

# LA PUNTEGGIATURA NEI SOTTOTITOLI INTERLINGUISTICI DI SERIE TELEVISIVE ANGLOSASSONI

Davide Mastrantonio, Michele Ortore<sup>1</sup>

## 1. INTRODUZIONE

L'obiettivo di questo saggio è osservare il comportamento della punteggiatura in un particolare genere di scrittura: il sottotitolaggio interlinguistico. Più precisamente, ci occuperemo del sottotitolaggio italiano di serie televisive anglosassoni. I segni indagati direttamente sono tre: due punti (§ 3), virgola (§ 4), puntini di sospensione (§ 5). Proveremo a cogliere alcune costanti nell'uso della punteggiatura da parte dei sottotitolatori italiani facendo attenzione a scambi, influssi e punti di contatto in varie direzioni: con la punteggiatura dell'italiano standard; col sistema interpuntivo in lingua originale; coi condizionamenti provenienti dal parlato; con le tendenze diffuse dalla comunicazione mediata elettronicamente. Terremo inoltre in considerazione le norme interpuntive contenute nei manuali di sottotitolaggio.

Il *corpus* alla base dell'analisi è costituito da 12 episodi<sup>2</sup>, presi da 10 diverse serie tv (i due numeri a destra del titolo indicano rispettivamente la stagione e l'episodio; tra parentesi tonde si segnala il gruppo autore della traduzione o la piattaforma di *streaming on demand*, v. § 2):

(1)

- Black Mirror* 3, 1 (Netflix)
- Big Bang Theory* 11, 8 (Italiansubs)
- Community* 6, 4 (Italiansubs)
- Fargo* 3, 1 (Subspedia)
- Fargo* 3, 3 (Subspedia)
- Game of Thrones* 7, 3 (Italiansubs)
- Grey's Anatomy* 14, 4 (Subspedia)
- How I Met Your Mother* 1, 10 (Netflix)
- House of Cards* 1, 1 (Subsfactory)
- Stranger Things* 1, 2 (Netflix)
- Stranger Things* 1, 8 (Netflix)
- The Night Of* 1, 4 (The Subbers)

<sup>1</sup> Università per Stranieri di Siena. Questo contributo è la rielaborazione di un lavoro degli stessi autori uscito nel volume a cura di A. Ferrari *et al.*, *Punteggiatura, sintassi, testualità nella varietà dei testi italiani contemporanei*, Firenze, Cesati, 2019, pp. 519-530. Rispetto al precedente contributo, in questa sede presentiamo un'esemplificazione più ampia e aggiungiamo una sezione dedicata alle caratteristiche del genere testuale del sottotitolaggio (§ 2). Tutte le parti del saggio sono state discusse insieme; i §§ 1, 2, 3, 4 sono da attribuire a Davide Mastrantonio, mentre i §§ 5 e 6 a Michele Ortore.

<sup>2</sup> Ci saranno saltuari riferimenti anche a episodi fuori *corpus*, cioè che non sono stati esaminati integralmente; segnaliamo questi casi in nota (mantenendo l'indicazione del minuto e dei secondi).

Le dieci serie selezionate si differenziano sotto vari aspetti. Anzitutto appartengono a generi diversi: abbiamo prodotti che, pur molto vari per stile di scrittura, rientrano largamente nella “situation comedy” (*Big Bang Theory*, *Community* e *How I Met Your Mother*); “thriller” (*The Night Of*); “medical drama” (*Grey’s Anatomy*); “fantasy” (*Game of Thrones*). A variare è anche il gruppo che ha realizzato la traduzione. Si tratta per lo più di *community* di sottotitolatori amatoriali (Italiansubs, Subspedia, Subsfactory, The Subbers, v. § 2); tre degli episodi presi in considerazione sono sottotitolati da traduttori di professione (Netflix). Abbiamo tenuto conto soprattutto delle analogie interpuntive, cioè dei tratti comuni alle varie traduzioni; solo in misura ridotta abbiamo valorizzato le differenze, vale a dire i tratti circoscrivibili a una specifica comunità di traduzione (quando non addirittura a un singolo traduttore)<sup>3</sup>. L’analisi svolta è di tipo qualitativo, pertanto non offriremo dati percentuali; segnaleremo piuttosto fenomeni rari e impieghi più diffusi quando questo risulti utile alla caratterizzazione dei dati.

Nell’esemplificazione, i passi italiani sono accompagnati dal sottotitolo inglese corrispondente<sup>4</sup>. La barra obliqua (/) indica il passaggio a una nuova “unità di sottotitolatura”, ovvero la porzione di testo non più lunga di due righe che compare simultaneamente sullo schermo (di solito nella parte bassa). Se nella parte di testo esaminata si verifica un cambio di turno di parola, i diversi interlocutori sono segnalati con lettere dell’alfabeto maiuscole (A, B). Per recuperare i passi citati, riportiamo l’indicazione progressiva del minuto e del secondo in cui compare il sottotitolo (l’indicazione è regressiva nei sottotitoli di Netflix).

Prima di analizzare i dati, è utile richiamare alcune nozioni relative sia al genere testuale considerato, sia al trattamento che tale genere ha ricevuto da parte degli studiosi. Pertanto nel prossimo paragrafo (§ 2) considereremo i caratteri del sottotitolaggio *tout court*; rifletteremo sul sottotitolaggio amatoriale (o *fansubbing*), nei suoi elementi distintivi rispetto al sottotitolaggio professionale; faremo un rapido cenno alle principali linee di ricerca sul sottotitolaggio; in ultimo, evidenzieremo i condizionamenti che le specificità del genere testuale e delle dinamiche enunciative impongono alla scrittura (e di conseguenza all’analisi).

## 2. SOTTOTITOLAGGIO E FANSUBBING: CARATTERI GENERALI E SPECIFICITÀ DEL GENERE TESTUALE

Il sottotitolaggio è una delle forme della “traduzione audiovisiva”<sup>5</sup>, ovvero l’operazione mediante la quale il contenuto linguistico di un prodotto audiovisivo può essere tradotto e adattato per un pubblico straniero<sup>6</sup>. Esiste, come è noto, una distinzione tra paesi “doppiatori” e paesi “sottotitolatori”: appartengono al primo gruppo p. es. la Germania, l’Italia e la Spagna; fanno parte del secondo gruppo i paesi scandinavi, la Grecia e il

<sup>3</sup> Un’indagine più fine, oltre che fondata su un *corpus* più ampio, potrebbe portare a rintracciare l’esistenza di una pluralità di norme o stili interpuntivi, dal più generale al più particolare: *i*) usi che coincidono con la norma dell’italiano standard o con le tendenze promosse dalle nuove forme di comunicazione; *ii*) usi propri del sottocodice interpuntivo del sottotitolaggio; *iii*) tradizioni legate a una singola comunità di sottotitolatori; *iv*) scelte individuali.

<sup>4</sup> Sul problema della confrontabilità dei due testi vedi le osservazioni in fondo al § 2.

<sup>5</sup> Negli studi di area anglosassone la traduzione audiovisiva è designata con le etichette “audiovisual translation” (v. Díaz Cintas, Rymael, 2007: 1) e “multimedial translation” (v. Antonini, 2008; Rossi, 2006: 266).

<sup>6</sup> Altre forme di traduzione audiovisiva sono il doppiaggio e il così detto *voice over*, una voce sovra-incisa che si affianca, senza sostituirlo, al *file* audio originale (v. Rossi, 2006: 271n).

Portogallo. Le varie modalità di adattamento/traduzione hanno radici storiche distinte e ricadute molto diverse: per ricordare soltanto le circostanze relative all'Italia, è noto che il doppiaggio fu istituito sotto il regime fascista, che tra i suoi vantaggi colse la possibilità di esercitare un controllo su forme e contenuti del messaggio originale. Ciò che è importante sottolineare è che, come il doppiaggio ha inciso profondamente sul modo di parlare degli italiani (v. Rossi, 2006: 265), così è possibile pensare a un influsso del sottotitolaggio sulle abitudini scritte<sup>7</sup>. Ciò appare tanto più verosimile se pensiamo alla pratica, viva soprattutto tra le generazioni più giovani, del *binge watching*, maratone televisive che prevedono la visione di molti episodi di fila e di conseguenza comportano un'esposizione molto alta a questo tipo di scrittura<sup>8</sup>.

A differenza del doppiaggio, il sottotitolaggio offre due vantaggi specifici. Da un lato c'è la possibilità di familiarizzare con la lingua originale, mantenuta nell'audio: non è un caso se il sottotitolaggio è a vario titolo coinvolto nella riflessione sulla didattica delle lingue straniere (v. *infra*). Il ricorso a questa forma di mediazione è pensato da molti come un metodo informale di apprendimento di altre lingue. Il secondo vantaggio è quello di mantenere la voce originale degli attori, che è un fattore importante sia sul piano estetico/recitativo, sia su un piano latamente "filologico", nel senso che permette, a chi ha sufficiente competenza nella lingua dell'originale, di confrontare la traduzione del sottotitolo con il parlato filmico.

In Italia la pratica del sottotitolaggio è cresciuta molto negli anni recenti, come anche il favore verso questa forma di mediazione (v. Bruti, Buffagni, Garzelli, 2017: IX, Antonini, 2008, da cui la citazione seguente):

An important aspect that emerged from this research is the fact that the attitudes of Italian TV viewers towards alternative methods of translating filmic products are changing and are substantially *more positive towards subtitling* as compared to the results obtained by other studies [...] *Italian viewers are becoming increasingly accustomed to watching a film or any other filmic or fictional product in either its original or subtitled version* (Antonini, 2008: 147, c.vo nostro)

La crescita del sottotitolaggio, guardata con ostilità dalla categoria dei doppiatori, è dovuta, tra gli altri fattori, proprio al grande successo del genere della serie televisiva. Questi prodotti sono diffusi in rete da piattaforme a pagamento (come Netflix) oppure possono essere visti gratuitamente attraverso siti illegali. Il consumo di serie televisive è a sua volta da collegare alla diffusione del web di massa e alla pratica del *fansubbing*, ovvero il sottotitolaggio amatoriale<sup>9</sup>.

Tra le caratteristiche del *fansubbing* abbiamo appena accennato al fattore commerciale: i *file* di sottotitoli amatoriali sono diffusi gratuitamente in rete, come gratuito è il lavoro svolto dai *fansubber* (Rembert-Lang, 2010: 22). Sul versante legislativo, molto spesso

<sup>7</sup> Notano Bruti, Buffagni, Garzelli (2017: X) che la «letteratura su apprendimento e acquisizione ha mostrato attraverso numerose sperimentazioni che la visione di programmi con sottotitoli dei due tipi [inter- e intralinguistici] favorisce l'acquisizione incidentale e ha importanti ricadute sulle capacità di lettura». Ma con la comparsa del sottotitolaggio amatoriale il processo va nei due sensi, vale a dire che ci si attende anche una influenza della lingua comune sulla lingua del sottotitolaggio.

<sup>8</sup> Come mostrano gli studi sull'argomento, l'aumento del consumo di prodotti audiovisivi, che si collega alla diffusione di nuove tecnologie (Díaz Cintas, Anderman, 2009: 3), interessa in particolar modo il pubblico più giovane: «[Y]ounger audiences tend to watch audiovisual content on their computers on a daily basis, and more often than through conventional broadcasting (TV, cinema and DVD)» (Bolaños García-Escribano, 2017: 122).

<sup>9</sup> Sulla terminologia, in particolare sulla distinzione tra *fansubbing* e *amateur subtitling*, v. Bolaños García-Escribano (2017: 124).

L'attività di *fansubbing* viola le leggi sul *copyright* (*ibid.*: 32), al punto che una delle definizioni circolanti di *fansubbing* è «unauthorized translation [...] in the form of subtitles» (*ibid.*: 21). Il sottotitolaggio amatoriale, almeno nei primi tempi, non era sottoposto a un controllo di qualità; oggi si assiste invece a una progressiva «hybridation of approaches, merging professional and fansubbing conventions» (Massidda, 2012: 17; 2015: 95): infatti «some fansubbers associations test newcomers before accepting them to the translation community» (Bolaños García-Escribano, 2017: 124). Il *fansubbing* presenta ancora altre specificità, che lo distinguono dal sottotitolaggio professionale. I contenuti da tradurre sono assegnati su commissione nel caso dei sottotitolatori professionali; scelti sulla base delle preferenze personali per i *fansubber* («unless they receive specific instructions from the fansubbing group to which they belong», *ibid.*: 124). Il processo di sottotitolaggio, nel caso del *fansubbing*, può essere svolto singolarmente (uno stesso sottotitolatore traduce un intero episodio) o in gruppo (l'episodio è diviso in più parti assegnate a diversi sottotitolatori).

Il *fansubbing* ha avuto due effetti rilevanti. Da un lato ha determinato un abbattimento dei tempi di diffusione del prodotto audiovisivo adattato. I sottotitolatori amatoriali traducono i dialoghi del nuovo episodio a poche ore dalla sua messa in onda e diffusione in rete, come si legge nella seguente dichiarazione attinta da un famoso forum di *fansubber* (c.vo nostro):

La maggior parte dei nostri sottotitoli viene rilasciata *a meno di 24 ore dalla messa in onda* americana/inglese, a patto che non ci siano problemi tecnici. (<http://www.subspedia.tv/faq.php>)<sup>10</sup>

Al contrario, le case di distribuzione tradizionali diffondono il prodotto audiovisivo adattato (cioè doppiato e sottotitolato) solo alcuni mesi dopo la prima messa in onda, vale a dire dopo che tutti gli episodi di una stagione sono stati trasmessi nel paese di produzione<sup>11</sup>. Le piattaforme di *streaming online* hanno ulteriormente trasformato il panorama. Nel caso di Netflix, che dal 2010 non è più soltanto distributore di prodotti altrui ma anche casa di produzione, l'intera stagione di una serie, doppiata nelle principali lingue del mondo, viene distribuita contemporaneamente nel paese di produzione e negli altri paesi. Si tratta di una strategia evidentemente pensata per rispondere alle esigenze del nuovo pubblico. Un momento di svolta nella fruizione globale di questi prodotti è testimoniato dalla vicenda dell'ultimo episodio della serie *Lost*:

[O]n 24 May 2010, a unique event took place: the final episode of the series was aired simultaneously by NBC in the United States, Sky 1 in the United Kingdom, Fox Italia in Italy and many more countries worldwide. In Italy, the episode was aired in English at 6.00 am, and fansubbed by ItaSA and Subsfactory a few hours later. It was then re-aired 24 hours later with Italian “pro-subtitles” and eventually broadcast on 31 May 2010 in its dubbed Italian version. (Massidda, 2015: 81)

Come secondo effetto, il *fansubbing* ha contribuito a migliorare il livello generale delle traduzioni audiovisive, secondo percorsi diversi. Da un lato, l'aderenza dei *fansubber* al

<sup>10</sup> La pagina web è stata consultata nel dicembre 2017.

<sup>11</sup> Molto di recente, però, anche le *pay tv* operanti in Italia, grazie ad accordi internazionali con i produttori americani, hanno iniziato a trasmettere le serie più seguite in contemporanea con gli Stati Uniti, confermando la nuova tendenza (è successo, ad esempio, con le ultime stagioni di *Game of Thrones*, *Grey's anatomy*, *Mr. Robot*).

testo originale ha portato gli spettatori a prendere coscienza del fatto che le traduzioni del doppiaggio, livellando i riferimenti della lingua<sup>12</sup> e della cultura originale a favore di un adattamento alla cultura di arrivo (*target-oriented translation*), possono in certi casi arrivare a danneggiare la stessa coerenza del testo. Emblematico è quanto accaduto nel caso della prima stagione di *Big Bang Theory*: i fan italiani, che conoscevano già la serie grazie al sottotitolaggio amatoriale, si sono lamentati delle incoerenze e dell'appiattimento dei riferimenti ironici prodotto dal doppiaggio, al punto che l'azienda (Mediaset) ha deciso di sostituire l'intera squadra di doppiaggio (v. Massidda, 2015: 20).

Dall'altro lato, occorre menzionare l'ipotesi, o meglio il sospetto, che i traduttori di professione possano avere debiti non dichiarati coi traduttori amatoriali:

[...] the DVD version appears to have been influenced by the work of the amateurs, even if it is then refined, embellished and finally polished for publication. [...] there is the sense that the work of professionals is frequently the result of the best of both fansubbed products, since many renderings, adaptations and solutions resemble those published by amateur translators too closely (Massidda, 2015: 95).

Veniamo agli studi sul sottotitolaggio. In ambito accademico, l'attenzione a questo genere di scrittura è per lo più legata ai corsi universitari di traduzione e interpretariato, o ai corsi di lingua e cultura, nei quali la “audiovisual translation” è materia di insegnamento (v. Díaz Cintas, Remael, 2007). L'interesse degli studiosi può essere di carattere pratico o teorico. Nel primo caso, si pensi anzitutto alla necessità di insegnare la tecnica del sottotitolaggio, raccogliendo in specifici manuali le norme di scrittura a cui attenersi (p. es. Díaz Cintas, Remael, 2007)<sup>13</sup>; si pensi anche alle ricadute che la traduzione audiovisiva può avere sulla didattica delle lingue straniere<sup>14</sup>. Studi di carattere teorico, invece, possono riguardare temi tipici dei *translation studies* come l'interculturalità, vale a dire il modo in cui una determinata cultura viene recepita attraverso il filtro della traduzione. Non mancano indagini su aspetti propriamente linguistici: per citarne solo alcuni, si pensi alla variazione di registro, studiata da Baumann (2014), oppure alla resa delle formule di presentazione e di auguri, esaminata da Bonsignori, Bruti (2014).

La punteggiatura nel sottotitolaggio, dal canto suo, non ha suscitato interesse da parte degli studiosi. Del resto, si tratta di un punto critico del sistema linguistico: è noto che «tra le varie norme che regolano la lingua scritta, quelle relative alla punteggiatura sono le meno codificate, non solo in italiano» (Serianni, 1988: 57); inoltre è la natura stessa del fenomeno ad essere in discussione<sup>15</sup>. Riferimenti all'interpunzione si trovano invece nei manuali di sottotitolaggio menzionati poco sopra, nei quali si raccomanda un uso dei segni interpuntivi che semplifichi la lettura del testo. Di fronte a questo obiettivo primario,

<sup>12</sup> Basti pensare alle informazioni di registro veicolate da allocuzioni e segnali discorsivi, che spesso vengono tralasciati dai doppiatori e dai sottotitolatori professionisti (v. *infra*).

<sup>13</sup> Ma già le case di produzione diffondono le proprie linee guida (v. Díaz Cintas, Remael, 2007: 104).

<sup>14</sup> Per dare solo alcuni riferimenti, si vedano il recente volume curato da Di Stefano, Ghia, Marcucci (2016) per l'area italiana, e lo studio di Bolaños García-Escribano (2017) per l'area spagnola.

<sup>15</sup> Si vedano i tanti lavori prodotti dal gruppo di ricerca coordinato da Angela Ferrari, in particolare la recente sintesi contenuta nel volume Ferrari *et al.* (2018). La principale acquisizione di questo filone di ricerca è avere mostrato che i segni di interpunzione intrattengono un rapporto diretto col piano delle relazioni testuali, e solo indirettamente si collegano a fenomeni di ordine sintattico o prosodico (ma v. il caso dei puntini di sospensione, §5): «L'uso della punteggiatura italiana contemporanea è sistematicamente comunicativo: essa dà istruzioni su come segmentare il testo nelle sue unità semantico-pragmatiche costitutive e/o su come interpretare tali segmenti sia in prospettiva testuale che in prospettiva interattiva» (Ferrari *et al.*, 2017: 22-3). A questi lavori si farà largamente riferimento in tutto il saggio.

anche il rispetto delle regole della grammatica può passare in secondo piano; si veda quanto è detto della virgola nel manuale di Díaz Cintas, Remael (2007: 105, c.vo nostro)<sup>16</sup>

The comma is possibly the most flexible of all the punctuation marks, and it is impossible to sum up all its uses here. Its role is primarily to show the structure of a sentence, dividing it in sections *to make the text more easily understood*. [...] The appearance and disappearance of subtitles on screen dictate the reading speed for the viewer and commas must be used in the appropriate way in order to facilitate this process. *The use of commas in subtitling does not necessarily fully comply with grammar rules.*

Uno studio linguistico sul sottotitolaggio deve tenere a mente una serie di condizionamenti legati allo specifico genere testuale. Anzitutto, nel prodotto audiovisivo si intrecciano tra loro più codici comunicativi (codice linguistico vs. extralinguistico) e più istanze enunciative (oralità vs. scrittura). Secondariamente, il sottotitolaggio sottostà a condizionamenti materiali e cognitivi. Per il primo aspetto, si pensi che sono limitati sia lo spazio che contiene l'unità di sottotitolatura, sia il tempo in cui tale unità resta leggibile prima di essere sostituita dalla successiva; quanto ai condizionamenti cognitivi, l'attenzione dello spettatore è assorbita contemporaneamente dalla lettura del testo e dalla visione del prodotto filmico<sup>17</sup>.

Infine, va considerato il rapporto tra le varie fasi della produzione e della trasformazione del testo. In questo frangente sembra necessaria una distinzione: se da un lato nei canali tradizionali di distribuzione cinematografica i sottotitoli appaiono come un sottoprodotto del doppiaggio<sup>18</sup>, dall'altro lato i *fansubber* traducono per lo più a partire da un *file* di sottotitoli in lingua originale; oppure, in assenza del *file*, direttamente dal parlato filmico. A testimonianza di questa situazione si può leggere il seguente passo, tratto da un'intervista in rete a una traduttrice di professione che iniziò la sua carriera proprio come *fansubber* (c. vo nostro)<sup>19</sup>:

*Nella maggior parte dei casi si è armati di un file di sottotitoli in inglese: si divide il numero di battute presenti nel file per il numero di traduttori presenti per l'episodio in questione, si stabilisce una scadenza per la consegna e tutti si mettono al lavoro. Se non c'è un file di sottotitoli, si divide l'episodio sulla base della durata del video. (<http://senzaudio.it/dal-fansubbing-alladattamento-professionale-strada-percorribile/>)<sup>20</sup>*

Anche nel caso – maggioritario – in cui il testo di partenza sia un *file* scritto, i sottotitolatori hanno comunque la possibilità di rifarsi direttamente al parlato filmico, come si osserverà in relazione ad alcuni impieghi dei puntini di sospensione (§ 5).

<sup>16</sup> Questa elasticità della virgola si ritrova nell'uso generalizzato della virgola a scapito degli altri segni nelle scritture digitali brevi; v. anche *infra*.

<sup>17</sup> Su questi aspetti v. Díaz Cintas (2012: 108), Bolaños García-Escribano (2017: 124).

<sup>18</sup> Come annota Baumann (2014: 268), i sottotitoli delle tradizionali case di distribuzione «sembrano essere basati sulla semplice riduzione della lista dei dialoghi elaborati per il doppiaggio». L'iter sarebbe dunque il seguente: *script* (o parlato) originale > traduzione dei dialoghi per il doppiaggio > sottotitoli.

<sup>19</sup> Il *file* di sottotitoli originale impiegato dai *fansubber* è quello allestito per i non udenti, v. Massidda (2015: 86-7).

<sup>20</sup> La pagina web è stata consultata nel dicembre 2017.

### 3. DUE PUNTI

Nella scrittura standard i due punti instaurano un legame tra i due enunciati collegati (v. Lala, 2011: 139; Stojmenova, 2017: 60), ciò che non accade, per esempio col punto e il punto e virgola. In altri termini, codificano la presenza di una relazione, la cui natura però deve essere inferita da elementi co-testuali<sup>21</sup>. Prototipicamente, le relazioni segnalate dai due punti sono la motivazione o la specificazione cataforica (v. Stojmenova, 2018: 157-8). Nelle nuove forme di scrittura si assiste a un regresso di questo segno interpuntivo<sup>22</sup>, fenomeno rispecchiato anche dal nostro *corpus*.

Dai dati del *corpus* emerge quanto segue: i due punti sono pressoché assenti nei sottotitoli originali in lingua inglese; nel sottotitolaggio italiano compaiono di rado, ma il loro impiego corrisponde alle funzioni dell'italiano standard. Segnaliamo prima i casi in cui i due punti, attesi nell'italiano standard, vengono evitati dal sottotitolatore.

L'evitamento si verifica in primo luogo con gli atti linguistici di "motivazione" (per questa relazione logica v. Ferrari, 2014: 147):

(2)

- |   |   |
|---|---|
| (a) Non si compiaccia. Io leggo di tutto.<br>( <i>House of Cards</i> 1, 1, 33:21)                                     | Don't be flattered. I read everything.                        |
| (b) Ma se dovesse succedere, chiamerai tu mia mamma. Mi spiace, ma tu le piaci. ( <i>Grey's Anatomy</i> 14, 4, 02:27) | But if I do, you call my mom. / I'm sorry, but she likes you. |
| (c) Nessuno ha fregato nessuno. È stato uno scambio. ( <i>Fargo</i> 3, 1, 14:54)                                      | Nobody took advantage. / It was a trade.                      |

Nel confronto col sottotitolo originale si noteranno due elementi: *i*) il punto della versione italiana corrisponde sistematicamente a un punto nel testo inglese; *ii*) in (2b-c), le informazioni che nel testo inglese sono contenute in due unità di sottotitolatura distinte, vengono accorpate in una sola unità dal sottotitolatore italiano. L'eventuale uso dei due punti avrebbe segnalato la gerarchizzazione dei segmenti testuali (cioè la funzionalizzazione del secondo enunciato al primo). L'evitamento, invece, mantiene nella scrittura il grado di indeterminazione che si avrebbe nel parlato, nel quale non è possibile, se non attraverso inferenze attivate da elementi lessicali, distinguere se i due enunciati siano separati (cioè coordinati informativamente) oppure funzionalizzati l'uno all'altro (vale a dire gerarchizzati). Accanto a questa motivazione funzionale, è possibile pensare che in casi come questo l'evitamento sia dovuto all'influsso della prassi interpuntiva originale<sup>23</sup>.

I due punti possono essere evitati anche in corrispondenza di relazioni di "specificazione cataforico-presentativa"<sup>24</sup>:

<sup>21</sup> La funzione di "connettivo interpuntivo" dei due punti è segnalata già da Serianni (2003: 53-4).

<sup>22</sup> Il regresso interessa, oltre ai due punti, anche il punto e virgola, cioè i segni detti "intermedi". A tal proposito, appare interessante notare che il punto e virgola non è mai attestato nel *corpus* considerato.

<sup>23</sup> Per un confronto con la narrativa contemporanea, sarà utile ricordare che la proliferazione del punto fermo a scapito degli altri segni risale all'imitazione degli scrittori americani (v. Tonani, 2010: 225s).

<sup>24</sup> Si ha una relazione di specificazione cataforica «quando un elemento (tipicamente un pronome, un soggetto zero o un sintagma nominale con testa nominale generale) istituisce un referente la cui identità, necessaria per la coerenza testuale, è specificata in un secondo momento grazie a un costituente

(3)

(a) Abbiamo una regola, una sola... / non lasceremo mai più che ci mettano in una situazione simile (*House of Cards* 1, 1, 18:27)

We live by one rule and one rule only, / never again will we allow ourselves to be put in such a position.

(b) Pensa un po'... indossare un completo scalzi. (*Fargo* 3, 1, 12:27)

Imagine wearing a suit and no shoes.

Appare significativo, negli ess. sopra, che al posto dei due punti vengano usati dei puntini di sospensione (per questa sovraestensione dei puntini v. § 5.3).

Quando invece sono impiegati, i due punti operano secondo le loro funzioni standard prototipiche: introduzione del discorso diretto e segnalazione delle relazioni logiche di motivazione e specificazione cataforica. Nell'episodio analizzato di *Game of Thrones* si riscontra un uso relativamente esteso del segno. Osserviamo in primo luogo esempi di due punti che segnalano la presenza di un discorso diretto (reale o immaginato):

(4)

(a) Ma come disse una volta un mio caro amico: / "Dammi dieci uomini validi" (*Game of thrones* 7, 3, 52:31)

But as a good friend of mine once said, / "Give me 10 good men and I'll impregnate the bitch."

(b) Quando diventerò ricco e famoso, non venire da me dicendo: / "Oh, mio Dio, Dustin, scusa" (*Stranger Things* 2, 3, -27:10)<sup>25</sup>

When I become rich and famous for this one day, don't come crawling back, saying, / "Oh, my God, Dustin, I'm sorry"

(c) Una cosa del genere, è revoca diretta della libertà vigilata, / ma ho pensato: / perché non chiamarlo? (*Fargo* 3, 1, 24:30)

Thing like that, normally that gets you right away revoked / but I thought call him up, see what he has to say.

Come si vede dagli esempi citati, in questa funzione l'inglese ricorre spesso alla virgola (su questo aspetto v. § 4).

Oppure i due punti segnalano una relazione logica di "specificazione cataforica":

(5)

(a) così lo affidò alla persona più bassa che conosceva: / me. (*Game of Thrones* 7, 3, 51:45)

so he gave the job to the lowest person he could find... / me.

(b) È stato quello il mio errore più grande: / la mancanza di immaginazione (*Game of Thrones* 7, 3, 57:50)

That was my prize mistake... / a failure of imagination.

semanticamente più ricco nel contesto successivo» (Stojmenova, 2018: 157). Per questa relazione v. anche Ferrari (2014: 157).

<sup>25</sup> Esempio fuori *corpus*.



Anche in questo caso appare interessante la mancata corrispondenza col testo originale, dove si registra la presenza dei puntini di sospensione (v. § 5.3).

#### 4. VIRGOLA

Nello standard la virgola può segnalare una subordinazione o una coordinazione informativa; vale a dire che le parti di testo collegate dalla virgola possono essere di diverso rango informativo (primo piano vs. sfondo: *Marvo, che hai conosciuto, è arrivato ieri*) oppure dello stesso rango (p. es. entrambe in primo piano: *faccio i compiti, vado al cinema e dormo da papà*). Secondo la terminologia di Simone (1991) adottata da Ferrari (2018), questi due tipi sono detti rispettivamente “virgola che apre e che chiude” e “virgola seriale”. Nello standard la virgola è un segnale debole, nel senso che non basta a marcare la fine di un enunciato (funzione ricoperta da segni medi o forti: due punti, punto e virgola, punto fermo).

Anche per la virgola nei sottotitoli possiamo distinguere usi aderenti allo standard da usi che se ne discostano, o in direzione delle tendenze promosse dalla comunicazione mediata elettronicamente o attratti dallo stile interpuntivo del testo inglese. Tra le funzioni standard c'è quella di separare elementi di un elenco (si tratta di una manifestazione della virgola seriale):

(6)

- |  |  |
|--|--|
| (a) A. Comunità di cosa? / B. Immigrazione, finanza, istruzione, ma... / nessuna delle mie fonti me lo conferma ( <i>House of Cards</i> 1, 1, 05:59) | A. Really? What? / B. I'd say immigration, banking or education. /But none of my regular sources can confirm that. |
| (b) I Joy Division, David Bowie, i Television, gli Smiths... / ti cambierà del tutto la vita ( <i>Stranger Things</i> 1, 2, -38:10)                  | Joy Division, Bowie, Television, The Smiths...   |

Una seconda funzione standard, attestata con grande regolarità nel *corpus*, è quella di isolare i segnali discorsivi, vale a dire quegli elementi estranei al contenuto proposizionale e dotati di funzione pragmatico-interattiva (v. Bazzanella, 2001):

(7)

- |  |   |
|--|---|
| (a) Insomma, congratulazioni e quant'altro. ( <i>Fargo</i> 3, 1, 11:58)  | You know, congratulations and all that.                     |
| (b) Beh, spero per lui che non stia lavorando sul nostro sistema di controllo ( <i>The Big Bang Theory</i> 11, 8, 05:31) | Well, you better not be working on our project,             |
| (c) Ascolta, la copisteria apre tra circa mezzora ( <i>Stranger Things</i> 1, 2, -49:18)                                 | Listen. Listen, the Xerox place opens in, like, 30 minutes. |
| (d) Sai, non ci avevo mai pensato in quel verso ( <i>Community</i> 6, 4)   | You know, I, I, I never thought about it that way.          |

Gli esempi sopra mostrano casi di virgola che segnala una subordinazione informativa; più precisamente, i segnali discorsivi si trovano in una posizione di “quadro” (v. Ferrari 2018a: 28), che consiste in una unità informativa non saliente posta a sinistra del focus dell’enunciato. Un riscontro su questa funzione della virgola nello standard è offerto dalla grammatica di Serianni (1988: 62), che riporta esempi di segnali discorsivi separati da virgole in Pirandello:

[la virgola ricorre, tra l’altro] negli incisi di qualunque tipo [...]. La tipologia è molto ricca: la virgola contrassegna il semplice inciso monorematico, costituito per esempio da una congiunzione («Non esce mai di casa, però, la sua figliuola!», Pirandello, *Così è [se vi pare]*, V 27) o da un avverbio («Eh sì, ecco, bisogna che io dica» ivi, V 28);

Ora osserviamo gli usi che si allontanano dallo standard. La virgola può isolare un elemento circostanziale che precede il focus dell’enunciato, come un complemento di tempo (di nuovo nella posizione di quadro, v. *supra*). A differenza di altre tradizioni linguistiche (come quella francese, v. Ferrari, 2017b: 148), nell’italiano standard tale impiego della virgola è facoltativo (e di fatto non frequente). In questo senso, è possibile che il sottotitolatore sia stato influenzato dalla prassi interpuntoria originale<sup>26</sup>. In altri casi, invece, si nota che la virgola presente nel testo inglese non è riprodotta nella versione italiana (8c):

(8)

- |  |   |
|--|---|
| (a) In questo momento, vi adoro tutti immensamente ( <i>Grey’s Anatomy</i> 14, 4, 03:01)                     | In this moment, I love you people tremendously. |
| (b) Poi domani sera, usciremo di nuovo ( <i>Stranger Things</i> 1, 2, -52:31)                                | And tomorrow night, we go back out.             |
| (c) Nel campione che ha ricevuto com’era il volume corpuscolare medio? ( <i>Grey’s Anatomy</i> 14, 4, 21:59) | In the sample you received, how was his MCV?    |

Una funzione della virgola non prevista dallo standard è quella di separare due enunciati; questa virgola prende il posto che nella scrittura standard spetterebbe a segnali superiori<sup>27</sup>. Il confine di enunciato è particolarmente evidente se si hanno diversi tipi di atti linguistici:

(9)

- |  |   |
|--|---|
| Ha fatto il suo dovere, portando i voti dei Keystone State, sia benedetto, / e ora lo stanno mandando in pensione ( <i>House of Cards</i> 1, 1, 02:33) | He did his duty in delivering the Keystone State, bless his heart. / Now they’re about to put him out to pasture. |
|--|---|

<sup>26</sup> Si può pensare a un calco, o più genericamente a un rinforzo, ovvero il caso in cui un fenomeno possibile ma scarsamente frequente nella lingua A viene sollecitato per via del contatto con la lingua B (v. anche *infra* nota 25).

<sup>27</sup> Si tratta della cosiddetta “virgola *passee-partout*” (v. Tonani, 2010: 255s) o “virgola enunciativa” (v. Ferrari, 2018b: 61).

Nell'esempio sopra si nota una sequenza di modalità illocutive diverse, rispettivamente un'affermazione (*ha fatto il suo dovere*), un augurio (*sia benedetto*), ancora un'affermazione (*e ora lo stanno mandando in pensione*).

Si hanno enunciati differenti anche in presenza di una relazione di "motivazione" (in questo caso, il segno standard più appropriato sarebbero i due punti):

(10)

- |  |   |
|--|---|
| (a) Nessuna collega mi farebbe un regalo, non sono abbastanza simpatica ( <i>The Big Bang Theory</i> 11, 8, 04:06)           | None of the girls at work like me enough to get me a gift.                                      |
| (b) Volevo solo sapere, magari hanno appena ricevuto un camion di cucchiaini d'argento ( <i>Grey's Anatomy</i> 14, 4, 10:27) | Well, I just want to know exactly. / I mean, do they just back up a truckload of silver spoons? |

Complessivamente, la virgola che marca un confine di enunciato non appare frequente nel *corpus* analizzato; del resto, si consideri che tale impiego si riscontra più facilmente in testi di una certa ampiezza, come alcuni commenti che si trovano nella comunicazione mediata da computer (v. Ferrari, 2017c: 7), mentre nel caso dei sottotitoli abbiamo a che fare con battute di carattere dialogico, dunque testi relativamente brevi.

Come ultimo caso, raro ma degno di nota, registriamo l'impiego della virgola posta prima del discorso diretto:

(11)

- |   |   |
|---|---|
| E ho pensato, "Non è un brutto modo per passare il proprio tempo" ( <i>Grey's Anatomy</i> 14, 4, 28:28) | I thought, "That's not a bad way to spend your time." |
|---|---|

Si tratta di un uso estraneo all'italiano standard, probabilmente un caso di "calco interpuntivo"<sup>28</sup>. Ma potrebbe aver pesato anche un modello interno: nella narrativa contemporanea la virgola può introdurre il discorso diretto libero<sup>29</sup>. Nel caso osservato, però, la funzione polifonico-enunciativa è affidata primariamente alle virgolette, che vengono invece omesse nel discorso diretto libero.

## 5. PUNTINI DI SOSPENSIONE: IMPIEGHI COMUNICATIVI E NON COMUNICATIVI

I puntini di sospensione sono un segnale estremamente frequente nei sottotitoli: per incisività e varietà d'uso rispetto allo scritto standard possono essere considerati il segno interpuntivo distintivo di questo genere testuale. In tal senso si giustifica la maggior ampiezza e la diversa articolazione di questa parte della trattazione. Dei puntini occorre

<sup>28</sup> La nozione di "calco interpuntivo" è usata p. es. da Bolaños García-Escribano (2017: 141), ma non esiste una definizione del fenomeno. Nell'es. (11) intendiamo il calco come una manifestazione del contatto linguistico all'interno di uno specifico testo; cioè, la presenza della virgola nel testo di arrivo è determinata dall'imitazione del testo di partenza. Solo una analisi più ampia, e condotta su diversi sottogeneri di sottotitolaggio, può svelare l'effettiva diffusione del fenomeno e l'eventuale grado di grammaticalizzazione.

<sup>29</sup> «Nell'introdurre il DD i tradizionali segnali di confine (due punti, virgolette, trattini) vengono meno soprattutto presso gli autori dell'ultima generazione, che ricorrono largamente alla virgola» (Dardano, 2014: 400); v. anche Tonani (2010: 268).

tenere a mente un elemento importante, ovvero la possibilità di intrattenere rapporti mimetici col parlato; per questa ragione sarà necessario fare ricorso a categorie descrittive adeguate. Ma passiamo subito a un rapido quadro introduttivo che chiarisca anche la terminologia usata.

La teoria sulla punteggiatura elaborata a Basilea definisce la peculiarità dei puntini di sospensione nel quadro delle opposizioni funzionali “comunicativo” vs. “non comunicativo” e, in subordine, “testuale” vs. “interattivo”<sup>30</sup>. La funzione prototipica dei puntini nei testi non letterari italiani è di tipo comunicativo-interattivo: cioè i puntini non segmentano il testo<sup>31</sup>, ma introducono nel testo valori interattivi. Più precisamente, i puntini agiscono come attivatori di inferenze, o come conferma a *posteriori* di un’implicatura<sup>32</sup>:

Ciò che i puntini veicolano, nella maggior parte delle loro occorrenze nella scrittura funzionale, è un appello interattivo rivolto al lettore: attraverso l’istruzione interpuntiva, il lettore è invitato a non limitare la propria interpretazione alla decodifica sintattico-lessicale degli Enunciati che compongono il testo e a integrare il significato comunicativo con contenuti aggiuntivi di carattere inferenziale (Pecorari, 2017b: 88).

Ad esempio, nel caso seguente, citato da Pecorari (2017a: 84), i puntini indicano che l’aggettivo *discreto* è ironicamente attenuativo (il calciatore Cossu, provenendo da una serie superiore, sarà un *ottimo* trequartista):

(12)

l’Olbia ha trovato un accordo con Andrea Cossu, in serie A col Cagliari nelle ultime sette stagioni e mezza. Per la D, un...discreto trequartista.

Accanto alla funzione comunicativo-interattiva se ne registrano due non comunicative, definite “residuali”; esse sono sfruttate soprattutto in alcuni tipi di testi o in particolari condizioni enunciativo-testuali. La prima è la funzione prosodica, che è tipica delle porzioni di testo deputate alla riproduzione della parola altrui (discorso diretto, diretto libero, indiretto libero e monologo interiore); all’interno di queste specifiche parti di testo, gli usi «di tipo direttamente prosodico [...] hanno come obiettivo la mimesi di caratteristiche a-semantiche del parlato, indipendenti dagli obiettivi comunicativi del testo», come i «fenomeni di disfluenza e frammentazione»<sup>33</sup>, le esitazioni o le interruzioni nella produzione concreta dell’enunciato. In questo caso, quindi, diversamente dalla funzione interattiva, non c’è ammiccamento al lettore, né si chiedono inferenze. La

<sup>30</sup> Secondo questa ripartizione (v. Ferrari *et al.*, 2017, 2018), l’opposizione “comunicativo / non comunicativo” coincide con “dotato / non dotato di valore semantico”, ovvero “rispondente / non rispondente a un volontario progetto comunicativo”. A un livello inferiore, sotto comunicativo si raggruppano due funzioni: la funzione “testuale” (segmentare le unità del testo e eventualmente gerarchizzarle) e la funzione “interattiva” (codificare aspetti dell’interazione tra i partecipanti all’atto comunicativo: v. anche *supra*, nota 15). Si noti che le ultime funzioni menzionate, pur distinte teoricamente, interagiscono nei fatti; in particolare, gli elementi che marcano l’interazione (non solo i segni di interpunzione, ma anche p. es. i segnali discorsivi) svolgono indirettamente anche una funzione testuale, nel senso che coincidono con confini fra unità del testo.

<sup>31</sup> O almeno non direttamente: infatti, pur svolgendo una primaria funzione interattiva, anche ai puntini rimane, come corollario ed effetto secondario, un margine di funzione testuale “segmentante”: v. Ferrari *et al.* (2018: 15), e v. *supra*, nota 28.

<sup>32</sup> V. anche Pecorari (2017: 182).

<sup>33</sup> Pecorari (2017a: 182); v. anche Pecorari (2018: 177).

funzione puramente prosodica è molto rara nella scrittura non letteraria, come gli articoli giornalistici (dove di solito perdono importanza le caratteristiche strettamente legate all'esecuzione linguistica), mentre è nettamente maggioritaria (per fini mimetici) in quella letteraria<sup>34</sup>. Secondo Pecorari (2017a: 180), «[i]l carattere secondario degli usi prosodici della punteggiatura rispetto a quelli comunicativi è dimostrato dalla limitatezza dei domini testuali in cui essi possono comparire»<sup>35</sup>.

Una seconda funzione non comunicativa, ancora più limitata di quella prosodica e da tenere su un piano a parte, è quella grafica<sup>36</sup>. Tale funzione si riscontra nelle citazioni di testi saggistici o accademici, nei quali i puntini di sospensione racchiusi da parentesi quadre indicano un'omissione volontaria (/[...]). Riteniamo che proprio un particolare uso dei puntini nei sottotitoli, codificato anche nei manuali di sottotitolatura, possa essere incluso nel gruppo degli usi grafici (v. § 5.4). Verifichiamo ora in che modo i casi del nostro *corpus* rispondano a queste categorie interpretative.

### 5.1. Usi prosodici dei puntini di sospensione nei sottotitoli

Contrariamente a ciò che accade nei testi funzionali, la maggior parte dei puntini individuati nel nostro *corpus* sono riconducibili agli usi prosodici: ciò che è normale aspettarsi, visto che l'obiettivo del sottotitolaggio è di rendere graficamente il parlato filmico.

Le sceneggiature teatrali e cinematografiche sono i tipici testi in cui la punteggiatura, e in particolare i puntini di sospensione, svolgono il ruolo attribuito loro dalla manualistica tradizionale, quello cioè di dare indicazioni prosodiche sulla lettura del testo: «i puntini possono [...] dare indicazioni all'attore per la realizzazione fonica del testo scritto, incidendo così in modo diretto sulla prosodia di lettura/recitazione» (Pecorari, 2017b: 198)<sup>37</sup>. Nei sottotitoli avviene esattamente il processo contrario: è l'orale ad informare lo scritto; e questo avviene, come abbiamo detto, anche quando il sottotitolatore ha a disposizione lo *script* in inglese, perché il rapporto di verifica col parlato filmico c'è sempre, anche nel *fansubbing*.

Rispetto al testo letterario, in cui la funzione prosodica può concentrarsi in porzioni di testo (discorsi diretti, indiretti, ecc., v. *supra* § 5), i sottotitoli sono un genere interamente costituito dalla riproduzione di conversazioni, perfino più delle sceneggiature teatrali e cinematografiche, nelle quali sono presenti di solito anche le didascalie<sup>38</sup>. Per questo

<sup>34</sup> «Nella scrittura non letteraria, la citazione ha principalmente l'obiettivo di trasmettere il significato comunicativo delle parole di un locutore diverso dallo scrivente; il discorso riportato si pone dunque al servizio della polifonia del testo, facendo astrazione – almeno parzialmente e tendenzialmente – delle caratteristiche contingenti dell'esecuzione linguistica orale originaria. Nella letteratura, invece, capita di frequente (specie con alcuni autori e in alcuni generi letterari) che il discorso riportato, oltre a trasmettere un significato comunicativo, abbia anche una fondamentale funzione mimetica: esso intende cioè riprodurre le caratteristiche esecutive tipiche della testualità del parlato spontaneo, elaborato in tempo reale, per conferire una maggiore verosimiglianza ai dialoghi riprodotti sulla pagina. Ci si può quindi aspettare – come in effetti accade – che nella scrittura funzionale siano molto rari gli impieghi della punteggiatura di carattere puramente prosodico, senza alcun riscontro comunicativo, e che al contrario nella scrittura letteraria essi compaiano con frequenza nettamente maggiore» (Pecorari, 2017a: 181).

<sup>35</sup> V. anche Pecorari (2017a: 180).

<sup>36</sup> V. Pecorari (2018: 180-181).

<sup>37</sup> V. anche Serafini (2012: 50-5).

<sup>38</sup> Una forma di didascalia tipica del *fansubbing* sono i *credits*, cioè la firma del gruppo di traduttori; per le serie più seguite, possono comparire alcuni sporadici commenti in corsivo in finale di puntata o, molto raramente, in singole scene.

abbiamo ordinato i vari sottotipi della funzione prosodica individuati nel nostro *corpus* attraverso le categorie di Cresti (2000) e del suo modello di analisi del parlato (Teoria della Lingua in Atto), così come Pecorari (2017b) ha fatto per un *corpus* di testi letterari. È però fondamentale tenere conto di due aspetti caratteristici dei sottotitoli:

- i. con i sottotitoli non siamo di fronte alla resa grafica di un vero e proprio parlato non programmato, come nel caso dei testi letterari (che ne presuppongono, anche se solo funzionalmente, l'esistenza): il sottotitolo riproduce piuttosto, adattandolo se necessario, un parlato recitato che a sua volta imita, attraverso la tecnica attoriale e l'immedesimazione, un parlato spontaneo<sup>39</sup>;
- ii. come vedremo, i sottotitoli possono andare oltre la semplice mimesi prosodica, perché la loro punteggiatura interessa anche l'espressione del contenuto attoriale, e cioè i tratti sovrasegmentali e il codice extraverbale (gestuale, facciale).

Inoltre, proprio quanto detto nel punto (i) lascia ipotizzare che ad alcuni usi dei puntini di sospensione nei sottotitoli si possa applicare anche la categoria di funzione interattiva: esploreremo questo aspetto in § 5.2.

Di seguito ci soffermiamo su alcuni dei numerosi casi in cui i puntini di sospensione esprimono una pausa non programmata nel flusso del parlato. Cominciamo dal cosiddetto *retracting*, ovvero la “falsa partenza” dell'enunciato<sup>40</sup>. Il *retracting* può implicare la duplicazione dell'elemento iniziale:

(13)

- |  |  |
|--|--|
| (a) Tu sei...sei uno spasso. / Ehi, allora, dopo che abbiamo parlato, ho provato.../Ho provato ad aggiungerti su Facebook. ( <i>Fargo</i> 3, 3, 21:57) | You're...You're too much. / Hey, so after we talked, I tried, uh... / I tried to friend you on Facebook. |
| (b) Come...come è andata a lavoro?»<br>( <i>Big Bang Theory</i> 11, 8, 11:47)  | How...how's work?  |

Nel contesto del primo esempio, la duplicazione esprime nel primo caso (*sei...sei*) uno stato di emotività e di imbarazzo, mentre nel secondo (*ho provato...ho provato*) la finta *nonbalance* della domanda. In entrambi i casi, inglese e italiano corrispondono perfettamente.

Possiamo poi avere casi di *retracting* con variazione parziale dell'elemento iniziale in italiano, ma variazione totale in inglese:

<sup>39</sup> Rimandiamo al classico Nencioni (1976) per i concetti di parlato-parlato, parlato-scritto e parlato-recitato; le categorie elaborate da Nencioni a partire dal testo drammatico sono sicuramente applicabili anche al parlato cinematografico. In particolare, sul problema della spontaneità artefatta del parlato-recitato: «se pare che [...] requisito fondamentale e costante del genere “parlato” sia quella spontaneità che spiega i suoi fenomeni più caratteristici e possiamo dire imprescindibili [...], il dramma recitato sarà una specie del genere “parlato” soltanto in virtù di quella spontaneità provocata, cui l'attore perviene investendosi della parte del personaggio, incarnandosi in esso. [...] Le battute scritte dall'autore, senza dubbio spontanee come ogni fatto creativo, non sono più tali quando vengono assunte, allo stato di enunciato definitivo, dall'attore; ma tornano parzialmente e diversamente spontanee nel suo profferimento» (Nencioni, 1976: 51-52).

<sup>40</sup> Questo uso dei puntini di sospensione per la resa del parlato è stato notato anche da grammatiche d'impostazione più tradizionale, come Serianni (1988: 64), che li ha ricondotti a “cambi di progetto” tipici del parlato.

(14)

No, lo so, non è... non ci vorrà molto  
(*Fargo* 3, 3, 18:46)

No, I know, it's not about... This won't  
take long.

L'asimmetria con l'inglese può anche produrre situazioni del genere: in inglese c'è *retracting* con variazione totale in (15a) e duplicazione in (15b), mentre in italiano il sottotitolo traduce un fenomeno diverso, cioè una pausa di esitazione (che non ha impatti sulla coesione del progetto enunciativo):

(15)

(a) Sì, è... / ...possibile» (*Stranger Things*  
1, 2, -22:35)

Yeah, that's... / Could've been.

(b) Con chi.../...sei nei guai?» (*Stranger*  
*Things*, 1, 2, -44:53)

Who... / who are you in trouble with?

Nel caso seguente invece abbiamo un *retracting* con variazione totale dell'elemento iniziale in entrambe le lingue:

(16)

A. Che bella casa. / B. Abbiamo fatto  
rifare i pavimenti. A. Ah sì? / Che... /  
Allora, hai detto che Grace si è... (*Fargo*  
3, 1, 12:13)

A. Place looks good. / B. We had the  
floors re-done. A. Oh ya. / A. That's,  
uh... / So you said Grace got a--

Il secondo macrofenomeno prosodico rappresentato dai puntini è l'interruzione<sup>41</sup>, ovvero la sospensione di un progetto di enunciato. Non si tratta di una scelta o di una conferma tra alternative, perché «[n]ell'interruzione prevale la decisione di non portare a termine un programma, che era già stato scelto come il programma portante dell'enunciato» (Cresti, 2000-I: 210). Il locutore, per diversi motivi, può interrompere sé stesso (omo-interruzione), oppure si può avere l'interruzione forzata di un turno conversazionale da parte di un altro locutore (etero-interruzione). Cominciamo da un caso di omo-interruzione:

(17)

[...] stavamo aspettando che lei ci  
dicesse chi pensava... / ok, ho capito.  
(*Big Bang Theory* 11, 8, 06:36)

[...] waiting for you to tell us who you  
thought-- Okay, I hear it.

Il personaggio che pronuncia la battuta è stato appena accusato di non avere abbastanza capacità decisionale: attraverso il primo enunciato, che doveva costituire un argomento in sua difesa, si rende conto di avere in realtà confermato l'accusa (era in attesa di un ordine altrui), dunque con il secondo enunciato abortisce il progetto precedente.

Nel caso seguente l'omo-interruzione dell'enunciato interrogativo è subito seguita dalla plausibile risposta: l'aspetto pragmatico cercato dal locutore è quello di attrarre la stima dell'interlocutore mostrando di avere buona memoria di un dettaglio biografico:

<sup>41</sup> Cfr. Pecorari (2017: 185).

(18)

«Wow! È un anello enorme!  
Congratulazioni! Chi è il...? / Paul?  
Giusto?» (*Black Mirror* 3, 1, -49:58)

Wow! That's a ...big ring! /  
Congratulations! Who's the, um...Paul?

Vista la struttura dialogica delle serie televisive, i casi di etero-interruzione sono molto più frequenti:

(19)

(a) A. Sheldon, non credo... B. No, no  
Amy / sto migliorando come persona  
(*Big Bang Theory* 11, 8, 10:46)

A. Sheldon, I don't think... / B. No,  
no, not now, Amy. I'm growing as a  
person

(b) A. Lasci che una ragazza... B.  
Ascoltate! (*Stranger Things* 1, 1, -52:45)

A. You're letting a girl -- / B. Just listen!

(c) A. Tempo scaduto, ci sentiamo  
dopo B. Oh, posso chiederle...? [*si  
interrompe la videochiamata*] (*Black Mirror*  
3, 1, -48:05)

A. That's time up, I'll catch you later»  
B. «Oh, could i just ask--

(d) A. Sì, me lo ricordo. Ma noi non...  
B. Non so, vedere Mr. Straccio... (*Black  
Mirror* 3, 1, -43:49)

A. I know but we haven't s-- B. I don't  
know, just seeing Mr. Rags...

Ci limitiamo a notare come, nel caso dell'esempio (19c), l'etero-interruzione avvenga non attraverso una sovrapposizione di turno locutivo, ma con la chiusura del canale. Più interessante, invece, è soffermarsi sulla resa dello stesso fenomeno nei sottotitoli inglesi: come si vede, molto spesso l'interruzione involontaria del turno (anche nel caso di auto-interruzione) viene segnalata attraverso il doppio trattino breve<sup>42</sup>. Non si tratta di una scelta costante, anche se è molto frequente. In italiano, comunque, la duttilità dei puntini fa sì che la loro funzione si estenda anche in questo frangente (in coerenza con quanto dicono molti manuali di sottotitolatura, ad es. Díaz Cintas, Remael, 2007: 114-115).

Anche in (20), come in (19c), si ha un'interruzione dovuta a chiusura del canale comunicativo, con l'interlocutore che interrompe sgarbatamente la videochiamata; la riformulazione successiva ai puntini di sospensione, essendo un enunciato a canale chiuso, è quindi (auto)ironica:

(20)

A noi non sta bene se... [*l'interlocutore  
interrompe la videochiamata*] Ok,  
arrivederci. (*Big Bang Theory* 11, 8, 06:45)

It is not okay with us if... / Okay, bye.

Infine, i puntini di sospensione possono rappresentare una esitazione o una pausa del parlato attoriale: «Dal punto di vista intonativo, l'esitazione corrisponde a un cambiamento di unità tonale, che tuttavia non dà luogo a un cambiamento parallelo di

<sup>42</sup> Il doppio trattino breve è una delle possibili rese grafiche della lineetta; per la distinzione fra trattino (con funzione morfo-lessicale) e lineetta (dotata di valore testuale) v. Longo (2017: 118).



Unità Informativa»<sup>43</sup>. Sottolineiamo che stiamo parlando sempre di pause che si presentano come involontarie, ma che in realtà rientrano nella tecnica recitativa degli attori. Nei casi (21a-21b) i puntini esprimono l'esitazione dovuta al tempo di programmazione linguistica del locutore:

(21)

- |   |  |
|---|--|
| (a) Sì. Beh... / ...ho dato tutto ciò che avevo a Jonathan ( <i>Stranger Things</i> 1, 2, -36:23)         | Uh, yeah, you know, uh... / I gave Jonathan all my money |
| (b) «Vorrei solo... / ...che ti sentissi libero di parlare con me» ( <i>Stranger Things</i> 1, 2, -30:55) | I just... / I want you to feel like you can talk to me   |

Un fenomeno tipico dei sottotitoli e del loro appiglio ai codici extralinguistici si trova all'es. (22), in cui la pausa interna all'enunciato espressa dai puntini di sospensione si lega ad un'azione attoriale (nello specifico, ad una auto-dettatura):

(22)

- |   |                        |
|---|------------------------|
| Aggiustare il...wi...fi... <i>in corrispondenza delle pause il personaggio sta prendendo nota scritta</i> ] ( <i>Community</i> 6, 4, 01:39) | Fixing the...w...fi... |
|---|------------------------|

Come abbiamo visto in molti degli esempi citati fin qui confrontando la traduzione con l'originale inglese, l'italiano sembra avere una tendenza più forte dell'inglese ad esprimere le pause attraverso i puntini di sospensione: aggiungiamo i prossimi tre esempi, in cui vediamo come in inglese i segnali discorsivi o i fatismi, anche in corrispondenza di brevi pause recitative, siano separati dal resto dell'enunciato da virgole; in italiano, invece, si scelgono con più costanza i puntini (vd. § 4):

(23)

- |  |  |
|--|--|
| (a) Voglio dire... Hai così tanti amici fantastici, ora. Sei sicura? ( <i>Black Mirror</i> 3, 1, -43:58)   | I mean, you've got such cool friends now. Are you sure?                              |
| (b) Le pagine scannerizzate... Dio, sono scoppiata a piangere ( <i>Black Mirror</i> 3, 1, -36:22)  | Those scans of the page, my God, I welled up just at that                            |
| (c) E, beh... / È stato vittima di alcuni atti illeciti, recentemente ( <i>Fargo</i> 3, 3, 31:38)  | And, well, he was the victim of some malfeasance recently,                           |
| (d) Senti, per tua fortuna non ti ho denunciato. / Cioè... / Non ho fatto redigere un documento legale che delinea tutto per bene. ( <i>Fargo</i> 3, 1, 14:42) | Look, you are lucky I don't sue. / I mean, a legal document which delineates things. |

<sup>43</sup> Pecorari (2017: 188). V. anche Cresti (2000 I: 211).

La mancata traduzione di fatismi, segnali discorsivi e interiezioni che punteggiano i sottotitoli in inglese (più attenti a rendere esattamente il parlato filmico perché pensati primariamente per il pubblico non udente) produce ovviamente una diversa segmentazione anche nella punteggiatura<sup>44</sup>:

(24)

- |   |   |
|---|---|
| (a) «Ehi...Vacci piano. Nance...»<br>( <i>Stranger Things</i> 2, 2, -23:41)       | «HEi...Whoa, whoa! / Hey...Whoa, whoa, whoa! Take it easy!» |
| (b) «Sì, festeggiamo. Stiamo festeggiando» ( <i>Stranger Things</i> 2, 2, -12:04) | «Yeah, let's party, huh? Party. We're partying»             |

Un ultimo esempio per confermare la tendenza sovraestensiva dei puntini in italiano: nel caso seguente, la pausa recitativa non è segnalata in alcun modo dal sottotitolo inglese, ma l'italiano segue ugualmente la sua "regola":

(25)

- |  |  |
|--|--|
| So... che stava scrivendo un film per lei<br>( <i>Fargo</i> 3, 3, 31:43) | I know he was writing a movie for you, |
|--|--|

## 5.2. Usi interattivi dei puntini di sospensione nei sottotitoli

Fin qui abbiamo visto casi di puntini di sospensione che esprimono pause o interruzioni dovute ad accidenti prosodici. Ma la sospensione può anche essere intenzionale, cioè presentarsi come tale anche nel recitato. «[L]a ragione d'essere della sospensione intenzionale», nota Pecorari (2017a: 195), «[è] fondamentale comunicativa, e non semplicemente prosodico-esecutiva»: questi usi, quindi, possono essere paragonati con quelli comunicativi che troviamo, ad esempio, nel discorso riportato, e che possono – come dicevamo all'inizio – attivare diverse funzioni interattive. Dunque, «la sospensione intenzionale è un'interruzione prosodica del tutto particolare, che conserva tanto il valore informativo dell'Enunciato quanto lo statuto di Enunciato del frammento interrotto»<sup>45</sup>. In particolare, all'interno del *corpus* di parlato spontaneo di Cresti (2000), Pecorari riconosce tra le sospensioni intenzionali alcuni casi sovrapponibili a quelli comunicativi veri e propri.

Il fatto che i sottotitoli rendano un parlato pseudo-spontaneo, ma in realtà costruito dagli sceneggiatori in modo da non essere ridondante e mantenere sempre alta la sua efficacia e la sua densità informativa, non può – secondo la nostra ipotesi (v. § 5.1) – che aumentare di molto la frequenza dei puntini di sospensione con valore interattivo. Ecco alcuni casi in cui i puntini svolgono funzioni analoghe a quelle che Pecorari (2017b) ha enucleato da testi scritti giornalistici.

Abbiamo individuato un primo gruppo di esempi (che sarebbe molto ampliabile) in cui i puntini interni all'enunciato indicano la necessità di una sospensione interpretativa, segnalando il carattere notevole della porzione di testo seguente: la frase che segue e completa l'enunciato sarà imprevedibile rispetto alle attese, o da interpretare ironicamente.

<sup>44</sup> I seguenti esempi da *Stranger Things* sono estrapolati da una puntata non inclusa nel *corpus*.

<sup>45</sup> Pecorari (2017a: 194).

Anche quest'uso era stato già descritto da Serianni (1988: 64), che però si era fermato ad una descrizione stilistica e semantica, parlando di uso “brillante”, «quando si vuol preparare il lettore a un gioco di parole, a una battuta di spirito»<sup>46</sup>. Si noti che nei tre esempi seguenti non c'è mai corrispondenza con l'inglese, che fa tre scelte diverse rispetto ai puntini di sospensione:

(26)

- |  |   |
|--|---|
| <p>(a) Io sono un politico [...]. / Significa... / che niente di quello che dico e molto poco di quello che penso può essere creduto. (<i>Community</i> 6, 4, 22:42)</p> | <p>I am a politician [...]. / It means nothing I say and very few of the things I think can be trusted.</p> |
| <p>(b) E ciò che è peggio, Edison riprese il primo bacio su schermo, quindi... / in pratica è un pornografo. (<i>Big Bang Theory</i> 11, 8, 01:46)</p>                   | <p>And worse than that, Edison filmed the first on-screen kiss, / so he's basically a pornographer.</p>     |
| <p>(c) Un discorso esilarante, comunque...visti i tuoi standard. (<i>Black Mirror</i> 3, 1, -12:39)</p>  | <p>Hilarious speech, by the way. By your standards.</p>   |

In un numero molto consistente di esempi i puntini indicano, con funzione meno specifica, un recitativo sospeso: sono tutti casi in cui la pausa intenzionale serve ad enfaticizzare, con sfumature diverse, la parte seguente dell'enunciato. Quasi sempre i puntini sono a fine unità di sottotitolatura e vengono fatti coincidere con la transizione alla successiva unità: il motivo è abbastanza ovvio, cioè si approfitta della pausa per spezzare l'unità, anche in modo da non anticipare nel sottotitolo scritto ciò che l'attore non ha ancora pronunciato, rovinando l'effetto di attesa:

(27)

- |  |  |
|--|--|
| <p>(a) Quando... /...e come è riuscita a contattarlo? (<i>Stranger Things</i> 1, 8 -53.39)</p>   | <p>When.../ and how did you make contact [...]</p>   |
| <p>(b) hai tanto talento [...] / da ottenere una parte del sesso opposto, mentre io... / ho la parte per la forma dei miei occhi. (<i>Community</i> 6, 4, 07:54)</p> | <p>she got cast outside her gender and the other one, / got cast because of eye shape.</p>               |
| <p>(c) Lei aveva qualcosa, nella sua vita. Cose reali, cose belle e.../ ha perso tutto e mi dispiace. (<i>Black Mirror</i> 3, 1, -20:55)</p>                         | <p>You had something with your life, / real things, good things, and you lost it all, and I'm sorry»</p> |
| <p>(d) Si è fatto questa idea di me solo da...me? (<i>Black Mirror</i> 3, 1, -51:14)</p>   | <p>That's the sense you get just from...me?</p>  |

<sup>46</sup> Gli esempi allegati da Serianni sono però limitati alle barzellette tradizionali, tipicamente ospitate dalla “Settimana enigmistica”.

Una sospensione intenzionale che possiamo considerare come tipica del contesto comunicativo dei sottotitoli è quella che serve ad introdurre il passaggio dalla comunicazione verbale a quella extraverbale, cioè l'espressione gestuale e corporea. I puntini di sospensione possono quindi coincidere con l'azione attoriale, come nei casi seguenti:

(28)

(a) Voleva... [*l'attore mima il gesto di spogliarsi*] (*Stranger Things* 1, 2, -53:31)      She just went like...

(b) Bene, io sono arrivata, quindi... [*l'attrice esce dall'ascensore e preme il pulsante di un telecomando*] (*Black Mirror*, 3, 1, -48:28)      Well, here's me, so...

Oppure, in modo più complesso, i puntini segnalano prima la transizione dal codice verbale a quello extraverbale, e poi il ritorno a quello verbale:

(29)

(a) Che ne dici se teniamo la porta.../ [*l'attore socchiude la porta del bagno*] ...così?» (*Stranger Things* 1, 2, -53:56)      Um, how about we just keep the door.../ just like this.

(b) La cifra è... [*l'attore passa il tablet con la cifra alla protagonista*] questa.» (*Black Mirror* 3, 1, -53:13)      We're talking...this much.

Di seguito un altro caso strettamente legato alla genetica testuale dei sottotitoli: qui i puntini segnalano la necessità di completare l'enunciato col contenuto extraverbale (cioè l'espressività facciale della locutrice-attrice, che esprime disperazione, affanno, dipendenza), senza cui l'enunciato rimarrebbe incoerente: nello scritto mancherebbe, in particolare, l'ancoraggio del dimostrativo *questo*:

(30)

Riuscire ad espirare senza sentirsi come... / Come se... / E questo è ancora molto lontano» (*Black Mirror* 3, 1, -20:23)      Just to be able to breathe out not feeling like... like... / Like just... And that is way off, like, way, way off.

L'esempio successivo ci mostra un ulteriore uso comunicativo che occorre in chiusura di un elenco:

(31)

Non so se lo rivedrò mai, se è ferito... / [*pausa di 2 secondi*] Mi servono questo telefono e due settimane di anticipo [*sullo stipendio, ndr*]» (*Stranger Things* 1, 8, -35:30)      I don't know if I'm...gonna ever see him again, if he's hurt.../ I, uh.../ I need this phone and two weeks' advance.

Possiamo paragonare quest'uso dei puntini di sospensione a quello che Pecorari (2018: 170) descrive per gli elenchi nominali in testi giornalistici (nel nostro caso abbiamo invece un elenco di ipotetiche): i puntini indicano, cioè, un elenco da completare inferenzialmente con elementi omogenei (come accadrebbe in una frase di questo tipo, da completare con elementi riconducibili al piacere materiale: *S'illudeva di avere tutto ciò di cui aveva bisogno: soldi, donne, automobili di lusso...*). Nell'esempio (31), i puntini seguono un enunciato sintatticamente completo e segnalano l'esigenza di un'implicatura che riguarda la sfera dell'emotività: bisogna immaginare di completare l'elenco di ipotetiche con l'insieme di sentimenti e ansie collegate allo smarrimento di un figlio (*se è ferito, se è ancora vivo, se si aspetta che lo vada a salvare...*). Il contenuto allusivo della pausa rafforza e giustifica pragmaticamente la forza dell'illocuzione seguente, diventando in un certo senso strumento di negoziazione.

Ovviamente, in corrispondenza di contesti simili a quelli esplorati fin qui, il comportamento dei puntini può avere margini d'irregolarità, soprattutto nel *fansubbing*. Nel prossimo esempio la transizione tra le due unità di sottotitolatura è in corrispondenza di una pausa recitativa e di un cambio intonativo che segnala l'ironia del secondo enunciato; il passaggio, però, diversamente dai casi precedenti, non è indicato con alcun elemento interpuntivo:

(32)

«Hai deciso di rinunciare al wi-fi del campus / per far crescere un nido di uccellini?»  
(*Community*, 19:27)

Nel prossimo caso, invece, i puntini che chiudono l'unità, non indicando pause, enfasi recitativa o richieste inferenziali, avrebbero potuto benissimo essere sostituiti da un punto fermo:

(33)

Chang fa l'audizione per la versione  
teatrale di Karate Kid in centro...  
(*Community*, 6, 4, 00:40)

Chang is auditioning for the stage  
adaptation of Karate Kid downtown.

### 5.3. *Sovraestensioni: usi testuali dei puntini di sospensione nei sottotitoli*

La tendenza a rendere le pause intenzionali del recitato attraverso i puntini di sospensione può produrre delle deviazioni rispetto allo standard dell'italiano scritto: nell'esempio (34) i puntini sostituiscono i due punti nello svolgere la funzione di "specificazione cataforico-presentativa" (v. § 3, es. 3a):

(34)

Abbiamo una regola, una sola... / non  
lascерemo mai più che ci mettano in  
una situazione simile (*House of cards* 1, 1,  
18:27)

We live by one rule and one rule only,  
/ never again will we allow ourselves to  
be put in such a position.

Nei casi seguenti, la sovraestensione dei puntini a danno dei due punti è in corrispondenza dell'introduzione di un discorso diretto (ma l'inglese si comporta diversamente):

(35)

- |   |   |
|---|---|
| (a) E poi... / Mentre mangiava crostacei mi disse... “Allora, dove vivi?” ( <i>Fargo</i> 3, 1, 09:29) | And so over shellfish she says “So, where do you live?” |
| (b) La domanda che devi farti è... / “sono apertamente gay?” ( <i>Community</i> , 04:20)              | The question you have to ask is, am I openly gay?       |

Con la scelta dei puntini, in sostanza, il sottotitolatore privilegia la resa dell’aspetto prosodico rispetto alla segnalazione della relazione logica (specificazione) o di quella enunciativa (discorso diretto), relazioni che nello standard sarebbero garantite dai due punti. Se ci mettiamo dalla parte del ricevente, e soprattutto di un giovane ricevente, è facile immaginare come questi usi possano legittimare tendenze sub-standard, come appunto la sovraestensione dei puntini negli scritti degli studenti: alcuni degli esempi raccolti da Serianni, Benedetti (2009: 167) nei compiti in classe di studenti italiani delle scuole superiori mostrano proprio come i puntini sovraestesi possano riprodurre «momenti di attesa e sospensione del discorso».

#### 5.4. Usi grafici dei puntini di sospensione nei sottotitoli

Come abbiamo detto in § 5, la bibliografia di riferimento ha parlato di uso grafico per i puntini che segnalano un taglio all’interno di una citazione, solitamente nei testi saggistici o accademici. A nostro parere, può rientrare nella categoria grafica anche un uso tipico del sottotitolaggio, ovvero la segnalazione attraverso i puntini di sospensione della continuità tra due unità di sottotitolaggio, che sono spezzate per meri motivi di spazio:

To facilitate reading, when a sentence is not finished in one subtitle and needs to be carried over to the next subtitle or subtitles, continuation dots have generally been used as a bridge at the end of the first subtitle and the beginning of the following one to alert the viewer visually of this connexion. This use of the three dots is unique to subtitling (Díaz Cintas, Remael 2007: 112).

Ecco qualche esempio dal *corpus*:

(36)

- |   |  |
|---|--|
| (a) Ci siamo... / ...baciati un paio di volte ( <i>Stranger Things</i> 1, 1, -34:08)      | We just.../ made out a couple of times.                |
| (b) Mi rincresce deludervi, ma... / ...è arrivato. ( <i>Stranger Things</i> 1, 1, -25:09) | I hate to be the bearer of bad news, but... / it came. |
| (c) Ti hanno... / ...fatto del male? ( <i>Stranger Things</i> 1, 1, -21:21)               | They, uh... / They hurt you?                           |

Come si vede, la versione italiana rispetta scrupolosamente l'indicazione di collocare i puntini anche all'inizio della seconda unità di sottotitolatura, diversamente da quanto accade in inglese.

Quella descritta sopra è in realtà una vecchia norma, sconsigliata dagli estensori dei manuali; la tendenza attuale è di non usare alcun segno interpuntivo (*act by default*):

Nonetheless, using the dots with this function seems a rather uneconomical way of conveying information in a professional practice where space is at a premium. The trend nowadays is to act by default. That is, if the subtitle does not have a full stop at the end of the line, then it means that the sentence is not finished and continues into the following subtitle (Díaz Cintas, Remael, 2007: 113).

L'assenza del punto fermo alla fine dell'unità di sottotitolatura e la lettera minuscola all'inizio di quella successiva, insomma, vengono ritenuti due segnali sufficienti per indicare al lettore la continuità enunciativa, col vantaggio di risparmiare battute. Le attestazioni nel nostro *corpus* sono infatti concentrate in una puntata e probabilmente spiegabili semplicemente con la tendenza più conservativa di un singolo sottotitolatore. Consideriamo, inoltre, che le transizioni tra le unità di sottotitolatura vengono generalmente fatte coincidere con una pausa recitativa, in modo da non anticipare nel testo una battuta che l'attore non ha ancora pronunciato: la segnalazione della continuità tra le due unità tramite i puntini, dunque, viene a coincidere con la resa di una pausa volontaria, secondo le modalità che abbiamo già esplorato.

Questo uso grafico dei puntini ricorda ciò che accade nella scrittura letteraria, in cui, quando un dialogo è interrotto da un segmento diegetico (tipicamente l'intervento del narratore), l'impiego duplicato dei puntini ha la funzione di segnalare con maggiore trasparenza la ripresa di parola da parte dello stesso personaggio, ovvero «l'appartenenza dei due frammenti allo stesso Enunciato riportato» (Pecorari, 2017a: 185).

## 6. CONCLUSIONI

Il genere testuale dei sottotitoli si rivela un campo interessante da indagare non solo dal punto di vista traduttologico, ma anche per quanto riguarda altri aspetti del sistema linguistico, come è il caso dell'interpunzione. La testualità dei sottotitoli interlinguistici di serie televisive merita attenzione sia per la grande diffusione di questi prodotti presso il pubblico soprattutto giovane (e quindi per il possibile ruolo modellizzante che essi sono in grado di esercitare), sia per il particolare contesto comunicativo in cui si iscrive. I sottotitoli, infatti, entrano in relazione da un lato coi fenomeni del parlato (sia pure non un parlato spontaneo), dall'altro con codici comunicativi extra-linguistici. Analogamente alle sceneggiature teatrali e cinematografiche, il contenuto dei sottotitoli è quasi interamente costituito di conversazioni e dialoghi; la differenza con questi generi è che, mentre le sceneggiature precedono la *performance* attoriale (dunque possono dare indicazioni prosodiche sulla lettura), il sottotitolaggio rappresenta un momento successivo a tale *performance* (dunque è il parlato a influenzare lo scritto).

Le categorie elaborate dal gruppo di Basilea hanno permesso di classificare una grande varietà di usi riscontrati nel *corpus*, sia per quanto riguarda i cosiddetti usi comunicativo-testuali (segmentazione e gerarchizzazione del testo), sia per quelli comunicativo-interattivi (appello all'interlocutore), sia infine per quelli prosodici. Utili alla nostra analisi sono state anche le osservazioni di Tonani (2010) e Dardano (2014) sulla punteggiatura

nella narrativa (v. la virgola che marca il confine col discorso diretto), e alcune descrizioni presenti nelle grammatiche tradizionali (v. Serianni, 1988 sui puntini che segnalano il “cambio di progetto” o l’uso “brillante”).

Un aspetto preminente della punteggiatura nei sottotitoli è il rapporto con l’oralità. Esso è determinante in tutti gli usi dei puntini di sospensione, fondamentali per la resa delle pause e delle interruzioni del parlato filmico: sia quando essi rappresentano direttamente fenomeni non intenzionali (p. es. le false partenze), sia negli usi interattivi, quando le pause hanno una componente semantica, cioè sono legate a un progetto comunicativo; tra questi va incluso il caso in cui i puntini sono preferiti ai segni standard (p. es. puntini al posto dei due punti per introdurre il discorso diretto). Il rapporto con l’oralità interessa indirettamente anche altri segni, come accade nel caso in cui i due punti vengono evitati nella segnalazione di relazioni logiche di motivazione a favore del punto fermo, il quale consente di mantenere tra i due enunciati lo stesso grado di indeterminazione semantica che si ha nel parlato filmico.

Interessante si rivela anche il confronto col sottotitolo in lingua originale. Il rapporto può essere di coincidenza (e in tal caso abbiamo registrato possibili casi di calco interpuntivo), oppure di divergenza: i due punti italiani al posto del punto fermo o della virgola inglese mostrano una parziale resistenza del segno italiano nelle sue funzioni standard (introduzione del discorso diretto, relazioni di specificazione e motivazione). Altri casi di divergenza interessano l’impiego dei puntini di sospensione, usati dai sottotitolatori italiani nei casi di interruzione (mentre l’inglese ha il doppio trattino breve), e in generale sovraestesi ad una gamma d’usi che l’inglese copre con altri segni o senza segnalazione interpuntiva.

Un altro termine di riferimento sono le tendenze interpuntive diffuse nella comunicazione digitale, a cui possono essere avvicinati una serie di usi riscontrati nel *corpus*. Si pensi in particolare al regresso dei segni intermedi: i due punti, pur presenti e usati correttamente, sono complessivamente poco rappresentati, e subiscono la concorrenza di altri segni; del punto e virgola non abbiamo riscontrato nessuna occorrenza all’interno del *corpus*. Interessante, ancora in questo frangente, è anche la sovraestensione funzionale dei puntini di sospensione. Importa sottolineare che questi usi non standard possono tanto essere influenzati dalle tendenze interpuntive di altre varietà di scrittura (come appunto la comunicazione mediata elettronicamente), quanto a loro volta re-influenzarli (soprattutto pensando, come abbiamo detto, al pubblico tipicamente giovanile che fruisce dei sottotitoli delle serie televisive).

Per la loro frequenza e varietà rispetto agli usi standard, i puntini di sospensione sono forse considerabili il segno distintivo dei sottotitoli italiani (in tal senso sarebbe interessante estendere l’analisi ad un campione diacronicamente significativo). Di questo segno abbiamo evidenziato una particolare funzione, esclusiva del genere testuale in questione, che nello schema di Pecorari rientra tra gli usi grafici. Si tratta dei sottotitoli che indicano continuità enunciativa tra due distinte unità di sottotitolatura. Questo uso, ora in regresso, era in passato più esteso, e i manuali di sottotitolaggio ne fanno menzione solo per sconsigliarlo. Ancora tipico del genere dei sottotitoli è l’uso dei puntini per regolare il passaggio dal codice verbale a quello extra-verbale.

Riguardo al confronto tra sottotitolaggio professionale e *fansubbing*, infine, non abbiamo riscontrato differenze significative negli usi interpuntivi: si conferma, piuttosto, l’impressione della piena maturità raggiunta dalle procedure di sottotitolaggio amatoriale, spesso paragonabili nei risultati a quelle ufficiali (come già evidenziato da Massidda, 2012, 2015).



Infine, va sottolineato che molti dei fenomeni interpuntivi analizzati nascono proprio dall'intreccio dei vari fattori fin qui messi in luce. Ciò dimostra come i sottotitoli interlinguistici costituiscano una tipologia testuale con dinamiche linguistiche proprie e caratterizzanti, rispondenti all'economia interna di un testo che è geneticamente obbligato alla brevità e alla chiarezza, ma al tempo stesso permeabili agli influssi di altre varietà (sottotitolaggio inglese, nuove forme della comunicazione digitata, lingua parlata).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonini R. (2008), "The Perception of Dubbese: an Italian Study", in Chiaro D., Heiss C., Bucaria C. (a cura di), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 135-148.
- Baumann T. (2014), "La sottotitolazione interlinguistica nella didattica della traduzione tedesco-italiano", in Garzelli B., Baldo M. (2014), pp. 235-272.
- Bruti S., Buffagni C., Garzelli B. (2017), *Dalla voce al segno. I sottotitoli italiani di film d'autore in inglese, spagnolo e tedesco*, Hoepli, Milano.
- Bazzanella C. (2001), "I segnali discorsivi", in Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A. (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., il Mulino, Bologna, vol. III, pp. 225-57.
- Bolaños García-Escribano A. (2017), "The effects of fansub on EFL education for Translation and Interpreting students: an empirical approach", in *The Journal of Specialised Translation*, 28, pp. 122-63.
- Bonsignori V., Bruti S. (2014), "Across lingua-cultures: introductions and wishes in subtitled TV series", in Garzelli, Baldo (2014), pp. 77-100.
- Cresti E. (2000), *Corpus di italiano parlato* (2 voll.), Accademia della Crusca, Firenze.
- Dardano M. (2014), "Romanzo", in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. II, *Prosa letteraria*, Carocci, Roma, pp. 359-420.
- Díaz Cintas J. (2012), "Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera", in *Abechache*, 3, pp. 95-114.
- Díaz Cintas J., Remael A. (2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*, Routledge, London-New York.
- Di Stefano F., Ghia E., Marcucci G. (2016) (a cura di), *Dallo schermo alla didattica di lingua e traduzione. Otto lingue a confronto*, ETS, Pisa.
- Dwyer T. (2017), *Speaking in Subtitles: Revaluing Screen Translation*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Ferrari A. (2014), *Linguistica del testo: principi, fenomeni, strutture*, Carocci, Roma, 2014.
- Ferrari A. (2017a), *La punteggiatura italiana oggi. Un'ipotesi comunicativo-testuale*, in Ferrari A. et al. (2017), pp. 19-36.
- Ferrari A. (2017b), "Leggere la virgola. Una prima ricognizione", in *Chimera*, 4, 2, pp. 145-62.
- Ferrari A. (2017c), "Tra punteggiatura e testualità. Virgola, punto e virgola nella scrittura mediata dal computer", in *Lingue e culture dei media*, 2, pp. 1-14.
- Ferrari A. (2018a), "Un modello per l'analisi testuale della punteggiatura", in Ferrari A. et al. (2018), pp. 25-33.
- Ferrari A. (2018b), "La virgola", in Ferrari A. et al. (2018), pp. 49-63.

- Ferrari A., Lala L., Pecorari F. (a cura di) (2017), *L'interpunzione oggi (e ieri). L'italiano e le altre lingue europee*, Cesati, Firenze.
- Ferrari A., Lala L., Longo F., Pecorari F., Rosi B., Stojmenova R. (2018), *La punteggiatura italiana contemporanea*, Carocci, Roma.
- Garzelli B., Baldo M. (2014), *Subtitling and Intercultural Communication: European Languages and beyond*, ETS, Pisa.
- Longo F. (2017), "Lineetta e lineette nell'italiano contemporaneo", in Ferrari A. et al. (2017), pp. 117-130.
- Massidda S. (2012), *The Italian Fansubbing Phenomenon*, Phd Thesis, Università degli Studi di Sassari, Sassari.
- Massidda S. (2015), *Audiovisual Translation in the Digital Age: the Italian Fansubbing Phenomenon*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Nencioni G. (1976), "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", in *Strumenti critici* 10, pp. 1-56 (poi in Id., *Di scritto e parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, 1983, pp. 126-179).
- Pecorari F. (2017a), "Puntini di sospensione e mimesi del parlato. Le facce del rapporto tra punteggiatura e prosodia", in *Chimera*, 4, 2, pp. 175-201.
- Pecorari F. (2017b), "Gli impieghi comunicativi dei puntini di sospensione nell'italiano contemporaneo", in Ferrari A. et al. (2017), pp. 75-92.
- Pecorari F. (2018), "I puntini di sospensione", in Ferrari A. et al. (2018), pp. 167-181.
- Rembert-Lang L. T. D. (2010), "Reinforcing the Tower of Babel: The Impact of Copyright Law on Fansubbing", in *Intellectual Property Brief*, 2 (2), pp. 21-33.
- Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma.
- Scherma V. (1983), "Sulle funzioni della punteggiatura: spunti applicativi", in *Orientamenti pedagogici*, XXX, pp. 391-422.
- Serafini F. (2012), *Questo è il punto: istruzioni per l'uso della punteggiatura*, Laterza, Roma-Bari.
- Serianni L. (1989), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria: suoni, forme, costrutti*, in collaborazione con Castelvechi A., UTET, Torino.
- Serianni L. (2003), *Italiani scritti*, il Mulino, Bologna.
- Serianni L. (2006), *Prima lezione di grammatica*, Laterza, Roma-Bari.
- Serianni L., Benedetti G. (2009), *Scritti sui banchi*, Carocci, Roma.
- Simone R. (1991), "Riflessioni sulla virgola", in Orsolini M., Pontecorvo C. (a cura di), *La costruzione del testo scritto nei bambini*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 219-31.
- Stojmenova R. (2017), "I due punti nell'italiano contemporaneo: segmentazione e organizzazione del testo", in Ferrari A. et al. (2017), pp. 59-73.
- Tonani E. (2010), *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*, Cesati, Firenze.