzata per l'adattamento delle espressioni sociolinguisticamente connotate nella lingua di partenza. Nel nostro caso, la maggior parte degli esempi riguarda la pronuncia, la quale è stata trascritta seguendo le regole ortoepiche della lingua d'arrivo (cfr. (8) e (9)). Nonostante Gottlieb suggerisca l'uso dell'*imitazione* per

le citazioni dirette riprese da altre lingue (Perego 2005: 106),²³ nel caso del tedesco maccheronico di Vesna (10) si è optato per una scelta alternativa, trascrivendo la pronuncia tedesca all'enunciato con la sintassi di un italiano maccheronico.

Tabella 3. Trascrizione:²⁴

| N° | Parlante | Script in croato | Sottotitolo in italiano |
|------|----------|--|--|
| (8) | Leo | Nije Duzeldorf jebo te Duzeldorf, nego Dizeldorf se kaže! | Non è <i>Duzeldorf</i> , si dice Düsseldorf! (00:04:53-00:04:57) |
| (9) | Čarli | Jebo te Čikago te jebo! Šikago se zove jer se poštuje kako lokalni ljudi kažu. | Che Chicago! Si dice Scicago, si rispetta la pronuncia del posto. (00:22:57-00:23:02) |
| (10) | Vesna | Ja, ich mochte eine slanen štapićen und čipsen zu essen, ja! | <i>Zi, io volere mangiare zalatine e patatine.</i> (00:03:06-00:03:10) |

Nel 4.1. e 4.2. si è visto come il prototesto abbondi di espressioni marcate dal punto di vista diatopico, diastratico e diafasico. Si è coscienti del fatto che queste caratteristiche sociolinguistiche non possano trovare equivalenti adeguati nella lingua d'arrivo e che sarebbe traduttologicamente errato tradurre 'dialetto per dialetto'; tuttavia, si è cercato di trasmettere al meglio l'atmosfera e il registro dei dialoghi originali.

Essendo la diafasia la variabile sociolinguistica meno marcata dal punto di vista della specificità culturale, si è optato per l'inserimento di alcuni elementi diafasici, anche là dove nel prototesto non esistevano, per poter compensare le caratteristiche perse nell'atto traduttivo. La conferma teorica di questa scelta traduttiva si trova in Díaz-Cintas; Remael (2007: 206), i quali definiscono la compensazione come una strategia che compensa una perdita nella traduzione di una battuta con l'aggiunta da un'altra parte. L'abbassamento del registro con l'introduzione dell'indicativo al posto del congiuntivo in (11) è stato eseguito per bilanciare la marcata diatopia e colloquialità del prototesto. Allo stesso fine è stata scelta la versione colloquiale e popolare per esprimere il 3° tipo del periodo ipotetico in (12). L'uso dell'intercalare *brale* in (13) è stato compensato con il rafforzativo *eccome*; l'intercalare, infatti, è stato utilizzato per enfatizzare il contenuto dell'enunciato.

Tabella 4. Compensazione:

| N° | Parlante | Script in croato | Sottotitolo in italiano |
|------|---------------|--|--|
| (11) | Leo/ Vesna | -Aa, onda san krivo skužija biće... -Teško tebi krivo skužit. | Avrò capito male, allora. -Proprio strano che tu non riesci a capire. (00:03:42-00:03:47) |
| (12) | Čarli | Ja sam razmišljo o tome da ako ti eventualno očeš pit, da možeš. | Pensavo che nel caso la volevi bere, potevi . (00:15:56-00:16:00) |
| (13) | Leo | E pitalo me se, brale! | Me l'hanno chiesto, eccome ! (00:04:15-00:04:17) |

23 Nel nostro corpus l'imitazione, che riproduce gli elementi senza tradurli, è stata usata raramente. Riportiamo solo l'esempio del neologismo *Hipstagram*, una parola macedonia coniata fondendo le parole 'hipster' e 'Instagram', rimasta invariata anche nella lingua d'arrivo.

24 La trascrizione è stata usata anche nell'adattamento del nome Stošija; l'esempio (7) quindi dimostra come più di una strategia possa essere applicata simultaneamente.

5.2 Analisi degli elementi culturospecifici

Gli elementi culturospecifici rappresentano un problema traduttivo in quanto intraculturali e quindi assenti nella lingua d'arrivo. Per poterli tradurre, nel nostro corpus è stata adottata con maggior frequenza la strategia della generalizzazione,²⁵ ossia un'espansione semantica che sostituisce un termine specifico con un iperonimo più comune e perciò noto ai riceventi del metatesto. Né *Kocka*, un locale alternativo spalatino (14), né *klapa* (15), un tipo particolare di canto corale dalmata, possono trovare riscontro in corrispettivi italiani. La generalizzazione è, però, consigliabile anche nei casi di *realia* transculturali. Sostituire un nome concreto di un centro scommesse croato (16) con uno dei corrispondenti italiani (*Punto Snai*, *Sisal*...) è altamente sconsigliato perché creerebbe confusione nel destinatario che sa che la trama non si svolge in Italia (Díaz Cintas; Remael 2007).

Tabella 5. Generalizzazione:

| N° | Parlante | Script in croato | Sottotitolo in italiano |
|------|----------|--|---|
| (14) | Čarli | Znači ovo, Kocka , što ideš tamo, što drkaš na neke metalke, zajebi to. | Prendi i bar qui , dove ti fai le seghe guardando le metallare. Stronzate. (00:19:12-00:19:16) |
| (15) | Leo | Klapa i te pizde materine. Dolaze turisti i samo bacaju pare... | Musica popolare , i turisti che spendono e spandono... (00:06:41-00:06:48) |
| (16) | Čarli | Mogo si mi uplatit na račun u PSK . | Potresti mettere dei soldi sul mio conto al centro scommesse . (00:10:16-00:10:18) |

La seconda strategia dominante è la neutralizzazione²⁶ in cui il sottotitolo elimina ogni connotazione intrinseca al termine originale (Perego 2005: 117). In altre parole, il culturema viene sostituito da un altro elemento, non necessariamente corrispondente, ma contestualizzato nella lingua e nella cultura d'arrivo. Così la catena commerciale di supermercati croati *Konzum* in (17) viene sostituita con il lessema non corrispondente *fabbrica*, ma il modo di dire nell'insieme mantiene il significato di lavoro duro e poco remunerato. Nel (18) il culturema *konoba*, che denota un luogo di ristoro tipicamente dalmata, viene sostituito dalla trattoria italiana, neutralizzando così il riferimento culturospecifico originale.

Tabella 6. Neutralizzazione:

| N° | Parlante | Script in croato | Sottotitolo in italiano |
|------|----------|--|--|
| (17) | Čarli | Da ti nije bilo mene, kurac, radio bi u Konzuma . | Se non era per me, col cazzo! Adesso lavoravi in fabbrica . (00:27:40-00:27:43) |
| (18) | Leo | Tira me, brale! Konoba Patria, razumiš! | La trattoria Patria me lo fa fare! (00:06:30-00:06:34) |

Rari sono i casi in cui viene usata volontariamente la strategia dell'omissione o

²⁵ Strategia concepita da Lomheim (conosciuta anche come *iperonimia*, cfr. Perego 2005: 115, 117).

²⁶ Numerosi altri autori non accettano la terminologia di Lomheim e chiamano questa strategia con il nome di *sostituzione*.

cancellazione (Perego 2005: 115-116), perché essa di solito viene percepita come una sconfitta dell'atto traduttivo. Così il sintagma *iz Dicma* in (19) viene eliminato dalla traduzione anche se nella lingua d'arrivo esistono diversi equivalenti toponimici possibili, ad esempio "da Canicatti", o generalizzazioni come "arrivare dai monti", ma a causa dello scambio rapidissimo delle battute dovevano essere eliminati gli elementi non essenziali.

Tabella 7. Omissione:

| N° | Parlante | Script in croato | Sottotitolo in italiano |
|------|----------|--|---|
| (19) | Čarli | Sad si ti tu doša iz Dicma jebat ljude i mijenjat kako će se reć. | Arrivi tu a rompere i coglioni e a cambiare le cose. (00:23:10-00:23:16) |

L'ultimo esempio illustra un'altra strategia indesiderata. Infatti, la traduzione letterale tralascia numerose connotazioni del significato originale. Grazie ai vincoli spaziotemporali posti ai sottotitoli, in (20) si è dovuto optare per la traduzione alla lettera dell'espressione *kamen, krš, maslina*, tralasciando così le connotazioni che essa possiede nella cultura di massa. Tuttavia, c'è da porsi una domanda, ossia se l'esplicitazione traduttiva (se fosse stata possibile) sarebbe stata veramente utile o si sarebbe trattato di un caso di *overtanslation* (cfr. Ivir 1991).

Tabella 8. Traduzione letterale:

| N° | Parlante | Script in croato | Sottotitolo in italiano |
|------|----------|--|--|
| (20) | Leo | U centru grada, sa onin... kako se zove... sve u drvu, kamen, krš, maslina i te šeme. | In centro. Tutto in legno e pietra. Pietra, carso e olive. (00:06:34-00:06:41) |

La sottotitolazione è ritenuta la tecnica di traduzione audiovisiva più incline a preservare le specificità culturali dell'originale. Diverse fonti mettono in evidenza la capacità della sottotitolazione di riprodurre il contenuto originale in misura maggiore rispetto al doppiaggio (per un riassunto cfr. Perego 2005: 27), collocandola così tra le tecniche che creano traduzioni *adeguate* (Osimo 2008: 183), ovvero testi in cui domina la cultura del prototesto. Tuttavia, le strategie elencate in questo paragrafo adattano i culturemi della lingua di partenza, trasformandoli in concetti noti ed accettabili dalla cultura d'arrivo. In tal modo consentono ai sottotitoli di passare inosservati e rendono invisibile il lavoro traduttivo. Tali strategie sono quindi riconducibili al metodo della *domesticazione* di Venuti (2002), ossia, in altre parole, alla macrostrategia touryiana di *accettabilità*, la quale modifica i culturemi dell'originale neutralizzandoli o sostituendoli con quelli della cultura ricevente (Osimo 2008: 182). In conclusione, si può dire che i sottotitoli tendano a mantenere l'orientamento complessivo verso il prototesto, seppur con notevoli apporti della cultura ricevente, utilizzati per evitare incomprensioni o offuscamenti di significato.

5.3. Traduzione del turpiloquio

Il trattamento del turpiloquio fa parte della *translation policy* adottata dal traduttore. Si prendono in considerazione il tipo di pubblico che ci si aspetta e il contesto della proiezione

del film. Tuttavia, il criterio principale per poter tradurre adeguatamente gli elementi dispemici sono le conoscenze dello sfondo culturale delle culture coinvolte nell'atto traduttivo (Hölbling Matković 2003: 23). Nel nostro caso, si è tenuto conto del fatto che i volgarismi che coinvolgono la parola *madre* in italiano sono pochissimi rispetto al croato. Perciò nei casi come "*A baci u pičku materinu...*" si è optato per un volgarismo ugualmente frequente in italiano, anche se denotante un altro tipo di insulto (*Buttala a fanculo.*).

Le volgarità scritte, inoltre, hanno un impatto molto più forte, dato che appartengono al parlato e il pubblico non è abituato a vederle per iscritto. Per questa ragione nella sottotitolazione è molto frequente ricorrere ad una traduzione del turpiloquio più blanda o neutrale di quanto risulti nel parlato della scena di partenza. Nel caso della nostra traduzione osserviamo che negli esempi (1), (2) e (6) citati sopra i dispemismi sono stati preservati; in (8) e (9) sono stati eliminati, mentre nel (7) il turpiloquio è stato aggiunto nel metatesto, pur non essendo presente nella battuta originale; il tutto per compensare ad alcune omissioni precedenti. Dunque, si può concludere che a livello di metatesto la volgarità è mantenuta, ma ridotta rispetto all'originale.

6. Conclusioni

Nell'adattamento della traduzione italiana ci si è avvalsi del modello gottliebiano delle strategie traduttive, il quale ha aiutato a inserire nei sottotitoli il maggior numero di elementi presenti nel prototesto. A livello sociolinguistico la compensazione proposta da Díaz Cintas; Remael (2007) si è dimostrata utile per la trasposizione di almeno una parte dei tratti diafasici, mentre i tratti diatopici sono stati tralasciati per non creare straniamento negli spettatori. Gli elementi culturospecifici sono stati adattati con l'uso delle tecniche proposte da Lomheim.

È noto come nella sottotitolazione l'adeguatezza della traduzione venga messa a dura prova dalle difficoltà nel tradurre particolarità culturali. Perciò di solito si sostiene che la sottotitolazione sia una tecnica traduttiva orientata verso la cultura d'arrivo, e ciò è confermato anche dalla nostra analisi.

Non a caso la sottotitolazione viene chiamata *traduzione vulnerabile* (Díaz Cintas; Remael 2007: 57), visto che la copresenza dell'originale sottopone i sottotitoli ad un continuo controllo della loro validità da parte degli spettatori che conoscono la lingua di partenza. L'uso inappropriato di strategie traduttive può attirare critiche, ma, se fatto bene, diventa uno dei principali fattori della qualità della traduzione sottotitolata.

Riferimenti bibliografici

- Berruto, G. 2007. *Prima lezione di sociolinguistica*. Bari: Laterza (5^a ed.).
- Chaume-Varela, F. 2006. *Dubbing*, in: Brown, K. [et al.], (a c. di), *Encyclopedia of Language and Linguistics*, (pp. 6-9).
- Cortelazzo, M. A. 2010. *Linguaggio giovanile*, *Enciclopedia dell'italiano*, Roma: Treccani (pp. 583-586).
- Díaz Cintas, J.; Muñoz Sánchez, P. 2006. "Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment". *The Journal of Specialised Translation*, 6, (pp. 37-52).
- Díaz Cintas, J.; Remael, A. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St.

- Jerome Publishing.
- Di Sabato, B.; Perri, A. 2014. *I confini della traduzione*, Padova: Libreria Universitaria.
- Gambier, Y. 2006. *Subtitling*, in: Brown, K. [et al.], (a c. di), *Encyclopedia of Language and Linguistics*, (pp. 258–261).
- Hölbling Matković, L. 2003. "Kako prevoditi fukativ", *Književna smotra* XXXV; 128–129 (2–3). (pp. 23–24).
- Hudeček, L. 2006. *Izricanje posvojnosti u hrvatskome jeziku do polovice 19. stoljeća*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Ivir, V. 1991. "Prevođenje kulture i kultura prevođenja". in: Andrijašević, M., Vrhovac, Y., (a c. di), *Prožimanje kultura i jezika*. Zagreb: Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku (pp. 145–150).
- Kuna, B. 2012. "Predikatna i vanjska posvojnost u hrvatskome jeziku". *Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta u Osijeku*.
- Macan, Ž.; Primorac Aberer, Z. 2014. "Audiovizualno prevođenje". in: Stojić, A.; Brala-Vukanović, M.; Matešić M. (a c. di) *Priručnik za prevoditelje. Prilog teoriji i praksi*. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci. (pp. 181–201).
- Menac-Mihalić, M.; Menac A. 2011. *Frazeologija splitskoga govora s rječnicima*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Nigoević, M.; Pejić, K.; Pejić T. 2014. "Using Film Subtitles in FLT in Croatia". in: Akbarov, A. (a c. di), *Linguistics, Culture and Identity in Foreign Language Education*. Sarajevo: International Burch University. (pp. 1151–1156).
- Osimo, B. 2008. *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli Editore.
- Pavesi, M. 2005. *La traduzione filmica: aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci.
- Perego, E. 2005. *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.
- Radtke, E. 1993. "Varietà giovanili". in: Sobrero, A. (a c. di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Roma: Laterza. (pp. 191–235).
- Rogošić, A. 2019. "Britanski humor na hrvatski način: prijevodne strategije u podslovljavanju TV serije Only fools and horses". *Lingua Montenegrina*, 12, 24, (pp. 115–140).
- Turner, L.; West, R. 2010. "Communication Accommodation Theory". in: Turner, L.; West, R., *Introducing Communication Theory: Analysis and Application*, New York: McGraw-Hill. (pp. 465–482).
- Vela, J. 2019. "Hrvatski za-infinitiv: izvanjsko posuđivanje ili unutarnji jezični razvoj". *Fluminensia*, 31, 1, (pp. 61–83).
- Venuti, L., 2002. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London, New York: Routledge.
- Veselica Majhut, S. 2020. *Krčma, gostionica, pub. Dijakronijska studija*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Vulić, S.; Šimunković, L. 2015. "O leksičkim različitostima dubrovačkoga i splitskoga organskog idioma". *Čakavska rič*, 43, 1–2, (pp. 31–60).

SUBTITLING FOR A BETTER UNDERSTANDING: TRADUCTOLOGICAL ANALYSIS OF ITALIAN SUBTITLES FOR A SHORT FILM FEATURING THE SPLIT DIALECT

Abstract

Subtitling is a technique of audio-visual translation to which apply particular translating procedures. In Croatia, it is the method of choice when it comes to translating almost all imported audio-visual material. Probably due to the ephemeral nature of this type of translation, since the maximum period of time a subtitle can stay on screen can not be longer than six seconds, Croatian linguistics has so far witnessed only a few linguistic and translation analyses, even though subtitling reaches by far a vaster public than any other translation technique. The paper deals with the aforementioned subject from the point of view of the Italian studies in Croatia. It analyses translation methods employed in the Italian subtitling for the award-winning Croatian short film *Ritki zrak* ("Thin Air", 2016). Firstly, the language variety used in the film, which can be defined as contemporary Split youth speech, is described from dialectological and sociolinguistic perspectives. Then the translation strategies used in the subtitles are presented. The analysis is carried out by using the theoretic models proposed for this text type, primarily those of Gottlieb and of Lomheim. Both are based on a classification of procedures used for the purposes of maintaining in the target text the largest possible amount of semantic, stylistic and cultural information present in the source text. Particular attention will be paid to the treatment of culture-specific items which are difficult to translate due to their non-existence in the target culture. Finally, the characteristics of subtitling as an AVT technique will be discussed based on the conducted traductological analysis. Some general observations on the orientation of the translation in this text type will be presented as well.

Key words: subtitling, Italian, Croatian, sociolinguistic analysis, dialectological analysis, translation strategies, culture-specific items