

5. IL “DOPPIAGGESE”¹

5.1. Cenni storici, tecnici e teorici

5.1.1. Il presente capitolo sembrerà, a una prima visione d’insieme, eccessivamente lungo, nell’economia di un volume dedicato al cinema italiano. In realtà abbiamo già detto che il primato dei film distribuiti nel nostro paese, e non soltanto negli ultimi decenni, spetta al cinema americano²: è la lingua doppiata, dunque, ad aver inciso più profondamente sulle abitudini verbali degli italiani. Inoltre i problemi interlinguistici e intersemiotici posti dalla pratica dell’adattamento e del doppiaggio (che è forse, indipendentemente dalla qualità dei risultati ottenuti, la creazione più originale della storia linguistica del cinema) sono paradigmatici della complessità comunicativa e testuale del cinema *tout court*, oltreché della traduzione in generale (e forse addirittura della postmodernità, con i giochi immotivati dell’arte combinatoria), e pertanto ben si prestano a

1. Così, tra l’autoironico e lo spregiativo, gli addetti ai lavori chiamano l’italiano ibrido (tra falsa colloquialità fatta tutta di calchi e stereotipi, pronuncia impeccabile e formalismo) specifico del doppiaggio. Tra i tanti ad usare il neologismo, GATTA (2000: 88 n. 2).

2. «[L]’80 per cento della programmazione cinematografica e il 90 per cento della fiction trasmessa in televisione in Italia è costituito da opere straniere», per la maggior parte prodotte negli Stati Uniti (HEISS 1996: 24). Queste percentuali, con qualche oscillazione di anno in anno, sono confermate anche oggi: cfr. PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 23–33).

un'ampia esemplificazione e a un commento disteso in questa sede:

Le possibilità dell'arte combinatoria non sono infinite, ma non di rado sono spaventose. I greci generarono la chimera [...] i geometri dell'ottocento l'ipercubo [...] Hollywood ha adesso arricchito questo vano museo teratologico; per opera di un maligno artificio detto doppiaggio propone mostri che combinano le illustri fattezze di Greta Garbo con la voce di Aldonza Lorenzo [Tina Lattanzi, in Italia]. Come non pubblicare la nostra meraviglia davanti a questo prodigio penoso, davanti a queste industrie anomale fonetico-visive?³

Ma perché illudersi che il cinema sia davvero opera d'arte totale e oggetto universale, e non anche (o solo) un testo-Franken-stein costruito per assemblaggio precario di diversi corpi ed elementi, immesso in un mercato dove la pratica della combinazione continua smembrandolo e ricomponendolo in testi ulteriori. [...] Le loro voci [dei nostri doppiatori] formano il più importante tratto unificante sovratestuale (cioè eccedente un singolo testo, o la singola opera di un regista) agente all'interno del cinema italiano [...]. Per ovvie e *giustificate* che siano le reazioni e le difese puristiche di "autori" e "critici", e per lodevoli che siano le crociate in difesa dell'*integrità* dell'opera, il doppiaggio ha però lavorato e funzionato avanguardisticamente a favore dell'*opera aperta* molto più di qualsiasi teorizzazione di Umberto Eco⁴.

Tant'è vero che negli ultimi anni sono fioriti corsi universitari in Traduzione multimediale per il cinema e la televisione, in cui si formano traduttori specializzati per gli adattamenti audiovisivi, e la trasposizione filmica è utilizzata sempre più spesso come strumento didattico per l'insegnamento linguistico⁵.

3. Luis Borges in MARASCHIO (1982: 138).

4. GHEZZI (1995: 139, 218).

5. Si veda per esempio il corso post-laurea in Traduzione multimediale per il cinema e la televisione istituito dalla SSLiMIT (Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori) di Forlì (Università di Bologna), a partire dal 1996; frutti di quel corso sono almeno HEISS/BOLLETTIERI BOSINELLI (1996) e BOLLETTIERI BOSINELLI/HEISS/SOFFRITTI/BERNARDINI (2000). Sull'utilizzazione didattica del cinema per l'insegnamento dell'italiano, cfr. quanto già detto nel § 4.1.1 n. 4.

Cimentarsi con i testi degli adattamenti cinetelevisivi e colloquiare con gli adattatori costituisce spesso, per lo studioso di linguistica, un salutare passaggio dalla teoria alla pratica e permette di constatare che, bene o male, gli annosi temi della norma grammaticale, della fedeltà all'originale, dei molteplici livelli del testo e simili non sono freddi cimeli da biblioteca, bensì il pane quotidiano per alcune categorie professionali.

5.1.2. La storia del parlato filmico italiano è intimamente legata, fin dai primordi del sonoro, alla pratica del doppiaggio⁶. Abbiamo già detto (§ 2.1) come, addirittura, il doppiaggio nasca in realtà prima ancora del sonoro, dati i casi, abbastanza frequenti, di attori che, dal vivo, nascosti dietro il telone, recitavano le battute in sincronismo labiale con i personaggi del film. Ma alla tecnica della postsincronizzazione propriamente detta, intesa come incisione di una nuova colonna sonora sostituita, almeno per quanto riguarda i dialoghi, a quella originaria, si arrivò abbastanza tardi (più o meno stabilmente nel 1931, salvo singoli esperimenti precedenti, vale a dire quattro anni dopo il primo film parlato) e mediante percorsi tortuosi.

L'invenzione del sonoro recò immediatamente il problema dell'esportazione dei film, ovvero della loro traduzione. La soluzione scelta in un primo momento fu quella che sembrava la più rapida ed economica: l'ammutilamento delle pellicole (visto che a partire dal decreto–legge 11 febbraio 1923, cit. nel § 2.4.2, l'uso pubblico di parole straniere, scritte o parlate, era colpito da straordinari oneri fiscali e dal 1930, con espresso riferimento al cinema, era del tutto vietato)⁷ e il ripristino dei car-

6. La storia del doppiaggio può essere letta soprattutto in QUARGNOLO (1967) e (1986); CALDIRON/HOCHKOFER (1981); GUIDORIZZI (1986) e (1999); QUAGLIETTI (1991: 51–59); CASTELLANO (1993) e (2000). I fenomeni semiologici e linguistici dell'adattamento cinetelevisivo sono invece affrontati principalmente in SHOCHAT/STAM (1985); CAMERINI/BIARESE (1986); BACCOLINI/BOLLETTIERI BOSINELLI/GAVIOLI (1994); HEISS/BOLLETTIERI BOSINELLI (1996); ROSSI (1999d); BOLLETTIERI BOSINELLI/HEISS/SOFFRITTI/BERNARDINI (2000); PAVESI (2006).

7. Dopo un'iniziale tolleranza nei confronti dei film cantati in lingua straniera (il doppiaggio italiano ha preferito doppiare, di norma, fino agli anni Cinquanta, anche le

telli con didascalie in italiano. Il capolavoro di King Vidor *Alleluja (Hallelujah)*, 1929, uscì nel 1930 in Italia privo del sonoro e «con didascalie posticce e intollerabili»⁸. Non è difficile immaginare che il pubblico mal s'adattasse a rinunciare, prima ancora di esservi assuefatto, alla novità, tanto fragorosamente pubblicizzata, dei film parlati al cento per cento (che, per la satira dell'epoca, erano ormai diventati «letti al cento per cento»)⁹.

Fu così che si studiarono alternative quali la conservazione della COLONNA [→ *Glossario*] originale (fuori legge, con pochissime eccezioni, come s'è detto) e l'adozione delle didascalie (non amate dal nostro pubblico per il noto tasso di analfabetismo), l'impiego di una voce-traduzione fuori campo e infine il metodo più costoso di tutti: la realizzazione di versioni multiple. Nel 1930 la Paramount aprì uno studio in Francia, a Joinville, appositamente realizzato per questo tipo di riprese. La tecnica consisteva nel girare una stessa scena — invariati il soggetto, la scenografia e i costumi — parlata in lingue diverse; solitamente cambiava il regista e molto spesso anche gli attori. Insomma, per permettere a pubblici di lingue diverse di comprendere lo stesso film, lo si rigirava interamente tante volte quante erano le lingue richieste, fino a più di dieci versioni!¹⁰.

canzoni dei film, soluzione oggi ammissibile quasi soltanto per il cinema di animazione, che assegna alla musica una componente testuale e commerciale primaria: cfr. DI GIOVANNI 2000) e di quelli di argomento sportivo, celebrativo, militare e simili, «l'ufficio di revisione fece divulgare il 22 ottobre 1930 la comunicazione di norme più rigide che sarebbero rimaste definitive: 'Il Ministero dell'Interno ha disposto che da oggi non venga accordato il nulla osta alla rappresentazione di pellicole cinematografiche che contengano del parlato in lingua straniera sia pure in qualche parte e in misura minima. Di conseguenza tutti indistintamente i films sonori, ad approvazione ottenuta, porteranno sul visto la condizione della soppressione di ogni *scena dialogata o comunque parlata in lingua straniera*'» (RAFFAELLI 1992: 191). Come si vede, la comunicazione non fa riferimento a didascalie in lingua italiana.

8. RAFFAELLI (1992: 82 n. 49).

9. QUARGNOLO (1967: 66).

10. Così Mario Camerini descrive la sua esperienza di regista italiano per i film a edizioni plurime: «Una follia. La Paramount a Parigi aveva, agli inizi del sonoro, degli stabilimenti a Joinville: si giravano di seguito, sullo stesso set, con la macchina fissa, con i posti stabiliti, dodici o tredici versioni diverse. Io andai con Carmen Boni e Pilotto, facevo le mie scene e uscivo. Poi veniva il regista tedesco, poi quello spagnolo, poi

Dati i costi rovinosi di una simile operazione, gli stabilimenti di Joinville chiusero dopo soltanto un anno di attività. Tra i film in versione multipla si ricordano almeno: *The Lady Lies*, 1929, di Hobart Henley, rigirato in francese (*Une femme a menti*, 1930, di Charles de Rochefort), italiano (*Perché no?*, 1930, di Amleto Palermi), spagnolo (*Doña Mentiras*, 1930, di Adelqui Migliar), tedesco (*Seine Freundin Annette*, 1930, di Felix Basch), svedese (*Vi Två*, 1930, di John W. Brunius); *Il segreto del dottore*, 1930, di Jack Salvatori, versione italiana di *The Doctor's Secret*, 1929, di William C. de Mille; *La donna bianca*, 1930, di Jack Salvatori, versione italiana di *The Letter*, 1929, di Jean de Limur; *Il richiamo del cuore*, 1930, di Jack Salvatori, versione italiana di *Sarah and Son*, 1930, di Dorothy Arzner; *Il grande sentiero*, 1930, versione italiana di *The Big Trail*, 1930, realizzata dal medesimo regista Raoul Walsh; *La vacanza del diavolo*, 1931, di Jack Salvatori, versione italiana di *The Devil's Holiday*, 1930, di Edmund Goulding; *La riva dei bruti*, 1931, di Mario Camerini, versione italiana di *Dangerous Paradise*, 1930, di William A. Wellman; *Luigi... la volpe*, 1931, versione italiana di *Men of the North*, 1930, realizzata dal medesimo regista Hal Roach, girato anche in francese, tedesco e spagnolo. Va ricordato anche *La segretaria privata*, 1931, di Goffredo Alessandrini, rifatto sulla base di tre versioni multiple preesistenti dello stesso anno: *Die Privatsekretärin*, di Wilhelm Thiele, *The private secretary* e *La secrétaire privée*¹¹.

Il film più celebre tra quelli girati in versione multipla è senza dubbio *Muraglie*, 1931, di James Parrott, copia italiana di *Pardon Us* (parodia di *Carcere* [*The Big House*], 1930, di Geor-

quello francese e così via» (PAOLINELLI/DI FORTUNATO 2005: 5). Cfr. anche quanto raccontato da Camerini in SAVIO (1979: I, 203–226): secondo il regista, a Joinville si arrivava a girare fino a venti copie, in lingue diverse, dello stesso film (p. 207). Su Joinville cfr. anche PAVOLINI (1936) e QUARGNOLO (1986: 33–34). Film in versione multipla furono girati anche negli stabilimenti cinematografici italiani e tedeschi (cfr. RAFFAELLI 1992: 192 n. 57).

11. Secondo la testimonianza di Goffredo Alessandrini riportata in SAVIO (1979: I, 6–56: 11–13). Dati filmografici diversi in BERNARDINI (1992: 6).

ge Hill), primo lungometraggio [→ Glossario, METRAGGIO] della coppia di comici Stanley Laurel e Oliver Hardy (in Italia, Stanlio e Ollio), che, in *Muraglie*, recitarono in italiano in presa diretta. Quella loro lingua così incerta, con accenti sbagliati (come il celeberrimo *stupido*) e consonanti deformate, lungi dall'essere un insuccesso come paventato dalla produzione, piacque invece a tal punto al nostro pubblico che nei film successivi, in seguito all'"invenzione" del doppiaggio, le varie coppie di postsincronizzatori italiani (Carlo Cassola e Paolo Canali, Alberto Sordi e Mauro Zambuto, Giuseppe Locchi e Elio Pandolfi, Sergio Tedesco e Renato Turi) dovettero sempre tentare di imitarla, contribuendo così alla formazione dello stereotipo dell'italiano parlato da anglofoni.

Anche il primo film sonoro italiano (*La canzone dell'amore*, 1930) fu girato in versione multipla: in italiano (diretto da Righelli), in tedesco (*Liebeslied*, diretto da Costantin-J. David) e in francese (*La Dernière berceuse*, diretto da Jean Cassagne). Una tarda appendice della tecnica delle versioni multiple si ha con il film propagandistico *Condottieri*, 1937, di Luis Trenker, realizzato in copia italiana (nota anche col titolo di *Giovanni dalle bande nere*) e tedesca (col medesimo titolo di *Condottieri* e girata dallo stesso regista).

Ancora a proposito della distribuzione all'estero dei film prima dell'avvento del doppiaggio, ricordiamo che il primo film sonoro, *The Jazz Singer*, 1927, di Alan Crosland, fu presentato in Italia, con il titolo *Il cantante di jazz*, per la prima volta al Supercinema di Roma nell'aprile del 1929 con i dischi originali e, per facilitarne la comprensione, con l'inserimento di cartelli contenenti didascalie in italiano. «Il film ebbe grande successo: nessuno sembrò accorgersi che l'introduzione dei cartelli aveva obbligato a sacrificare pezzi di scena per non perdere il sincronismo»¹². Per la distribuzione italiana di *Marocco (Morocco)*, 1930, di Joseph von Sternberg, con Marlene Dietrich, vennero

12. PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 5).

invece aggiunte, da un anonimo regista nostrano, scene nelle quali gli attori Oreste Bilancia e Alberto Capozzi, vestiti da ufficiali della Legione, commentavano l'azione in italiano.

Il 1932 segnò l'abbandono quasi definitivo di tutte queste scomode tecniche di “adattamento” linguistico, ad eccezione dei sottotitoli¹³. Sulla nascita della postsincronizzazione non c'è accordo; pare comunque che negli Stati Uniti si doppiasse già nel 1929, a partire da *Fox Movietone Follies of 1929*, di David Butler, doppiato in italiano dalla Fox (*Maritati a Hollywood*), con adattamento dei dialoghi di Louis Loeffler (montatore e regista, sposato con un'italiana), in collaborazione con Augusto Galli¹⁴. L'“inventore” del doppiaggio è considerato Jacob Karol, che estese alle voci la tecnica della postsincronizzazione del resto già impiegata fin dal 1928 per sincronizzare con le immagini suoni e rumori registrati a parte, anche se a contendergli il primato contribuiscono tanto l'ingegnere americano Edwin Hopkins (o Koplins) quanto Oskar Messter, padre dell'industria cinematografica tedesca, il quale il 16 ottobre 1929 aveva ottenuto un brevetto che recitava: «Un testo viene proiettato simultaneamente al film, per aiutare lo speaker o il cantante nella post-sincronizzazione»¹⁵.

I film americani destinati alla distribuzione italiana vennero, dapprima, doppiati oltreoceano. Se ne occupavano perlopiù italoamericani con conoscenza assai sommaria della nostra lingua e con conseguente inserimento di errori, dai calchi semantici alla pronuncia sensibilmente difforme dalla norma, anche per via delle inconsapevoli interferenze dialettali di origine¹⁶. Contro questi “soprusi”, ma anche per ostacolare l'importazione dei

13. Quasi soltanto nei documentari, nelle interviste o in alcuni film presentati nei festival, si adotta anche la tecnica cosiddetta *VOICE OVER* [→ *Glossario*] o *oversound*, ovvero della voce (o voci) fuori campo che traduce il dialogo originale, pure udibile in sottofondo e leggermente anticipato rispetto alla voce-traduzione.

14. Cfr. QUARGNOLO (1986: 41).

15. PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 6).

16. Cfr. Goffredo Alessandrini in SAVIO (1979: I, 15–16).

film stranieri e per controllarne meglio il consumo in patria (con eventuale rassettatura ideologica, in sede di doppiaggio)¹⁷, il governo sancì l'obbligo di realizzare la versione postsincronizzata esclusivamente in Italia, con il decreto-legge 261 del 5 ottobre 1933, convertito nella legge 320 del 5 febbraio 1934 che recitava: «È vietata la proiezione nelle sale del Regno delle pellicole cinematografiche sonore non nazionali il cui adattamento supplementare in lingua italiana sia stato eseguito all'estero»; la legge disponeva inoltre che «la totalità del personale artistico e

17. Se il ruolo della censura fu dapprima abbastanza blando, per via dell'esiguo numero delle sale equipaggiate per le proiezioni sonore (appena 120 su 3000: cfr. RAF-FAELLI 1992: 190 n. 3), non mancano, verso la fine del regime, episodi clamorosi, come quello di *Casablanca*, 1943, di Michael Curtiz, che viene distribuito in Italia nel 1946 dopo essere stato pesantemente rimaneggiato: le armi vendute da Rick agli etiopi contro l'aggressione dei fascisti italiani vengono, invece, vendute ai cinesi; l'italiano Ferrari, leader delle attività illegali a Casablanca, viene francesizzato in *Ferrac*; la battuta di Laszlo: «avete combattuto contro i fascisti in Spagna» sfuma in «avete combattuto per la democrazia in Spagna»; il personaggio del capitano Tonelli che fa il saluto romano al capitano Renault viene tagliato e altro ancora (cfr. MEREGHETTI 2005: 468; interi brani del film originale, con relativo adattamento italiano, sono trascritti in PAOLINELLI/DI FORTUNATO 2005: 14–17). Già nel 1938, Marco Polo fu trasformato in scozzese, per mascherare il ritratto sfavorevole degli italiani: *Uno scozzese alla corte del Gran Kan* (*The Adventures of Marco Polo*), 1938, di Archie Mayo. Notevoli, inoltre, anche dopo il crollo del regime, alcuni palinsesti onomastici del doppiaggio volti a deitalianizzare i nomi dei delinquenti filmici: il gangster Johnny Rocco viene ribattezzato Johnny Rocky, nell'*Isola di corallo* (*Key Largo*), 1948, di John Huston; il gangster Martino Roma diventa Martino Rosky, nell'*Urlo della città* (*Cry of the City*), 1948, di Robert Siodmark; l'associazione criminale Mano Nera, nel film *La Mano nera* (*Black Hand* conosciuto in Italia anche come *La legge del silenzio*), 1950, di Richard Thorpe, diventa spagnola (il doppiaggio italiano trasferisce l'assassinio del poliziotto da Napoli a Cuba), a scapito di tutti i riferimenti italiani disseminati nel film (canzoni napoletane, immagini del Vesuvio, gondole e torre di Pisa; cfr. FINK 1985: 214–215 e MEREGHETTI 2005: 1546–1547). Un altro caso scandaloso è quello di *Marijuana* (*Big Jim McLain*), 1952, di Edward Ludwig: prodotto durante la Guerra Fredda e in pieno maccartismo, il film, che trattava la storia di un complotto di comunisti antiamericani, venne distribuito in Italia non soltanto con il titolo modificato, ma anche con una sostanziale alterazione della trama, diventando così una storia di narcotrafficanti (PAOLINELLI/DI FORTUNATO 1995: 18). I cambiamenti apportati dagli odierni adattatori alla versione originale del film sono perlopiù limitati all'enfaticizzazione della pronuncia regionale di qualche personaggio, come accadde, per esempio, in *Un uomo da marciapiede* (*Midnight Cowboy*), 1969, di John Schlesinger, in cui il personaggio interpretato da Dustin Hoffman si chiama *Raiso* nell'originale ma *Sozzo* nella versione italiana, dove il solito Ferruccio Amendola parla con marcato accento meridionale. Altri esempi saranno commentati oltre.

tecnico impiegato» fosse italiana, per favorire l'industria cinematografica nazionale¹⁸.

L'intento di tutti questi divieti, naturalmente, è solo in parte l'applicazione rigida di un neopurismo linguistico: più profondamente si mirava a cancellare, insieme con la colonna sonora originale, anche i contenuti ritenuti inopportuni e, soprattutto, a favorire la produzione nazionale ostacolando, a suon di leggi, quella straniera.

Il primo studio di doppiaggio italiano, affidato alla direzione di Mario Almirante, fu aperto a Roma, nel 1932, dalla Casa Cines Pittaluga. Seguirono, a breve distanza, gli studi della MGM (prima sotto la direzione di Augusto Galli, poi, dal 1934 al 1938, di Franco Schirato), della Paramount (direttore Luigi Savini), della Warner Bros (Nicola Fausto Neroni), della 20th Century Fox (Vittorio Malpassuti), dell'EIA e Artisti Associati (Sandro Salvini), dell'ICI (Vincenzo Sorelli). Fra i traduttori (o meglio adattatori) più attivi e apprezzati in questo periodo si ricordano almeno: Aldo De Benedetti, Alessandro De Stefani, Guglielmo Giannini, Pier Luigi Melani, Gian Bistolfi, Paola Ojetti, Dario Sabatello, Enrico Marino, Silvio Benedetti. Tra i primi adattatori dall'inglese si ricorda l'italoamericano Alberto Valentino, fratello di Rodolfo. Talora la figura dell'adattatore e quella del direttore del doppiaggio coincidono, com'è il caso, tra i tanti, di Guido Cantini. Tra i doppiatori più famosi degli anni Trenta spiccano almeno: Sandro Ruffini (voce, tra gli altri, di Kirk Douglas, Charlie Chaplin, Errol Flynn), Andreina Pagnani (Bette Davis, Greta Garbo, Lana Turner), Augusto Marcacci (James Stewart, Spencer Tracy), Emilio Cigoli (la voce maschile per antonomasia del cinema americano doppiato dell'epoca: Gary Cooper, Clark Gable, John Wayne, Humphrey Bogart), Rina Morelli (Carole Lombard, Judy Holliday), Tina

18. Cfr. RAFFAELLI (1992: 190–195). Il primo film giunto in Italia già doppiato, nel 1931, fu il già citato *Carcere* (*The Big House*), di Hill (cfr. RAFFAELLI 1992: 82 n. 49), mentre il primo doppiato in Italia, nel 1932, fu *A me la libertà* (*À Nous la liberté*), 1931, di René Clair, con l'adattamento di Alessandro De Stefani (QUARGNOLO 1986: 43).

Lattanzi (la regina del doppiaggio storico, adorata, imitata e biasimata per il suo celebre “birignao”: Greta Garbo, Marlene Dietrich, Rita Hayworth), Giulio Panicali (Robert Taylor, Tyrone Power, Bing Crosby), Gero Zambuto (Wallace Beery), Lauro Gazzolo (caratterista: Barry Fitzgerald, Bud Abbott; è la riconoscibilissima voce di tanti vecchietti dei *western*), Romolo Costa (il primo Clark Gable, Gary Cooper), Lidia Simoneschi (Vivien Leigh, Jennifer Jones, Ingrid Bergman), Rosina Fiorini Galli (moglie del già citato Augusto: Joan Crawford), Mario Besesti (Charles Laughton).

Quasi tutti hanno esordito come attori di teatro e molti di loro hanno ricoperto vari ruoli cinematografici, talora anche come registi (Zambuto). Da allora, il ruolo artistico dell’adattatore e del doppiatore «cominciò a essere teoricamente apprezzato, come testimoniano oltretutto lusinghiere innovazioni terminologiche quali *dialoghista* e *concertatore*, che furono proposte nel 1937 da Giacomo Debenedetti per designare rispettivamente il riduttore e il direttore del doppiaggio»¹⁹. Altri neologismi si imposero rapidamente: *adattamento*, *riduzione*, *ridurre* e *riduttore*, *sincronizzare*, *sincronizzazione* e *sincronismo*, che diede subito vita all’abbreviazione gergale *sin* (oggi *sinc* [→ Glossario, SINCRONISMO LABIALE])²⁰. A lungo oggetto di remore estrofobe fu *doppiaggio*, colpevole di ricalcare il francese *doublage* (a sua volta calco dell’inglese *dubbing*, già derivato dal francese medievale *adoubler* ‘addobbare’), al quale i puristi continueranno a preferire *doppiatura* (per l’operazione) e *doppiato* (per il risultato), su suggerimento del 1941 di Bruno Migliorini²¹. Sia *doublage* sia *dubbing* (che dunque nulla spartisce col

19. RAFFAELLI (1995: 46). Il brano di Debenedetti (sotto lo pseudonimo di Gustavo Briareo: BRIAREO 1937) è riportato in → Antologia critica, § 13.

20. Cfr. VECCHIETHI (1935: 38). Tra le coniazioni meno fortunate, *tavolo sonoro* («minuscolo cinematografo applicato ad un tavolino» per far scorrere la pellicola in sede di doppiaggio, ovvero *moviola*), in CANTINI (1935). Il neologismo *moviola* (nome commerciale americano derivante da *movie*), attestato in italiano fin dal 1930 (cfr. RAFFAELLI 1979a), compare, tra l’altro, in BRIAREO (1937: 154).

21. Il Panzini considera *doppiaggio* «[i]nutile, invece di *doppiato* o *doppiatura*» (cfr. PANZINI 1905/1942, s. v. *doppiaggio*). Su una posizione intermedia LILLI (1935),

concetto di ‘doppio’, bensì con quello di ‘foderare, rivestire’) circolano in Italia fin dal 1930. Attestati sono anche *mischiaggio* e *mixage* [→ Glossario, MISSAGGIO]²².

Dal 1933, dunque, fino almeno al 1950, il doppiaggio vive il suo momento aureo, per qualità delle voci e riconoscimenti della critica. Tuttavia, nonostante la raggiunta maturità della professione (documentata dalle recensioni positive²³ e dalla pre-

che distingue tra *doppiaggio* ‘operazione’ e *doppiato* ‘risultato’. La storia del termine *doppiaggio* si legge ora in RAFFAELLI (2001: 892–893 n. 72).

22. Per esempio in CORTINI VIVIANI (1936). Di «‘mischiatura’ delle colonne sonore» parla Freddi in una sua lettera, citata nel § 4.1.2.

23. Le recensioni dei film stranieri degli anni Trenta si concludevano spesso con un breve paragrafo dedicato alla versione italiana, segno che il doppiaggio era considerato un aspetto tutt’altro che accessorio di un film e anche, ovviamente, che c’era tutto l’interesse a difendere pubblicamente la campagna di autarchia linguistica. Scrive Jacopo Comin a proposito dei *Lancieri del Bengala (Lives of a Bengal Lancer)*, 1935, di Henry Hathaway: «L’interpretazione è stata ottima quasi sempre: a voler essere ‘pignoli’ si può notare che il Costa (Gary Cooper) è talvolta leggermente artificioso e che il Ruffini (Franchot Tone) non ha tutta quella disinvolta eleganza di recitazione che è pregio dell’originale. Ma in compenso il Marcacci (Richard Cromwell) ha almeno tanta spontaneità e freschezza quanto l’attore stesso e il Ferrari e il Cristina (Guy Standing e Aubrey Smith) danno alla loro interpretazione una solidità costruttiva piena di carattere. I dialoghi sono tradotti con abilità senza perdere il gusto dell’originale» (rubrica «I Film», in “Bianco e nero”, I, 1, 1937, pp. 77–99: 84). Oppure lo stesso Comin, a proposito dell’*Impareggiabile Godfrey (My Man Godfrey)*, 1936, di Gregory La Cava: «Se talvolta ci avviene in queste note di trattar male qualcuno dei doppiaggi che andiamo sentendo, bisogna sempre intendere le nostre parole in relazione all’insieme dei lavori: bisogna, ossia, capire che un doppiaggio che noi consideriamo scadente lo è soltanto perché numerosissimi altri sono addirittura perfetti. In sé, magari, esso è migliore di tutto quello che si è fatto all’estero in materia. Noi abbiamo, in genere, dei direttori di doppiaggio (esempio tipico il Savini) che hanno saputo portare i nostri attori ad una perfezione non solo di sincronia, fatto puramente meccanico eppure già difficilissimo a raggiungersi, ma anche di recitazione cinematografica che non ha nulla da invidiare alla naturalezza ed alla spontaneità della presa diretta dell’originale. Non sempre tuttavia i riduttori dei dialoghi dimostrano altrettante capacità. Questo dell’*Impareggiabile Godfrey*’ è, invece, un caso in cui i dialoghi superano forse, per eleganza, per intelligenza e per gusto gli stessi dialoghi originali. Evelina Levi che ha ‘ridotto’ i dialoghi ha perfettamente compreso lo spirito dell’originale, si è inserita con un garbo squisito nell’andamento satirico del film ed ha trovato una forma italiana aderente in ogni momento ed in ogni sua parte a quella forma americana che presentava non poche e non lievi difficoltà di rielaborazione» (Id., rubrica «I Film», in “Bianco e nero”, I, 3, 1937, pp. 90–105: 98). È evidente la differenza rispetto alle recensioni odierne, che tendono perlopiù a tacere del doppiaggio. Peraltro, come si può vedere già a partire dalla sesta annata (1942) della rivista “Bianco e nero” (il periodico, fondato e diretto da Luigi Chiarini, del Centro sperimentale di

coce stabilizzazione terminologica), né i compensi adeguati né il riconoscimento dei diritti d'autore e nemmeno la visibilità degli esecutori del doppiaggio nei titoli dei film furono vantaggi facili da ottenere, per la categoria, al punto tale che le rivendicazioni sindacali, iniziate nel 1934, non possono dirsi pienamente esaudite se non in epoca assai recente²⁴.

La seconda generazione di adattatori è quella fiorita attorno agli anni Cinquanta, periodo che potremmo definire argenteo non certo per i risultati (in realtà migliori dei precedenti, per fedeltà alla fonte e scioltezza stilistica) quanto per lo spazio, decisamente più esiguo rispetto al primo periodo, dedicato al fenomeno del doppiaggio dalla stampa periodica generica e specializzata. I protagonisti di questa fase sono gli adattatori Roberto De Leonardis, Ferdinando Contestabile, Leonardo Magagnini, «comandanti di marina [...] che conoscono a fondo, per aver viaggiato per mestiere, lingua, usi e tradizioni dei Paesi stranieri, stabiliscono contatti con le *major* statunitensi e impongono una svolta alla lingua del doppiaggio, liberandola dalle pastoie del 'bell'italiano'. Da loro impareranno il mestiere i dialoghisti» della generazione successiva²⁵, quella tuttora in corso e che, come vedremo, si fa convenzionalmente nascere nel 1972,

cinematografia), i riferimenti al doppiaggio saranno sempre più sporadici, sia come saggi autonomi sia come riferimenti nelle recensioni dei film, e mancherà, nella rubrica «I film», il paragrafo intitolato *L'edizione italiana*.

24. È noto che i doppiatori e il direttore del doppiaggio compaiono stabilmente (e ormai obbligatoriamente) nei titoli da non più di un quindicennio. Su questi temi cfr. COMUZIO (1993: 5–6); MEGALE (1995); PAOLINELLI (1995) e (2001); DI FORTUNATO/PAOLINELLI (1996). Come già ricordato nel 2.2, fu Guglielmo Giannini il primo a rivendicare i diritti di coautorialità degli adattatori. Sulla nascita delle associazioni, sindacali e no, di adattatori e doppiatori (come, dal 1976, l'AIDAC: Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi) cfr. DI FORTUNATO/PAOLINELLI (1996). La più completa trattazione degli aspetti economici e giuridici delle professionalità connesse con il mondo del doppiaggio è, finora, PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 79–152).

25. PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 19). Ma, secondo alcuni, dagli anni Ottanta in poi il livello dell'adattamento cinetelevisivo si è drasticamente abbassato, per la «necessità di riempire al minimo costo i palinsesti delle televisioni commerciali — necessità che ha coinvolto anche la televisione pubblica in una gara al ribasso» — e per il conseguente «avvicinarsi alla professione di molti adattatori improvvisati» (*ibid.*).

anno di uscita del *Padrino* (*The Godfather*), di Francis Ford Coppola.

Un duro colpo venne inferto al doppiaggio a partire dalla fine del 1938 (decreto-legge del 4 settembre: cfr. § 2.4.2), allorché il regime di fatto proibì l'importazione di film stranieri. In quello stesso periodo si consolidò però la prassi di postsincronizzare i film italiani. In effetti, costava meno doppiare gli attori che ottenere una buona riproduzione del suono in presa diretta, specialmente in un cinema di esterni come quello italiano. Anche gli avversari del doppiaggio si rassegnarono a considerare «preferibile un buon doppiaggio a una scadente o rumorosa presa diretta»²⁶, dando così l'abbrivio alla paradossale consuetudine dell'attore preso dalla strada e doppiato nei film neorealistici e segnando pertanto l'ingresso dello stile doppiaggese nel cinema nostrano. Da allora, almeno fino all'ultimo ventennio del Novecento, i film italiani integralmente in presa diretta saranno una rarità. Il primo esempio noto di film italiano interamente sincronizzato è *Il fornaretto di Venezia*, 1939, di John Bard, pseudonimo di Duilio Coletti, con Roberto Villa doppiato da Carlo Romano, Clara Calamai da Tina Lattanzi, Osvaldo Valenti da Giulio Panicali, Enrico Glori da Emilio Cigoli, Carlo Tamberlani da Gaetano Verna. Senza contare gli sporadici casi precedenti: *Marionette*, 1939, di Carmine Gallone, con Beniamino Gigli doppiato da Gualtiero De Angelis per le parti non cantate; *La principessa Tarakanova*, 1938, di Mario Soldati, con Anna Magnani doppiata da Marcella Rovena; *Scipione l'Africano*, 1937, di Gallone, con Francesca Braggiotti (futura doppiatrice) doppiata da Giovanna Scotto²⁷.

Come dimostra la presenza di nomi illustri nei titoli appena citati, la postsincronizzazione dei film italiani non si può spiegare soltanto con l'imperizia degli attori. Evidentemente, con il progredire del film sonoro, il pubblico diventa sempre più esi-

26. UCCELLO (1957).

27. Cfr. DI COLA (2000).

gente (già assuefatto all'estetica vocale del doppiaggio dei film stranieri), ricercando sia una perfetta resa acustica, sia una dizione scevra dalle interferenze dialettali e dalle peculiarità timbriche pure ammesse a teatro²⁸. Senza dimenticare l'estrema comodità, per i cineasti, di poter correggere successivamente (e in mancanza degli attori originari, eventualmente impegnati su altri *set* e, comunque, troppo esigenti e difficili da gestire, rispetto ai doppiatori di professione) errori di recitazione (battute dette male) e di acustica.

L'enorme diffusione del doppiaggio di film italiani comincerà presto a generare problemi e paradossi, come ad esempio quello di nomi presenti nello stesso film sia come attori (doppiati da altri) sia come doppiatori (di colleghi: accadde a Cigoli, Gassman, Manfredi e altri), oppure il caso di stelle del cinema occasionalmente doppiate: celebri i casi di Gassman doppiato in *Riso amaro*, 1949, di Giuseppe De Santis; di Mastroianni doppiato da Sordi in *Una domenica d'agosto*, 1950, di Luciano Emmer; di Salerno e Gassman doppiati nella *Tratta delle bianche*, 1952, di Luigi Comencini. Da più di un decennio, ormai, molti attori hanno rifiutato, in quanto lesiva della loro professionalità, la prassi della postsincronizzazione di film italiani con voci diverse da quelle originarie. Per questo è invalsa la cosiddetta *norma voce-volto*, che impedisce ai distributori di far doppiare un attore italiano senza la sua esplicita autorizzazione. È cessato così l'anonimato di tanti doppiatori che hanno portato al successo divi e dive, dalla Cardinale alla Sandrelli, da Arena a Salvatori, dalla Allasio alla Muti.

5.1.3. Al doppiaggio non mancarono, fin dalle origini, critici acerrimi, che nella nuova prassi individuarono ora un assassinio dell'opera d'arte originaria, ora un male minore (ma pur sempre

28. Emilio Cigoli, intervistato da SAVIO (1979: I, 341–348), dichiara che, tra gli altri, un attore del calibro di Osvaldo Valenti fu «sempre doppiato» perché «[p]arlava un po' con accento emiliano, oltre alla voce che non si prestava molto. Era piuttosto stridula» (p. 342).

un male) utile solo a fini commerciali, per consentire la fruizione della filmografia straniera. Una parte dei fustigatori del doppiaggio coincideva, in realtà, coi delusi del sonoro (Chaplin). Secondo la maggior parte dei registi e dei teorici del cinema, il doppiaggio era inaccettabile sul piano estetico e, per dir così, etico, per via della scissione della componente verbale da quella iconica. Per Jean Renoir è «una mostruosità, una specie di sfida alle leggi umane e divine»²⁹. Secondo Jean-Marie Straub «una legge fascista (sulla difesa della lingua italiana!) ha fatto dell'Italia la camera a gas dei film stranieri»³⁰.

La lingua ideale del doppiaggio venne ritenuta, da taluni, la meno marcata, la più impersonale, la «più lontana dalla poesia»³¹, «una lingua il più possibile anonima, pur essendo grammaticalmente e sintatticamente italiana»³². Ed è proprio sul «grammaticalmente e sintatticamente italiana» che si appigliarono le critiche dei puristi all'eccesso di forestierismi nel doppiaggio, stando, per esempio, alle critiche di Adolfo Franci riportate da Gilberto Altichieri. Altichieri, d'altra parte, ammira le «bracciate di *slang*» immesse nel cinema americano, e le «basse inflessioni» e i *barbarismi* di altre cinematografie: che senso avrebbe un doppiaggio puristico di un film realistico e plurilingue?³³. Per molti altri, invece, il cinema deve essere nor-

29. CASTELLANO (1993: I, 61).

30. CASTELLANO (1993: I, 62).

31. MILANO (1938: 10) [→ *Antologia critica*, § 5].

32. CHIARINI (1936: 30), il quale osserva anche che «Il traduttore deve cercare di far scomparire il più possibile la propria personalità» (*ibid.*). La pratica della traduzione per il cinema, infatti, fu a lungo esercitata «da un manipolo di adattatori e di doppiatori rimasto attivo, con esigui ricambi, in una situazione quasi monopolistica, fino agli anni Sessanta (il che spiega il conservatorismo della lingua del parlato, specie delle grandi case americane, in contrasto con il vivace variare di quello di produzione nazionale o europea). [...] Gli adattatori provenivano di solito dal giornalismo (tra i pionieri, per lo più attivi a lungo anche nel dopoguerra come collaboratori di fiducia di singole Case statunitensi, Augusto Galli, Luigi Savini, Nicola F. Neroni) [...]. Non è forse casuale che siano stati esclusi, fino verso gli anni Settanta, scrittori i quali, come artisti della parola, avrebbero immesso nei dialoghi invenzioni 'd'autore', inopportune personali» (RAFFAELLI 1997a: 24).

33. ALTICHERI (1938).

mativo e didattico, perché si rivolge a un pubblico più vasto e culturalmente più sprovveduto (e perciò più esposto all'errore) di quello della letteratura: il grande pubblico «va al cinema fiducioso, con l'intento di divertirsi anzitutto, ma è lieto di uscirne come da una scuola piacevole dove ha imparato molte cose»³⁴.

I film stranieri doppiati, in quanto sospetti veicoli di forestierismi, sono invisibili come attentatori dell'agognata, ma mai effettivamente raggiunta, autarchia filmica italiana e vengono pertanto osservati dai puristi con particolare severità. Tanto più apprezzato è il doppiaggio quanto più si allontana dalle escursioni verso i registri più alti e più bassi. Per perseguire tale medietà, Ettore Allodoli suggerisce addirittura che «ogni film [abbia] il suo *revisore linguistico* obbligatorio, e annunciato sullo schermo insieme con tutti gli altri collaboratori»³⁵.

Fra tanti detrattori, vi fu, tuttavia, chi riconobbe al doppiaggio il merito di aver «debella[to] [...] il vecchio *birignao* e sostitu[ito] al vezzo di 'recitare' la più precisa e concreta abitudine di 'parlare'»³⁶. E chi, addirittura, apprezzò gli adattamenti dei film americani molto più dei dialoghi nostrani, per quello stile

nudo e diretto, senza fronzoli e abbellimenti letterari, tirate o cavatine di bella o brutta letteratura. Certi doppiati [...] potrebbero molto bene insegnare come dovrebbe essere il dialogo cinematografico anche nelle nostre produzioni originali. Che purtroppo risulta, nella maggioranza dei casi, un dialogo pseudo letterario e di dubbio gusto³⁷.

Anche Paolo Milano apprezza il lavoro dei «traduttori di dialogo», i quali «azzeccano qualche volta un italiano molto più spregiudicato e fantasioso di quello di certi burocrati dialoghisti di film nostrani»³⁸.

34. ALLODOLI (1937: 5) [→ *Antologia critica*, § 4.I].

35. ALLODOLI (1937: 9).

36. BRIAREO (1937: 155) [→ *Antologia critica*, § 13].

37. FRANCI (1938).

38. MILANO (1938).

Si giunge così al famoso dibattito pro/contro il doppiaggio ospitato dalla rivista “Cinema” nel 1940–1941 e inaugurato da due articoli di Diego Calcagno e di Michelangelo Antonioni, il primo favorevole, il secondo nettamente contrario. Antonioni vitupera il doppiaggio come un’anomalia tipicamente italiana, «uno dei lati negativi della nostra industria cinematografica [ch]e pone immeritadamente il pubblico italiano, rispetto a quelli stranieri, nella identica condizione di un bambino o di un ammalato, che per mangiare devono essere imboccati»³⁹.

La conclusione del sondaggio vide, com’era prevedibile, nettamente contraria la maggior parte dei critici e dei cineasti, complessivamente favorevole il pubblico, ben lieto di rinunciare alla lettura dei sottotitoli. Le nostre platee iniziarono subito a mitizzare non soltanto gli attori, ma anche le loro voci, e si abituarono ben presto all’estetica della corrispondenza tra un timbro vocale e un determinato carattere o una certa fisionomia, non più disposte ad accettare la naturalezza e alcune inevitabili difformità tra voce reale e voce attesa⁴⁰.

Tra gli estimatori un po’ più recenti, PESTELLI (1973) osserva:

Sullo schermo [...] la coloritura dialettale, che è quasi sempre caricatura, è un espediente per tirare in basso, per segnare un tono “barabba”, cioè per aggiungere una falsità alle altre. Pensiamo invece che la lingua ideale del film sia quella che meno si sente (giusta il carattere accessorio della parola rispetto all’immagine); diciamo pure, a costo di farci lapidare, la lingua del “doppiato”. La quale a guardare bene risponde alla realtà delle cose, alla spinta ascensionale che oggi gl’italiani avvertono parlando.

Va ricordato, peraltro, a conferma della frequente inconciliabilità tra questioni teoriche e problemi pratici connessi con la

39. ANTONIONI (1940: 328) [→ *Antologia critica*, § 14].

40. Significativa, a riguardo, la testimonianza dell’attore–doppiatore Pino Locchi, costretto in un film ad essere doppiato da un altro, «perché nessuno avrebbe creduto che un omino così magro e minuto avesse una voce fonda come la mia» (CASTELLANO 1993: I, 60–61).

realizzazione filmica, che lo stesso Antonioni farà doppiare integralmente tutti i suoi film, anche quelli girati con attori italiani. Tra i registi nostrani, Federico Fellini ha sempre dichiarato l'insostituibilità del doppiaggio per la propria personale visione dell'arte cinematografica, ammettendo di aver fatto recitare agli attori spesso soltanto dei numeri. Il regista vuole riserbarsi il diritto di manipolare fino all'ultimo il testo della sceneggiatura, nella convinzione che soltanto in fase di doppiaggio — grazie anche a tipici espedienti espressionistici felliniani, dagli effetti d'eco, alle voci di personaggi di sfondo che sembrano parlare in primo piano e viceversa — prenda vita e corpo la versione definitiva dell'opera filmica: «Non potrei fare a meno del doppiaggio. Anche le voci che in genere restano a uno stadio neutro, nella ripresa diretta, con il doppiaggio possono essere manipolate, esaltate, magari aggiungendo un vago accento esotico che conferisce autorevolezza e innocenza»⁴¹.

È durante il doppiaggio che torno a dare grande importanza ai dialoghi. [...] Io sento il bisogno di dare al sonoro la stessa espressività dell'immagine, di creare una sorta di polifonia. È perciò che sono contrario, tanto spesso, a utilizzare dello stesso attore il volto e la voce. L'importante è che il personaggio abbia una voce che lo renda ancor più espressivo. Per me il doppiaggio è indispensabile, è un'operazione musicale con la quale rinforzo il significato delle figure. Né mi serve la presa diretta. Molti rumori della presa diretta sono inutili. Nei miei film, per esempio, i passi non si sentono quasi mai. Ci sono dei rumori che lo spettatore aggiunge con un suo udito mentale, non c'è bisogno di sottolinearli: anzi, se li sente veramente, disturbano. Ecco perché la colonna sonora è un lavoro da fare a parte, dopo tutto il resto, insieme alla musica⁴².

41. Fellini in CASTELLANO (1993: I, 58).

42. Fellini in BISPURI (2003: 17). Non sfugge, ovviamente, la sostanziale differenza tra un doppiaggio (da italiano a italiano) esplicitamente voluto dal regista, e dunque da considerarsi a tutti gli effetti come parte integrante dell'opera ed espressione della volontà dell'autore, e doppiaggio (di un film straniero) imposto dalla distribuzione, perlomeno totalmente incurante del parere dei realizzatori originali (caso, almeno in questo, così diverso dalla traduzione di un libro, di rado compiuta senza consultare l'autore).

Nonostante le critiche (tuttora vive)⁴³, dunque, il doppiaggio si mostrò la soluzione più apprezzata dai distributori e dal grande pubblico italiano, perché conciliava le esigenze puristiche con l’analfabetismo diffuso, a causa del quale le didascalie o i sottotitoli rappresentavano un ostacolo insormontabile. Non si dimentichi, peraltro, come riserve puristiche di natura opposta (a tutela dell’immagine, stavolta, e non della voce) colpiscono anche l’uso dei sottotitoli, “colpevoli” di alterare l’immagine (se sovrimpressi) o comunque di distoglierne l’attenzione dello spettatore⁴⁴. Tra i fautori del doppiaggio, l’anglista, traduttore e adattatore Masolino D’Amico osserva che «nel cinema tutto è falso, dai fondali alla pioggia: non si vede perché non possa esserlo anche la voce degli attori»⁴⁵.

43. Tra gli oppositori al doppiaggio della seconda generazione ricordiamo almeno PASOLINI (1972/1991: 266): «L’immagine e la parola, nel cinema, sono una cosa sola: un topos [...]. [I] film, specialmente in Italia, per via [...] del doppiaggio, sono sempre parlati male: e il tuono è una specie di rigurgito o di sbadiglio che zoppica dietro al lampo [...]. In realtà il fenomeno del lampo e del tuono è un fenomeno atmosferico unico: il cinema è cioè audiovisivo».

44. Cfr. JACQUIER (1995: 265). Sull’uso dei sottotitoli (peraltro compendiari e semplificati rispetto all’originale) e in generale sulla presenza della parola scritta e tradotta nel film sonoro cfr. RAFFAELLI (2001: 891–892) e quanto detto *supra*, § 2.2.1. Sugli inevitabili vincoli di durata e di lunghezza imposti ai sottotitoli, HATIM/MASON (2000: 430) avvertono: «These are physical constraints of available space (generally up to 33, or in some cases 40 keyboard spaces per line; no more than two lines on screen) and the pace of the sound-track dialogue (titles may remain on screen for a minimum of two and a maximum of seven seconds)». Sull’impoverimento dell’originale procurato dai sottotitoli cfr. PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 36–41). Alle prassi alternative al doppiaggio (sottotitoli e *voice over*) sono dedicati i saggi contenuti in HEISS/BOLLETTIERI BOSINELLI (1996: 281–338) e in BOLLETTIERI BOSINELLI/HEISS/SOFFRITTI/BERNARDINI (2000: 111–181).

45. COVERI (1995b: 45). Sottolineare (o quantomeno non tentare di dissimulare) la falsità del doppiaggio (e dunque utilizzare una lingua antirealistica, non marcata in alcun modo, asettica o *aculturale*, come efficacemente chiamata da GATTA 2000: 103) è, per taluni, l’unico modo per non renderlo ridicolo e sleale: «Il primo falso in doppiaggio è l’originale stesso. Il cinema, infatti, è nato come immagine e solo a un certo punto si è messo a parlare, cosa che non appartiene alle ombre cinesi di cui il cinema, in fondo, è uno sviluppo tecnico. Sembrerà strano ma il testo doppiato, fin quando mantiene la sua alterità nei confronti del testo originale, dichiara una sua valenza innovativa, cioè si integra nell’opera d’arte, presentandola sotto una forma duplice; prima ti offre l’originale, poi ti offre il dubbio che quello che tu senti sia qualche cosa di diverso rispetto all’opera primaria. [...] il doppiaggio è un falso perché non è assolutamente l’originale, anche se

5.1.4. Ma vediamo ora, prima di passare all'analisi linguistica di lacerti filmici, come avviene, in sintesi, la realizzazione del doppiaggio. Abbiamo già detto, nel § 1.2, che la traduzione di primo grado, per dir così, dei dialoghi (quella, insomma, eseguita soltanto sulla base della trascrizione del parlato originale, senza necessariamente tener conto delle immagini) passa nelle mani dell'adattatore dialoghista (o dialoghista adattatore: sostanziale, e non meramente formale, la doppia etichetta), scelto o dalla società di distribuzione o da quella di doppiaggio cui la prima ha già affidato la lavorazione del film. A costui spetta non soltanto il compito di avvicinare le nuove battute il più possibile ai movimenti labiali degli attori, ma soprattutto quello di rendere i dialoghi credibili, scorrevoli, come se fossero stati scritti e recitati direttamente nella lingua di arrivo senza far sentire il tramite della lingua di partenza. È l'adattatore il responsabile unico del nuovo testo, di cui è in parte nuovo autore (dove la denominazione di *dialoghista*). Oneri e onori di tale compito gli sono ormai riconosciuti anche dalla legislazione vigente sul diritto d'autore, che fa esplicito riferimento all'*adattatore-dialoghista* (così definendolo dal 1993, mentre prima si parlava, genericamente e riduttivamente, di *traduttore* per il cinema) mentre tace sulla figura del traduttore vero e proprio (inteso

è uguale. Però il doppiaggio, per sua natura, deve essere falso per risultare vero. Perché se tenta di essere vero, allora appare in tutta la sua modestia, in tutta la sua povertà. Cosa significa questo? Che il doppiaggio deve rispettare prima di tutto la propria falsità, deve essere assolutamente falso, a parte determinati limiti tecnici come la lunghezza delle battute — anche questo limite, tuttavia, può essere trascurato [...]. Perché il falso, purtroppo, non porta con sé la figura del doppio, ma porta con sé, legato al guinzaglio, l'imbecille che ci ha creduto. Ecco perché nel momento di trasparenza, quando si fa qualche cosa che non è l'originale dobbiamo sempre far sapere che *non è l'originale*» (LIONELLO 1994: 46, 50). Tuttora esemplare, per il rapporto vero/falso nel cinema sonoro postsincronizzato, è *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*), 1952, di Stanley Donen e Gene Kelly, il cui doppiaggio, tra l'altro, mantiene i gustosi errori dell'originale: *babbalea* per *babbea*, *spregiudizievole* e *dalaterio* per *spregiudicato* e *deleterio*, *pirografo* per *paragrafo*, *deto* per *data*, *musichevole* per *musicale*, *confermia* per *conferma*, *entusiasta* per *entusiastica*, *monotoniche* per *monotone*, etc.: tutto concorre a ritrarre, con una comicità ancora irresistibile, la confusione babelica del tormentato passaggio dal muto al sonoro al doppiato.

come il primo traduttore della lista dialoghi del film)⁴⁶. Ciò significa che all’adattatore viene riconosciuto un diritto di coautorialità, come al traduttore di un libro, in virtù dell’apporto creativo ineliminabile dalla sua attività. Le due figure del traduttore e dell’adattatore di un film, sia detto per inciso, non coincidono quasi mai: il secondo talora appalta il livello preliminare della traduzione, che altre volte gli viene già fornito dalla committenza (vale a dire dalla società di distribuzione del film). Questo duplice trattamento legale fa sì, per esempio, che chi traduce testi per i documentari venga pagato *una tantum* senza percepire alcun compenso come diritto di replica, a differenza di un adattatore di un qualsiasi filmato, anche se di durata minima.

Dalle mani dell’adattatore, il nuovo testo passa in quelle del direttore di doppiaggio (che, sebbene di rado, può coincidere con l’adattatore stesso), il quale, vero e proprio regista delle voci del film, coadiuvato da un assistente, si preoccuperà di scegliere i doppiatori e di curare l’allestimento della nuova versione, manipolando più o meno sensibilmente il testo consegnatogli dall’adattatore e accogliendo all’occasione anche eventuali improvvisazioni dei doppiatori. La scelta del *cast* vocale (eventualmente anche su provino) può rispondere a varie esigenze, tra cui l’analogia timbrica con gli attori dell’originale o il “monopolio”, in un certo senso, di una voce per un certo volto (Oreste Lionello per Woody Allen, lo scomparso Ferruccio Amendola per numerosi divi americani tra cui Hoffman e De Niro, e così via). La lavorazione del film, in questa fase, avviene su brevissimi spezzoni di pellicola (dalla durata media di 30–40 secondi ciascuno), detti *anelli* [→ Glossario, ANELLO] (per via della forma: la coda e la testa dello spezzone sono state attaccate per consentirne una ripetizione continua)⁴⁷, predisposti proprio per

46. Una prima formulazione di tali norme si può leggere nelle appendici di AA. VV. (1995a: 307–325). Un’attenta rassegna della giurisprudenza dalla prima legge sul diritto d’autore del 1941 al 2004 si legge ora in PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 79–152).

47. Naturalmente nell’epoca del digitale (ma fin dagli anni Settanta, con i nuovi

il doppiaggio. I doppiatori, dopo aver visto più volte l'anello da doppiare (ma quasi mai l'intero film), reciteranno le loro battute mirando alla massima aderenza alle caratteristiche di durata ed espressione dell'originale. L'ultima fase del lavoro è costituita dal missaggio (vale a dire dall'allineamento delle piste video con quelle audio, ovvero le varie *colonne*: alcune per le voci doppiate, un'altra per le musiche e un'altra ancora per i vari suoni e rumori — detti *effetti sala*, *effetti speciali* e *effetti ambiente* — denominata *colonna internazionale* [→ Glossario, COLONNA]) e dal passaggio del film alla moviola, operazione grazie alla quale direttore, sincronizzatore [→ Glossario, SINCRONIZZAZIONE] e fonico di missaggio sistemano i vari livelli di volume e controllano eventuali anomalie consistenti nella non perfetta corrispondenza tra immagini e suoni⁴⁸.

Come si vede, la pratica del doppiaggio aggiunge un ulteriore diaframma tra la realtà linguistica e la sua copia filmica: pur tacendo dei problemi di trasposizione testuale da una lingua (ovvero da un sistema culturale) a un'altra, la stessa prassi dello spezzettamento in anelli (che mai vengono “lavorati” seguendo l'ordine naturale del film, che del resto non viene seguito neppure durante le riprese, con le scene del copione girate secondo esigenze economiche — per risparmiare tempo e cambiamenti di scenografia e di attori — e non testuali) comporta un ulteriore allontanamento dalla “naturalità” pragmatica del parlato in situazione. Per non dire poi del riformulare “a freddo” una scena fuori dal contesto in cui è stata recitata la prima volta in presa diretta, anche se il doppiatore coincide con l'attore originario. Tra l'altro, se proprio la “(in)naturalità” della presa diretta può comportare l'inintelligibilità di alcune battute di sfondo (non tanto dal punto di vista ambientale quanto da quel-

proiettori telecomandati e ad avanzamento veloce) non c'è più, fisicamente, l'anello (il doppiaggio viene eseguito sulla base di una copia digitale del film), anche se ne è stato mantenuto il nome. CANTINI (1935) parlava di *rotoletti*.

48. Sulla prima fase del lavoro e sulla differenza tra traduzione e adattamento cfr. JACQUIER (1995) e PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 51–78); sulla seconda fase, quella della realizzazione della nuova colonna sonora, cfr. CASTELLANO (1993: I).

lo psicologico: battute alle quali si è scarsamente interessati), l'artificiosità e la convenzionalità del doppiaggese bandiscono i movimenti labiali privi di suono. È infatti possibile, spiega l'adattatore e direttore di doppiaggio Gianni G. Galassi, grazie agli odierni sistemi di registrazione del suono in presa diretta,

inquadrare [in un ristorante] i due protagonisti seduti al loro tavolo in CAMPO LUNGO [→ Glossario], con una presa del suono in PRIMISSIMO PIANO [→ Glossario], avendo magari di quinta, in primo piano, due comparse che pur parlando animatamente non producono alcun suono.

Nel film doppiato, invece, si determina un rapporto figura/sfondo tra dialogo e ambiente sonoro, che è diverso dal rapporto figura/sfondo tra il dialogo originale [...] e il medesimo ambiente sonoro. Per ragioni psicoacustiche il nostro orecchio si attende, data la maggior trasparenza del dialogo doppiato, che tutti i suoni emessi all'interno dell'inquadratura, oltre a quelli più significativi anche all'esterno dell'inquadratura, siano ben percepibili. Proprio perché non c'è la sfocatura, la patina della presa diretta, a rendere plausibile che non si sentano le battute di Tizio, che pure muove la bocca e che magari abbiamo sentito parlare alla stessa distanza dalla macchina da presa un minuto prima. In pratica la versione in presa diretta addirittura consente di essere incoerenti ai campi sonori che la stessa inquadratura aveva stabilito un minuto prima. Questo tipo di incoerenza, nella versione doppiata, si sopporta molto meno, perché l'artificio regge solo a patto di non presentare sbavature. Dunque, in questi casi, è sempre preferibile aggiungere battute che poi al *mix* si cercherà di far sentire il meno possibile, in modo da darne soltanto una percezione sonora e non una percezione di senso. Si tratta sicuramente di un arbitrio, del quale riconosco tutta l'illegittimità dal punto di vista filologico, ma che ritrova poi la sua legittimità nel contribuire al consolidamento del fragile patto spettatore/film doppiato⁴⁹.

A conferma, e *contrario* o come eccezione alla regola, delle parole di Galassi, spicca l'eccellente postsincronizzazione di un film come *Ladri di biciclette* (già illustrata nei §§ 3.3 e 4.2.1), in

49. LICARI/GALASSI (1994: 166–167).

cui tutte le artificiosità del doppiaggio non fanno che esaltare l'impressione di perfetto realismo del film (ivi comprese certe battute praticamente incomprensibili pur se urlate quasi in primo piano dalle comparse nelle scene di mercato).

Un altro aspetto che è bene tener presente, nell'analisi del doppiaggio, è l'estrema velocità dei tempi di lavorazione imposta, in misura crescente negli ultimi anni, dai committenti alle varie società: «è indubbio che i ritmi e i costi della realizzazione e ancora più la pratica spesso frenetica del doppiaggio favorisce [...] l'omogeneizzazione linguistica, già fastidiosamente predisposta a livello fonetico dall'utilizzazione di un numero ristretto di doppiatori»⁵⁰, di direttori e di adattatori. Un adattamento di un film di media durata deve essere consegnato in dieci–quindici giorni; la realizzazione dell'intero doppiaggio, strutturata in tre turni di lavorazione giornaliera di tre ore ciascuno, occupa mediamente dieci turni (ovvero in totale una trentina di ore). Inutile dire che talora vengono imposti tempi ancora più brevi.

Come si accennava poco sopra, l'adattamento e il doppiaggio di un film vengono commissionati unicamente dalla società distributrice, che, come vedremo, ne stabilisce anche il nuovo titolo. Di solito né il regista né il produttore hanno più voce in capitolo, una volta che il film varca le frontiere del paese d'origine. Un'eccezione era Stanley Kubrick, il quale, estendendo al doppiaggio la maniacalità con cui seguiva ogni fase di lavorazione, si interessava personalmente alle versioni straniere di tutti i suoi film. Talora, per tentare di fronteggiare l'impoverimento qualitativo corrispondente all'aumento della domanda e alla diminuzione coatta dei tempi di consegna, alcuni produttori nominano un supervisore dell'adattamento, il quale, secondo l'opinione degli addetti ai lavori, il più delle volte ignora l'italiano⁵¹.

50. RAFFAELLI (1992: 129 n. 112).

51. PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 44).

5.1.5. In aggiunta a tutti questi elementi che costituiscono la “falsità”, per dire così, inevitabile e congenita del doppiaggio, non sono mancati, nella storia dell’adattamento cinematografico, casi storici di intenzionale falsificazione dell’originale: approfittando della riscrittura dei dialoghi, infatti, s’è colta l’opportunità per tagliare scene e sostituire o attenuare battute compromettenti, come abbiamo visto a proposito di *Casablanca* e di altri film. Ci fu anche, tra la fine del muto e i primordi del sonoro, chi difese apertamente tali abitudini (applicate tanto alle didascalie quanto ai primi dialoghi), in nome di un supposto miglioramento dell’opera⁵². Il film veniva così manipolato profondamente, talora anche nella trama e addirittura nel tessuto iconico, per esempio invertendo le parti dell’originale.

Fin dalle origini del mezzo si profila dunque l’annoso problema della scelta tra una traduzione *source oriented* [→ Glossario, *SOURCE ORIENTED TRANSLATION*] (o filologica, ovvero attenta prevalentemente a restituire al fruitore della lingua B — la lingua in cui si traduce — un testo il più possibile vicino alla volontà dell’autore in lingua A — la lingua dell’originale) e una traduzione *target oriented* [→ Glossario, *TARGET ORIENTED TRANSLATION*] (o naturalizzante o etnocentrica, che tenta, cioè, di adattare tutti i riferimenti culturali, familiari soltanto al fruitore della lingua A, sostituendoli con riferimenti comprensibili al fruitore della lingua B). La traduzione audiovisiva (o multimediale⁵³, com’è oggi comunemente denominata) preferisce, da

52. Si vedano le dichiarazioni di Guglielmo Giannini riportate nel § 2.2.2, cui si rimanda anche per i problemi della traduzione delle didascalie nel muto.

53. Il termine va inteso in duplice accezione: sia nel senso di trasposizione di codice (traduzione da una lingua all’altra, oppure riduzione di un’opera letteraria in un film, etc.) che tenga conto di tutti i livelli propri del testo audiovisivo, per l’appunto suoni, immagini, parole scritte e parlate; sia nell’impossibilità di concepire l’opera audiovisiva unicamente legata al teatro, al cinema e alla televisione: oggi, infatti, tali testi sono sempre più spesso destinati alla fruizione mediante *computer* (in DVD o *on line*) e addirittura telefono (cfr. HEISS 1996). Proprio la crescita progressiva di prodotti ipertestuali e multimediali *on Web* e in DVD fa sì che il sottotitolaggio non sia più alternativo al doppiaggio (GALASSI 2000: 203): le due competenze, anche in lingue diverse dalle tradizionali, saranno sempre più richieste e il rischio da evitare sarà quello di far prevalere il parametro della quantità (di lingue e prodotti) e della velocità (dei tempi di

sempre, il secondo tipo (*target oriented*), mentre la tradizionale trasposizione di un testo scritto (tanto più se artisticamente o scientificamente rilevante) in un altro sempre scritto opta generalmente per il primo (*source oriented*)⁵⁴:

Non bisogna [...] mai dimenticare che il destinatario finale della traduzione di un libro è il lettore, mentre quello dell'adattamento di un film è lo spettatore. Si tratta di due riceventi molto diversi. Il primo agisce, per definizione, in solitudine: ha scelto più o meno consapevolmente l'opera da leggere e per farlo ha bisogno di un minimo di concentrazione. Inoltre, nella lettura, egli può fermarsi a riflettere o tornare indietro. Lo spettatore, al contrario, da solo quasi non esiste: esso si confonde con il pubblico, più casuale e distratto, di una sala. Inoltre, la sua emozione deve essere immediata: il film non può tornare indietro. È per tutti questi motivi che comunicazione e spettacolo devono essere inscindibili nell'adattamento⁵⁵.

La traduzione non è mai un processo che riguarda soltanto la lingua, intesa come sistema di significazione attraverso le parole, ma è sempre e comunque una traduzione culturale⁵⁶.

I motivi della scelta sono svariati, da quelli semiologici a quelli sociologici, come avevano ben compreso già i primi commentatori della tecnica del doppiaggio. Tra questi, spicca Raffaello Patuelli, il quale nel 1936 osserva che «l'ambientamento

lavorazione imposta dalla committenza) sulla qualità. Inoltre è importante tener conto delle sottoripartizioni delle singole componenti del macrotesto audiovisivo: il dialogo, per esempio, «è solo una delle componenti — certo non la più marginale, certo la più peculiare — dell'immagine sonora del film. Immagine sonora che è fatta sì di parole, ma anche di fonemi, di rumori, di musica. In altri termini il film, più che parlare, suona» (GALASSI 1996: 411).

54. Sui due diversi tipi di traduzione (ovvero sulle abitudini socioculturali della *domestication*, *localization* o *addomesticamento* e della *foreignization* o *estraniamento*, cruciali nella traduttologia degli ultimi anni soprattutto ad opera di Lawrence Venuti) cfr. almeno VENUTI (1998: 154–155) e (1995/1999: I–IV, 47, 141–199 *et passim*); DEN-TON (1999: 10) e (2000); GALASSI (1999); ULRYCH (2000).

55. MEGALE (1995: 293).

56. Dall'intervista di Francesca Palermo a Gianni G. Galassi in PALERMO (2005: 132–133).

è uno dei compiti più importanti del riduttore e soprattutto dei più delicati, per il rischio continuo di sfiorare l’irriverenza, la profanazione, la goffaggine, nell’immagine, nel paragone, nel nome, nel personaggio italiano che egli sceglie a sostituzione di quello straniero, incomprensibile se tradotto letteralmente, o inespressivo per il nostro pubblico»⁵⁷. Scavando sotto la patina puristica ed esterofoba, all’epoca quasi imprescindibile, colpisce la lucidità con la quale il Patuelli individua l’urgenza dell’*ambientamento* (ovvero dell’atteggiamento *target oriented*: tra gli esempi riportati, l’opportunità di adattare un’americana «*onion soup*» con un’italiana «zuppa di fagioli») nella “riduzione” cinematografica di un film straniero. L’intervento del Patuelli suscitò un dibattito, ospitato dalla stessa rivista “Lo schermo”, che vide favorevole il Vecchietti⁵⁸ e contrario il Chiarini, il quale osservò acutamente, sempre a proposito della «zuppa di fagioli» quale sostituto naturalizzante dell’originale *onion soup*, che «quella zuppa di fagioli e quell’accento e quell’espressione con cui viene richiesta, tipicamente italiani, contrastano col viso sbarbato, biondo e roseo dell’americano e con l’ambiente della trattoria tipico di quel paese»⁵⁹: ovvero, la zuppa di fagioli diverrebbe ancor più straniante della zuppa di cipolle, per il pubblico italiano, consapevole che la storia è ambientata negli Stati Uniti e non in Italia. Come si vede, il problema dell’adattamento dei *frames* (su cui cfr. qui appresso e già *supra*, § 1.3), importante in ogni traduzione, diventa cruciale in quella audiovisiva, dove, come giustamente notava il Chiarini, l’accordo immagine-parola non deve mai essere straniante (salvo che non lo voglia il regista, ovviamente).

57. PATUELLI (1936: 30) [→ *Antologia critica*, § 12].

58. Cfr. VECCHIETTI (1936) e CHIARINI/VECCHIETTI (1936).

59. CHIARINI (1936: 30). Sullo stesso tema torneranno CHIARINI/VECCHIETTI (1936).

5.2. Pratiche ed esempi

5.2.1. A differenza dei dialoghi filmici nostrani, fin dalle origini propensi ad accogliere regionalismi e popolarismi e ad avvicinarsi più o meno al parlato-parlato, la lingua doppiata mostrò subito una sua forte identità normativa (a parte i casi di involontaria inflessione dialettale e straniera dei doppiatori delle origini) e una sua evidente neutralità stilistica, tanto più stridente quanto più si sovrapponeva ad originali comici e brillanti, caratterizzati spesso da una disinvoltura dialogica [→ Glossario, **DIALOGICITÀ**] anche superiore a quella dei corrispettivi generi italiani⁶⁰. Proprio per queste sue caratteristiche, il doppiaggio ha contribuito attivamente all'accrescimento linguistico delle passate generazioni: come anticipato all'inizio del capitolo, la diffusione del cinema straniero (soprattutto statunitense) doppiato, infatti, era talmente alta, nel secondo dopoguerra, da rendere non esagerata l'affermazione (di Flaiano, De Mauro, Raffaelli, Brunetta e tanti altri)⁶¹ secondo la quale gli italiani hanno imparato meglio la loro lingua, prima della televisione, soprattutto grazie al cinema adattato. La sua regolarità, la politezza della dizione, l'accuratezza nella sintassi, l'attenuazione delle escursioni lessicali verso l'alto e verso il basso, la sua tendenziale immobilità diafasica, diastratica e diatopica, insomma, contengono un'intrinseca carica didattica e normativa, tanto più forte quanto più culturalmente sfornito è, e soprattutto era, il bacino

60. È quanto accade, per esempio, in *Nata ieri (Born Yesterday)*, 1950, di George Cukor, film tutto giocato, metalinguisticamente, sugli errori grossolani degli ignorantissimi protagonisti Harry e Billie (dalla doppia negazione ai fraintendimenti, dalla deformazione lessicale alle infrazioni della morfologia verbale, dai gergalismi ai popolarismi), sistematicamente raddrizzati nel doppiaggio decisamente formale, come illustrato in ROSSI (1999a: 289–897). Oggi si tende sempre più spesso a riprodurre gli errori (voluti) dell'originale nell'adattamento italiano, come accade, per esempio, nel *remake* di *Nata ieri (Born Yesterday)*, 1993, di Luis Mandoki, e, molto più fedelmente e coerentemente, in *The Terminal*, 2004, di Steven Spielberg, film interamente basato sul progressivo (in verità troppo veloce per essere credibile, già nell'originale) apprendimento linguistico del "russo" Tom Hanks.

61. Cfr. almeno BRUNETTA (1991: 408) e FINK (1994: 35).

d’utenza⁶². E il pubblico mostrava di sentirsi attratto da questa lingua da persone perbene che, ancora nel secondo dopoguerra, come ricorda Luigi Magni, era parlata soltanto da Gary Cooper e colleghi, o meglio dai loro doppiatori⁶³. Anche grazie al doppiaggio, insomma, gli italiani hanno cominciato ad avvertire il dialetto e il parlar male (indebitamente identificati dai parlanti comuni) come qualcosa di provinciale e di socialmente squalificante.

Una caratteristica che accompagnerà la lingua del doppiaggio almeno nei suoi primi quaranta anni di storia è pertanto una spiccata tendenza alla standardizzazione e all’**INNALZAMENTO DIAFASICO** [→ Glossario] dell’originale. Il doppiato italiano, infatti,

da una parte non dispone, per note cause storiche, di modi colloquiali dimessi e disinvolti; dall’altra non è libero di ricorrere, a causa delle restrizioni linguistiche del regime, a varietà basse d’italiano o a espressioni dialettali. Perciò, non potendo gareggiare in varietà e scioltezza con lingue di maturo uso anche orale, come l’inglese, deve rinunciare a riproporre le eventuali variazioni etniche, culturali, generazionali del testo originale, nonché le diversità di codice (per cui traduce in italiano anche gli idiomi esotici). L’adattatore, volendo assicurare ai nuovi dialoghi da una parte prestigio e dall’altra naturalezza discorsiva e massima comprensibilità presso tutte le platee, cerca di foggare — condizionato anche dalla temperie uniformatrice dell’epoca — una lingua rispettosa della norma grammaticale, appiattita su un livello medio e foneticamente neutro (di ascendenza teatrale, cioè toscano, fino alla coatta assunzione della pronuncia romano-toscana, nel 1939)⁶⁴.

Tale prossimità al modello scritto medio-alto ha influenzato anche la produzione filmica italiana di più largo consumo, sia per la presenza delle stesse voci doppianti (relativamente poche, fino al decennio scorso), sia perché il «grado zero dell’oralità»⁶⁵

62. Cfr. RAFFAELLI (1991b: 100).

63. Secondo la testimonianza raccolta in GIANNARELLI (1982, V).

64. RAFFAELLI (2001: 896).

65. ROSSI (1999a: 458–460).

raggiunto dal doppiaggio si mostrerà assai presto come lo strumento più congeniale al dialogo filmico: la lingua di *Catene*, ma anche di tanta Commedia all'italiana, è in questo senso emblematica, come risulta dai §§ 4.2.2, 6.1.1, 6.3. La crisi economica del cinema dell'ultimo trentennio, inoltre, induce molti registi «a girare, per opportunità commerciale, i film in edizione inglese, e a offrire così al mercato nazionale un parlato italiano succedaneo, che inevitabilmente risulta di solito imbastardito dalla doppiatura (si veda, tra i non recenti esempi illustri, *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci, 1973)»⁶⁶.

5.2.2. Un utile strumento di verifica del tasso di formalità degli adattamenti del primo decennio della storia del doppiaggio è fornito dalla riedizione di alcuni film, motivata, com'è noto, dallo smarrimento o dal deterioramento della colonna sonora della prima versione sincronizzata, non certo dall'esigenza di un aggiornamento linguistico. Non mancano, cionondimeno, esempi più o meno riusciti di rinnovamento stilistico. Il secondo doppiaggio (1980) di *Furia* (*Fury*), 1936, di Fritz Lang, presenta numerosi e apprezzabili tentativi di un coerente aggiornamento lessicale e sintattico (si noti soprattutto il passaggio dal *Voi* al *Tu* o al *Lei*, già auspicato da alcuni critici dell'epoca⁶⁷, lo svecchiamento degli insulti e il passaggio da una sintassi legata a una segmentata, più vicina al parlato):

66. RAFFAELLI (1994a: 283). Se, per la produzione più vicina a noi o per i film italiani dichiaratamente realistici, persuade la considerazione di PAVESI (1994: 131: «sembra [...] che i poliziotti dei film americani non parlino come i poliziotti dei nostri film, gli innamorati o i genitori e i figli neppure»), per il passato e per i dialoghi italiani più impettiti ha ragione MARASCHIO (1982: 147), secondo cui «gli innamorati [dei film stranieri doppiati] tendono a parlare come la maggior parte degli innamorati dei nostri film, i genitori anche, i poliziotti anche e così via». Ma, se questa per Maraschio era la prova del positivo svecchiamento operato dai dialoghi filmici italiani su quelli doppiati, per noi, di contro, l'influenza è da leggersi nella direzione opposta. Di influenza del doppiaggio sull'italiano *teleschermico* (e conseguentemente anche filmico) parla GATTA (2000).

67. Tra gli altri, l'Allodoli e il Patuelli [→ *Antologia critica*, §§ 4.I e 12].

POLIZIOTTO: Spegnete il motore e tenete le mani al volante.
 JOHN: Cos'è, un agguato?
 POLIZIOTTO: Andavate a tutta velocità, vero? [...]
 POLIZIOTTO: Su le mani, presto!
 JOHN: Ehi, ma io non ho nessun'arma, sapete, solo delle noccioline

riadattato in:

POLIZIOTTO: Ferma il motore, amico, metti le mani sul volante.
 JOHN: Che cos'è, una rapina?
 POLIZIOTTO: Te la stavi filando a tutta birra, a quanto pare. [...]
 POLIZIOTTO: Su con le mani, non fare il furbo!
 JOHN: Ma io non ho nessun'arma...⁶⁸.

UOMO: Avete forse intenzione di proteggere quel furfante?
 SCERIFFO: È piuttosto comico che tu, malandrino, mi richiami al rispetto della legge

riadattato in:

UOMO: Cosa cerca di fare? Proteggere quel verme?
 SCERIFFO: È il colmo che tu, scarafaggio, venga ad insegnare a me il mio mestiere⁶⁹.

Vorrei sapere se suo marito le ha telefonato. Oh, voglio sapere qualcosa!

riadattato in:

Non è che suo marito le ha telefonato, che sa qualcosa?⁷⁰.

Tuttavia la presenza di forme ad alta prevedibilità quali *amico*, «filarsela a tutta birra» e «non fare il furbo» collocano anche le battute del secondo adattamento nel più pretto doppiaggese.

68. MARASCHIO (1982: 147).

69. MARASCHIO (1982: 151).

70. MARASCHIO (1982: 152).

Un caso assai significativo è quello di *Lilli e il vagabondo* (*Lady and the Tramp*), 1955, della Walt Disney. Il film fu riedito nel 1997 e uscì in Italia con una nuova colonna sonora. Il caso della ridoppiatura dei film di animazione si distingue da quello degli altri film, poiché, essendo il genere rivolto ai bambini più o meno indipendentemente dall'epoca, è meno soggetto alla deperibilità e all'invecchiamento precocissimo tipico degli altri generi. Proprio per questo la produzione può decidere di rivitalizzare un titolo anche molto datato — e dunque di rimettere in moto tutta la macchina del *merchandising* — talora senza alcuna modificazione, altre volte mediante restauro della pellicola e, come in questo caso, riedizione della colonna sonora, rispettosa delle musiche originali, abbastanza vicina al primo adattamento (e complessivamente più fedele all'originale), ma con doppiatori (nel parlato e nel cantato) diversi⁷¹.

Mettiamo subito a confronto la celebre canzone dei gatti siamesi:

ORIGINALE:

We are Siamese if you please// We are Siamese if you don't please// Now we looking over our new domicile// If we like we stay for maybe quite a while// Do you seeing that thing swimming round and round? Yes// Maybe we could reaching in and make it drown// If we sneaking up upon it carefully/ there will be a head for you/ a tail for me// Do you hear what I hear? A baby cry// Where we finding baby/ there are milk nearby// If we look in baby buggy there could be/ plenty milk for you and also some for me//.

71. Il primo doppiaggio fu eseguito dalla Fono Roma e dalla CDC, adattamento a cura di Roberto De Leonardis, direzione del doppiaggio di Giulio Panicali. Come al solito, per l'epoca, il nome dei doppiatori non è specificato nei titoli del film. Il secondo doppiaggio, ad opera della SEFIT e della CDC, diretto da Francesco Vairano e adattato da Roberto De Leonardis (ma, come vedremo, all'adattamento originale sono state apportate alcune modificazioni), vede come protagonisti: Margherita Buy (Lilli), Claudio Amendola (Biagio), Marco Columbro (Whisky), Massimo Rossi (Gianni), Nancy Brilli (i gatti siamesi e Gilda) e altri. Quasi soltanto nel genere d'animazione un film può essere ridoppiato per cause diverse dallo smarrimento della colonna sonora originale (cfr. MARASCHIO 1982: 150; COMUZIO 1993: 11).

I DOPPIAGGIO:

Siam siam siam del Siam/ siam siamesi// Siam flatelli ma non siamesi// Questa nuova casa ispezional dobbiam// Se ci galba forse un pezzo ci lestiam// Tu lo vedi in quella palla un pesciolin? Sì// L'hanno messo sotto vetlo/ povelin// Ola noi lo libeliamo/ ed eziandio/ ci giochiamo a testa e coda/ tu ed io// Senti quel piagnucolio? C'è un pupo là// Chissà quanto latte in gilo ci salà// Nella culla celto un po' ne tlovelem// E un bel planzettin/ insieme ci falem//.

II DOPPIAGGIO:

Siam siam siam del Siam/ siam siamesi// Siam gemelli mono-siamesi// Questa casa ispezionale noi dovlemo// Se ci piace molto a lungo lestelemo// Tu lo vedi in quella palla un pesciolino? Sì// L'hanno messo sotto vetlo/ povelino// Ola noi lo libeliamo/ e sai che festa// Ci mangiamo io la coda/ e tu la testa// Senti quel piagnucolio? C'è un pupo là// Chissà quanto latte in gilo ci salà// Nella culla celto un po' ne tlovelemo// E un bel planzettino/ insieme ci falemo//.

Come si vede, la canzone in inglese connota la parlata dei gatti siamesi (e dunque orientali) mediante alcune infrazioni nella morfologia verbale: errata costruzione o utilizzazione del presente progressivo («we looking», «do you seeing», «we could reaching» «we sneaking», «we finding»), assenza del morfema *-s* di terza persona singolare («a baby cry»), plurale al posto del singolare («there are milk»). Anche i due doppiaggi intendono connotare l'origine orientale dei due gatti, servendosi dello stereotipo linguistico della laterale al posto della vibrante (da *ispezional* a *falem*). Il primo doppiaggio, tuttavia, adotta anche l'apocope vocalica in rima, con la doppia funzione di assimilare il testo alla facile musicalità delle canzonette, cara perlopiù ai bambini (ma anche alla tradizione poetica più trita, da Chiabrera in poi)⁷², e, in aggiunta, di suggerire sonorità vaga-

72. Sull'apocope in poesia cfr. SERIANNI (2001: 103–120). MARASCHIO (1982: 152) nota che anche dal primo al secondo doppiaggio di *Furia* si passa dalle forme apocopate a quelle intere.

mente orientali: *pesciolin* e *povelin* come *Ho Chi Minh*, per intenderci (come già l'effetto fonico dell'uscita *-ing* dei gerundi originali). Quest'ultimo tratto scompare nel secondo doppiaggio, poiché avvertito, per l'appunto, come troppo usurato e dato e, oltretutto, sovrabbondante nella caratterizzazione dell'orientalismo. Dando per assodata la necessità degli autori di distaccarsi dalla versione letterale del brano (il cui contenuto è, peraltro, rispettato), soprattutto per i vincoli metrici e rimici imposti dalla canzone, non sono trascurabili neppure le altre differenze fra i tre testi. Nel primo doppiaggio compaiono forme ora ironicamente ricercate (*eziandio*), ora appartenenti alla tradizione toscano-letteraria (*garbare*), che cadono nel secondo doppiaggio, il quale, dunque, riequilibra il dislivello diafasico rispetto all'originale⁷³. Si ha anche un caso di segno opposto: l'informale «un pezzo» si trasforma nel formale «molto a lungo». L'incongruo *monosiamesi* del secondo doppiaggio sembra invece un banalissimo errore di incomprensione del più appropriato «ma non siamesi» del primo. Infine, «ci mangiamo io la coda e tu la testa», più fedele all'originale inglese («there will be a head for you a tail for me»), sostituisce un ben più attenuato e ludico (forse per non turbare la sensibilità dei bambini di allora) «ci giochiamo a testa e coda tu ed io».

Il fenomeno della preferenza accordata alle forme piene piuttosto che a quelle apocopate si riscontra anche nelle altre canzoni del film, come per esempio nella canzone della cagnolina “vissuta” Gilda:

ORIGINALE:

He's a tramp/ but they love him// Breaks a new heart every day// He's a tramp/ they adore him/ and I only hope he'll stay that way// He's a tramp/ he's a scoundrel/ he's a rounder/ he's a cad/ he's a tramp/ but I love him/ yes/ even I have got it pretty

73. Analoghi tratti di deletterizzazione dal primo al secondo doppiaggio sono il monotongamento (*giuocarci* → *giocarci*) e la neutralizzazione dell'accordo del participio passato con l'oggetto («non mi aveva mai colpita» → *colpito*), in altri brani del film.

bad// You can never tell when he'll show up// He gives you plenty of trouble// I guess he's just a no-count pup// But I wish that he were double// He's a tramp// If he's a tramp he's a good one/ and I wish that I could travel his way/ wish that I could travel his way/ wish that I could travel his way//.

I DOPPIAGGIO:

È un briccon/ giramondo// Spezza un cuore/ ogni dì// È spaccon/ vagabondo// Ma io spero che rimanga così// È un briccon/ è un randagio/ è malvagio/ è un tesoro/ è un birbon/ ma l'adoro/ sì/ beh/ persino mi ha spezzato il cuor// Non si può mai dir quel che farà/ però sarà qualche guaio// È un fannullone/ lo si sa/ ma vorrei averne un paio// È un briccon/ vagabondo/ e peggior di lui non c'è// Ma io darei mezzo mondo/ per poter vagabondare con lui/ per vagabondare con lui/ per vagabondare con lui//.

II DOPPIAGGIO:

È un briccone/ giramondo// Spezza un cuore/ ogni dì// È spaccone/ vagabondo// Ma io spero che rimanga così// È un briccone/ è un randagio/ è malvagio/ è un tesoro/ è un birbone/ ma l'adoro/ anche se lui mi ha spezzato il cuor// Non si può mai dire quel che farà/ però sarà qualche guaio// È un fannullone/ lo si sa/ ma vorrei averne un paio// È un briccone/ vagabondo/ e peggiore di lui non c'è// Ma io darei mezzo mondo/ per poter vagabondare con lui/ per vagabondare con lui/ per vagabondare con lui//.

Anche qui il testo tradotto presenta un lessico decisamente più selezionato rispetto all'originale (*briccon, giramondo, dì*), benché il secondo doppiaggio opti, in due casi di intervento diafasico di segno contrapposto, per la medietà lessicale (eliminando il formale *persino*) e sintattica (incrementando la coesione, eliminando la spezzatura “parlata” *sì beh*): «sì beh persino mi ha spezzato il cuor» → «anche se lui mi ha spezzato il cuor».

Da notare infine che la cagnolina si chiama *Peg* nell'originale, mentre diventa *Gilda* nel doppiaggio. Quella della modificazione (quasi sempre italianizzazione) dei nomi propri è una caratteristica del nostro doppiaggio almeno fino agli anni Cin-

quanta. Altre volte viene mantenuto il nome straniero, sebbene ricondotto a una forma e a una pronuncia più facili, comuni e prevedibili per il pubblico italiano. È quello che accade, per esempio, con il cognome del protagonista di *Nata ieri* (*Born Yesterday*), 1950, di George Cukor: Harry Brock, pronunciato [bruk] nel doppiaggio⁷⁴. Spesso, infine, il nome viene cambiato del tutto, ora immotivatamente (*Lewt*, diminutivo di *Lewton*, diventa *Luis*, in *Duello al sole* [*Duel in the Sun*], 1946, di King Vidor, forse perché più familiare per gli italiani; parimenti *Curly* viene semplificato in *Charlie*, in *Ombre rosse* [*Stagecoach*], 1939, di John Ford), ora per innescare nello spettatore certi riferimenti socioculturali⁷⁵. È sicuramente quest'ultimo il caso di Gilda (non stupisca, in un film di animazione: la Walt Disney e le sue tecniche distributive hanno sempre puntato, riuscendovi pienamente, alla seduzione degli adulti tanto quanto a quella dei bambini), assimilata ironicamente alla *femme fatale* interpretata da Rita Hayworth nel film omonimo del 1946, di Charles Vidor. Analogamente, il cane Jock, che parla nell'originale con marcato «Scottish accent», puntualmente sottolineato dai sottotitoli

74. Cfr. ROSSI (1999a: 295), anche su altri errori di pronuncia del film.

75. Il trattamento antroponimico di *Ombre rosse* ben si presta ad esemplificare gli usi del doppiaggio dell'epoca. I primi nomi vengono di solito adattati in italiano, mentre i cognomi restano invariati: *Lucy Mallory* diventa *Lucia Mallory*, *Phil Sheridan* → *Filippo Sheridan*, *Richard* passa a *Riccardo*, *Luc* → *Luca*, *Violet* → *Violetta*. Alcuni nomi privi di un corrispettivo in italiano restano tali e quali l'originale: *Nancy*, mentre altri vengono semplificati con un nome diverso ma simile nel suono (come già visto con *Curly* → *Charlie*); le cavalle *Bessie* e *Banny* passano a *Bianchetta* e *Bessie*. L'italianizzazione del nome proprio è senza dubbio un retaggio dei noti divieti fascisti di utilizzare forme straniere nei film (cfr. § 2.4.2). Alcune italianizzazioni di nomi hanno inaugurato vere e proprie mode, come *Rossella* (nome già esistente, ma certamente rivitalizzato dal film) per *Scarlett*, in *Via col vento* (*Gone with the Wind*), 1939, di V. Fleming. Altre volte il cambiamento del nome proprio rispetto all'originale risponde alle esigenze della censura, come nel caso del *Grande dittatore* (*The Great Dictator*), 1940, di Chaplin, studiato da RAFFAELLI (2005). Nomi italianizzati (e anche l'allocutivo di deferenza *Voi*) si incontrano ancora nella versione doppiata di *Sabrina*, 1954, di Billy Wilder, ricca, tra l'altro, di forme, già allora, più vicine allo scritto che al parlato: *calatafare*, *desinare*, *dittafono*, *fonografo*, *giuocare*. Spicca un settentrionalismo: «Non mi piace niente» 'per niente'. Un esempio recente del passaggio da un nome poco familiare in Italia a uno più comune si ha nell'adattamento di *About a Boy*, 2002, di Paul e Chris Weitz (PALERMO 2005: 106): «Will, this is Imogene» adattato in: «Will, lei è Elisabeth».

(vedi subito sotto), diventa *Whisky* (ma sarebbe stato più appropriato, anche se forse meno noto ai più, *Scotch*, a questo punto) nel doppiaggio, dove si perde ogni altro riferimento alla Scozia se non nell’allusione alla nota bevanda in voga in quel paese.

Tornando alle canzoni di *Lilli e il vagabondo*, anche il brano portante del film subisce lo stesso innalzamento diafasico (dall’originale al doppiaggio) e la riduzione (stavolta non l’eliminazione) dell’apocope (dal primo al secondo adattamento):

ORIGINALE:

This is the night/ it’s a beautiful night/ and they call it bella notte// Look at the skies/ they have stars in their eyes/ on this lovely bella notte// [...] This is the night/ and the heavens are right/ on this lovely bella notte/ on this lovely bella notte//.

I DOPPIAGGIO:

Dolce sognar/ e lasciarsi cullar/ nell’incanto della notte// Le stelle d’or/ con il loro splendor/ sono gli occhi della notte// [...] Dolce sognar/ e lasciarsi cullar/ nell’incanto della notte/ nell’incanto della notte//.

II DOPPIAGGIO:

Dolce sognare/ e lasciarsi cullare/ nell’incanto della notte// Le stelle d’or/ con il loro splendor/ sono gli occhi della notte// [...] Dolce sognare/ e lasciarsi cullare/ nell’incanto della notte/ nell’incanto della notte//.

In questo caso, in più, c’è la cancellazione di un particolare fondamentale del film: l’italianismo metalinguisticamente sottolineato «bella notte» («they call it bella notte» ‘la chiamano *bella notte*’), che viene neutralizzato e riportato all’interno della sintassi frasale («nell’incanto della notte»). Come di consueto, i termini italiani presenti nei film stranieri vengono o eliminati o trasformati in una lingua diversa, in sede di adattamento, per non indurre nello spettatore quel senso di spaesamento che deriverebbe dal sentir rimarcare l’italianità in un contesto integralmente italiano e, per giunta, accettato come tale soltanto per

tacita convenzione, ma della cui reale nazionalità si è ben consci per tutta una serie di elementi iconici e testuali: come reagirebbe il pubblico nostrano se gli si ribadisse che a Londra o a Tokyo la lingua comune è l'italiano? Sicuramente con divertimento, sarcasmo o stizza, tutte reazioni non previste dagli autori originali del film (torneremo su questo tema nel § 5.3.2). L'eliminazione di *bella notte* comporta peraltro qualche problema. L'espressione, infatti, non è che una delle tante tessere italiane disseminate nel film, il quale si serve della stereotipica assunzione della cultura italiana come portavoce mondiale del romanticismo e dell'amore. Tant'è vero che Lilli e il vagabondo, nella loro prima cenetta romantica, vanno nel ristorante italiano di Tony e Joe, vocalmente caratterizzati da un marcato italoamericano nell'originale, dall'inflessione siciliana nel primo doppiaggio e da quella napoletana nel secondo (sui motivi di questa trasformazione di accento si discuterà più tardi). Tony e Joe confermano vari stereotipi sugli italiani visti dagli stranieri: cucinano bene, apprezzano le belle donne e le situazioni galanti, cantano (e infatti saranno proprio loro a riprendere, sotto forma di serenata, il tema «bella notte») e amano l'opera (al punto da avere, sul muro esterno del ristorante, una locandina teatrale: «Opera House Apr. 26–27 Uncle Tom's Cabin»)⁷⁶. L'italianità che pervade tutto il film è talmente evidente e data per scontata che i sottotitoli del DVD in commercio, mentre sottolineano l'accento *substandard* di vari personaggi («Scottish accent», «German accent», «Irish accent», «Russian accent»), nulla dicono a proposito del marcatissimo «Italian accent» di Tony e Joe.

76. L'immagine della locandina si coglie soltanto nella versione originale del film (in DVD): non si vede nella videocassetta italiana in commercio, neppure in quella che riporta la versione restaurata del 1997, poiché il quadro risulta tagliato sul lato destro. È questa una delle numerosissime prove dell'utilità della filologia filmica: non tutte le copie del medesimo film sono uguali, soprattutto se si confrontano le copie destinate al mercato interno, quelle per il mercato straniero e quelle specifiche per la proiezione in aereo (il problema è stato soltanto sfiorato in Rossi 1999a: 89–93), per non parlare poi dei classici “tagli” dell'immagine provocati dalla resa televisiva dei film e del fenomeno, recente, dei film “piratati” (e spesso ripresi abusivamente con telecamera digitale in sala) e immessi in internet, solitamente di qualità video e audio scadentissime.

Come s'è visto fino a questo momento, né le modificazioni dall'originale al primo doppiaggio, né quelle dal primo al secondo sembrano dettate da problemi di sincronismo labiale, esigenza decisamente poco significativa nel cinema di animazione e comunque, a detta dei realizzatori, quasi sempre un falso problema (al quale si interessano perlopiù il pubblico e i non esperti: se tutto il *cast* — costituito da adattatore, direttore di doppiaggio, assistente, doppiatori, fonico di sala, sincronizzatore, fonico di missaggio — è di buon livello, si riesce sempre a far tornare i conti sui movimenti delle labbra)⁷⁷. Le spinte alla riscrittura (sia dei primi sia di eventuali secondi adattamenti) sembrano essere di natura formale e testuale: da un lato c'è la volontà (talora inconscia e indotta dalla tradizione didattico-letteraria italiana) di nobilitare l'eloquio o, per converso, di avvicinarlo al parlato spontaneo; dall'altro, l'esigenza di mettere il pubblico italiano nelle stesse condizioni di “comodità decodificatoria” del pubblico originario per cui l'opera è stata concepita per la prima volta:

Quando regista e pubblico appartengono alla stessa cultura, esiste una connivenza di fondo. È per questa connivenza di fondo che il traduttore, il dialoghista e il direttore di doppiaggio, passando da una lingua all'altra, si devono chiedere in ogni momento: come reagirà qui il nostro pubblico? Sarà in grado di capire, di cogliere, di intuire le intenzioni del regista?⁷⁸.

77. Cfr. GALASSI (1994: 64). Senza considerare qui che la battuta deve adattarsi a tutta la mimica facciale, anzi direi all'intera corporeità dell'attore, non certo soltanto ai movimenti labiali, per essere accettata come credibile dallo spettatore. PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 67–68), oltretutto di «sincrono labiale», parlano dell'importanza di «sincrono gestuale» («il rispetto dei movimenti del corpo, in funzione dei quali decidere cosa far dire all'attore»), «sincrono lineare» («il rispetto della lunghezza, della durata della frase originale»), «sincrono ritmico»: «o isocronico, è il più importante, l'unico che va rispettato anche quando l'attore si trova fuori campo. È il cosiddetto ritmo interno della frase, composto da più elementi: la struttura morfo-sintattica della lingua originale, la velocità di recitazione, il timbro impresso alla frase dell'attore, che è condizionato dalla situazione e dal luogo dove si svolge la scena, il senso».

78. LICARI/GALASSI (1994: 160).

L'autore, quando concepisce l'opera filmica, ha in mente uno spettatore ideale, analogo al lettore ideale descritto da Umberto Eco nel suo *Lector in fabula* (1979). È scontato che qualunque autore di qualunque paese, a qualunque opera stia ponendo mano, ha in mente uno spettatore ideale parlante la sua stessa lingua. Quindi la fruizione dell'opera filmica in una lingua diversa da quella che è la lingua intesa dall'autore, introduce una connotazione illecita, indebita, sicuramente del tutto impreveduta da parte dell'autore, un "tasso di esotismo" e di non immediatezza dovuta al processo di traduzione mentale operato dallo spettatore, anche il più smalzato⁷⁹.

Vediamo a questo punto qualche altro cambiamento dal primo al secondo doppiaggio. Oltre alla sostituzione del toscano *garbare* con il non marcato *piacere* vi sono altre analoghe modificazioni: *ciance* → *chiacchiere*, *codesto* («non se la stia a prendere a codesto modo», dice Whisky a Lilli) → *questo* («Non stia a prendersela in questo modo»); *sicché* → *cosicché*; *cocco bello* → *piccoletto*. Tra il 1955 e il 1997 si è dunque verificata, non soltanto nella lingua del cinema, un'inversione di tendenza nella percezione e nell'uso del toscano, prima inteso come varietà di prestigio (letteraria e ben consona, tra l'altro, a un genere didattico quale il cinema di animazione), poi, all'opposto, come varietà periferica e quindi da evitarsi, perché marcata verso il basso (poco familiare ai bambini di oggi) e adatta solo ai generi comico-grotteschi, quando non volgari (come si vedrà meglio nel § 6.1.3). Un'unica eccezione, a conferma della regola: il coccodrillo del secondo doppiaggio pronuncia «vieni da mme» (con raddoppiamento fonosintattico dopo *da*, assente in italiano fuor di Toscana), in luogo del normale «da me» del primo doppiaggio.

Il pregiudizio (infondato) che assegna a *cocomero* lo status di forma popolare o regionale ne comporta la sostituzione (in senso settentrionaleggiante e ipercorrettistico) con *anguria*⁸⁰. Di

79. GALASSI (1994: 61).

80. Il Panzini considerava, all'opposto, *anguria* forma regionale (Lombardia, Veneto, Emilia), in luogo dell'italiano *cocomero* (cfr. PANZINI 1905/1942, s. v. *anguria*).

segno diverso, invece, il passaggio da «Miss Parioli» a «Miss quartieri alti» («Miss Park Avenue» nell’originale), come epiteti spregiativi di Lilli; in questo caso non si può parlare di deflorentizzazione, ovviamente, bensì di deromanizzazione: evidentemente la Roma del 1997 non ha più il peso mediatico e culturale della dolce vita romana degli anni Cinquanta e Sessanta e pertanto la decodificazione del quartiere romano Parioli (spesso usato per designare metonimicamente persone benestanti, reazionarie e sprezzanti gli umili) non pare più così pacifica. Infine, la pronuncia dei forestierismi migliora dal primo al secondo doppiaggio: il vagabondo di Amendola non pronuncia più [do'mingwets], bensì [do'mingets] il cognome iberico *Dominguez*⁸¹.

5.2.3. Abbiamo dedicato tanto spazio al caso di *Lilli e il vagabondo* per mostrare come l’adattamento audiovisivo sia un’operazione di riscrittura delicata, complessa e necessariamente multimediale, che non può non tener conto dell’inseparabilità del codice iconico da quello fonico-acustico. Ha ragione Gianni G. Galassi quando osserva che l’adattamento

è una prassi traduttiva che nel tradurre soltanto l’aspetto verbale, che è una sola delle componenti della scena acustica del film, in realtà finisce per tradurre il film nel suo insieme. Quindi, noi lavoriamo solo sulle parole direttamente, ma lavorando sulle parole traduciamo un intero universo sonoro e l’universo visivo che a questo universo sonoro è accompagnato⁸².

81. Il pessimo rapporto degli italiani con le lingue straniere (concausa del quale sarà anche la pratica del doppiaggio) ci è confermata da numerosi errori di pronuncia nei film doppiati fino a qualche decennio fa. Particolarmente frequente, tra l’altro, la pronuncia, così com’è scritto, del toponimo *San Francisco* (per es. nella *Fuga* [*Dark Passage*], 1947, di Delmer Daves, e in *Eva contro* [*Eva All About Eve*], 1950, di Joseph L. Mankiewicz). Si ricordi anche il *Liverpùl* detto in *Prigionieri del passato* [*Random Harvest*], 1942, di Mervyn LeRoy. Altri casi in MENARINI (1955: 187–188).

82. Dall’intervista di Francesca Palermo a Gianni G. Galassi in PALERMO (2005: 128–129).

L'esempio più spesso citato dagli esperti del settore, per dimostrare i vincoli imposti all'adattatore dal codice iconico (l'adattamento audiovisivo è stato definito giustamente una «traduzione vincolata»)⁸³, è il seguente, tratto da *Horse Feathers*, 1932, di Norman Z. McLeod, con i fratelli Marx, in una scena del quale

Groucho, rettore di un college, dovendo firmare un documento ha bisogno del sigillo ed esclama: «Give me the seal!» Il solerte Harpo gli porta una foca (*seal* in inglese può indicare sia il «sigillo» che la «foca»)⁸⁴.

Come adattare questo brillante gioco iconico-verbale? Solitamente i giochi di parole vengono radicalmente sostituiti con altri di pari carica comica, ma in questo caso l'immagine della foca ancorava irrimediabilmente al testo. L'idea fulminante venne all'adattatore Sergio Jacquier, il quale «risol[s]e la battuta con un geniale: 'Focalizziamo!'⁸⁵. Un altro esempio felicissimo, sempre dalla penna generosa di Sergio Jacquier, è il gioco di paronomasia di *Frankenstein junior* (*Young Frankenstein*), 1974, di Mel Brooks: «werewolf there castle» (dove la prima parte di *werewolf* 'lupo mannaro' è paronima di *where* 'dove') adattato in: «lupo ululà castello ululi», coerente tanto con la mimica indessicale e il percettibile ululato di un lupo, quanto con la carica umoristica del contesto originale.

5.2.4. Oltre all'innalzamento diafasico rispetto alla fonte (su cui si tornerà), altri tratti tipici della lingua doppiata dei primordi erano, e sono rimasti tuttora, la bassa frequenza di sporcature, sfrangiature, false partenze [→ Glossario, FALSA PARTENZA], sovrapposizioni dialogiche, interruzioni. È come se i realizzato-

83. PAVESI (1994: 129).

84. GALASSI (1994: 62).

85. GALASSI (1994: 62). Un altro brano di difficile adattabilità, tratto dal medesimo film, è analizzato da JACQUIER (1995: 262-263). Alcuni film dei fratelli Marx sono stati doppiati in italiano soltanto in epoca recente.

ri della versione postsincronizzata del film tendessero ad azzerrare le “anomalie” del parlato in situazione, vale a dire tutti quegli elementi che ne compromettono la perfetta intelligibilità. Ma sono proprio quegli elementi a rendere il parlato realistico e distante dallo scritto, anche se, appunto per questo, sono difficilmente riproducibili in uno studio di doppiaggio: per esempio, per ottenere una buona sovrapposizione dialogica occorrerebbe far recitare insieme più interlocutori, mentre la prassi del doppiaggio consiste nel separare il più possibile i turni di lavorazione, in modo da convocare i singoli attori per doppiare, nel minor tempo possibile, tutte le scene che li riguardano. Un’eccezione è costituita talora dalle scene di brusio, che dovrebbero essere tra le più realistiche del doppiaggio di un film. Purtroppo, però, vuoi per risparmiare su qualche minuto in meno di lavoro, vuoi per l’errata convinzione che il pubblico non se ne accorga, talvolta sono proprio queste le uniche scene, insieme ad alcuni brani di parlato radiotelevisivo inseriti nel film, a non essere doppiate e dunque a rimanere del tutto decontestualizzate⁸⁶.

Sembra specifica del testo filmico (differentemente da quelli parlato e scritto), segnatamente di quello doppiato, la ridondanza di vocativi (sia nell’allocuzione lessicale, vale a dire la presenza di nomi propri o comuni usati in funzione allocutiva, sia in quella pronominale). La funzione dell’iterazione del nome proprio è quella «di mantenere nella versione doppiata il nome che compare nell’originale (difficilmente sostituibile [...] per ragioni di sincronismo labiale)»⁸⁷. Si travasa dunque in italiano una peculiarità dell’inglese, trascurando il fatto che «la ripetizione del nome di battesimo spesso comunica in italiano un eccessivo calore ed una maggiore familiarità rispetto a quanto probabilmente inteso nell’originale inglese o americano»⁸⁸.

86. Cfr. PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 54).

87. PAVESI (1996a: 124). Per l’influenza di questo tratto sul cinema italiano cfr. il § 4.2.2.

88. PAVESI (1996a: 127). Sul tema dell’allocuzione in prospettiva interlinguistica cfr. anche PAVESI (1994), (1996b) e LICARI/GALASSI (1994: 165–166).

Sempre sul terreno dell'allocuzione, tipico del dialogo in doppiaggese è anche un curioso paradosso sociolinguistico: la combinazione del *Lei* (allocutivo di cortesia che marca la distanza o quantomeno la non confidenza tra gli interlocutori, ma che nel doppiato sarà perlopiù traduzione del generico *you* inglese) con il nome proprio senza titolo (esempio: «La ringrazio/ Paul»), laddove in italiano ci si aspetterebbe un *Lei* + titolo (ed eventualmente + cognome, esempio: «La ringrazio, dottor Benzi»); l'alternativa *Lei* + nome — eventualmente preceduto da un lemma allocutivo come *signorina: mi scusi, signorina Maria* — pure assai comune nei doppiaggi, oppure + cognome senza titolo è ammessa quasi esclusivamente, in italiano *standard*, quando un superiore si rivolge a un sottoposto)⁸⁹, come possiamo vedere nel seguente brano tratto da *Magnolia*, 1999, di Paul Thomas Anderson: «[DOTTORE:] (*alla moglie di un suo paziente*) Linda/ io farò il possibile per aiutarla// Ma lei deve essere forte».

Altrettanto frequente è un altro “errore” socioculturale così brillantemente descritto da Bruno Zuculin:

Call me Mary viene tradotto letteralmente «Chiamami Maria», mentre dovrebbe tradursi «Diamoci del tu», o per lo meno, da quel momento in poi i due *sweethearts* dovrebbero darsi solo del *tu*. Che la protagonista dica «Chiamami Maria» e che il giovane continui a darle del *voi* o del *lei*, è un solenne errore d'inglese⁹⁰.

Senza giungere a questi eccessi, quante volte, ascoltando un dialogo doppiato, ci avrà colpito l'incongruo uso del *Lei* al posto del *tu*, o viceversa⁹¹, e addirittura certi retaggi del *Voi*

89. Esattamente l'opposto, per quanto riguarda titolo + nome, di quanto accade in inglese (cfr. ULRYCH 1996: 147), che dunque, anche in questo caso, il doppiaggese si limita a ricalcare goffamente.

90. MENARINI (1955: 186).

91. A proposito della resa indebita di *you* inglese con *tu* italiano, PAVESI (1994: 141) osserva puntualmente: «Non è forse vero che tutti associano agli americani una

(pigro mantenimento del labiale di un *you* o *vous* originali o ossequio a un vecchio doppiaggese che ha fatto ormai stile e scuola?).

Passando alla morfologia, spiccava, fino a non molti anni fa, una frequenza del passato remoto e del futuro mediamente più alta rispetto al parlato spontaneo e al parlato filmico italiano coevo. Il fenomeno ha almeno due spiegazioni: la solita tendenza all’innalzamento diafasico e la pigrizia degli adattatori che tendevano a ricalcare, pedissequamente, i caratteri morfologici dell’originale inglese, ricco di *simple past*, di forme del tipo *to be going to*, etc.⁹².

5.2.5. Sul terreno del lessico, il fenomeno più evidente è quello dei calchi più o meno inavvertiti, soprattutto dall’angloamericano, generosamente profusi dagli adattatori e spesso penetrati nella lingua degli altri *mass media* oltreché nell’italiano comune. Ne forniamo qui un rapido elenco in ordine sparso: *dannato*, *dannazione* e *dannatamente* (*damn*, *damned*; oggi perlopiù *fottuto*: *fucking*) invece di *maledetto*, *maledizione* e *maledettamente*; *ehi*, *amico* (*ehi*, *man*, o *buddy*, o *mate* e simili) invece di *sentì*, *bello*, o della semplice eliminazione del vocativo⁹³; abuso di interiezioni tipicamente angloamericane

notevole informalità nei rapporti interpersonali? Non è allora così sorprendente se nei film tradotti la psichiatra dà e riceve del Tu dal suo paziente o l’avvocato dalla sua cliente. Naturalmente in un contesto reale ciò risulterebbe perlomeno alquanto bizzarro. Questo slittamento è possibile perché il doppiaggio crea convenzioni sue proprie. Lo spettatore impara a riconoscerle, considerandole parte di un certo esotismo [...] e può quindi accettar[e] nel contesto sociolinguistico in cui vengono prodotte». Sicuramente la scelta del momento di transizione dal *Lei* al *Tu* (diverso a seconda dei sistemi linguistico-culturali) è una delle *crucis* degli adattatori (cfr. PAOLINELLI/DI FORTUNATO 2005: 70–71).

92. Il fenomeno è documentato in ROSSI (1999a: 356, 365).

93. L’uso insistito e spesso incongruo del vocativo *amico!* («Che cosa bevi/ amico?»), ben stigmatizzato, anni fa, dal duo di comici televisivi Adolfo Margiotta e Massimo Olcese («Ehi/ amico/ dici a me? Sì/ dico a te! Fottiti!»), è marca ultratipica del doppiaggio ed è usato talvolta, al pari di altri “doppiaggessismi” come *figliolo*, *ragazzo*, etc., anche come parola-zeppa, ovvero come riempitivo per far tornare i conti del sincronismo labiale (cfr. ROSSI 1999a: 37 n. 12; PAVESI 1994: 137–138; PAVESI 1996: 125–128). Ricordiamo peraltro che *amico* era frequente già nelle didascalie del muto (cfr. gli esempi citati nel 2.2.1), a conferma del mutuo scambio di stereotipi tra cinema

(*ehi, uau, iuhù*, etc.) in luogo di altre propriamente italiane (*oh, ah, e vai!*, etc.); *assolutamente* (*absolutely*) usato come avverbio affermativo, privo di altro olofrastico di specificazione; *bastardo* (*bastard*) invece di altri insulti più comunemente italiani; *dacci un taglio* (*cut it out*) invece di *smettila* o *piantala* o *finiscila*; *ci puoi scommettere!* (*you bet!*, o *you can bet!*) invece di *senza dubbio!*, *ci puoi giurare!*, *te lo giuro!*, *naturalmente!*, *lo credo bene!*, e simili; *esatto* (*exactly*) invece di *sì*, *hai ragione*, *sono d'accordo*, etc.; *non c'è problema* (*no problem*), e simili (*dov'è il problema, è un tuo problema*, etc.) invece di *va bene* (difficile immaginare sostituti per gli altri calchi della serie); *sono fiero di* (*I'm proud of*) invece di *sono orgoglioso*, *mi fa piacere*, etc.; *tranquilli!* (*be quiet!*) invece di *zitti!*, *silenzio!*, *state buoni*, *calmi*, *zitti*, etc.; *bene* (*well*) ad apertura di enunciato in luogo di altri segnali discorsivi più tipicamente italiani (*ecco*, *veramente*, *dunque*, *beh*, *ehm*, etc.); abuso di *voglio dire* (*I mean*) invece di *cioè*, etc.; *prego* (*please*) invece di *per favore* («prego fate», «prego dite» e simili, osservava già il Menarini)⁹⁴; *celebrare* (*to celebrate*) invece di *festeggiare*; *dipartimento* (*department*) invece di *ministero*; *realizzare* (*to realize*) invece di *accorgersi*, *rendersi conto di*; *essere in condizione di fare* (*to be in condition to do*) anziché *poter fare*, *essere in grado di fare*; *posso aiutarla?* (*can/may I help you?*) invece di *desidera?*; *suggerione* (*suggestion*) invece di *suggerimento*; *andare a vedere qualcuno* (*to see someone*) invece di *andare a trovare qualcuno*; *lasciami solo* (*leave me alone*) in luogo di un più

italiano e straniero. Altre parole inequivocabilmente ricondotte dagli spettatori più attenti alla tradizione del doppiaggio (sebbene nate altrove), che le ha usurate, sono: *bambola*, *pupa*, *sgualdrina* e l'olofrastico affermativo *già* (*yeah*). Il doppiaggio degli ultimi anni tende a sottrarsi a certi stereotipi, come si può vedere dall'eliminazione di *buddy* e *mate* 'compagno, amico' negli esempi seguenti: «Excuse me, buddy» adattato in: «Scusi, le dispiace?» (peraltro diafasicamente innalzato rispetto all'originale); «Sorry, buddy» adattato in: «Scusa» (*The Terminal*, 2004, di Steven Spielberg [PALERMO 2005: 103]); «Marcus, where's the phone? – Where's the phone, mate?» adattato in: «Marcus, dov'è il telefono? – Dov'è il telefono Marcus?» (*About a Boy*, 2002, di Paul e Chris Weitz [PALERMO 2005: 109]).

94. MENARINI (1955: 155).

appropriato *lasciami stare/in pace* o *vattene*; *sì* (*yes*) invece di *pronto* nelle risposte telefoniche e di *eccomi*, *dica* e simili nelle altre risposte; *sicuro* (*sure*) invece di *certo* come olofrastico affermativo; *l'hai detto* (*you said it*) invece di *proprio così*; *lo voglio* (*I do*) invece di *sì* nella domanda di matrimonio dell'officiante; *ah ah* invece di *sì*, *d'accordo*, etc.; *hm hm* (o nulla) invece di *prego*, *figurati* e simili in risposta a *grazie*; *vuoi?* (*will you?*, *would you?*) nelle *question tags* [→ [Glossario](#), [QUESTION TAG](#)]; abuso di *ti voglio bene* (*I love you*), a conclusione di una telefonata o di un incontro, invece di *ti abbraccio*, *ti aspetto*, etc.; abuso di *ti amo* (*I love you*) anche per affetti che l'italiano esprimerebbe con *ti voglio bene*; *o cosa?* (*or what?*) invece di *o no*, *per caso* e simili (oppure della semplice cancellazione): *mi prendi in giro o cosa?*

Naturalmente non è facile dimostrare che queste forme siano nate col doppiaggio, ma è indubbia la loro propagazione nell'italiano di oggi ad opera dei film doppiati⁹⁵.

Né va peraltro sottovalutata la funzione del cinema doppiato come propulsore di anglicismi: da *drink* a *saloon*, da *baby* a *mister*, da *cowboy*, *far West* e *western* a *OK*, *squaw*, *Yankee*, etc. Così pure si riconoscono alcune felici creazioni degli adattatori cinematografici, come il celeberrimo *picchiatello* (già commentato nel § 1.4.2).

Come tutte le lingue artificiali, quella del doppiaggio è resistente ai cambiamenti. L'italiano postsincronizzato contemporaneo, dunque, con alcuni inevitabili aggiornamenti e con le eccezioni che tra poco commenteremo, conferma la tendenziale innaturalità della stagione aurea sopra descritta, con la solita propensione per uno stile formale e omogeneo, senza inflessioni

95. Dai calchi del doppiaggio metteva in guardia già il Patuelli nel 1936 [→ [Antologia critica](#), § 12]. Cfr. inoltre almeno MENARINI (1955: 153–155, 185–188); MARASCHIO (1982: 149–150); PAVESI (1994: 137–138); ROSSI (2000). Tra i calchi precocemente entrati nell'uso comune grazie al doppiaggio, Raffaelli ricorda *mani in alto!* (*hands up!*), registrato già dal Panzini nel 1935 (cfr. PANZINI 1905/1942, s.v. *hands up!* e RAFFAELLI 2001: 900 n. 94) e attestato in italiano già almeno dal 1914, secondo la testimonianza riportata da RAFFAELLI (1992: 247 n. 45).

regionali (o con accenti artefatti), insomma quell'italiano che si è meritato epiteti quali *doppiaggese*, «italiano inesistente», «linguaggio improbabile [...] misteriosa lingua che passa per italiano ma non lo è», *fonoromico*⁹⁶, «linguaggio senza carattere né sesso», «insipido e incolore»⁹⁷, «scatola fonetica pseudoromanesca composta di duecento voci fondamentali che hanno reinventato una Italia che non esiste»⁹⁸, «italian from nowhere»⁹⁹, «italiano 'insincero'»¹⁰⁰. E la lista potrebbe seguire a lungo.

5.2.6. Segue ora una rassegna di alcuni casi significativi grazie ai quali illustreremo i principali fenomeni dell'adattamento cinematografico. Occorre chiarire subito che non ci interessa allinearci alla nutritissima schiera dei detrattori del doppiaggio e alle loro lamentele sulle cattive traduzioni. I buoni e i cattivi traduttori (e gli eterni insoddisfatti dell'infedeltà della traduzione o, viceversa, i fanatici della riscrittura dell'originale) esistono in ogni ambito e non sono certo una prerogativa del cinema. Inoltre l'analisi puntuale del singolo film o del singolo autore ci pare meno significativa¹⁰¹ di una panoramica ragionata. La nostra personale opinione, comunque, è che il doppiaggio rimanga, tutto sommato, il male minore per consentire la fruizione della filmografia straniera, sicuramente non peggiore dei sottotitoli (solitamente più distraenti e più lontani dall'originale — perché troppo accorciati — rispetto al doppiaggio) né della proiezione in lingua originale priva di traduzione: quanti sono in grado, in Italia, di seguire senza intralci un intero film, non dico in cinese o in russo, ma pure in *slang* americano? Al solito, la strada migliore sembra quella della libertà di scelta lasciata allo

96. Da *Fono Roma*, tra le prime società di doppiaggio italiane (le dichiarazioni sono di Age [Agenore Incrocci] e di Luigi Magni in GIANNARELLI 1982, V).

97. Alberto Savinio in RAFFAELLI (1992: 85 n. 55).

98. Claudio G. Fava in CALDIRON/HOCHKOFER (1981: 121).

99. FINK (1994: 35).

100. MENGALDO (1994: 70).

101. Si segnalano nondimeno alcuni saggi utili come esempi di analisi del film doppiato, dedicati all'adattamento della cinematografia di Eric Rohmer: LICARI (1994) e SALIBRA (2000).

spettatore; quella, per intenderci, che oggi consentono i DVD, nei quali sono disponibili versioni parlate e scritte in varie lingue. L'auspicio è che anche le moderne (o future) sale cinematografiche consentano la stessa libertà, mediante la distribuzione agli spettatori di appositi congegni (cuffie e *display* collocati presso ogni postazione, come già accade — per i *display* — in alcuni teatri d'opera stranieri). Tenteremo qui, dunque, attraverso l'esemplificazione diretta, di stilare una minigrammatica del doppiaggese, prendendo come riferimento la lingua egemone del cinema tradotto in Italia: l'inglese (nell'accezione lata che include anche l'angloamericano)¹⁰². Partiamo dall'innalzamento diafasico rispetto all'originale, che abbiamo già considerato come una delle caratteristiche distintive di questo tipo di traduzione¹⁰³.

«I can't, I can't. What are you trying to do?» adattato in: «Non posso, non ce la faccio, vuoi dirmi qual è il tuo scopo?»¹⁰⁴: spicca l'eliminazione della ripetizione a favore della *variatio* e la ricercatezza formale dell'espressione «qual è il tuo scopo».

«Poor Nora, is so brave» adattato in: «Povera Nora, porta la sua croce con dignità»¹⁰⁵.

«Don't use fancy talk with me» adattato in: «E non mi faccia ipotesi subdole quando parla»; «He didn't want to share me with the general public» adattato in: «Era geloso dell'ammirazione che suscitavo nel pubblico»¹⁰⁶.

102. Dalla lettura dei saggi contenuti in HEISS/BOLLETTIERI BOSINELLI (1996) e in BOLLETTIERI BOSINELLI/HEISS/SOFFRITTI/BERNARDINI (2000) si ricava l'impressione che quanto da noi osservato nell'adattamento dall'inglese all'italiano valga anche per altri idiomi di partenza e di arrivo del processo traduttivo audiovisivo, incluso l'adattamento di film italiani in altre lingue.

103. Anche RAFFAELLI (1992: 55, n. 55) osserva che «l'italiano dei film doppiati risulta spesso tempestato di preziosismi sintattici e lessicali [...] che male si amalgamano con il contesto».

104. *Dopo l'uomo ombra (After the Thin Man)*, 1936, di Woodbridge Strong Van Dyke II (MARASCHIO 1982: 141).

105. Stesso film (MARASCHIO 1982: 148).

106. *Nata ieri (Born Yesterday)*, 1950, di George Cukor.

«Those beach-crowd Apaches don't like snow» adattato in: «A quei sacripanti d'indiani garba poco la neve»¹⁰⁷: l'impennata dello stile è qui provocata dal toscanismo *garbare* e dal termine letterario di origine boiardesca e ariostesca *sacripante*. Anche l'originale inglese registrava un lemma fuori dall'uso medio, ma in quanto spostato verso il basso e il gergale, oltreché, parimenti all'italiano, ironicamente decontestualizzato (*beach-crowd* 'tipo da spiaggia'): il doppiaggio traduce dunque uno scarto verso il basso con un doppio scarto verso l'alto.

«You might say just the opposite» adattato in: «I termini della proposizione si potrebbero anche invertire»¹⁰⁸.

5.2.7. Passiamo ora al fenomeno dei tagli, delle sostituzioni e delle glosse. Alla frequente utilizzazione delle pratiche di glossa nella lingua del cinema s'è già accennato nei §§ 3.5-6 e 4.1.1. Qui si aggiunga che nell'adattamento dei film stranieri queste pratiche sono spesso indispensabili (o quantomeno avvertite come tali dagli adattatori) per colmare delle lacune nella comprensione dovute ai diversi *frames* attivi nel pubblico della seconda lingua. L'adattatore italiano tende a non dare quasi niente per scontato, a presupporre uno spettatore distratto e poco avvezzo a fatti e riferimenti stranieri, per il quale semplifica la fruizione del film, sciogliendo quei nodi che potrebbero rallentare la decodificazione del messaggio. Di fronte al dato poco trasparente, l'adattatore ricorre alla sostituzione (se non è possibile l'eliminazione) con un elemento più familiare, non necessariamente simile all'originale, che possa rendere convincente un certo contesto. Oppure, come soluzione estrema, si affida a una spiegazione *expressis verbis*. Oggetto di glosse e di cancellazioni sono soprattutto, com'è facile a comprendersi, gli elementi più strettamente legati al contesto socioculturale del film: acronimi, toponimi, unità di misura, istituzioni, alimenti e bevande, giochi, titoli di libri, tra-

107. *Ombre rosse* (*Stagecoach*), 1939, di John Ford.

108. *Scene da un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*), 1973, di Ingmar Bergman (MARASCHIO 1982: 148).

smissioni televisive e simili, espressioni idiomatiche, ovvero tutti quei dati che, qualora trasposti letteralmente (secondo una traduzione di tipo *source oriented*), lascerebbero perplessi lo spettatore, secondo alcuni (ma, secondo altri, ne arricchirebbero la conoscenza). Vediamo qualche esempio chiarificatore.

Gli acronimi vengono di norma sciolti, glossati o sostituiti con perifrasi di analogo significato, oppure eliminati: «It's faster than BQE» adattato in: «È più veloce della Brooklin express»; «When the 9.12 from Toronto landed, they found four prescriptions without an MPL. He needs to have the papaer from, a Medicinal Purchase Licence» adattato in: «Era sul volo delle 9.12 da Toronto, gli hanno trovato quattro flaconi senza ricetta. Deve avere il modulo specifico, deve avere una ricetta per l'acquisto di qualsiasi medicinale»; «I need information on CBP Officer Torres» adattato in: «Io voglio informazioni sull'agente Torres»¹⁰⁹; «How's it coming with Herb Lazare, D.D.S.?» adattato in: «Come va con Herb Lazare, l'odontoiatra?»; «She was a senior delegate at the Model UN» adattato in: «Faceva la delegata all'ONU scolastica»¹¹⁰. L'ultimo esempio mostra l'urgenza dell'adattamento di un *frame*: nelle scuole americane alcuni ragazzi possono entrare a far parte della delegazione scolastica dell'ONU; dato che in Italia manca un'analogia istituzione, l'adattatore specifica *scolastica*, pur adottando l'acronimo ONU (corrispondente all'americano *UN: United Nations*) perfettamente comprensibile da tutti.

Proseguiamo con altri esempi di deambiguizzazione, ci si passi l'aspra neoformazione, dell'originale. «She took the bus to the parking lot on K Street where her car was» adattato in: «Prende l'autobus che la porta fino al parcheggio dove aveva lasciato la macchina»¹¹¹: il pubblico italiano medio associa gli

109. *The Terminal*, 2004, di Spielberg (PALERMO 2005: 99–100).

110. *...E alla fine arriva Polly (Along Came Polly)*, 2004, di John Hamburg (PALERMO 2005: 122–123).

111. *Suspect – Presunto colpevole (Suspect)*, 1987, di Peter Yates (BOVINELLI/GALLINI 1994: 91).

odonomi perlopiù a nomi propri di persona o di luogo e non a lettere o a numeri (com'è invece abituale per gli americani); l'adattatore ha dunque preferito eliminare questo dato.

«Capital punishment is not an option in the district of Columbia» adattato in: «La pena capitale non è in vigore nello stato di Washington D.C.»¹¹²: il toponimo meno noto viene sostituito con uno più familiare agli italiani. La presenza di nomi propri (di luogo, di artisti, di personaggi letterari, titoli di opere, etc.) è un problema cruciale, per l'adattatore, per il solito fenomeno dei *frames*. Vi sono almeno quattro possibilità: lasciare il riferimento così come compare nell'originale (con conseguente problema della pronuncia dei nomi stranieri); tradurlo (nel caso di un titolo) letteralmente in italiano; eliminarlo (soluzione praticabile, ovviamente, soltanto se l'informazione è accessoria); trovare un corrispettivo italiano, magari passando dallo specifico al generico, che consenta al pubblico nostrano di non disorientarsi di fronte a un dato oscuro. È forse quest'ultima la soluzione preferita da molti adattatori, come rivelano anche gli esempi seguenti¹¹³.

«Did you watch the Brady Bunch?» adattato in: «Lo guardavi l'Ufo Robot?»¹¹⁴. Il problema, come si vede, è analogo a quello della zuppa di cipolle *versus* zuppa di fagioli: il pubblico è più a proprio agio sentendo nominare un titolo straniero che non conosce oppure un titolo italiano (o italianizzato) noto ma del tutto fuori contesto? La domanda, che non è retorica, è destinata a rimanere aperta.

«Maybe if I was like that movie kid, Haley Joel Osment I could pay her that much» adattato in: «Se fossi stato un ragazzino prodigio tipo quello del *Sesto Senso* avrei potuto pagarla»¹¹⁵: in questo caso il nome del protagonista (meno noto in Italia)

112. Stesso film (*ibid.*).

113. Simili esempi di adattamento di *frames* nel *Raggio verde* (*Le Rayon vert*), 1986, di Rohmer si leggono in SALIBRA (2000: 289–290 *et passim*).

114. *Kramer contro Kramer* (*Kramer Versus Kramer*), 1979, di Robert Benton (BOVINELLI/GALLINI 1994: 95).

115. *About a Boy*, 2002, di Paul e Chris Weitz (PALERMO 2005: 105).

viene sostituito dal titolo del film, celeberrimo anche da noi: *Il sesto senso* (*The Sixth Sense*), 1999, di M. Night Shyamalan.

«All work and no play makes Jack a dull boy» adattato in: «Il mattino ha l'oro in bocca»¹¹⁶: i proverbi, al pari di tutte le espressioni cristallizzate, vanno ovviamente sostituiti con locuzioni analoghe. In questo caso, il proverbio scelto (forse dallo stesso Kubrick, anche per la versione italiana, e paranoicamente ripetuto dal protagonista sulla macchina da scrivere) sembra ribaltare il concetto ('troppo lavoro aliena', diceva più o meno l'originale, laddove l'italiano invita, antifrasticamente, ad alzarsi di buon ora per lavorare meglio e di più), anche se siamo sempre nel campo semantico lavoro/riposo (certo, il riferimento alla cupezza e alla depressione espresso dall'originale *dull* era più appropriato, rispetto all'ironia della versione italiana, alla tragica e surreale conclusione del film di Kubrick).

«Bettina/ you ever been to the opera? [...] You're going to the Met?» adattato in: «Bettina/ tu ci sei mai stata all'opera? [...] Vuoi dire a teatro/ a sentire la lirica? No/ mai//»¹¹⁷: l'adattatore preferisce espungere il nome (peraltro abbreviato) del più famoso teatro d'opera degli Stati Uniti, il Metropolitan Opera House (affettivamente, *Met*) di New York. Analogamente, «JFK/ please//» adattato in: «All'aeroporto/ per favore//»¹¹⁸, benché il nome dell'aeroporto di New York sia notissimo anche tra gli italiani. Un caso non molto diverso si incontra in *Manhattan*, 1979, di Woody Allen: «He opens at the Modern soon. I was gonna do a piece on Sol for Insight» adattato in: «Sapete presto apre al Modern Museum. Anzi io devo fare un pezzo sul Sol per Insight»¹¹⁹: evidentemente soltanto l'empatia tra newyorkesi permette di accorciare i nomi dei musei e dei teatri (*Modern*, *Met*). E ancora: «He begin [*sic*] to write letters to club, Lickey, Split, Snookie's Sugar Bowl» adattato in: «Comincia a scrivere

116. *Shining* (*The Shining*), 1980, di Kubrick.

117. *Stregata dalla luna* (*Moonstruck*), 1987, di Norman Jewson.

118. ...*E alla fine arriva Polly* (PALERMO 2005: 122).

119. PALERMO (2005: 115).

lettere a locali in New York, Lickey, Split, Snookies Sugar Bowl»¹²⁰: l'adattatore ha voluto così aiutare il pubblico italiano (specificando il nome della città) non così esperto dei locali di New York.

Il marchio o il tipo specifico di un prodotto può essere sostituito con un iperonimo o un termine analogo: «Can I have Cocoa Puffs?» adattato in: «Mi dai cereali al cioccolato?»¹²¹. Non mancano, peraltro, rari casi contrari di passaggio da nome comune a nome proprio, come nell'esempio seguente, in cui al semplice *song* dell'originale si sostituisce il titolo della canzone (del resto celebre anche in Italia) che si sta ascoltando in sottofondo: «I knew, of course, the song couldn't last forever, that I'd soon be at home, tucked up in bed» adattato in: «Naturalmente sapevo che Killing Me Softly non poteva durare per sempre, che presto sarei stato a casa, sul mio letto»¹²².

Lo scrupolo chiarificatorio degli adattatori italiani arriva, come si diceva, a sostituire, se possibile, nomi di persona poco noti in Italia con nomi da noi più familiari, oppure toponimi stranieri con toponimi italiani (talora anche soltanto per la convinzione di coinvolgere di più il pubblico). Accade, tra i numerosissimi esempi possibili di ieri e di oggi, nella celebre tirata antiteatrale di *Eva contro Eva* (*All About Eve*), 1950, di Joseph L. Mankiewicz: «Ma perché/ si deve credere che il teatro esista solo nell'interno di alcuni bruttissimi edifici/ ammassati nel cuore di New York/ o di Londra// Di Parigi o di Roma?». Nell'originale al posto di *Roma* c'era *Vienna*. Il teatro, dice il personaggio del regista frustrato, deve essere per tutti i gusti, non solo per il pubblico più raffinato: «Donald Duck/ Ibsen/ and the Lone Ranger/ Sarah Bernhardt and Poodles Hanneford// Lunt and Fontanne/ Betty Grable// Rex and the White Horse/ Eleonora

120. *The Terminal*, 2004, di Spielberg (PALERMO 2005: 96).

121. *About a Boy* (PALERMO 2005: 105).

122. *About a Boy* (PALERMO 2005: 109). Ovviamente questo è possibile soltanto con canzoni notissime anche in Italia, altrimenti avviene il contrario: «I like Santa's Super Sleigh» adattato in: «A me piace la canzone di tuo padre» (stesso film, EAD., p. 110).

Duse// All theatre!» adattato in: «Topolino/ Ibsen e i drammi gialli// Sarah Bernhardt e i cani ammaestrati// Gianni e Pinotto e Betty Grable// Ermete Zacconi/ Eleonora Duse// Tutto teatro!». Le sostituzioni della versione italiana, come si vede, lasciano inalterato il rapporto tra teatro colto e spettacolo popolare. Successivamente: «Arthur Miller? Sherwood? Beaumont and Fletcher?» adattato in: «Eugenio Onèl? Sherwood? Alfieri o Voltairer?»: come si vede, anche laddove viene citato un autore straniero (con primo nome italianizzato) se ne può stravolgere la pronuncia (*Eugene O'Neill* diventa *Eugenio Onèl*). Più facile, nell'ultima parte del film, l'adattamento della coppia di comici «Abbott e Costello», che in italiano diventa, come in effetti accadde nella distribuzione italiana dei film dei due comici americani, «Gianni e Pinotto» (anche se i sottotitoli italiani del DVD intendono qui agevolare persino questo dato, mal adattandolo in «Stanlio e Ollio»): «Eve would ask Abbott to give her Costello» adattato in: «Eva chiederebbe a Gianni di darle Pinotto».

Nel medesimo film, un «milk shake» viene tradotto con «un'orzata» (oggi indubbiamente l'anglicismo sarebbe stato mantenuto); per mettere in guardia dal pericolo di una scenata imminente s'avverte, ironicamente: «Fasten your seat belt» adattato in: «prendete i salvagente» (le cinture di sicurezza non erano molto popolari, da noi, negli anni Cinquanta). Infine, le miglia diventano chilometri soltanto a parole ma senza la debita proporzione matematica, col risultato abnorme della distanza tra Hollywood e New York di «tremila chilometri»¹²³.

123. Gli adattatori moderni sono solitamente molto più attenti su questo fronte: «2 ounces of meat», «a 6-pound ham» e «1/4 lb of bacon» sono stati rispettivamente adattati in: «100 grammi di carne», «un prosciutto di 3 chili» e «2 etti di bacon», in *84 Charing Cross Road*, 1986, di David Hugh Jones (BOVINELLI/GALLINI 1994: 92). «Mentre è accettato che la valuta rimanga quella del Paese di origine, e sarebbe impensabile tradurre al cambio corrente somme in dollari, il discorso è diverso per i pesi, le lunghezze ecc., in cui è necessario valutare se lo spettatore sia in grado di fare al volo l'equazione, senza distrarsi dalla comprensione e dal coinvolgimento nella vicenda che il doppiaggio vuole favorire. Non è quindi un abuso, a nostro parere, 'tradurre' le libbre in etti e le miglia in chilometri, in quanto quello che si perde in 'localizzazione' lo si recupera in comprensione» (PAOLINELLI/DI FORTUNATO 2005: 77).

Ancora nel 1979 vengono sostituiti o eliminati nomi di personaggi in realtà ben conosciuti anche dallo spettatore italiano medio: «When it comes to relationship, I'm the winner of the August Strindberg Award» adattato in: «Quando si tratta di rapporti con le donne io sono il vincitore del premio Sigmund Freud»; «This is shaping up like a Noël Coward play. Somebody should go make martinis» adattato in: «Sta diventando un film commedia anni '50. Qualcuno dovrebbe cominciare a servire dei Martini»¹²⁴.

Nei casi di bilinguismo presenti nella colonna sonora originale, le glosse esplicative vengono di norma eliminate dal doppiaggio. «[SIGNORA:] (*a proposito di sua sorella*) She stole a man from me// S'ha preso il mio uomo// [...] She's going back to Sicily// Ritorna in Sicilia//» adattato in: «Io ero fidanzata con un uomo del mio paese/ e lei mi prese il mio uomo// [...] E ora in volo per la Sicilia/ è// In Sicilia/ ritorna//»¹²⁵.

Quanto nell'originale era semplice traduzione dall'italiano (o dal dialetto) all'inglese, diventa semplice ripetizione o riformulazione (spesso non giustificata, come incongruo sembra lo sguardo interlocutorio dell'ascoltatore che non capisce il primo enunciato straniero) nel doppiaggio: «Pisc nee mane// Pipi in your hands [...]// 'A pisciazza/ faci i caddi duri// Makes calls hard// Makes the root hard//» adattato in: «Piscia int'ee mano// Sta' tranquillo/ non te fa male! Piscia int'ee mano! [...] La pisciazza/ fa i caddi duri// Fa duro il callo// Fa dura la radice//»¹²⁶.

Altre volte la glossa viene mantenuta nel doppiaggio, ma da italiano/inglese si passa al bilinguismo dialetto/italiano, che può, dunque, giustificare la richiesta di spiegazione (magari per semplice supponenza) da parte dell'interlocutore, come nel seguente esempio tratto da *Big Night*, 1996, di Stanley Tucci e Campbell Scott:

124. *Manhattan*, 1979, di Woody Allen (PALERMO 2005: 113, 115).

125. *Stregata dalla luna*.

126. *Mac*, 1992, di John Turturro.

PRIMO: C'è bisogno più del sale?

SECONDO: What?

PRIMO: More salt?

adattato in:

PRIMO: Ce vo' 'n bo' chiù de sale?

SECONDO: Scusa?

PRIMO: Manca di sale?

Qualunque riferimento alla lingua dell'originale viene solitamente cancellato nell'adattamento: «He asks to nuns to write English. Hundreds letters» adattato in: «Lui chiesto a suore di scrivere lettere. Centinaia di lettere»; «He doesn't speak English» adattato in: «Quel poveretto non capisce una parola»; «What's BH? — In English... Victor Navorski» adattato in: «Che vuol dire BH? — In suo alfabeto... Victor Navorski»¹²⁷. In effetti, le altre due soluzioni (tradurre *English* con *inglese* o trasformarlo in *italiano*, pure praticate, in passato) sarebbero parimenti stranianti per il pubblico nostrano, il quale in un caso noterebbe la differenza tra l'italiano parlato nel film e il riferimento all'inglese e, nell'altro, non potrebbe fare a meno di sorridere nel constatare il riferimento all'italiano in un contesto integralmente straniero, come già ricordato a proposito di *Lilli e il vagabondo*.

5.2.8. Un altro fenomeno proprio dell'adattamento filmico consiste nella cosiddetta pratica dello *spostamento*, che ha la funzione di riequilibrare la connotazione stilistica e il colore sociolinguistico dell'intero film. Se, per questioni di intraducibilità, di sincronismo labiale o di aggancio con il codice iconico, non è possibile rendere certe espressioni in italiano nel momento in cui vengono dette nell'originale, si fa in modo di introdurre espressioni analoghe, o quantomeno di cifra stilistica simile,

127. *The Terminal* (PALERMO 2005: 96, 102).

in un altro momento del film (per esempio come voce fuori campo o modificando un'altra battuta). Lo spostamento può avvenire anche da un piano della comunicazione all'altro, come spiega efficacemente Gianni G. Galassi: cosa succede se in un telefilm americano c'è una battuta del tipo: «Lei dev'essere texano», motivata dallo strano accento di un personaggio? Il dialetto non si può usare, perché fa ridere il pubblico, abituato ai *clichés* della Commedia all'italiana. Se nelle immagini c'è qualcosa che corrisponde allo stereotipo italiano del texano (per esempio il tipico cappellone), allora i problemi dell'adattatore sono risolti. Altrimenti «il dialoghista può, per esempio, far sì che questo signore parli dei suoi pozzi di petrolio»¹²⁸. Analogamente, Anita Licari afferma, a proposito dell'adattamento dei film di Rohmer:

la tecnica maggiormente usata per risolvere il problema delle espressioni familiari e argotiche è quella dello *spostamento*, frequente soprattutto in situazioni filmiche in cui non occorre rispettare sincronie di tempo o di movimenti delle labbra. Per rendere il colore dei dialoghi francesi, si approfitta in italiano delle battute che i personaggi dicono fuori campo, di spalle, in ombra o in campi lunghi, per trasformare espressioni semplici e brevi in espressioni più lunghe e più colorite, magari con marche generazionali. Insomma, si aggiunge colore dove si può ottenere lo stesso effetto. Così *Il raggio verde* è costellato di espressioni come «e stai da dio», «si sta da dio», «brava, la trovata del secolo», «un vento della madonna», che non hanno, nel momento in cui vengono pronunciate, un esatto corrispondente linguistico nella versione francese, ma tentano di riequilibrare un dialogo in cui si è dovuto tradurre i vari «bosser» semplicemente con «lavorare», e i vari «c'est vachement bien», «c'est vachement bizarre» con espressioni meno gustose¹²⁹.

Il disvelamento (o, se si preferisce, la naturalizzazione) dell'originale a favore del pubblico nostrano viene perseguito talo-

128. GALASSI (1994: 67).

129. LICARI/GALASSI (1994: 159).

ra oltre il necessario, come è emerso dagli esempi, sia perché lo spettatore medio sarebbe comunque in grado di colmare da sé certe lacune interpretative, sia perché viene reso esplicito anche quanto il regista del film aveva voluto lasciare implicito per il proprio spettatore ideale, come si vedrà chiaramente nella prassi della riscrittura dei titoli. Evidentemente coesistono, nell’adattatore, due o più anime: quella del professionista sinceramente intenzionato a venire incontro al pubblico e quella dell’autore frustrato che entra in competizione con l’originale presumendo di migliorarlo¹³⁰, per tacere qui dei casi di mal adattamento dovuti alla fretta e alle pressioni della committenza.

Riportiamo, in conclusione e a conferma di quanto appena detto, un unico altro esempio di adattamento forse dettato da eccesso di zelo naturalizzante. Accorgendosi della presenza di troppi cuscini decorativi sul suo letto, un personaggio esclama: «Am I running a bed and breakfast?» adattato in: «Insomma ma che cos’è? La casa delle bambole?»¹³¹. Ora non v’è dubbio che l’istituzione del *bed and breakfast* sia più comune e di più antica origine nei paesi angloamericani che in Italia e che, dunque,

130. «[F]ino a qualche tempo fa i copioni di alcune case di distribuzione riportavano con ironia il divieto, rivolto ad adattatori e doppiatori, di cambiare o migliorare l’originale: ‘Don’t improve the movie’. Attualmente un eventuale divieto censorio riguarda solo il turpiloquio (e la bestemmia [...]), se il distributore ha deciso che il film deve evitare il divieto ai minori di 18 anni, o se conta di venderlo a una rete televisiva per il *prime time*, quindi a un prezzo più alto» (PAOLINELLI/DI FORTUNATO 2005: 19). Più di un adattatore mi ha confermato il timore di essere considerato un cattivo scrittore dalla committenza. Per questo motivo, tra l’altro, si tende talora a preferire un termine specifico e più ricercato in luogo di uno generico dell’originale (*thing, to do*, etc.). Anche la frequenza del congiuntivo è talora suggerita dalla committenza, per tentare di incontrare i gusti del pubblico atteso: «L’adozione o meno del congiuntivo connota in modo evidente il parlante, ed è un elemento stilistico che si nota a prima vista, perché l’italiano è una lingua *perbene* fino alla pomposità. Un periodo ipotetico correttamente costruito dà luogo a un eloquio sofisticato, oltre che prolisso. Quindi facendo dire a un personaggio ‘se lo sapevo non venivo’ è evidente che do a quel personaggio una particolare connotazione tramite un uso mirato dello scarto dalla norma. L’effetto è inequivocabile» (GALASSI 1994: 67–68). Come si vede, la percezione della normatività da parte di taluni addetti ai lavori è decisamente più sensibile anche rispetto ad altre forme di italiano pubblico (per esempio quello televisivo). Ringrazio in particolare l’adattatore e doppiatore Alessio Cigliano per queste informazioni.

131. ...*E alla fine arriva Polly* (PALERMO 2005: 122–123).

il *frame* ‘arredamento lezioso e atmosfera ostentatamente ospitale’ sia più familiare per il pubblico di partenza che per quello di arrivo. Quest’ultimo, tuttavia, da anni ormai ha ben presente il significante, oltreché il significato, utilizzato nell’originale, che avrebbe potuto quindi tranquillamente essere assunto senza alcuna traduzione, come del resto avviene abitualmente nell’italiano comune (che ha accolto ormai anche l’acronimo *B&B*).

5.3. Il dialetto e le lingue straniere nel doppiaggio

5.3.1. Il doppiaggio si confronta fin dalle origini col problema del dialetto. Non mancavano, infatti, inflessioni regionali (inconsapevoli) nei doppiaggi delle origini, realizzati negli Stati Uniti¹³²; tuttavia la prassi di postsincronizzare i film a Roma (dal 1932 e, per legge, dal 1933–1934), ricorrendo ad attori spesso formati all’Accademia di arte drammatica, comportò, almeno fino agli anni Settanta, un atteggiamento quasi totalmente dialettofobo. Non mancano le eccezioni. Tra le più note ricordiamo il romanesco del gatto randagio Romeo (irlandese, nell’originale), «er mejo der Colosseo», negli *Aristogatti* (*The Aristocats*), 1970, della Walt Disney: il toscano Renzo Montagnani doppia il gatto Romeo con apprezzabile resa di un romanesco dalle tinte arcaiche («se vedemio» ‘ci vediamo’); nel ben congegnato doppiaggio del disegno animato (dove spicca anche certo gusto per i neologismi: *rapigatto* ‘chi afferra un gatto’) si avvertono anche marcati accenti settentrionali nei cani Napoleone e Lafayette e siciliano in un comprimario felino.

Risalendo lungo l’asse cronologico, è attestato un uso precocissimo, quanto incongruo, dell’inflessione napoletana nei pescatori dell’*Uomo di Aran* (*Man of Aran*), 1934, di Robert J.

132. Tra i numerosi esempi possibili, *L’amazzone mascherata* (*Riders of the Purple Sage*), 1931, di Hamilton MacFadden, con inflessioni tra il romanesco e il napoletano (cfr. RAFFAELLI 1992: 83).

Flaherty¹³³ e del romanesco nel film giapponese *La fortezza nascosta* (*Kakushi toride no sanakunin*), 1958, di Akira Kurosawa; ricordiamo inoltre le sfumature partenopee di *Un napoletano nel Far West* (*Many Rivers to Cross*), 1955, di Roy Rowland e l'accento siciliano per connotare i malavitosi italoamericani in *Angeli con la pistola* (*Pocketful of Miracles*), 1961, di Frank Capra (ma il doppiaggio sicilianizzante degli italoamericani si aveva già in *Marty, vita di un timido* [*Marty*], 1955, di Delbert Mann)¹³⁴. E non si dimentichi che, nell'immediato secondo dopoguerra, si tornò a doppiare qualche film oltreoceano, come nei primordi, e dunque a lasciar spazio a parlanti dall'italiano tinto ora di americano, ora di dialetto¹³⁵.

Il caso più interessante, tra gli usi consapevoli del dialetto nel doppiaggio, è quello di *Lilli e il vagabondo* e dei già citati cuoco e cameriere italiani (o forse di origine italiana: nel film non è specificato) Tony e Joe. Nel vedere la cagnolina Lilli,

133. «Nel cinema [...] qualche volta il doppiatore deve sapere sparire e lasciare le cose come stanno [...]. Nell'«Uomo di Aran» poema cinematografico di fragore oceanico, di cupezza nordica, nell'edizione italiana c'erano certe interruzioni di pescatori in dialetto che parevano e volevano forse essere napoletano, e sciupavano ogni nostra commozione davanti a quella barbarie desolata di natura che non doveva essere richiamata a visioni solari e serene, in quel momento» (ALLODOLI 1937: 8) [→ *Antologia critica*, § 4.I]. Analogamente Paolo Uccello, nella recensione a *Fortunale sulla scogliera* (*Cape Forlorn*), 1931, di Ewald André Dupont («I Film», in “Bianco e nero”, I, 12, 1937, pp. 107–109: 109): «I marinai che, all'arrivo di Eileen, nel faro, ne criticano la maniera di suonare e poco dopo ne intuiscono il passato di ballerina, hanno un accento lievemente toscaneggiante che stona coi tipi dei marinai che si suppongono sperduti nel lontano continente asiatico».

134. Cfr. MARASCHIO (1982: 146) e RAFFAELLI (1992: 83–85) e (1996e: 28). COVERI (1984) ricorda inoltre il Bogart napoletanizzato del *Mistero del falco* (*The Maltese Falcon*), 1941, di John Huston. Altri casi di film stranieri doppiati, almeno parzialmente, in italiano regionale sono *Solaris* (*Soljaris*), 1972, di Andrej Tarkovskij (adattato da Dacia Maraini e ignobilmente dimezzato dalla distribuzione italiana); *Trash, i rifiuti di New York* (*Trash*), 1970 (ma uscito in Italia nel 1974), di Paul Morrissey (dialoghista e direttore del doppiaggio Pasolini); *La rivolta* (*Duvar*), 1983, di Yilmaz Güney (citati da COSULICH 1985: 49).

135. Un film del periodo, caratterizzato dall'evidente inflessione straniera del doppiatore del protagonista maschile, è *Prigionieri del passato* (*Random Harvest*), 1942, di Mervyn LeRoy, film costellato, tra l'altro, di goffi aulicismi: «mi manderai in convulsione»; *lagrime*; «è ben vago conforto».

Tony osserva, in perfetto accento italoamericano nell'originale: «This—a one»; a Lilli perplessa il vagabondo spiega: «This—a one// Oh! Tony/ you know/ he's—a not—a speak—a English pretty good//» (rifacendo il verso al *substandard* di Tony, con tutte quelle *-a* contrassegno dell'italoamericano e con l'aggettivo *good* al posto dell'avverbio *well*). Nel primo doppiaggio del film, «This—a one» è tradotto con *picciotta* e così viene reso il commento del vagabondo: «Picciotta/ sì// Hm/ ragazza/ non badarci// Tony parla con una sfumatura d'accento//». Come si vede, il doppiaggio italiano ricorre al lessema dialettale (e all'inflessione evidentemente siciliana del cuoco e del cameriere) per rendere l'italoamericano dell'originale. Nel secondo doppiaggio, il siciliano diventa napoletano e, coerentemente, *picciotta* passa a *piccerella*: «Piccerella/ sì// Hm/ ragazza/ non badarci// Tony parla con una sfumatura d'accento//» (e il doppiatore Claudio Amendola, diversamente dal doppiatore del 1955, qui rifà il verso, fedelmente all'originale, alla pronuncia di Tony).

La precoce attestazione del dialetto nel cinema di animazione doppiato è degna di nota, perché coesiste con un tratto di segno opposto, vale a dire l'elevatezza formale, evidentemente motivata anche dalle ambizioni didattiche di tanti disegni animati, anche televisivi, come del resto accade nella lingua dei fumetti¹³⁶.

Quale può essere stato il motivo del passaggio dal siciliano al napoletano, dal primo al secondo doppiaggio di *Lilli e il vagabondo*? Entrambi, come abbiamo visto nel § 4, erano regionali assai sfruttati nel nostro cinema ma, a partire dagli anni Settanta (grazie al *Padrino*), il siciliano assumerà un valore simbolico fortissimo e ineludibile, prima nei film americani doppia-

136. Sulla formalità linguistica dei disegni animati televisivi anche in epoca recente cfr. ROSSI (1999a: 78–79). Per considerazioni diverse cfr. PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005: 21–23). Spiccano negli ultimi anni, cionondimeno, anche alcuni casi di *substandard* nelle serie di animazione sempre doppiate (da *I Simson* a *Southpark*). Sulla formalità e sul tradizionalismo grammaticale della lingua dei fumetti cfr. SERIANNI (1986) e MORGANA (2003: 179).

ti e poi anche in quelli nostrani: diventerà la lingua quasi esclusiva della mafia. La sua sostituzione in un film di animazione si fa, dunque, praticamente obbligatoria.

In effetti, nonostante gli esempi isolati appena ricordati, il dialetto, o meglio l’italiano regionale, entrerà stabilmente nel doppiaggio italiano soltanto dopo il 1972, anno di uscita, per l’appunto, del *Padrino* (*The Godfather*), di Francis Ford Coppola (Figg. 35–37). L’inflessione siciliana, non più limitata alle comparse ma estesa ai protagonisti, diventa così da allora il più evidente segnale di riconoscimento cinematografico degli italiani d’America, e in particolare dei mafiosi¹³⁷. Sofferamoci, dunque, sulle soluzioni linguistiche di alcuni film di mafia, a partire dalla celebre trilogia di Coppola (seguono il primo film *The Godfather, Part Two*, 1974 e *The Godfather, Part Three*, 1990), tuttora modello indiscusso e citatissimo dei film malavitosi italiani e stranieri¹³⁸. Il primo problema da risolvere, in film come questi, nei quali l’italiano entra a pieno titolo tra le lingue della colonna sonora originale, consiste nel far rilevare, in sede

137. Sugli stereotipi degli italiani d’America visti da Hollywood cfr. almeno BONDANELLA (1999) e (2004), CASELLA (1998) e ROSSI (2006b).

138. Benché il genere *mafia movie* sia di origine ben più antica (*The Black Hand: True Story of a Recent Occurrence in the Italian Quarter of New York*, 1906, di Wallace McCutcheon: La “Mano nera”, come è noto, è la prima associazione malavitosa italoamericana.), *Il padrino* può ben essere definito «the Rosetta Stone of Mafia folklore» (BONDANELLA 2004: 306). Lo dimostra l’aumento considerevole dei soggetti mafiosi dopo il primo film di Coppola (si calcolano approssimativamente 108 film americani sulla mafia fino al *Padrino*, 314 dopo, secondo STELLA 2003: 186–187) e la quantità incredibile di citazioni di cui l’opera è tuttora oggetto, dai limoni nei film di Piva (cfr. § 6.2.1), agli squali nel film di animazione *Shark Tale*, 2004, della DreamWorks (con tanto di voce di De Niro e dialetto siciliano), alla pubblicità di una nota automobile, che riprende palesemente l’incontro di don Vito Corleone con i capifamiglia (nello *spot* si parla anche di un Michael Cicci: un Willie Cicci compare nel *Padrino I e II*) del primo *Padrino*. Alcune espressioni del film sono poi divenute proverbiali: da *pezz’e novanta* (in siciliano anche nell’originale) ‘personaggio di spicco’ e, «nel linguaggio della mafia, uomo potente e temuto all’interno dell’organizzazione» (cfr. GRADIT, s. v. *pezzol*, dove tuttavia non si fa menzione del film; all’inizio l’espressione designava il petardo più grosso fatto esplodere alla fine di uno spettacolo pirotecnico), a «un’offerta che non può rifiutare» («an offer he can not refuse»), e simili, che allude alla politica delle minacce e dei ricatti in stile mafioso. Anche l’accezione gergale di *padrino*, fatta risalire (dal GRADIT) al 1982, sembra propagata, o rivitalizzata, dal successo del film di Coppola.

di doppiaggio, la differenza tra la lingua degli angloamericani (che nell'originale parlano un inglese più o meno *standard*) e quella degli italiani e degli italoamericani. I nostri adattatori e direttori di doppiaggio decisero di esasperare (o talora aggiungere *ex novo*) le tinte regionali dei secondi, per distinguerli così dai primi, i quali venivano doppiati in un italiano *standard* privo di inflessioni. La variabile diatopica, che serviva nell'originale unicamente per indicare la provenienza (indubbiamente culturale, oltreché geografica: si trattava dunque di un etnoletto) dei parlanti di origine italiana, si carica dunque, nel doppiaggio, di ulteriori valenze diafasiche e diastratiche (diventando una sorta di lingua-gergo della mafia: un socioletto, oltreché un dialetto), come spesso accade per l'appunto coi dialetti¹³⁹. Si verifica dunque nel *Padrino* quanto già osservato a proposito di *Lilli e il vagabondo*: l'italianità è una delle chiavi di lettura (sebbene di natura diversissima, nelle due opere) fondamentali del film.

I problemi nascono quando, nell'originale, vi sono riferimenti espliciti e metalinguistici alla commutazione di codice e, soprattutto, nei casi di vero e proprio inscenamento di traduzione. Accade in una celebre scena del primo *Padrino*, allorché Michael/Michele Corleone (Al Pacino), in Sicilia, chiede la mano di Apollonia al padre di lei, il signor Vitelli, contando sulla traduzione dell'amico bilingue Fabrizio. Leggiamo la trascrizione della scena originale:

MICHAEL: Fabrizio/ traduci per me//

FABRIZIO: Sì signore//

MICHAEL: I apologise if I offended you//

FABRIZIO: Ci dispiace se l'ha offeso//

MICHAEL: I'm a stranger in this country//

FABRIZIO: È straniero in questo paese//

MICHAEL: I meant no disrespect to you/ or your daughter//

FABRIZIO: E non voleva mancare di rispetto né a lei né a vostra figlia//

139. I problemi della resa di idioletti, socioletti, etnoletti, regioletti e dialetti nell'adattamento cinematografico sono affrontati da SALMON KOVARSKI (2000).

VITELLI: Ma cu iè chistu? E chi voli i' me figghia?
 MICHAEL: I'm an American/ hiding in Sicily//
 FABRIZIO: È un americano che sta nascosto in Sicilia//
 MICHAEL: My name is Michael Corleone//
 FABRIZIO: E si chiama Michele Corleone//
 MICHAEL: There are people who'd pay a lot of money/ for that
 information//
 FABRIZIO: Ci sarebbe parecchia gente che pagherebbe parecchi
 piccioli/ per avere un'informazione accusi//
 MICHAEL: But then your daughter would lose a father//
 FABRIZIO: Ma allora vostra figlia perderebbe un padre//
 MICHAEL: Instead of gaining a husband//
 FABRIZIO: Invece di guadagnare uno sposo!
 CALO: A minghia/ ma s'annamurato davvero chistu ccà!
 MICHAEL: I wanna meet your daughter//
 FABRIZIO: Vuole conoscere vostra figlia//
 MICHAEL: With your permission//
 FABRIZIO: Con il vostro permesso//
 MICHAEL: And under the supervision of your family//
 FABRIZIO: E con il consenso di tutta la famiglia//
 MICHAEL: With all/ respect//
 FABRIZIO: E con tutto il rispetto/ naturalmente//
 VITELLI: Venite domenica/ mattina// Mi chiamo Vitelli// Abito
 in campagna/ vicino 'o sciumi//
 MICHAEL: Grazie! E come si chiama vostra figlia?
 VITELLI: Apollonia//
 MICHAEL: Bene//.

Questo il doppiaggio:

MICHAEL: Fabrizio/ spiega che c'è un equivoco//
 FABRIZIO: Sì signore//
 MICHAEL: Io/ ecco/ mi dispiace che vi siate offeso//
 FABRIZIO: Parlavamo senza malizia//
 MICHAEL: Io sono forestiero qui//
 FABRIZIO: È in Sicilia che è poco//
 MICHAEL: E non è mia abitudine provocare la gente senza
 ragione//
 FABRIZIO: Non volevamo mancare di rispetto né a voi né a
 vostra figlia//
 VITELLI: Ma cu iè chistu? E chi voli i' me figghia?
 MICHAEL: Sono un americano/ sono nascosto qui//
 FABRIZIO: È un amico di amici/ capite//

MICHAEL: Mi chiamo Michele Corleone//
 FABRIZIO: E suo padre è don Vito Corleone//
 MICHAEL: I miei nemici pagherebbero molto cara/ un'informazione come questa//
 FABRIZIO: Tenetevela per voi/ questa confidenza/ perché se qualcuno parla/ voi... mi capite!
 MICHAEL: La cosa potrebbe finire male//
 FABRIZIO: E vostra figlia poi resterebbe senza padre//
 MICHAEL: Invece di trovare un marito//
 FABRIZIO: Avete sentito che ha detto? Iddu s'a sposa!
 CALO: Io non ci credeva/ ma chistu s'annamurò proprio//
 MICHAEL: Voglio conoscere vostra figlia//
 FABRIZIO: Stateve attento ca vi conveni//
 MICHAEL: Con il vostro permesso//
 FABRIZIO: Non vi fate pregare//
 MICHAEL: E sotto il controllo della vostra famiglia//
 FABRIZIO: Secondo le usanze locali//
 MICHAEL: E con tutto/ il rispetto//
 FABRIZIO: Allora?
 VITELLI: Venite domenica// Di mattina// Mi chiamo Vitelli//
 Abito in campagna/ vicino al fiume//
 MICHAEL: Grazie// E come si chiama vostra figlia?
 VITELLI: Apollonia//
 MICHAEL: Bene//.

La scena dimostra, ancora una volta, l'impossibilità di scindere la componente iconica da quella verbale. Tutta la mimica è infatti inequivocabilmente legata alla traduzione simultanea, con quel guardare, da parte di Calo e Vitelli, alternativamente ora Michael ora Fabrizio. Inoltre lo stupore di Fabrizio e di Calo di fronte alla richiesta di matrimonio di Michael, formulata in inglese, si giustifica per via del fatto che soltanto loro l'hanno capita, non certo il padre della ragazza, finché non gli viene tradotta. Se nell'originale lo spettatore non coglie alcuno scollamento tra immagini e parole, lo stesso non può dirsi per la versione italiana¹⁴⁰, dove Fabrizio, per rendere credibile la ripetizione delle battute da italiano a italiano tenta di dare a Vitelli,

140. «[Q]uanti interpreti superflui che ripetono con dispendio mimico battute già capite!» (RAFFAELLI 1991b: 99).

per rabbonirlo, il sottotesto ammiccante e quasi gergale («è un amico di amici/ capite»), oltre che regionale, di quanto Michele sta dicendo in freddo italiano *standard*.

Anche il *code mixing* viene azzerato nel doppiaggio: «Vaffangulo!» e «Vaffangulo your own!», si augurano reciprocamente la sorella di Michael e il marito, nel primo *Padrino*; nella versione doppiata, la risposta mistilingue diventa: «Vaffanculo pure tu!»; «Come stai/ zio? How do you do?», doppiato in «Come stai/ zio? Come va?» (*Mean Streets – Domenica in chiesa, lunedì all'inferno* [*Mean Streets*], 1973, di Martin Scorsese). Può accadere peraltro anche l'opposto: «Charlie/ tu sei un good boy//» recita la versione doppiata della seguente battuta: «Charlie/ you're a good boy//» (nel medesimo film di Scorsese).

Ma l'amplificazione della componente dialettale nel passaggio dalla colonna sonora americana a quella italiana non è una regola. Proprio nel *Padrino*, infatti, non mancano fenomeni di segno opposto. Abbiamo già visto che il signor Vitelli nel primo film, al termine della scena citata, utilizza il dialettalismo *sciumi*, che invece il doppiaggio italianizza in *fume*. E, nella stessa scena, cadono, rispetto all'originale, i dialettalismi *accusì* 'così', *minghia* e *piccioli* 'soldi'. Nel *Padrino – parte II*, nel dialogo tra la madre di Vito e don Ciccio, abbiamo battute come le seguenti: «Io non mi scantu/ di parole soi!»; «Sparagnatemi/ stu figghiu miu!»; «Mu sparagnasse!», che doppiate diventano: «Non sono le parole/ che mi fanno paura!»; «Lasciatelo a me/ 'sto figghiu miu!»; «Lasciatemelo!». Gli adattatori e i direttori di doppiaggio provvidero evidentemente a eliminare le forme più distanti dallo *standard* (*scantari* 'avere paura' e *sparagnari* 'risparmiare'). Anche altrove il siciliano dei personaggi secondari del *Padrino – parte II*, specialmente nelle sezioni storiche del film, sembra più criptico (verosimilmente, per ragioni geoeconomiche e storico-linguistiche, in bocca ai siciliani d'America del primo Novecento) rispetto alla versione doppiata. Un altro esempio è «Lassel'aire», doppiato in: «Lasciatela andare».

Anche *Mean Streets* sottolinea insistentemente l'origine italiana di tutti i personaggi (nonché del regista), non soltanto

mediante l'inflessione degli attori ma anche con inquadrature di *poster* che rappresentano Messina o Napoli e con le canzoni italiane (*Malafemmena* e altre). Il doppiaggio in questo caso opta per una soluzione originale e successivamente poco praticata. Anziché rendere l'italoamericano di De Niro e compagni con un'inflessione siciliana o napoletana, i curatori dell'edizione postsincronizzata scelsero un italiano informale, infarcito di turpiloquio e tempestato di anglicismi soprattutto con funzione di segnali discorsivi o allocutivi: *come on, right, well, thank you, thank you very much, sure, I understand, shut up, all right, right, please, miss, OK*, etc. In altre parole, i due poli del *code-mixing* e del *CODE-SWITCHING* [→ [Glossario](#)] sono stati invertiti rispetto all'originale: all'angloamericano con qualche espressione italiana o regionale (*statte zitte, minghia* e *Maronna*) e con marcata pronuncia italoamericana è stato sostituito l'italiano con qualche espressione inglese. Del tutto immotivato il passaggio dal siciliano al napoletano nella scena seguente: «Lassal'airi// Che ci stai facennu?» (originale), doppiata in: «Ehi/ ma che state facienno? Che so' shti shtrilli?».

Come si è ampiamente dimostrato, dunque, il dialetto del doppiaggio ha usi senz'altro limitati rispetto a quello della produzione nostrana, e inoltre presenta un maggior grado di innaturalezza e di italianizzazione:

È chiaro che si tratta di una lingua altamente convenzionale, in cui la dialettalità o la regionalità passa attraverso stereotipi, *cliché*, luoghi comuni che hanno una loro coerenza presumibilmente dettata dalla tradizione cinematografica più che dalla fedeltà ad una varietà linguistica effettivamente parlata¹⁴¹.

Se si esclude il caso dei film sulla malavita d'oltreoceano, inoltre, le società di doppiaggio sono assai di rado propense ad accogliere i regionalismi (anche solo fonetici), preferendo il ricorso a forme colloquiali o popolari comunque italiane, piuttosto che diatopicamente marcate. Questo è dovuto all'esigenza di

141. PAVESI (1994: 132).

non aggiungere ulteriori elementi tipici della realtà italiana (e dunque stranianti per il pubblico), oltre all’italiano *standard*, nei film di ambientazione straniera:

C’è almeno un elemento del testo originale che non possiamo riprodurre: il dialetto. Perché se è possibile, come in *Bulli e pupe*, che è un caso limite, tentare di ricreare un gergo, è invece impossibile stabilire un’analogia tra un dialetto regionale degli Stati Uniti e un dialetto regionale italiano. Benché sembri che esistano un nord e un sud in ogni angolo del mondo, sarebbe impensabile far parlare in siciliano i nati nel New Mexico e così via fino a far parlare in valtellinese quelli che vengono dal Maine. Oltretutto [...] il dialetto nel cinema italiano è portatore di un retaggio che forse trae origine dal teatro delle maschere, dalla farsa, ed è perciò condannato a connotare in modo grottesco il personaggio che parli con un qualsiasi accento¹⁴².

Qualche tolleranza in più si ha nei film che inscenano la vita degli immigrati italiani, come per esempio in *Mac*, 1992, di John Turturro (con inflessioni siciliane nella versione originale e in quella doppiata) e in *Big Night*, 1996, di Stanley Tucci e Campbell Scott. Quest’ultimo film è particolarmente interessante, perché all’italoamericano dell’originale non si sostituisce il siciliano o il calabrese (sebbene i due fratelli Pileggi, protagonisti del film, provengano dall’Italia del Sud, secondo il copione), bensì un improbabile, artefatto e macchiettistico abruzzese, la cui adozione è così giustificata dall’adattatore dialoghista, Filip-

142. GALASSI (1994: 66–67). Proprio per questo, piuttosto che servirsi di inflessioni dialettali o di espressioni gergali italiane, gli adattatori e i direttori di doppiaggio preferiscono inventare forme e locuzioni (perlopiù insulti) pronunciate in un italiano foneticamente ineccepibile, come corrispettivi dello *slang*: «Poiché è impensabile travasare in un’ambientazione dichiaratamente ‘altra’ modi gergali ‘nostri’, che per quanto possano essere nuovi danno immediatamente l’impressione di trovarsi in una periferia italiana, è bene lavorare sull’invenzione, escogitando espressioni colorite e limitando al massimo la resa dell’intercalare (‘fottuto’, ‘dannato’, ‘cazzo di...’, ‘amico’), che a questo punto diventa un elemento secondario» (PAOLINELLI/DI FORTUNATO 2005: 62). Allo stesso volume si rimanda per esempi concreti di adattamento dello *slang*, con una ricca analisi del film *Jackie Brown*, 1997, di Quentin Tarantino (cfr. PAOLINELLI/DI FORTUNATO 2005: 51–78).

po Ottoni: «perché ormai il dialetto calabrese–siciliano al cinema è irrimediabilmente associato alla Mafia»¹⁴³.

Quello che rende un po' meno distante dal parlato–parlato l'attuale doppiaggese, dunque, non è tanto la presenza di regionalismi quanto lo stile recitativo dei doppiatori di oggi rispetto a quelli di ieri. Il merito di aver rinnovato la tradizione spetta soprattutto a Ferruccio Amendola, per anni doppiatore, tra l'altro, di Hoffman, De Niro, Pacino (nel *Padrino* e in moltissimi altri film), Stallone. Già alla fine degli anni Sessanta, egli introdusse la recitazione cosiddetta “buttata”¹⁴⁴, vale a dire trascurata, con impostazione meno impettita e pronuncia meno ossequiosa delle norme del DOP.

5.3.2. Come abbiamo già in parte visto con l'esempio del *Padrino*, un altro problema rilevante per i realizzatori del doppiaggio è quello del plurilinguismo, in particolar modo se una delle lingue dell'originale è l'italiano. Abbiamo già detto che, se il contesto lo consente, l'italiano passa a una varietà regionale, per meglio contrapporsi all'italiano *standard* usato come equivalente della lingua non marcata nella colonna sonora originale. Altre volte, tuttavia, i realizzatori optano per la sostituzione dell'italiano con un'altra lingua. È quanto accade in *Un pesce di nome Wanda* (*A Fish Called Wanda*), 1988, di Charles Crichton. Nell'originale, la protagonista eponima si eccita ogniqualvolta sente parlare italiano (con enunciati sempre mal costruiti e talora fuori contesto, quasi recuperati da un corso di italiano per principianti); nel doppiaggio la lingua eroga diventa lo spagnolo, con opportuno adattamento dei *frames* culturali (anche se lo stereotipo gastronomico regge più sull'italiano che sullo spagnolo):

143. CASELLA (1998: 454).

144. È termine adottato dallo stesso Amendola, in CASTELLANO (1993: I, 57). Analogamente, Maria Pia Di Meo (voce della Deneuve, della Streisand e di numerosissime altre dive) definisce il nuovo doppiaggio più *parlat[o]* (ID., p. 58).

WANDA: Make the call//
 OTTO: Momento/ carissima//
 WANDA: No!
 OTTO: Eventuale//
 WANDA: Not Italian!
 OTTO: Eh!
 WANDA: No! No!
 OTTO: Per cominciare/ due insalate verdi/ con peperoni//
 WANDA: No!
 OTTO: E un linguini/ primavera//
 WANDA: No!
 OTTO: I'm going dialetto d'Inghilterra//
 WANDA: (*dandogli nervosamente il telefono*) Make the call/
 Otto// You're really Italian?
 OTTO: Absolutamente sì// My name is Otto// It means eight//
 Say arriverderci a Giorgio//
 WANDA: Goodbye George//
 OTTO: (*fingendo di parlare al telefono in un marcato accento
 italiano*): Ah yes/ I wonder if you could me be through the
 police/ per favo... <Ah>!
 WANDA: (*gli dà uno schiaffo*) <Otto>!

DOPPIAGGIO:

WANDA: Fa' la telefonata//
 OTTO: Un momentito/ mi querida//
 WANDA: No!
 OTTO: Almuerzo//
 WANDA: Niente spagnolo//
 OTTO: Olé!
 WANDA No! No!
 OTTO: Para empezar//
 WANDA: No!
 OTTO: Dos ensaladas verdes con pimientos//
 WANDA: No!
 OTTO: Y Paella a la valenciana//
 WANDA: No!
 OTTO: Y chuleta de cordero...
 WANDA: Fa' quella telefonata/ Otto// Sei davvero spagnolo?
 OTTO: Seguro que sí// Il mio nome è Ocho// Significa Otto. Di'
 hasta luego a George//
 WANDA: Addio George//
 OTTO: (*al telefono*) Io quería hablar con la policía/ por favor//
 WANDA: Otto!

ORIGINALE:

OTTO: È molto pericoloso/ signorina// Molto pericoloso//
Carissima//

WANDA: Speak it! Speak it!

OTTO: Osso buco alla milanese/ con piselli// Melanzane parmigiana/ con spinaci// Dov'è la farmacia? [...] A che ora parte il treno? Dov'è la Fontana di Trevi? Mozzarella// Parmigiano// Gorgonzola//.

DOPPIAGGIO:

OTTO: Es muy peligroso/ señorita// Muy peligroso// Querida//

WANDA: Sì/ parla! Parla!

OTTO: Tortilla con jamón/ a la española// Chorizo y queso manchego// Donde está la morenita? [...] Te gusta el flamenco? Aquí está la plaza de toros// Gazpacho// Manzanas// Bananas//.

ORIGINALE:

OTTO: Niente// [...] Ecco l'uomo// Oh! (*vedendo il seno di Wanda*) Le due cupole grandi della cattedrale di Milano! Benito Mussolini// Dov'è il Vaticano? Oh! Ecco Roma! Volare/ Oh oh! E cantare/ oh oh//.

DOPPIAGGIO:

OTTO: Nada// [...] Aquí está el hombre// Las dos cupolas de la catedral de Sevilla! Francisco Franco// Donde está la Plaza Mayor? Oh! Real Madrid! Toreador la la la la la//.

ORIGINALE:

WANDA: Archie?

ARCHIE: Hm?

WANDA: Do you speak Italian?

ARCHIE: I am Italian! Sono italiano in spirito! Ma ho espuesto una donna che preferisce lavorare nel giardino a far/ l'amore passionato/ un sbaglio/ grande! But it's such an ugly language// What about Russian? (*dopodiché passa al russo, sortendo lo stesso effetto eccitante su Wanda*).

DOPPIAGGIO:

WANDA: Archie?

ARCHIE: Hm?

WANDA: Tu parli spagnolo?

ARCHIE: Io soi español! Y con todo mi espirito// Pero soi casado con una mujer/ que le gusta mas trabajar en el jardín/ que a fere l'amor// Y es un equivocación grandísima! Ma è una lingua che non mi piace// Che ne diresti del/ russo?

Altre volte il riferimento a una seconda lingua viene cancellato *sic et simpliciter*, nel doppiaggio, con evidente impoverimento dei contenuti, specie se il film è basato proprio sulle difficoltà comunicative, come per esempio accade nella *Rosa tatuata* (*The Rose Tattoo*), 1955, di Daniel Mann. Il celebre film, tratto dall'omonimo dramma scritto da Tennessee Williams in onore di Anna Magnani, narra le vicende della siciliana Serafina (la Magnani), giunta negli Stati Uniti negli anni Trenta–Quaranta per sposare Rosario Delle Rose, che morirà all'inizio del film. Dall'unione nacque Rosa, che, all'opposto di sua madre, mostra una forte volontà di integrarsi nel sogno americano e di reprimere il ricordo delle proprie origini. Numerosi sono i brani bilingui (italiano/inglese) del film, ricondotti al solo italiano senza accento della versione postsincronizzata.

«I want you teach a little Italian word// The word is bacio//», dice Rosa al fidanzato. Questa la battuta doppiata: «In tutta la sera non mi hai dato neanche... neanche un bacio//». «I couldn't speak nothing in English/ except of love//», dice Serafina, con il solito errore della doppia negazione, a proposito del suo arrivo negli Stati Uniti. Ecco il corrispettivo doppiato: «Rimasi ammutolita/ fin dopo la notte del matrimonio// E dopo dissi soltanto/ amore//». Serafina accusa Rosa di averle mentito e di essere uscita con un ragazzo anziché essere andata a studiare da un'amica. Quando le chiede di giurare davanti alla Madonna la ragazza rifiuta:

SERAFINA: Because you don't study no civics/ tonight//

ROSA: Don't study no civics// Why do you talk like you just came over in steerage// This isn't Sicily/ mother/ and you are not a baroness// You do sewing//.

Il doppiaggio elimina il riferimento al modo di parlare di Serafina:

SERAFINA: Perché sai di giurare il falso// E questo ti porta male//

ROSA: Ti porta male/ ti porta male// Ti è rimasta la mentalità di una contadina siciliana// Quante storie/ mamma! Tu non sei una baronessa// Sai solo cucire//.

L'adattamento trasforma dunque uno stereotipo in un altro: dall'incapacità di integrazione linguistica (resa dal duplice errore di *don't* per *didn't* e della doppia negazione *don't... no*), rimproverata dalla figlia alla madre, al rifiuto dell'integrazione culturale (l'attaccamento alla superstizione e il rifiuto della modernità).

Anche quando non compaiono riferimenti a parole specifiche, bensì soltanto a elementi della cultura italiana, il problema si fa spinoso per gli adattatori: la convenzione filmica impedisce infatti di sottolineare lo scollamento tra contesto del film (straniero) e italiano del doppiaggio, come abbiamo già visto. Pertanto tali riferimenti vengono di norma cancellati. Vediamo qualche esempio, partendo dal solito *Padrino*. In una scena ambientata in un ristorante italiano, il poliziotto corrotto chiede al mafioso Sollozzo: «How's the Italian food/ in this restaurant?», doppiato in: «Che mi consigli di buono/ in questo ristorante?». Poco oltre:

ORIGINALE:

SOLLOZZO: (*al poliziotto*): I'm going to speak Italian to Mike//

POLIZIOTTO: Go ahead//

SOLLOZZO: (*a Michael Corleone*) Me dispiace// Tu/ hai sapiri/ ca chiddu ch'è successo/ tra me e tu patre/ fu una cosa di bisiniss// Io/ au un grosso rispetto/ pe tu patri// Ma tu patri/ penza all'antica! Iddu nu lo vo' capiri che io/ sono omo de onori!

MIKE: Non me deri/ sti cosi// I saccio//

SOLLOZZO: 'O sai? E tu hai sapiri/ che eu/ ho aiutato 'a famiglia Tattaglia// Io credo che/ ce potemo mettere in un accordo// Io voglio pace// E lasciamo perdere co tutte sti cazzati!

MIKE: Ma vogghiu ca...

SOLLOZZO: Che è?

MICHAEL: Come se dice... What I want... (*e seguita a parlare in inglese perché non gli vengono le parole in italiano, per lui seconda lingua e non prima come per suo padre*).

DOPPIAGGIO:

SOLLOZZO: Scusaci/ se ora parliamo un poco io e Mike//

POLIZIOTTO: Senz'altro//

(*la conversazione tra Michael e Sollozzo seguita in modo quasi identico all'originale, con qualche aggiustamento nella pronuncia: eu e au diventano io e ho, cade l'inflessione napoletana di Michael*).

MIKE: Beh/ ma non è facile// Come si dice... La pace bisogna volerla in due [...].

Un altro film rappresentativo dell'italiano utilizzato dagli americani è *Stregata dalla luna (Moonstruck)*, 1987, di Norman Jewson. Il film, che adotta tutti gli stereotipi sugli italiani (melomania, culto del cibo e delle donne, gelosia, focosità, attaccamento alla famiglia e soprattutto alla mamma, alle tradizioni e alla religione, etc.) al di fuori di quello mafioso, contiene vari brani in italiano, con alcuni errori grossolani dovuti all'evidente ignoranza da parte di autori e attori della realtà messa in scena dal copione. Il doppiaggio, in questo caso, ha il merito di riequilibrare il tenore dei dialoghi. Cominciamo dalla scena in cui la siciliana Loretta (interpretata da Cher), rientrando a casa, saluta il nonno con un improbabile «Ciao/ bello» cui segue, come risposta, un altrettanto scorretto *Buonanotte* (visto che si tratta di un arrivo e non di un congedo). Il doppiaggio corregge solo parzialmente con un «Ciao nonno», lasciando tuttavia invariato il *buonanotte* anziché sostituirlo con un più adeguato *Ciao* o *Buonasera* (come peraltro accade verso la fine del film). L'inappropriatezza pragmatica continua con il calco semantico «Ti amo» detto da Loretta al padre e viceversa, adeguatamente reso con «Ti voglio bene» nel doppiaggio. Un altro calco, stavolta morfosintattico, si ha nell'innaturale posizione del soggetto nella seguente domanda formulata dalla futura suocera di Loret-

ta: «How long do I have to wait? Quanto io devo aspettare?», adeguatamente sicilianizzata nel doppiaggio: «Johnny/ figghiu miu/ veni cca/ veni cca! Angoraaju aspettari?». Assolutamente sconveniente è anche l'osservazione fatta dalla parrucchiera a proposito dei capelli grigi di Loretta: «Finalmente/ che brutta/ signora!», resa più diplomaticamente nel doppiaggio: «Ah/ Finalmente/ che brutto/ questo grigio!».

Allontanandoci dai fenomeni prettamente linguistici, infine, traspare una visione oleografica e alterata dell'Italia anche nell'invito di Loretta al suo fidanzato affinché si ripari dal sole, quasi fosse in un safari in Africa piuttosto che al capezzale della madre in Sicilia: «Don't stand directly under the sun// You've got a hat// Use your hat//» («Non stare troppo al sole// Hai il cappello/ no? Usalo/ ok?»). Anche se soltanto a livello iconico, un altro errore si ha nella scena in cui Loretta serve al cognato (di cui sta per innamorarsi) degli spaghetti sconditi come contorno di una bistecca: adattissimi per gli americani, non certo per gli italiani, neppure quelli d'America.

Quando il bilinguismo dell'originale tocca una lingua diversa dall'italiano, solitamente viene mantenuto, anche se possono esservi alcune semplificazioni. Il cane russo Boris, in *Lilli e il vagabondo*, rivolge a Lilli l'epiteto *bublichki* 'dolcezza', inalterato nel primo doppiaggio, trasformato nel più trasparente *matrioska* 'bambolina' nel secondo.

Il problema dell'adattamento di un film plurilingue, pressoché irresolubile, come s'è visto, sottolinea l'impoverimento arrecato dal doppiaggio alla versione originale del film. Per ridurre i danni, si sceglie talora di doppiare una sola delle due lingue, sottotitolando l'altra. È accaduto coi dialoghi francesi e inglesi del denso *Daddy Nostalgie*, 1990, di Bertrand Tavernier (dove il bilinguismo traspare fin dal titolo, provvidenzialmente non tradotto dai nostri distributori), in cui un personaggio (Dirk Bogarde, che interpreta il padre) parla prevalentemente inglese, mentre gli altri (Jane Birkin, la figlia e Odette Laure, la madre) parlano perlopiù francese e l'intero senso dell'opera si basa proprio su questo dualismo e sulla diversa percezione del mondo e

dei sentimenti. La versione italiana doppia il francese (lingua base del film), mentre usa i sottotitoli per l'inglese.

Gli stessi problemi possono riguardare anche opere doppiate di autori italiani, com'è il caso di *Io ballo da sola* (*Stealing Beauty*), 1996, di Bernardo Bertolucci. La protagonista Lucy Harmon (Liv Tyler) è americana, gli amici sono parte italiani, parte francesi, parte inglesi, ma si esprimono tutti in perfetto doppiaggese (tranne l'attore Jean Marais, il vecchio antiquario, che parla italiano con marcato accento francese e con inserti integralmente francesi). Le scritte di scena (le poesie di Lucy) sono tutte in inglese, benché vengano pronunciate in italiano dalla voce-pensiero. Insomma, il raffinato testo pluricodice di Bertolucci (che anche qui, almeno negli intenti originari, come nel film di Tavenier, sembra associare alla variazione diatopica diversi modi di porsi nei confronti della realtà) viene pressoché azzerato dal doppiaggio, che dunque banalizza l'intera trama del film.

Un caso particolare di convivenza forzata (indotta dal doppiaggio) di più lingue nello stesso film e di scollamento tra codice iconico e codice verbale si ha con le scritte di scena (giornali, lettere, insegne, etc.), convenzionalmente non tradotte, se non, ormai sempre più di rado, mediante scritte sovrimprese¹⁴⁵. Significativo, al riguardo, è il già citato *Cantando sotto la pioggia*: la Casa di produzione cinematografica di cui si parla nel film è la *Monumentale Film*, benché se ne legga chiaramente l'insegna «Monumental Pictures»; lo stesso vale per la rivista *Variety*, nei dialoghi doppiati *Varietà*. E che dire del film «Duelling Cavalier» (la cui scritta di scena è ben visibile), diventato nei dialoghi italiani «Il cavaliere spadaccino»?

145. Oppure mediante la (ormai desueta) sostituzione dell'inquadratura con un'altra, simile, ma con le scritte in italiano. Il cinema delle origini preferiva eliminare le scritte di scena mediante il taglio dell'intera inquadratura (cfr. RAFFAELLI 2001: 892).

5.4. I titoli

A conclusione del capitolo, gioverà spendere qualche parola sulla traduzione dei titoli dei film, spesso vituperata, da pubblico e critica, come eccessivamente quanto immotivatamente infedele¹⁴⁶. La traduzione del titolo di un film è indubbiamente meno problematica rispetto all'adattamento dell'opera filmica nel suo complesso, giacché mancano i vincoli del sincronismo labiale e, a parte qualche eccezione di virtuosismo grafico (emblematica, di recente, la raffinatissima grafica dei titoli di testa della *Mala educación*, 2004, di Pedro Almodóvar, che forse anche per questo è stato distribuito col titolo originale), quelli dell'interazione tra codice iconico e codice verbale. Sussistono, d'altra parte, evidenti vincoli pragmatici: il titolo, quale carta di presentazione del film, esercita infatti «una funzione di richiamo per lo spettatore», al punto tale che nella sua traduzione «il criterio dell'efficacia» comunicativa prevale su «quello della fedeltà»¹⁴⁷.

Solo di rado il titolo è tradotto letteralmente: la Casa di distribuzione del film (essa, in effetti, e non il regista né il produttore, impone il titolo di esportazione) preferisce di solito titoli ammiccanti e ritenuti per varie ragioni più accattivanti dell'originale. Peraltro, talora la traduzione letterale non è che un calco con errori più o meno grossolani: *Les Quatre-cent coups*, 1959, di François Truffaut, fu tradotto in italiano con l'insensato *I quattrocento colpi*, laddove l'espressione francese vale 'fare il diavolo a quattro' o 'essere uno scavezzacollo'; *La Chèvre*, 1981 (più o meno 'il capro espiatorio'), di Francis Veber, diventa in italiano *La capra*, che fa pensare a un ignorante, piuttosto che a uno sbadato sfortunato come invece è il protagonista del film; *The Big Heat*, 1953, di Fritz Lang, diventa *Il grande caldo*: «Il titolo, tradotto alla lettera nell'edizione italiana, è in realtà

146. L'argomento è sviluppato in ROSSI (2006a).

147. SALSÌ/TRAPANI (1994: 120).

un’espressione gergale per indicare un’intensa attività di polizia contro la criminalità»¹⁴⁸. *The Nanny*, 1965, di Seth Holt, passa a *Nanny la governante*, con fraintendimento del sostantivo *nanny* ‘governante’, scambiato per un nome proprio e quindi glossato. Un brutto calco è anche quello del film di Ken Russel *Women in Love*, 1969 (**Fig. 38**), tradotto *Donne in amore* (che oltretutto presenta spiacevoli rimandi paronomastici del tutto fuorvianti, quali *in calore*) anziché ‘donne innamorate’. In *Dressed to Kill*, 1980, di Brian De Palma, tradotto *Vestito per uccidere*, oltre a perdersi il doppio senso del titolo (che metaforicamente vale ‘vestito in modo provocante’), si suggerisce anche, per via della desinenza *-o*, che l’assassino è un uomo, anticipando, così, il finale del film.

Negli ultimi anni si tende sempre più spesso a mantenere il titolo originale (in italiano cade, tutt’al più, l’articolo: *The Shining*, 1980, di Stanley Kubrick: *Shining*), eventualmente accompagnato da una traduzione (*Les choristes*, 2004, di Christophe Barratier: *Les choristes – I ragazzi del coro*) o da una glossa che chiarifica un aspetto tematico del film (*The Woodsman*, 2004, di Nicole Kassell: *The Woodsman – Il segreto*). A volte il titolo originale viene sostituito, in Italia, da un titolo esso stesso straniero: *The Gang’s All Here*, 1943, di Busby Berkeley, trasformato in *Banana Split; Find the Lady* (rititolato *Call the Cops!*), 1976, di John Trent, diventa nella versione italiana *Cherchez la femme*. Più spesso, al contrario, un titolo francese viene sostituito da uno inglese: *La Route de Corinthe*, 1967, di Claude Chabrol, diventa *Criminal Story*.

Se si opta per la “traduzione” del titolo, tuttavia, la soluzione preferita dalla nostra distribuzione continua ad essere quella della radicale modificazione, spesso del tutto irrelata da motivi testuali e giustificata soltanto da ragioni commerciali. L’esemplificazione sarebbe sterminata e si limita qui dunque a due soli casi particolarmente significativi. *La Fiancée du pirate*, 1970, di

148. MEREGHETTI (2005: 1179).

Nelly Kaplan, si trasforma in *Alla bella Serafina piaceva far l'amore sera e mattina*: in clima di libertà sessuale non solo si cambia il titolo, ma, per il gusto della rima, anche il nome della protagonista — in originale *Marie* — presentando una bella commedia satirica come una ridicola farsetta da caserma. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004, di Michel Gondry, diventa *Se mi lasci ti cancello*: il titolo succedaneo, peraltro criticatissimo dalla stampa, svela rozzamente e impropriamente il succo della trama, cancellando, in questo caso letteralmente, la poeticità funzionale dell'originale¹⁴⁹.

Ne consegue che, talora, la modificazione del titolo operata dalla distribuzione italiana determina anche uno spostamento del *target* originario del film.

149. La frase ('eterno sole di una mente immacolata') — oltretutto citazione di un verso dell'elegia *Eloisa ad Abelardo* di Alexander Pope — sembra essere una sorta di pubblicità della ditta che, nel film, promette un'illusoria felicità garantita dalla rimozione dei ricordi (ovviamente impossibile) di una relazione amorosa fallita. La rititolazione italiana riesce così a far cambiare le attese del pubblico sul genere del film (anche con l'aiuto della presenza dell'attore Jim Carrey, quasi sempre associato a ruoli comico-grotteschi): da commedia sperimentale, e non priva di una sua profondità psicologica, a farsa.