

## Fottiti amico

Gianni G. Galassi

Traduttore / adattatore, Società Attori Sincronizzatori, Roma

Innanzitutto permettetemi di ringraziare dell'invito la Facoltà che ci ospita. Di ringraziare i presenti, per essere intervenuti così numerosi. E, già che sono in tema, di ringraziare Elio Pandolfi – che siede accanto a me –, perché il plauso che mi è stato tributato per la versione italiana del *Riccardo III* di Richard Loncraine è in buona parte dovuto al suo grande talento di interprete. Un grazie anche a Veronica Pivetti, che come componente della "ciurma" di *E.R. Medici in prima linea*, contribuisce quotidianamente al successo di un altro titolo del quale la RAI mi ha affidato la versione italiana.

Adempiuta la liturgia dei ringraziamenti, posso dare inizio alla parte blasfema del mio intervento. Non mi dispiace l'idea di Renoir, secondo il quale noi che doppiamo il cinema saremmo i responsabili di una sfida sacrilega. Dal prossimo lunedì, entrando in sala di doppiaggio, l'idea di prendere parte ad un rito che in qualche modo viola un tabù renderà la mia giornata di lavoro molto più eccitante.

Credo che Renoir, se fosse stato sincero fino in fondo, avrebbe dovuto affermare che il cinema stesso è una sfida sacrilega. Ringraziamo il destino che ci ha resi testimoni di questa sfida che si ripete ormai da un secolo, e che deve la sua longevità anche al fatto che è possibile goderne in tutti gli angoli del pianeta. Perché qualcuno ha ideato il modo di tradurre il cinema.

Come sia iniziata la pratica della traduzione del cinema, altri lo saprebbero raccontare meglio di me: vedo in platea il professor Quargnolo, autore di saggi fondamentali sulle origini della trasposizione filmica. Dal canto mio, mi propongo invece di sottoporre alla riflessione di chi mi ascolta questioni più legate alla pratica traduttiva del film.

Si è parlato, in uno degli interventi introduttivi, delle due anime di questo Convegno, dei due schieramenti invisibili che si fronteggiano oggi qui a Trieste come ieri a Torino: "partito dei filologi" versus "partito dei doppiatori". Tema caldo, senza dubbio. Sin da quando il cinema ricevette il dono della parola. A portare in temperatura questa polemica provvide a suo tempo un giovane e pensoso critico cinematografico. Si chiamava Michelangelo Antonioni e scriveva su una rivista, *Cinema*, che, benché accettata dal regime mussoliniano, era una raffinata palestra della cinefilia degli Anni '40. Dalle pagine di *Cinema*, Antonioni promosse un pubblico dibattito sull'argomento "doppiaggio sì-doppiaggio no". Dibattito che non approdò ad una vera conclusione – scopo che, peraltro, non si proponeva di raggiungere – ma che lasciò aperti, o meglio

sospesi, i termini di questa polemica per alcuni decenni. Occorre aggiungere che solo in anni recenti, da quando cioè sono state varate sulla materia iniziative di carattere scientifico, si è cominciato a dire una parola nuova su tale vexata quaestio, spingendola finalmente al di là del poco interessante dilemma, se sia legittimo o meno doppiare i film. Sta al pubblico stabilirlo, e il pubblico lo ha già stabilito da molti lustri.

Viceversa è molto più interessante chiedersi che cosa succede quando si traduce un film, che cosa succede del film, e quale rapporto è possibile stabilire tra il film, così come è stato licenziato da chi lo ha prodotto e realizzato, e il film che viene visto e ascoltato in paesi diversi da quello d'origine. Si pone, in sostanza, il problema della traducibilità del film. Il cinema è un mezzo di comunicazione che impiega due diversi livelli di significazione: la significazione attraverso l'immagine e la significazione attraverso il suono. Il cinema è audio/visivo. Ne consegue che, tra questi due livelli di significazione, esistono modalità diverse di fruizione da parte dello spettatore. Si può dunque parlare di traduzione del film come traduzione dell'immagine del film e, simultaneamente – sincronicamente – come traduzione della colonna sonora. Che poi altro non è che l'immagine sonora del film.

Perché traduzione dell'immagine? Perché lo spettatore straniero è in effetti costretto ad operare una traduzione mentale delle immagini che scorrono sullo schermo. Lo spettatore italiano di un film americano non doppiato non vede esattamente un film in versione originale: è costretto, in realtà, a tradurre mentalmente le immagini che percepisce. Immaginiamo lo spettatore di un film muto, per esempio un film muto dell'epopea western, che non si sia mai mosso dalla realtà urbana italiana in cui è nato e cresciuto. La scena dell'eroico cowboy che attraversa al galoppo il deserto del Colorado è, senza dubbio, la rappresentazione analogica di un evento reale: una distesa di sabbia con sopra un cavallo con sopra un uomo con sopra un cappello. Sabbia, cavalli, uomini e cappelli sono oggetti dei quali lo spettatore italiano ha sicuramente esperienza. Ma sappiamo bene che l'icona costituita dall'insieme di questi elementi non ha per lui la stessa valenza – di senso, di emozioni, di storia nazionale – che ha per lo spettatore statunitense. E fatalmente il confortante concetto di versione originale che siamo soliti associare, senza pensarci troppo, al cinema muto, comincia ad appannarsi: *spectator in fabula* – ci torneremo tra poco –.

Noi qui ci occupiamo in particolare del processo traduttivo della colonna sonora. Parlo volutamente di traduzione della colonna sonora perché mi piacerebbe, come professionista del doppiaggio cinetelevisivo, offrire uno spunto di riflessione ai professionisti della ricerca. Proviamo a chiederci: di cosa parliamo quando parliamo di doppiaggio? Che cos'è, esattamente, il testo tradotto che gli studiosi studiano? Mi sembra di cogliere nel termine testo il seme di un equivoco. Forse siamo troppo abituati a considerare testo una serie di

parole messe in fila su una pagina. Ma, nel caso del film – e più in generale dell'audiovisivo – è all'intera colonna sonora che va riconosciuto il ruolo di testo filmico sonoro del quale viene eseguita la traduzione. Un testo che si rivela piuttosto complesso, se ci soffermiamo a considerare gli elementi in cui si articola: elementi testuali, certamente (si parte pur sempre da un copione tradotto e adattato), ma anche elementi prosodici (i tempi di recitazione specifici di ogni lingua), paratestuali (l'interpretazione dell'attore in sala di doppiaggio), plurimediali (il mixage della colonna sonora doppiata in rapporto alle immagini), psicoacustici (la percepibilità e la verosimiglianza del dialogo doppiato in relazione allo sfondo sonoro).

È impossibile parlare di film tradotto senza chiamare direttamente in causa lo spettatore, poiché la visione del film si compie – e il film esiste – solo quando l'opera entra in rapporto col suo destinatario. *Spectator in fabula*, per parafrasare il termine con cui Umberto Eco, in suo saggio, allude al lettore di libri. Lo spettatore gioca un ruolo attivo nella fruizione del film, e costituisce uno degli elementi fondanti della prassi traduttiva dell'audiovisivo. Elemento asincrono rispetto alla traduzione del film, ma non per questo meno importante. Infatti, come l'autore plasma la sua opera cinematografica in funzione di uno spettatore ideale, chi realizza la traduzione della colonna sonora del film tiene conto, a sua volta, dello spettatore ideale del film trasposto. Ecco perchè lo spettatore diviene, a pieno titolo, protagonista della traduzione filmica.

La traduzione del film, dicevamo, è una traduzione di immagini e di parole in un contesto di suoni tradotti. L'immagine tradotta, oltre al momento di assimilazione dell'immaginario cui accennavo prima, comporta anche un intervento di traduzione di ciò che le immagini mostrano in forma di testo verbale. L'esempio più banale è l'insegna di un negozio, o l'automobile con la scritta *police* – e non *polizia* – sulle fiancate, o ancora il quotidiano che, nel cinema americano degli anni quaranta, irrompe sullo schermo dopo aver fatto un po' di piroette, col finto strillone che fuori campo declama in italiano il finto titolo sparato dal giornalista in prima pagina. Per inciso, chi ha familiarità coi film di quel periodo avrà notato che, nella versione originale, il ragazzino che vende giornali sgolandosi per la strada non c'è quasi mai. Siamo in presenza di una costrizione iconica di primo livello: il film riproduce un mondo del quale lo spettatore straniero non ha esperienza, e questi opera una traduzione mentale delle immagini che vede adattandole al proprio vissuto e ponendole in relazione col mondo che lo circonda. La colonna sonora tradotta assolve in questi casi una funzione meramente didascalica, evitando una ridondante "traduzione" dell'auto della polizia, ma aiutandoci a capire cosa dicono i giornali che parlano dei nostri eroi. Le cose si complicano notevolmente quando il film tradotto deve fare i conti con la costrizione iconica di secondo livello. Questa parte della prassi traduttiva incombe in modo particolare sul responsabile del primo anello della

catena, una figura determinante nella formazione della colonna italiana. Mi riferisco all'autore dell'adattamento dei dialoghi, in gergo dialoghista.

Uso volutamente la parola autore perché il termine traduzione, nel nostro campo, è utilizzato in una accezione più circoscritta. Il traduttore si limita a fornire al dialoghista, che è il vero autore del copione adattato, una sorta di traduzione brutta della trascrizione del dialogo originale del film. Il vero lavoro di elaborazione del testo scritto – che finirà sul leggio della sala di doppiaggio – è quello che incombe appunto sul dialoghista. È il dialoghista adattatore che ha il compito di riscrivere il film nella lingua d'arrivo, ponendo le basi di una possibile traduzione sonora in relazione alla traduzione mentale delle immagini che lo spettatore vedrà sullo schermo.

Costrizione iconica di secondo livello, dicevamo. Provate ad immaginare l'angoscia di Sergio Jacquier – dialoghista del cinema di Woody Allen, di Mel Brooks, di Neil Simon, per citare qualche autore da lui tradotto –, quando si trovò a dover adattare in italiano questa scena di *Horse Feathers* dei Fratelli Marx: un frenetico Groucho, dovendo suggellare un documento, esclama: "The seal! Where is the seal?", e il solerte Harpo gli porge una foca. Diabolico gag basato sull'omofonia tra seal/sigillo, e seal/foca. Nella versione di Jacquier, Groucho esclama un geniale: "Focalizziamo, focalizziamo!" Sfido chiunque a negare che ci troviamo in presenza di un autore.

Il dialoghista, dunque, non è semplicemente un tecnico che si incarica di mettere in sincrono le parole in bocca agli attori che parlano sullo schermo. Certo, il sincronismo labiale è un aspetto tecnico fondamentale del doppiaggio, e costituisce premessa indispensabile del patto di "attribuzione di verità" che lo spettatore stipula col film doppiato. Ma non è certo in cima alle preoccupazioni di chi pone mano alla versione italiana della colonna sonora. Si può affermare che il sincronismo labiale sta al doppiaggio come il senso dell'equilibrio sta al ciclismo. Nessuno si stupisce se un corridore porta al termine il Giro d'Italia senza cadute. Ma "focalizziamo, focalizziamo" merita un applauso e la maglia gialla.

La colonna sonora del film tradotto è un oggetto complesso, in quanto è costituito da elementi testuali di natura diversa che vengono fruiti simultaneamente, e in sincrono con le immagini. Due di questi elementi sono mutuati direttamente dalla versione originale: la musica e i rumori (effetti, in gergo tecnico). Musica ed effetti sono fruibili in modo analogo alle immagini. Si basano cioè sulla percezione sensoriale di primo livello. Probabilmente pochissimi tra i presenti hanno esperienza di armi da fuoco. Ciononostante siete tutti in grado di riconoscere un colpo di pistola. Il che significa che lo sparo che echeggia fuori campo quando l'assassino tende un agguato al nostro eroe, provoca per analogia – e quindi con una valenza fortemente simbolica per lo spettatore – un tipo di emozione non direttamente riferibile al suo vissuto. Qual è

dunque, all'interno di questo oggetto complesso che è la colonna sonora doppiata, il ruolo del testo più strettamente verbale, ossia dell'adattamento dei dialoghi? A costo di suscitare l'ira dei colleghi dialoghista – categoria della quale mi onoro di far parte –, propenderei per la definizione di pre/testo, poiché è da considerarsi testo – nel senso più stretto del termine – la colonna nel suo insieme. Sarei tentato di dire la colonna nel momento della sua riproducibilità tecnica.

Intervengono, a questo punto, elementi che non appartengono alla sfera linguistica, come il copione adattato, né a quella sensoriale, come la musica e gli effetti. Mi riferisco agli elementi paralinguistici, che sono la risultante dell'incontro tra il pre/testo fornito dal dialoghista adattatore e la voce, la mente e l'anima dell'attore che ne interpreta le battute dinanzi al microfono della sala di doppiaggio. È qui che il dialogo adattato diventa dialogo agito, diventa interpretazione, diventa parola. È a questo punto che il processo traduttivo acquisisce una nuova originalità: non possiamo più parlare di calco tra copione originale del film e copione nella lingua d'arrivo, bensì di una vera e propria reinterpretazione del film stesso. Certamente entro i limiti imposti da costrizioni iconiche a vari livelli – nell'audiovisivo il ruolo dell'immagine è comunque preponderante –, ma nel contempo con la libertà espressiva necessaria per operare un efficace trapianto degli elementi portatori di senso nella realtà linguistica, culturale e sonora del paese al quale il film è destinato.

Il che ci porta al titolo del mio intervento: *Fottiti amico*. Quante volte ci è capitato di sentire questa frase marziana nei film doppiati! Eppure credo che a nessuno di noi sia mai accaduto di usare una simile espressione durante un alterco. Cosa contiene la battuta "fottiti amico"? E, soprattutto, cosa omette di contenere? Fedele traduzione di "fuck, man", probabilmente non scandalizzerebbe nessuno dei renoiristi che osteggiano il doppiaggio. Eppure ha qualcosa di stonato. Proprio per la pedissequa letteralità che la contraddistingue. Letteralità così debordante da annullare in essa quasi del tutto una più autentica fedeltà alle intenzioni di chi l'aveva scritta in inglese. "Fottiti amico" non è funzionale – non è elemento portatore del medesimo senso contenuto in "fuck, man" – perché non ha col contesto linguistico e culturale del nostro paese lo stesso rapporto che aveva, in inglese, con il contesto d'origine. Come pretendere di effettuare un trapianto cardiaco tra uno scimpanzé e una balena: la reazione di rigetto è inevitabile. Manca completamente la compatibilità socioculturale e sociolinguistica con un paese che non ha mai importato schiavi dall'Africa, che non li ha chiusi nei ghetti, che non ha quasi parole tronche e non è capace di mandare all'inferno qualcuno con due sole sillabe. Ecco che rispunta il sincronismo labiale: come condensare nell'angusto spazio di due battiti labiali l'ingiuriosa espressione? Spetta al dialoghista trovare la soluzione a livello

lessicale, al direttore del doppiaggio individuare il giusto registro interpretativo e all'attore riproporre il tutto in suoni articolati.

Non va mai perso di vista il ruolo che gioca l'acustica nel processo traduttivo dell'audiovisivo. La sfida sacrilega non termina nella sala di doppiaggio. Prosegue in fase di post-produzione sonora. Ricapitoliamo: c'è un copione adattato, un microfono, un attore – coordinato dal direttore di doppiaggio – che riporta nel dialogo gli elementi paralinguistici – quindi l'interpretazione, quindi l'allusione, quindi l'ironia che hanno intonazioni e suoni diversi da quelli in uso nel paese d'origine del film –. Ora intervengono i tecnici che, unendo – mixando – il nuovo materiale sonoro al materiale sonoro originale – la musica e gli effetti –, danno vita al testo definitivo del film doppiato.

Un interessante studio condotto di recente sul cinema di Rohmer in italiano ha provato – anche con l'ausilio di esami spettrografici – che il film doppiato suona in modo diverso dalla sua versione originale. Può sembrare un'osservazione banale, ma in realtà è proprio questo il punto centrale della questione. A livello di ricerca scientifica ne potrebbero scaturire riflessioni molto interessanti in campo fonetico e psicoacustico. Riflessioni che non possono prescindere dal duplice ruolo dello spettatore ideale, come soggetto destinatario del film tradotto e come partner di chi realizza la traduzione del film.

Il nostro scopo consiste nel provocare nello spettatore ideale del film doppiato le stesse emozioni e nel comunicargli le stesse informazioni che, secondo la nostra analisi, il film provocava e comunicava nello spettatore ideale del paese d'origine. Ed è questa la nuova frontiera del terreno di ricerca che mi permetto di proporre agli studiosi presenti in questa sala. Il mondo accademico si è già attivato da tempo in questa direzione – dando prova di una sensibilità della quale la critica militante sembra del tutto priva –, e i risultati si possono toccare con mano: convegni, seminari, tesi di laurea, pubblicazioni sul film tradotto non sono più eventi sporadici. Il nostro artigianato, frutto delle "messe nere" che celebriamo quotidianamente negli studi di doppiaggio, è finalmente sotto la lente della scienza. Ma prima che si possa parlare della nascita di una organica teoria del doppiaggio, il cammino da percorrere è ancora lungo. Dunque, buon lavoro a tutti.

## Introduzione alla sessione A del 29 novembre

Alberto Farassino  
Università di Pavia

La sessione del convegno che mi era stato chiesto di coordinare non è interamente rappresentata dalle relazioni e dagli interventi che ora vedono la luce in questi Atti. Trattandosi di un incontro fra storici del cinema, studiosi e professionisti del doppiaggio, con un folto gruppo di studenti e di appassionati in platea, si era infatti pensato di dare ai lavori il tono meno accademico possibile e di intervallare gli interventi ufficiali con momenti di dialogo e con proiezioni di sequenze di film che ricordassero problemi, virtù e miti del doppiaggio in una forma non scientifica ma non per questo priva di idee e suggestioni.

Certo gli interventi degli studiosi sono stati importanti, a partire da quello di Riccardo Redi, il principale storico italiano delle tecnologie cinematografiche e che ha studiato in particolare la fase di transizione tra il muto e il sonoro. Alcune sue precisazioni tecniche e le testimonianze d'epoca che egli riferisce contribuiscono a ricostruire la storia dell'invenzione del doppiaggio al di fuori di molti miti e approssimazioni. Così come è interessante la comunicazione-testimonianza di Mario Quargnolo, storico del cinema udinese che all'argomento ha dedicato alcuni saggi su riviste specializzate ma su cui è in grado di ricordare anche esperienze personali di spettatore.

Più estemporaneo – e che riportiamo da una trascrizione della registrazione, con pochi interventi redazionali per eliminare le ridondanze del parlato – era stato l'intervento del regista Umberto Spinazzola, capace però di portare nella sala del convegno il sapore dell'esperienza professionale e l'atmosfera degli studi di registrazione. Più vicino in fondo ai momenti meno convegnistici della sessione, come quando per ricordare in altra forma i problemi posti al cinema dall'arrivo del sonoro è stata proiettata la famosa sequenza di *Singing in the Rain* in cui una giovane attrice "inventa" il doppiaggio prestando la sua voce fuori scena alla grande star del muto la cui voce si è rivelata insopportabile. Poiché il cinema ha spesso raccontato o meglio metaforizzato le pratiche di doppiaggio e gli scambi fra voci e volti fanno parte della tradizione della commedia cinematografica. Ma anche la tragedia, o il melodramma, vi hanno a volte fatto ricorso, come in un'altra sequenza presentata durante il convegno, quella che conclude *Prix de beauté* di Augusto Genina in cui la bellissima Louise Brooks, colpita dal fidanzato geloso durante la proiezione privata del suo primo film sonoro, muore in un cinema deserto mentre dallo schermo, magicamente, la sua immagine continua a cantare.

