



Università degli studi di Trieste

Dipartimento di scienze del linguaggio  
dell'interpretazione e della traduzione

a cura di

Christopher Taylor



## TRADURRE IL CINEMA

Atti del Convegno  
organizzato da G. Soria e C. Taylor  
29-30 novembre 1996

Università degli studi di Trieste

a cura di  
Christopher Taylor

## TRADURRE IL CINEMA

Atti del convegno  
organizzato da G. Soria e C. Taylor  
29-30 novembre 1996

Dipartimento di scienze del linguaggio  
dell'interpretazione e della traduzione

Trieste 2000

Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione  
via F. Filzi, 14  
34132 Trieste  
Tel. 040 6762300  
Fax 040 6762301

Impaginazione: Alberto Severi  
Stampato a cura del centro stampa del dipartimento nel mese di novembre 2000

In copertina: *La Torre di Babele* (Bruegel)

## Indice

Programma	VII
Tradurre il cinema <i>Giuliano Soria</i>	1
Fottiti amico <i>Gianni G. Galassi</i>	3
Introduzione alla sessione A del 29 novembre <i>Alberto Farassino</i>	9
L'invenzione del doppiaggio <i>Riccardo Redi</i>	11
Il doppiato italiano <i>Mario Quargnolo</i>	19
Il doppiaggio in Italia <i>Umberto Spinazzola</i>	23
The British will use question-tags, won't they? The case of <i>Four Weddings and a funeral</i> <i>Delia Chiaro Nocella</i>	27
Doppiaggio e immagine culturale <i>Lorenza Rega</i>	41
Le regole del doppiaggio ideale <i>Mario Paolinelli</i>	51
Alla lettera o in tono: questo è il problema Quando la fedeltà non è solo questione di lingua <i>Massimo Marchelli</i>	55
Quanto è tedesco <i>Mimi Metallurgico</i> ? Qualità e strategie del doppiaggio in alcuni esempi di commedia all'italiana <i>Christine Heiss</i>	59

Usi del turpiloquio nella traduzione filmica <i>Maria Pavesi, Anna Lisa Malinverno</i>	75
... a pagina 777 di Televideo <i>Luciana Tucci</i>	91
Sottotitoli. Sì, grazie <i>Francesca Nironi</i>	97
Doppiaggio e sottotitolazione: il caso dei fratelli Marx <i>Annalisa Sandrelli</i>	101
La traduzione simultanea del film: produzione e percezione <i>Paola Gardini</i>	117
Domestication and foreignisation in film translation <i>Margherita Ulrych</i>	127
The Domestication of Otherness: Film translation and audience intercultural awareness assessment <i>John Denton</i>	145
Esperimenti di interpretazione simultanea di film <i>Francesca Simonetto</i>	157
Summary and Closing Remarks <i>Christopher Taylor</i>	189

## TRADURRE IL CINEMA

Scuola Superiore di Lingue Moderne per Traduttori ed Interpreti  
Università degli Studi di Trieste  
Via Filzi 14, Aula F & Sala Atti  
(venerdì 29 e sabato 30 nov. 1996)

Venerdì 29 novembre

### Saluti

Giacomo Borruso, Rettore Università di Trieste  
John Dodds, Direttore SSLMIT - Trieste  
Christopher Taylor, SSLMIT - Trieste  
Giuliano Soria - MNC di Torino

### Guest speakers

Veronica Pivetti (attrice e doppiatrice)  
Elio Pandolfi (attore, regista, doppiatore)

### Keynote speakers

Gianni Galassi (traduttore/adattatore: Società Attori Sincronizzatori Roma)  
Mario Paolinelli (traduttore/adattatore: Consigliere AIDAC)

Sessione A: presiede Alberto Farassino (Univ. di Pavia)  
Mario Quargnolo (Storico e critico del cinema - Udine)  
Riccardo Redi (Storico del cinema - Roma)  
Umberto Spinazzola (regista - Torino)

Sessione B: presiede Christopher Taylor (Univ. di Trieste)  
Gregory Snegoff (traduttore e doppiatore - Roma)  
Lorenza Rega (Univ. di Trieste)  
Delia Chiaro Nocella (Univ. di Bologna a Forlì)

Sessione C: presiede Giuliano Soria  
Lorenzo Coveri (Univ. di Genova)  
Massimo Marchelli (Genova - Redattore de *La Magnifica Ossessione*)  
Maria José Rodrigo (Univ. di Bologna a Forlì)

Sessione D: presiede Alessandra Melloni (Univ. di Bologna a Forlì)  
Christine Heiss (Univ. di Bologna a Forlì)  
Maria Pavesi/Annalisa Maliverno (Univ. di Pavia)  
Pilar Capanaga (Univ. di Bologna a Forlì)

Sabato 30 novembre

Sessione A: presiede: prof.ssa R.M. Bollettieri Bosinelli  
Luciana Tucci (RAI Televideo - Roma)  
Francesca Nironi (Univ. di Trieste)  
Ennio Plateroti (sottotitolatore - Roma)

Sessione B: presiede Mariachiara Russo  
Margherita Ulrych (Univ. di Trieste)  
John Denton (Univ. di Firenze)  
A. Sandrelli (Univ. di Hull)  
P. Guardini (Univ. di Trieste)  
L. Del Tosto/F. Simonetto (Univ. di Bologna a Forlì)

Evento speciale: incontro con Elio Pandolfi (attore e doppiatore) a cura di  
Stefano Della Casa (critico cinematografico - Torino)

Chiusura  
Christopher Taylor, SSLMIT - Trieste  
Giuliano Soria - MNC di Torino

## Tradurre il cinema

Giuliano Soria

Presidente Museo Nazionale del Cinema

Presidente Premio Grinzane Cavour

Cinquant'anni fa, nel 1949, Bela Balasz, studioso e testimone della storia del cinema della prima metà del Novecento, così scriveva a proposito della pratica del doppiaggio: "Il doppiaggio è assurdo. Non soltanto perché nella lingua straniera in cui il film è doppiato occorre far corrispondere il numero delle sillabe a quello della lingua originale; il che rende la traduzione quanto meno ridicola e forzata. Il doppiaggio, qualsiasi doppiaggio, non può non essere falso e artisticamente nullo, se non altro perché ogni lingua possiede certi gesti espressivi e organici che sono caratteristici, appunto, degli uomini che quella lingua parlano. Non si può parlare in inglese e gestire in italiano".

Ad una dichiarazione tanta netta si contrappongono iniziative che avallano l'uso della pratica del doppiaggio a cominciare dal convincimento di Stanley Kubrick, uno dei massimi registi di ogni tempo, che autorizzando alcuni anni orsono la rassegna italiana itinerante dei suoi film, acconsentì solo alla circolazione delle copie doppiate delle sue opere, contro tutte le "filiologie" e ogni "scrupolo scientifico".

Questi due esempi introducono emblematicamente il discorso sulla traduzione linguistica al cinema. Il doppiaggio, amato e sublimato poeticamente da alcuni come moderno "ascensore per la torre di Babele" o diletto da altri come "una norma traviata", è uno dei procedimenti cinematografici più discussi e controversi dai critici e teorici della settima arte, ottimo argomento su cui confrontarsi nell'ambito del convegno *Tradurre il cinema*, tenutosi a Torino e Trieste nel novembre 1996.

Il convegno si è proposto, attraverso l'analisi delle strategie traduttive relative alla produzione di film doppiati in italiano, di fornire un contributo a un aspetto poco studiato della scienza della traduzione, con particolare attenzione al condizionamento imposto dal rapporto fra immagine e parola, ritmo e suono. Si è cercato di individuare le caratteristiche del linguaggio filmico e dei modelli culturali ad esso legati, nell'ipotesi che il film doppiato possa costituire una griglia di lettura di sistemi linguistici e culturali diversi.

Più nello specifico gli incontri che si sono svolti a Trieste hanno fornito un contributo concreto agli studi sulla traduzione linguistica analizzando interessanti temi quali la comparsa più o meno sistematica di distorsioni e forzature nella lingua d'arrivo; la resa delle espressioni fisse, formule di cortesia, idiomi, proverbi, metafore, stereotipi linguistici e culturali; il condizionamento



esercitato dall'immagine sulla parlata doppiata; l'evoluzione della tecnica del doppiaggio dall'epoca del bianco e nero ai giorni nostri; lo studio del rapporto fra il ritmo linguistico di partenza e quello di arrivo; l'esistenza di una "grammatica" dei sottotitoli nei film non doppiati; l'analisi del doppiaggio e della traduzione simultanea dei film (per es. nell'ambito dei festival).

Il convegno oltre a strutturarsi su un livello scientifico-didattico si è anche avvicinato alla pratica quotidiana del lavoro del doppiatore attraverso gli incontri con professionisti del settore che hanno dimostrato "in diretta" le difficoltà che incontrano davanti ai film stranieri in un utile contributo all'analisi del processo traduttivo e alla conoscenza del linguaggio filmico.

Gli incontri torinesi e triestini con uno dei più affermati doppiatori italiani, Elio Pandolfi, hanno contribuito ad elevare la figura del doppiatore a vero soggetto artistico che contribuisce pienamente alla riuscita del film "tradotto". Elio Pandolfi ha così dimostrato "sul campo" grazie alla sua trascinante presenza di attore, la propria capacità vocale e mimetica di passare dal registro comico e drammatico, dalla caratterizzazione maschile a quella femminile attraverso una pratica artistica che non è solo sovrapposizione meccanica di voci ma vera attività creativa.

## 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 adattata, 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.





## L'invenzione del doppiaggio

Riccardo Redi  
Storico del cinema, Roma

I tentativi di fare del cinema sonoro iniziano assai presto: fin dal 1887, quando si pensa di accompagnare il film con il disco (o rullo fonografico) facendoli camminare insieme con un sistema di sincronismo. I primi brevetti francesi sono di Baron e Bureau (3 giugno 1896), Lumière (30 agosto 1896), Berthon, Dussaud e Jaubert (1 luglio 1897) e sono seguiti da una lunga serie di ritrovati nel perfezionamento di un meccanismo che porterà nel 1926 al Vitaphone e al primo film di lungometraggio parlato e cantante, *The Jazz Singer*. Ma già nel 1900 sono al lavoro scienziati tedeschi per registrare la prima colonna sonora su pellicola: Ernst Ruhmer presenta il suo 'arco cantante' alla Società Naturalistica di Amburgo ed Hermann Th. Simon lo usa per fabbricare un *fotografono* che presenta alla Società Politecnica di Berlino nel 1901.

Come si capisce il progresso della registrazione sonora per il cinema è stato molto lento; perché se era facile sincronizzare, ad esempio, disco e proiettore ed ottenere scene parlanti e cantate per farle ascoltare ad un pubblico non troppo numeroso, era spesso impossibile far giungere musica e parole ad una sala stipata di centinaia di spettatori. I sistemi meccanici – ingegnoso quello ad aria compressa di Gaumont – non potevano risolvere il problema dell'*altisonanza*, come era allora chiamata l'amplificazione.

Amplificatori e altoparlanti vennero costruiti a partire dalla guerra mondiale: ma furono necessari anni di ricerche perché si giungesse ad un sistema completo, cioè fosse messa in funzione la catena di componenti microfono-colonna sonora (o disco) – testina di lettura (cellula fotoelettrica o pick-up) – amplificatore – altoparlante. La tecnologia del cinema sonoro doveva esser a punto solo alla metà degli anni '20, contemporaneamente in Germania e negli Stati Uniti; ma è solo qui che l'industria cinematografica decide di scendere in campo.

Una volta prodotte le prime pellicole – *Don Juan* della Warner Bros – Vitaphone viene presentato il 6 agosto 1926 – si poneva un problema: come diffondere il cinema parlante in inglese negli altri paesi del mondo? E la produzione americana era ben presente in Europa, in Italia forniva l'assoluta maggioranza dei programmi. Non erano i film soltanto *sonori*, come *Don Juan*, a porre il problema; bisognava affrontarlo per i film *parlanti* come il successivo *The Jazz Singer*, 1927, che aveva dialoghi, o *Lights of New York*, presentato il 6 luglio 1928 come il primo "all-talking feature film".

Ecco come venne risolto il problema in Italia. Nel 1929 le sale del circuito Pittaluga cominciarono ad essere attrezzate con un sistema sonoro Vitaphone-

Movietone fornito dalla Western Electric, che permetteva la presentazione sia delle pellicole con colonna sonora (sound-on-film), sia accompagnate da dischi (sound-on-disc). *The Jazz Singer* venne presentato al Supercinema di Roma il 14 aprile 1929 con i dischi originali; ma, per facilitarne la comprensione, nelle scene dialogate vennero inseriti cartelli con didascalie in italiano. Il film ebbe grande successo: nessuno protestò per la soluzione adottata, forse non si notò neppure che l'introduzione delle scritte aveva dovuto sacrificare pezzi di scena, non potendosi modificare in alcun modo – pena la perdita del sincronismo – la lunghezza della pellicola. Se ne accorse un anno più tardi il corrispondente de 'L'Eco del cinema'<sup>1</sup> da Parigi, Andrea Uccellini, che scrive: "Ho riveduto questo film che fu proiettato a Roma l'anno scorso: che differenza! Devo constatare che spesso nel nostro paese le forbici dei riduttori dimostrano poca perizia nel taglio. La stessa cosa è avvenuta per *Ombre bianche*, che si proietta qui all'Artistic."

Esistevano altre soluzioni? Occorre precisare che negli Stati Uniti già esisteva una tecnologia che avrebbe potuto risolvere il problema in vari modi: erano le apparecchiature che permettevano di mescolare suoni di varia origine, di aggiungere musiche e rumori. Che il commento musicale dovesse esser registrato a parte fu subito evidente; anche i rumori non potevano esser ripresi in teatro contemporaneamente al dialogo; non parliamo poi degli spari, così frequenti nel cinema americano. L'apparecchio che risolveva questi problemi era il *mixer* (un amplificatore a più ingressi) e già nel 1928 il tecnico David Forrest poteva *missare* il film *Coquette* di Sam Taylor con Mary Pickford<sup>2</sup>. Il 6 maggio 1929 il meccanismo viene descritto dinanzi alla Society of Motion Pictures Engineers di New York dal tecnico della ERPI K.F.Morgan<sup>3</sup>, che parla di *dubbing*, ma dove *dubbing* non significa ancora tradurre il dialogo di un film, ma aggiungere musica (*scoring*), oppure nuovi effetti o dialogo (*Synchronizing*), riversare da disco o da altra registrazione (*re-recording*).

Questa tecnica potrebbe esser stata usata da Fred Loeffler, accreditato come adattatore di una sequenza italiana in *Married in Hollywood*, Fox, 1929; oppure per far cantare Laura La Plant in *Show Boat* (Mississippi), con un accorgimento molto simile a quello ipotizzato in modo ironico da *Singing in the Rain*. Non viene proposto per tradurre un film in una lingua straniera: infatti le soluzioni adottate per il mercato mondiale sono delle altre.

Da prima è produrre film sonori parlati nelle lingue dei paesi di destinazione: *Sei tu l'amore* di Guido Trento e Antonio Sabato, prodotto nel 1930 dalla ItaloTone, interprete Alberto Rabagliati; oppure una nuova versione,

---

1 *L'Eco del cinema*, n. 73, dicembre 1929.

2 David Forrest: "From Score to Screen" in *Hollywood Quarterly*, vol. I, n. 2, January 1946.

3 K.F. Morgan: "Dubbing Sound Pictures" in *Exhibitors Herald-World*, April 26, 1930.

completamente rigirata di *The Big Trail* di Raoul Walsh, che diventa *Il grande sentiero*. Una soluzione potrebbe essere anche quella di far parlare in *straniero* gli attori americani: soluzione che funziona perfettamente con Laurel e Hardy in *Pardon Us (Muraglie)* di James Parrott, 1931, che darà il via a quel particolarissimo italiano che caratterizzerà in seguito i due comici nelle nostre edizioni.

Nella stessa filosofia rientra la soluzione di introdurre nel film delle sequenze con attori che parlano italiano, forse commentano o spiegano la vicenda. "Le controfigure sonore se la cavano discretamente" scrive il critico Raul Quattrocchi<sup>4</sup> a proposito del film *La notte è nostra*. Mentre continua la pessima abitudine di tagliare l'originale per introdurre cartelli esplicativi. Scrive lo stesso critico in occasione della prima italiana de *L'angelo azzurro*:

Purtroppo ugualmente magistrale non è la versione internazionale allestita dall'UFA per i paesi non a lingua tedesca; versione che è peggiorata e resa talvolta insopportabile dalla riduzione italiana, la quale più che del film sembra si sia preoccupata di valorizzare i versi italiani – oh quanto insulsi – delle canzoni. Ai primi piani dell'attrice sono state sostituite le varie didascalie, con quanto risultato visivo e fonico è facile intuire.<sup>5</sup>

Gli faceva eco pochi giorni dopo Achille Valdata, recensendo *La bisbetica domata*:

Qui da noi lo abbiamo soltanto nella edizione sonora, dove il dialogo mancante é stato sostituito da un'infinità di didascalie. Ma a legger molto al cinematografo ci abbiamo fatto l'abitudine.<sup>6</sup>

Una soluzione ancor più arrischiata è quella delle edizioni multiple della Paramount, che così viene descritta da Mario Camerini:

Una follia, perché è stata una follia quello che ha fatto la Paramount a Parigi. 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 quello francese e così via.<sup>7</sup>

---

4 *Cinema Illustrazione*, 30 aprile 1930.

5 *Kines*, n. 3, 18 gennaio 1931.

6 *Kines*, n. 4, 25 gennaio 1931.

7 Intervista con Mario Camerini, a cura di L. Codelli, S. Grmek Germani, P. Valentini, in *Materiali sul Cinema Italiano 1929-1943*, Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro, 1975.

Già alcune versioni multiple erano state realizzate in America; a Joinville vengono girate, anzi rigirate, decine di edizioni in varie lingue, con un dispendio di energie assolutamente ingiustificato, ma gli americani non potevano rinunciare al mercato europeo. La cosa durò 18 mesi, fino al marzo 1932, quando – scrive Charles Ford – Jakob Karol inventò il doppiaggio.

I risultati di questo frenetico lavoro: *The Lady Lies*, realizzato da Hobart Henley nel 1929, con Walter Ruston, Claudette Colbert, Charles Ruggles, diventa *Une femme a menti* di Charles de Rochefort con Louise Legrange e Paul Capellani; *Perché no?* di Palmeri con Maria Jacobini, Livio Pavanelli, Oreste Bilancia; *Dona Mentiras* di Adelqui Millar con Carmen Larrabeti e Félix de Pomès; *Seine Freundin Annette* di Felix Basch con Lissi Arna e Fritz Delius; *Vi Tva* di John Brunius con Edwin Adolphson e Anne Marie Brunios. In italiano vennero girati *Il segreto del dottore* di Jack Salvatori, versione di *Doctor's Secret* di William DeMille, *Il richiamo del cuore* dello stesso Salvatori da *Sarah and Son* di Dorothy Arzner, *La donna bianca* ancora di Salvatori da *The Letter* di Jean de Limur, *La riva dei bruti* di Camerini da *Dangerous Paradise* di Wellman, *La vacanza del diavolo* di Salvatori da *The Devil's Holiday* di Edmond Goulding. *Televisione* o *La canzone del mondo* di Charles de Rochefort e *La straniera* di Palmeri sembrano essere produzioni originali, senza progenitore americano. Vi è anche il caso di *Paramount Revue*, che non poteva esser rifatto essendo una serie di quadri interpretati da grandi attori di Hollywood: vennero aggiunte scene in italiano interpretate da Carmen Boni, Romano Calò, Enrico Signorini. La stessa trovata venne messa in opera per *Marocco* di von Sternberg, cui si aggiunsero scene nelle quali Oreste Bilancia e Alberto Capozzi, vestiti da ufficiali della Legione, commentavano e forse spiegavano l'azione e il parlato inglese.<sup>8</sup>

È noto che la "follia" di Joinville venne presto abbandonata: del resto anche il pubblico italiano aveva rifiutato questi arrangiamenti, allo stesso modo che in tutto il mondo venivano respinti dal pubblico i rarissimi tentativi di doppiaggio. Lo spettatore, abituato dal muto ad osservare le labbra degli attori, percepiva immediatamente – così si afferma – la violazione del sincronismo, e protestava. Non si hanno notizie di reazioni in Italia, si sa invece che qualcosa del genere venne tentato a Berlino da Friedrich Zelnick per il film *Lummox* di Herbert Brenon<sup>9</sup> con esiti disastrosi. Fu allora che venne proposta un'altra folle soluzione: tagliare fotogrammi dall'edizione originale fino a farla corrispondere

---

8 Enrico Roma: "I nuovi films" in *Cinema Illustrazione*, a. VII, n. 3, 20 gennaio 1932.

9 *Le Courier Cinématographique*, n. 5, 1 febbraio 1930, citato da Roger Icart: *La révolution du parlant*, Institut Jean Vigo, 1988.

con il parlato (ovviamente più breve) della traduzione. Inventore di questo *Rhythmograph* sarebbe Abel Victor<sup>10</sup> oppure Carl Robert Blum<sup>11</sup>.

Frattanto in Italia<sup>12</sup> giungeva l'improvvisa decisione del ministero dell'interno che rifiutava il visto di censura ai film che contenessero "del parlato in lingua straniera, sia pure in misura minima". I distributori si adeguarono prontamente, adottando in un primo tempo la soluzione delle didascalie aggiunte, con i risultati già citati per *Angelo azzurro* e *La bisbetica domata*. Raul Quattrocchi scrive che *Ragazze d'America*, da lui definito un *ex-parlante*, recava 200 didascalie.

Ormai si imponeva il doppiaggio. Charles Ford<sup>13</sup> ha scritto che venne inventato da Jakob Karol, "who had overall responsibility for Paramount's German films".

Il est né sur un bateau americain et son père était d'origine autrichienne..  
En effet ce sont des raisons uniquement commerciales qui ont incité les  
maisons... adopter le dubbing, système inventé au cours d'une traversée  
par feu Jakob Karol qui voulait presenter en 1930 au publique francais un  
film americain sans attendre la version francaise tournée a Hollywood.  
Jakob Karol emmenait avec lui une copie de son film: il concu l'idee du  
doublage en revant sur le pont du bateau. Arrivé en Europe, il mettait son  
project à execution. Il gagnait une situation superbe ...<sup>14</sup>

Però – aggiunge Ford – in precedenza l'ingegnere americano Edwin Hopkins aveva messo a punto un procedimento simile per venire incontro alle vedette del muto assai spesso non fonogeniche. Notizia incerta, tanto più che Roger Icart<sup>15</sup> chiama questo inventore Edwin Koplins.

Ma tra i presunti inventori dobbiamo citare anche Oskar Messter, il padre dell'industria cinematografica tedesca, che il 16 ottobre 1929 ottiene il brevetto n. 593277: "Un testo viene proiettato simultaneamente al film, per aiutare lo speaker o cantante nella post-sincronizzazione." Il brevetto specificava che per facilitare il sincronismo con l'immagine proiettata in quel momento o con il suono riprodotto, la corrispondente parte della parola, come lettere, sillabe, ecc., venivano rese evidenti con cambiamenti di grandezza, spessore, densità o altro.

---

10 *Le Courier Cinématographique*, n. 31~ 2 agosto 1930, citato da R. Icart, cit.

11 R.W. Betz~ in *Der Film*, ottobre novembre 1932.

12 Mario Quargnolo: *La parola ripudiata*, La Cineteca del Friuli, 1986.

13 Charles Ford: "Paramount at Joinville" in *Films in Review*, a. XII, n. 9, novembre 1961.

14 Charles Ford: *Une heresie du film parlant*, citato da: R. Paoletta: *Storia del cinema sonoro*, Napoli, Giannini, 1966.

15 Roger Icart: *La révolution du parlant*, cit.

Dobbiamo notare che una fotografia pubblicata su 'Cinema'<sup>16</sup> appare questa banda sotto lo schermo della sala di doppiaggio: è scritta in italiano, quindi il sistema, sia pure senza le evidenze grafiche descritte da Messter, era in uso anche da noi. Secondo Icart un procedimento analogo, chiamato Synchro-Ciné, era stato messo a punto dall'ingegner Charles Delacommune, non sappiamo quando. È comunque con tecnologia tedesca che viene doppiato *Prix de beauté* di Genina. Lo raccontano Andrea Uccellini su 'L'eco del cinema'<sup>17</sup> e Cecil Jorgefelice su 'Le Courier Cinématographique'<sup>18</sup>.

Il primo: "Girate le scene della versione muta, ora Genina dirige i suoi interpreti... negli studi Tobis di Epinay per la versione parlante e sonora in quattro lingue, col proposito di fare la più grande diffusione... È la prima volta da che esiste il film parlante che si verifica un tal fatto, che però presenta difficoltà non comuni, ma che saranno superate. Si attende la première con impazienza." E dopo la presentazione a Parigi, Jorgefelice scrive:

... il saute aux yeux des connoisseurs que la plus grande partie des sons et des paroles a été ajoutée et raccordée après achèvement de la bande muette. Mais outre que ce travail minutieux et délicat a été exécuté adroitement, je me demande si ce n'est pas là, dans une certaine mesure, la meilleure formule. Elle permet ce 'filtrage' des sons et des bruits qui apparait comme absolument indispensable ...

... dans l'ensemble, je le répète, cette partie du travail est satisfaisante. La partition musicale, judicieusement composée, soutient fort bien les images. Les paroles sont brèves, réduites à l'essentiel, en général assez expressives pour ne pas donner l'impression de 'remplissage' ...

Genina ha accennato brevemente a questo suo tentativo nelle memorie raccolte da Oriana Fallaci: "Oggi il doppiaggio è cosa di tutti i giorni, ma allora sembrava una pazzia e mi stupisco che dopo il nostro esperimento nessuno pensasse a prenderne il brevetto."<sup>19</sup> Possiamo aggiungere che Louise Brooks era doppiata in francese da Hélène Regelly e in italiano da una non identificata Mille Donatella.

In Italia la tecnologia sonora viene importata alla fine del 1929 da Stefano Pittaluga – apparecchi RCA – e impiegata l'anno seguente nei teatri Cines per le riprese di alcuni cortometraggi e dei film *Resurrectio* e *La canzone dell'amore*

16 *Cinema*, a. V, n. 108, 25 dicembre 1940.

17 Andrea Uccellini: "Lettera da Parigi" in *L'eco del cinema*, a. VII, n. 73, dicembre 1929.

18 *Le Courier Cinématographique*, n. 20, 17 maggio 1930, citato da R. Icart, cit.

19 Oriana Fallaci: "Le memorie di Genina sono storia del cinema" in *L'Europeo*, nn. 528, 529, 530, 1955, ed ora in *Il cinema di Augusto Genina* a cura di S.G. Germani e V. Martinelli, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1989.

(che non si pensa di doppiare, visto che viene girato anche in versione francese e tedesca). I film sono girati in presa diretta, ma sappiamo che viene allestita una sala di sincronizzazione nello stabilimento Palatino, sul Celio<sup>20</sup>. È qui che l'anno successivo si comincia a doppiare i film stranieri importati e distribuiti dalla SASP, in prevalenza tedeschi: è stata allestita una *sezione ad hoc*<sup>21</sup> alla cui direzione tecnica è preposto il regista Mario Almirante.

Tra i primi film doppiati in questa sede dovrebbero esserci *Salto mortale* e *Il congresso si diverte*, passato in censura il 31 agosto 1931. Seguono nel 1932 *L'ultima compagnia*, *Sua Altezza comanda*, *Tragedia della miniera*, *A me la libertà*. In *Atlantide* la voce del segretario di Antinea, che esclama "Antinea.. è Parigi!" è di Umberto Melnati: in *Razazze in uniforme* è Andreina Pagnani a doppiare Hertha Thiele. Sono all'opera anche Mario Ferrari, Olinto Cristina, Tina Lattanzi, Ugo Ceseri, Gero Zambuto, Camillo Pilotto, reduce da Joinville.

Dal marzo 1932 si doppia anche alla Caesar, Circovallazione Appia 110, dove Giorgio Mannini cura i dialoghi italiani de *Il milione* di René Clair: Barattolo ha acquistato apparecchiature Klangfilm-Siemens-Halschke ed ha ingaggiato un tecnico tedesco, il dottor Vohlrab. Subito dopo la Columbia e il Consorzio EIA che la rappresenta in Italia inaugurano con molta evidenza una nuova politica: i film erano stati fino allora massacrati, tagliati, deturpati da didascalie scritte male? Si volta pagina. Ora i dialoghi italiani li scrivono Aldo De Benedetti – *Dieci soldi a danza* – e Alessandro De Stefani – *La donna del miracolo*. Barbara Stanwick viene doppiata da Marcella Rovena, Barrymore da Cino Cervi: dirige Nino Giannini, che ben presto si trasferisce alla Phono Roma (sic)<sup>22</sup> dove doppia *Nicoletta e la sua virtù* con Andreina Pagnani, Viarisio, Gino Sabbatini; e *Proibito* con Marcella Rovena e Cesare Pavese. Romano Calò presta la voce ad Adolph Menjou.

Poco dopo anche la Metro decide di trasferire in Italia il proprio settore traduzioni e così anche Augusto Galli – una delle colonne del doppiaggio italo-americano – la moglie e i suoi collaboratori approdano agli studi di via Maria Cristina. Che saranno per molti anni il regno della sonorizzazione italiana.

---

20 Notizia in *L'eco del cinema*, a. VIII, n. 83, dicembre 1930.

21 Enrico Roma: "Caro lettore, ecco i retroscena del doublage" in *Cinema illustrazione*, a. VII, n. 10, 9 marzo 1932.

22 G.V.S.: "Corriere romano" in *Cinema Illustrazione*, a. VII, n. 37, 14 settembre 1932.





## Il doppiato italiano

Mario Quargnolo

Storico e critico del cinema, Udine

Verso gli anni 1926/1927 il cinema muto aveva raggiunto quasi la perfezione. Alessandro Blasetti, per esempio, che fu un grande regista e in quell'epoca dirigeva un battagliero foglio che si chiamava *Lo Schermo*, dalle sue pagine polemizzò con chi preconizzava il cinema parlante, cioè "quello che sincronizzerà azione e parola". Una corrente di teorici, capeggiata dal tedesco Rudolf Arnheim, sosteneva che più il cinema guadagnava in tecnica, più perdeva in arte. Anche gli industriali erano contrari al cinema parlato, ma semplicemente per il problema della traduzione. Ma siccome quasi tutto il cinema partiva da Hollywood, bisognava in qualche modo trovare un pubblico disposto ad accettare il film parlato in lingua originale.

Comunque, nonostante le obiezioni dei teorici, che poi dovranno ricredersi, il cinema comincia a parlare. Arrivarono in Italia i primi film parlati con il sistema Vitaphone, cioè con dei grossi dischi che sincronizzavano rumori, musica, parola. I primi film diffusi in Italia, *Il cantante di jazz*, *L'arca di Noé*, ecc. che avevano solo dei brevi brani di dialogo, vennero presentati nei cinema italiani suscitando grandissimo interesse e curiosità. Si capiva benissimo che quella sarebbe stata la strada da seguire.

Come si pensava di risolvere il problema della traduzione? Di doppiaggio non era il caso neanche di parlare ancora, eppure nel 1930 la produzione nazionale parlata non superava una dozzina di film. Si pensò alla sottotitolazione e si tentò quella strada, se non che sopraggiunse improvvisamente una disposizione ministeriale che bloccava nel modo più assoluto questa soluzione. Infatti il 22 ottobre del 1930 i giornali pubblicarono la seguente notizia:

*Il Ministero dell'Interno ha disposto che da oggi non venga accordato il nullaosta alla rappresentazione di pellicole cinematografiche che contengano del parlato in lingua straniera sia pure in misura minima. Di conseguenza, tutti indistintamente i film sonori, ad approvazione ottenuta, porteranno sul visto la condizione della soppressione di ogni scena dialogata o comunque parlata in lingua straniera.*

Questo provvedimento suscitò proteste ed apprensione. Ma il Ministro dell'Interno, Benito Mussolini, e il suo sottosegretario, che aveva praticamente la funzione di ministro, Aleandro Alpinati, sostenevano che il cinema nazionale non poteva essere veicolo di lingue straniere. Bisognava che gli italiani non

sentissero parlare dallo schermo lingue straniere e non si abituassero a modi di dire stranieri. Nonostante il fatto che molte sale cinematografiche erano costrette a chiudere, perché non potevano sostenersi sui dodici film girati in Italia, il governo dell'epoca non cedette. La gravità della situazione è ben messa in rilievo dal periodico di categoria 'Lo spettacolo italiano'. Dopo aver giustificato la disposizione (una critica a 360 gradi non era possibile durante la dittatura fascista), il periodico si domandava "Ma è proprio vero che se si proietteranno film con la traduzione sovrapposta, ne verrà un grave danno al nostro popolo? Noi ci permettiamo di dubitarne". Sì, perché la proibizione derivava dalla "ferma volontà dello Stato di impedire che il cinema nazionale si mutasse in un diffusore e propagatore di lingue straniere". Dagli schermi italiani dovevano uscire soltanto parole italiane!

Del doppiaggio c'erano stati solo dei timidi tentativi in America e forse anche in Francia e in Germania. L'espedito adottato (a estremi mali, estremi rimedi) fu di ridurre a muti i film parlanti. Le scene venivano interrotte da didascalie, le quali in qualche modo spiegavano il dialogo degli attori nel film originale, ma che ne appesantivano il ritmo e limitavano e spezzavano lo scorrere delle immagini. L'elenco completo di film colpiti da questo provvedimento ammonta a più di trecento. Un critico, recensendo il film shakespeariano *La Bisbetica Domata* con Douglas Fairbanks e Mary Pickford, scrisse "I due bisticciano attraverso un'infinità di didascalie". I critici si divertivano a contare le didascalie; per un film anche 200/250 didascalie, tanto che alla formula allora in voga di 'film parlato al 100%' se ne sovrappose sarcasticamente un altro 'film letto al 100%'. Erano rimaste soltanto le canzoni, che erano ammesse in lingua originale.

Per fortuna capitò in Italia il doppiaggio, che risolse il problema. Dall'estrema necessità di tradurre i film stranieri nacque una classe di doppiatori che avevano portato a una tale perfezione i film, che talvolta si diceva che il film doppiato era superiore al film originale. Di tutti i doppiatori vorrei ricordare quel curioso doppiaggio delle voci di Stan Laurel e Oliver Hardy. Questo doppiaggio fu inventato praticamente degli stessi Laurel e Hardy perché nel 1929/30 in America si realizzarono film in doppia o triplice versione. I film comici furono girati in varie versioni, in particolare dalla Metro. I film di Laurel e Hardy furono girati in quattro versioni (francese, spagnolo, tedesco ed italiano) oltre all'originale. Stan e Oliver parlavano per esempio in italiano con quella famosa inflessione conosciuta a tutti. Si arrangiavano a parlare tedesco nella versione tedesca, spagnolo nella versione spagnola, ecc. Quando questi film giunsero nei paesi di importazione suscitò interesse questa trovata supplementare di un curioso modo di parlare. Quando anche in Italia la Metro aprì un suo stabilimento di doppiaggio a Roma, come negli altri paesi, si pensò di continuare così e si fece un concorso per cercare degli attori che fossero in

grado di rifare quelle bizzarre voci che avevano dato Laurel e Hardy. Il concorso fu vinto da due giovani cresciuti in aree anglofone: Paolo Canali, nato a Londra, divenne doppiatore di Olio a Claudio Cassola, di Porto Said, fu il doppiatore di Stanlio. Per tutto il periodo dei grandi film americani della coppia, Canali e Cassola furono i doppiatori ufficiali. Successivamente vennero tantissimi altri, ma i veri autentici doppiatori di Stan Laurel e Oliver Hardy furono Paolo Canali e Claudio Cassola, con un doppiaggio che diventava quasi contagioso.



## Il doppiaggio in Italia

Umberto Spinazzola  
Regista, Torino

La parte triestina di questo bel convegno è incominciata da poco più di due ore ed emerge subito che quello del doppiaggio è un argomento estremamente delicato. Tra i tantissimi problemi, quello sollevato dall'esposizione di Galassi ci ha fatto capire come noi usiamo sempre la parola *doppiaggio* mentre in realtà le fasi che lo compongono sono tantissime e tutte delicate. Quanto al problema se la pratica del doppiaggio sia giusta o sbagliata, se il doppiaggio sia meglio dei sottotitoli o meno, credo che esso sia impossibile da risolvere: dipende dalla cultura del paese dove siamo nati, da come è cresciuto il nostro occhio e da come è cresciuta la nostra percezione visiva. Diventa una questione troppo personale poter dire se è meglio una cosa o meglio l'altra.

È indubbio che la scuola italiana di doppiaggio è in assoluto una delle più grandi realtà, e proprio per questo è sbagliato chiamare i doppiatori semplicemente *doppiatori*: essi sono in primo luogo *attori doppiatori*. Spesso in sala di doppiaggio si può ovviare a danni fatti in ripresa, e qui vado contro a quello che è il mio specifico, cioè la regia. Ho visto, in fase di doppiaggio, rinascere delle intere sequenze grazie al lavoro di un buon direttore di doppiaggio e con, in primo luogo, dei buoni attori doppiatori. Si può definire meglio e dare più spessore ad un personaggio quando, per moltissimi motivi, dopo che la scena è stata girata e ci si è ritrovati in proiezione, ci si accorge che questo personaggio è un po' debole, o che i suoi tratti psicologici non sono ben approfonditi. Gli attori doppiatori in Italia, sotto questo profilo, sono stupendi.

Un esempio pratico: quando si gira e non si hanno tanti soldi (non siamo organizzati come gli americani) si può arrivare tante volte purtroppo a strappare una scena a fine giornata; l'attore è stanco, e quel giorno chissà quante cose sono successe, per cui si arriva a girare una scena, magari molto importante, con l'attore praticamente assente. In doppiaggio può avvenire il miracolo, nel senso che non solo si riesce a recuperare quello che è andato perso durante le riprese, ma si può anche dare uno spessore maggiore alla sua interpretazione.

Dobbiamo anche fare un po' di distinzione quando parliamo di doppiaggi in generale. Se ci riferiamo ai film che vengono importati – e qui siamo in una scuola per traduttori, e presumo che avrete tanto lavoro in questo settore – questi devono subire una lavorazione fatta di tantissime fasi, e tutte delicate. C'è inizialmente una fase di traduzione e di adattamento molto complessa, perché sappiamo quali difficoltà ci sono nell'adattare una lingua a un'altra. Poi subentra la funzione del dialoghista che deve conoscere perfettamente la tecnica del

labiale, e infine la funzione del direttore di doppiaggio, che non è stata forse fino a questo momento bene approfondita. Il suo ruolo è fondamentale, perché il direttore di doppiaggio è colui che assegna anche le parti. Si può anche rovinare una sequenza o un intero film assegnando male le parti, e al contrario si può nobilitare il film riassegnando le parti recitate, cioè riassegnando le voci ai doppiatori, che in seguito doppiarono in maniera conforme all'opera originale e alle intenzioni del regista, o meglio alle intenzioni dell'opera cinematografica così come nasce nell'originale.

Il direttore del doppiaggio non ha soltanto il compito di assegnare con cura le parti, tenendo presente quelle che erano le caratterizzazioni degli attori nell'opera originale, ma ha anche dei gravi compiti tecnici quando si tratta per esempio di una scena affollata con cinque o sei personaggi. Spesso per raggiungere il pathos in una scena del genere si preferisce evitare le colonne separate e quindi si devono fare recitare cinque doppiatori nella stessa sala. Insomma, il direttore del doppiaggio è anche lui un artista, e io ho imparato veramente a stimare ed apprezzare tantissimo i doppiatori e i direttori di doppiaggio italiani.

Anche gli adattatori devono essere degli autentici mostri: l'adattamento è qualcosa di diabolico perché bisogna mantenere il ritmo della sequenza così com'è, per esempio in un film americano. Si deve fare in modo di rispettare il labiale, e non soltanto. Oltre a questo, bisogna fare in modo di rispettare le intenzioni del linguaggio, e quello è veramente un campo dove i bravi non sono tanti e a volte possono anche rovinare un film, quando l'opera non viene finita nel rispetto di come è nata.

Si deve poi andare in missaggio; tutte le voci registrate e tutto quello che si è fatto deve venire missato perché non si può più adoperare, per esprimersi in termini molto semplici, la colonna sonora originale. Pertanto ci sono moltissimi casi per cui un cattivo missaggio può ulteriormente rovinare un gran lavoro.

Ci sono naturalmente i fautori della presa diretta, quelli che dicono che non si dovrebbe mai doppiare un film perché doppiando si toglie la vera spontaneità non solo dell'attore ma anche di quello che circondava l'attore. Certo, se mentre l'attore recitava c'era un filo di vento, o c'era un tic-tac di un orologio o c'era quella che potremo definire una particolare atmosfera sonora, tutto ciò con il doppiaggio viene perso perché quando si incomincia a doppiare non viene più rispettata la presa diretta. Ma una volta che il doppiaggio è finito, solitamente arriva un rumorista, che una volta viaggiava con una valigetta, e inserisce i rumori d'ambiente. Oggi, con il suono digitale, si riesce ancor meglio a ricostruire il sonoro di una sequenza.

Insomma, per quanto mi riguarda, non credo che esistano regole fisse. In primo luogo uno deve fare il suo film, e qui mi permetto di parlare un pochino da regista. Non credo esista un metodo giusto o sbagliato: uno deve

semplicemente fare il suo film. Se crede nel doppiaggio, sicuramente avrà dal doppiaggio tante cose in più, cioè potrà ancora lavorare sul film, non soltanto in montaggio. In doppiaggio potrà ancora andare a rifinire, e probabilmente ad arricchire tante cose. Se invece è un fautore della presa diretta, è chiaro che il doppiaggio diventa per lui qualcosa da odiare, come si diceva in apertura a proposito di Renoir.

Bisognerebbe forse, come diceva già Veronica Pivetti, arrivare anche da noi alla possibilità di scegliere se vedere un film doppiato oppure, almeno per la prima settimana di programmazione, anche in lingua originale. Comunque è molto importante che ci sia una scuola per queste attività perché a mio avviso la cosa più interessante ma nello stesso tempo problematica, che è già emersa in queste prime due ore e mi auguro che possa venire approfondita ancora di più, è vedere come ciò che noi in una sola parola chiamiamo doppiaggio sia una lunga fase della lavorazione di un film che implica tante voci e tutte rigorosamente importanti. Pertanto, anche per questo come per tutte le cose del cinema, occorre una competenza tecnica da un lato molto approfondita – e dunque ben venga una scuola che prepari a questa professione – ma dall'altro lato occorre un estro indubbiamente artistico, perché comunque non si potrà mai insegnare a nessuno quelle che sono le mille sfumature della recitazione, le mille sfumature dell'arte della recitativa, che può essere ancora tale anche in fase di doppiaggio.

Dunque sarebbe veramente presuntuoso anche solo dare un parere su chi e su cosa è meglio. Io ho imparato ad amare e a difendere doppiamente i doppiatori italiani: sono proprio bravi e, tranne rari casi di film rovinati dal doppiaggio, li ho visti in genere fare autentici miracoli. Vorrei quindi chiudere questo intervento personale con un plauso al doppiaggio e ai doppiatori italiani.





The British will use question-tags, won't they?  
The case of *Four Weddings and a Funeral*

Delia Chiaro Nocella  
SSLMIT, Università degli Studi di Bologna

1. Introduction

There is little doubt that Italian television is dominated by American programmes. Even when a programme is not a dubbed version of what is screened in the United States, it may well be an imitation of a formula, such as a quiz programme or a chat show which has already been tried and tested across the Atlantic such as *Blind Date* which becomes *Il gioco delle coppie* or *The Wheel of Fortune* which is transformed into *La ruota della fortuna*. There are, in fact, so many American TV films, series, situation comedies and cartoons on the Italian screen that it is actually difficult to find much material which is dubbed into Italian from varieties of English other than US English, including British English itself. The comedy programme *Mr Bean*,<sup>1</sup> starring Rowan Atkinson is one of the few British productions on the air, nationally at least. Rowan Atkinson's style of comedy, however, is mainly silent; lines are limited to internationally understood 'hello', 'please' and 'thank you', hence the programme needs no translation. Dubbing or subtitles would be superfluous. In such a situation of both cinematic and linguistic dominance, research on dubbing runs the risk, at least as far as English is concerned, of being limited to a single variety, or rather to the numerous varieties of US English, leaving out the difficulties which the many other varieties of English may present to Italian adapters.

If Italian television is being literally swamped by American programmes, the movie scene is hardly different. There is no doubt that the majority of films on the Italian circuits are produced in Hollywood. However, in recent years the British cinema appears to be going through a low-profile Renaissance especially thanks to film versions of literary classics. Firstly, in the 1980's audiences were presented with adaptations from Foster such as *Passage to India* (Ivory, 1984)

---

1 *Mr Bean* is broadcast at regular intervals throughout the year at 'off-peak' times (i.e. Sunday lunchtime) on *Canale 5*, one of the three commercial channels belonging to the *Mediaset* group owned by Silvio Berlusconi. Interestingly, other British programmes which suffer a similar fate are Benny Hill re-runs. Like Bean, Hill too is silent.

and *Room with a View*, (Ivory 1986) then the 1990's produced a series of 'Brannagh' Shakespeares which, in turn, were followed by a series of Jane Austen revivals – classics such as *Sense and Sensibility* (Ang Lee 1995), and *Emma* (McGrath 1996). As these films are set in the past, the language in which they are couched does not (and indeed should not) include dialogues which reflect anything like mainstream everyday English conversation of the present. At the same time a translation of a period classic can be seen as a fairly straightforward task if we consider that the Italian adopted can cohere with parallel screen adaptations of Italian literary works of the same period. On the other hand, when the opportunity of a challenging translation arises, as in the case of successful British films like *The Commitments* (Parker 1991), *Trainspotting* (Boyle 1996) and *Secrets and Lies* (Leigh 1996) inevitably the richness of both traditional and modern dialects of Great Britain are glossed away in favour of a flat, classless Standard Italian totally lacking in any regional inflection. Furthermore, it would appear that this Standard Italian is in itself an untrue reflection of the language in which the inhabitants of Italy actually converse, but rather a variety which is limited to television and cinema screen and theatre.<sup>2</sup> Unlike the British media, where regional accents occur alongside more conservative RP/BBC Englishes even in genres such as news broadcasts, (which are traditionally RP territory) it is only recently that a hint of regionalisms can be detected in Italian newscasters for whom the use of *dizione* still tends to be the norm. If we consider that *dizione* is a theatrical standard rather than a sociolinguistic one and that this form of speech has migrated from the spokesperson to the average actor dubbing a film, are we then to deduce that Italian audiences are ready to suspend disbelief and accept the Italian of elocution with which the screen presents them, as a real substitute for everyday speech?

### 1.2. The Linguistic Britishness of *Four Weddings and a Funeral*

Mike Newell's *Four Weddings and a Funeral* (1995), a world wide hit, replacing *A Fish Called Wanda* (Crichton 1989) as the international British box office success of all times<sup>3</sup>, contains (like *A Fish Called Wanda*), several varieties of Standard turn of the twentieth century English. Unfortunately for Italian audiences, as might be expected, upper class landowners, grunge-style

---

2 For a detailed discussion of Italian of the spoken media see Tullio de Mauro *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari, Laterza, 1983.

3 Since going into print the comedy film *The Full Monty* (Peter Cattaneo 1997) has in its turn overtaken both. It is worth noting that all three blockbusters are comedies.

Cockneys, Texans, Scots and speakers of Estuary English are all transformed into speakers of an identical variety. Naturally, the film is much funnier to English audiences than to the Italian audiences, not so much because Italians are subjected to the odd badly translated quip and the general toning down of sexual innuendo, but more because of the lack of recognition of the various stereotypes in the film. The linguistic levelling of accent, for example, places characters in the film who are supposedly there to represent the English upper classes in the same social grouping as a grunge shop assistant. Hence a non-English speaking audience is forced to miss out upon an entire dimension of the film.

In contrastive terms it is also worth noting that the Italian film is generally noisier than the original. In numerous shots the so-called 'rhubarb' is replaced with real comprehensible conversation, at times this is possibly necessary, as in an early scene in which characters mouth words at each other, but generally the extra exchanges are superfluous.

*Four Weddings and a Funeral* is also famous for its generous use of taboo language and content. As often happens, the language is toned down,<sup>4</sup> for Italian audiences so that, for example, the item 'bugger', which is used with an affectionate connotation at Gareth's funeral, is translated with the neutral term *omosessuale*; 'bonking' is replaced by the nonce term *impallinare* and the numerous examples of 'fuck' are reduced to *cavolo*. As for word play, the newly-ordained priest, played by Rowan Atkinson, makes several disastrously funny gaffes while trying to marry a couple. In Italian his gaffes have managed to come across with equally 'silly' results where, for example, 'The Holy Goat' is replaced with *Lo spiritoso santo* and 'awful wedded wife' with *illegittima sposa*.<sup>5</sup>

However, as in *A Fish Called Wanda*, in *Four Weddings and a Funeral*, the British are given the chance to laugh at themselves and at their Britishness and un-Americaness, with Hugh Grant typecast as Charles, a rather dithering overgrown ex-public schoolboy who is unable to get his act together with cool, confident American belle Andie McDowell. Furthermore, Charles' sexual insecurity is reflected in his speech as well as his actions as he verbally trips and stumbles through his lines. This verbal insecurity is stereotypically British. A glance at any corpus of spoken English will reveal that hesitation, repetition and general mental treading of water are extremely common amongst speakers in England. As might be expected vague language such as '... sort of ...', '... or something ...', '... or anything ...', 'and everything' etc. is extremely common, as are classic fillers like 'you know', 'sort of' and 'I mean'. Much of this vagueness is lost in the Italian version thus transforming our dithering Charles into an assertive Charles and consequently rendering him less amusing.

---

4 See Pavesi in this volume.

5 For a full discussion of the translation of wordplay on screen see Chiaro 2000.

## 2. Question tags

As well as general vagueness, (see 3.1.) question tags also abound in *Four Weddings*. Robin Lakoff (1974) claims that in conversation, tags are used more by women than by men. While having no scientific evidence for her claim she justifies her claims by explaining that a tag is

... midway between an outright statement and a yes-no question: it is less assertive than the former ... a tag question is used when a speaker is making a claim, but lacks full confidence in the truth of that claim. (1974: 15)

Lakoff is arguing her case in favour of women who, in her opinion, have a tendency to hedge more than men, and thus generally seek to avoid strong statements. Tags provide a mechanism by which a speaker can avoid coming into conflict with the addressee, but which at the same time, may well give the impression that the speaker is unsure of herself. Furthermore, through tags the speaker may also seek corroboration through some kind of plea for the interlocutor's approval. In *Four Weddings and a Funeral*, the twenty-two tags are uttered both by female and male characters and are mostly of the approval seeking variety, in other words they belong to one of the following categories:

### POSITIVE + NEGATIVE

#### RISING TONE

(i) + S – T He likes his JOB,  
DOESn't he?

#### FALLING TONE

(iii) + S – T He likes his JOB,  
DOESn't he?

### NEGATIVE + POSITIVE

#### RISING TONE

(ii) –S + T He doesn't like his JOB,  
does he?

#### FALLING TONE

(iv) – S + T He doesn't like his JOB,  
DOES he?

(Quirk *et al.* 1985: 811)

Each of the utterances involves a statement followed by a question which asserts something and then invites the interlocutor's response. Thus sentence (i) means "I assume he likes his job, am I right", while (ii) means the opposite. One sentence is oriented positively and the other negatively. Similarly, the falling tones in examples (iii) and (iv) require the listener's confirmation of the initial statement, in other words the expected responses will be positive for example (iii), and negative for example (iv).

Question tags must certainly pose a problem when dubbing if we consider that Italian has no real equivalent of the form. The stock translation of *vero/non è vero* appears to be more of a solution to explain to Italian speakers what tags may mean rather than to suggest that such a form is actually part of real Italian usage. After all, both *vero* and *non è vero* can also occur in initial position of an utterance, and can thus no longer be considered tags as such<sup>6</sup>. Unless great care is taken when translating them, the text may well end up containing heavily anglicised syntactic structures. Furthermore, if tags are totally ignored, as Lakoff suggests, an unassertive character may suddenly find himself transformed into someone totally confident. Let us examine what happens to these structures in *Four Weddings and a Funeral*.

#### 2.1.1. *vero/non è vero*

Thus *vero/non è vero* are adopted as a frequent solution to the problem. Consider the utterance:

- (i) You're not suddenly going to go away again, are you?  
translated with a natural sounding,  
*Non sparirai di nuovo, vero?*

Similarly:

- (ii) You like this girl, don't you?  
becomes  
*Ti piace molto, vero?*

However, an attempt to emulate the English structure with this solution is not always so successful as occurs when Henrietta tries on her bridal headdress and announces 'It does work, doesn't it!'. The Italian *Mi dona, non è vero?* hardly corresponds to what an Italian bride-to-be would say in the same circumstances, but then the entire utterance is unnatural and not only the tag.

#### 2.1.2. Items inserted in initial and final position

Another solution adopted in the film is to substitute the question tag with an item either at the beginning or at the end of the Italian utterance. Consider the remark:

---

<sup>6</sup> Some regional varieties do however have a similar form. For example, several dialects in Campania include the tag *ne?* which similarly to English requires confirmation of some sort from the listener.

(iii) Something of a dish, isn't he?

In this case we have an adverb which if anything supports the value of what is said in the predicate. In Italian we find:

*Certo che è un bel bocconcino.*

However, what appears to be missing is the attempt to involve the listener. In other words, a conversational gambit is transformed into an aside.

In substitution to *certo* we also find *già* in initial position, followed by a closing *vedi* as in:

(iv) Extraordinary thing, isn't it?

which becomes

*Già straordinario vedi*

which, again, is hardly natural Italian at all, let alone the expression of tentative phatic communion which the original utterance was supposed to express. This type of expression, uttered by Charles in a conversation with Carrie, is clearly amusing to British audiences, as among other things it emphasises his ineptness at socialising, thus reinforcing the stereotype of the Englishman who is ill at ease in matters of romance. Whether this comes across in the Italian version is extremely doubtful.

### 2.1.3. Use of 'credere'

The insertion of the verb *credere* is also used to translate tags in this film. For example,

(v) It must be the right decision, mustn't it?

becomes

*Dovevi essere quanto meno convinto, credi?*

which does indeed appear to involve the listener, while the effect of:

(vi) I remember you telling me you were going out with a girl, Helena, was it?

translated with

*Ricordo quando frequentavi quella ragazza, Elena credo.*

results in a more assertive rendering.

Naturally, intonation plays its part. In the source version, the tag is delivered in a very tentative high key while in the target version, the low key of the final *credo* leaves no space for a response. It is a highly affirmative 'I believe' in which the speaker feels no need to seek approval.

#### 2.1.4. Solutions to tags as conversational linkers

Some tags seem to function as conversational linkers, for example, a rather interesting example of conversational cohesion occurs towards the end of the film when the vicar asks Charles whether he is:

(vii) Ready to face the enemy, are we?

The response is given by best friend Matt but aimed at Charles;

are we?

he repeats, so that the effect is

Ready to face the enemy, are we?

*Sei pronto ad affrontare il nemico?*

says the Italian clergyman, to which Italian Matt responds

*Siamo pronti?*

Here the rejoinder in the dubbed version cleverly picks up the underlying paternal 'we' of the original .

On the other hand, Charles' rejoinder to Fiona's

(viii) You see, I've abandoned my traditional black

is

So you have,

which is transformed into

*si hai fatto bene*

does not work quite as well. This rejoinder, in fact, functions as an additive adverb equivalent in meaning to 'too' or 'also' – it is elliptical, you could add



what's missing, furthermore, Charles is not trying to appear encouraging, as he does in Italian

#### 2.1.5. Invariant 'eh?'

The film also includes occurrences of the invariant tag 'eh? ' which also invites the listener's response, for example:

(ix) What's the use of studying the novels of Wordsworth, eh?

which remains untranslated in:

*Che cosa serve conoscere i sonetti di Shakespeare?*

On the other hand, in the exchange between Fiona and a rather nosy fellow guest at wedding number two the 'eh' is translated with a laugh:

(x) ... just never found the right chap eh?

is transformed into

*Non hai trovato l'uomo giusto, hah!*

to which Fiona replies that she is in love with someone who doesn't reciprocate her feelings,

(xi) Bad luck!

retorts her listener

Yes, isn't it

replies Fiona. This kind of typically English rejoinder (Conservative RP) is not a tag as such and is common in this film which mainly portrays the upper classes. Thus the exchange becomes: '*Che disgrazia!*' '*Direi di sì*'. This kind of banter is stereotypically posh and consequently aims at being amusing, especially the utterance 'Bad luck!' and the understatement of the response. On the other hand, the Italian exchange is to be taken with the seriousness of its face value.

#### 2.1.6. Untranslated tags

However, most frequently the tags remain untranslated thus not only rendering characters more self-confident and assertive but also depriving the listener of an opportunity of perfect empathy in terms of conversational flow. Charles'

(xii) Our timing's been rather bad hasn't it?

is a clear cry for sympathy from Carrie while

*Ci incontriamo sempre nei momenti sbagliati*

requires no response. Similarly

(xiii) Yes it's odd isn't it?

which means 'I think it's odd, am I right in thinking this?' is transformed into

*Forse c'è una ragione*

and

(xiv) It's not easy, is it?

into

*Non deve essere stato facile*

when what is actually meant is 'I assume it isn't easy, am I right?'

In the translations of examples xii, xii and xiv the element which makes the utterance a conversational gambit is missing. Finally, Carrie's comment as she tries on a rather outrageous wedding dress:

(xv) But it would be wonderful wouldn't it?

for some unknown reason becomes

*Un po' azzardato ma notevole*

While not being a tag, Scarlett's rising tone in

(xvi) Isn't she lovely?

referring to bride number one walking down the aisle, indicates positive expectation through its exclamatory force which is missing in

*non la trovi bellissima?*

Here the exact opposite is occurring to what was seen before, as Italian Rossella is more tentative.

### 2.1.7. Miscellaneous solutions

On other occasions in the film, however, more successful, even if highly overt solutions to the problem of approval seeking have been found. Consider:

(xvii) I mean, a lot of weddings blend into each other, don't they?,

translated with

*erano tutti così noiosi, non siete d'accordo?*

This is certainly more credible than *vero/non è vero*. Similarly, Scarlett's opening lines to her handsome Texan cowboy are

(xviii) I always thought Americans are gonna be as dull as shit, of course you're not, are you? Steve Martin's American, isn't he?

which becomes

*Ho sempre pensato che gli americani fossero sbiaditi come la merda secca, ma questo non vale per te. Steve Martin è americano, non è così?*

Scarlett's initial '... you're not, are you' is actually an attempt to involve the gentleman in question into a conversation with her. Notice that the Italian translation of the tag, *ma questo non vale per te*, apart from merely being a space filler (i.e. Scarlett's lips are mouthing the tag therefore for reasons of lip-synchronisation she has to say something in Italian) the Italian rejoinder is more of an attempt to cover up a gaffe than a conversational gambit.

## 3. Other conversational gambits

The film also contains many examples of conversational gambits which do not fall within the category of question tags. The under translation of such items results in characters who are out of character in their Italian personae.

### 3.1. Vague language

When Carrie suggests Charles announce their engagement after their having spent the night together, his response is: "Gosh, you know, that takes a lot of

thinking about, that kind of thing'. Charles is surprised and at a loss for words, so he blurts out a pretty vague utterance in an attempt to disentangle himself from a sticky situation. He starts off with two fillers as he tries to think up a plausible excuse for not marrying the girl. He follows this with a 'that' construction – a vague, but at the same time substitutive 'that' as he continues to play for time. He finishes off the whole utterance with a nervous 'that kind of thing' to mean marriage. It is worthwhile noting how he manages to avoid any negative form. Italian Charles is far more brutal and consequently out of character: *Queste sono decisioni che non si prendono su due piedi bisogna pensarci con molta calma*. In fact, in the Italian film there appears to be a tendency either to tone down vagueness, or else ignore it. Thus, Charles' embarrassing 'We slept together and everything' is simplified to the blunter *siamo andati a letto insieme ...* while his phatic 'Any children, or anything?' becomes *Bambini niente?* which actually distorts an embarrassing, but open-ended question into one which expects a negative response. Finally, ... *essere amici non è male, essere amici è sempre meglio di niente* for '... friends isn't bad you know, friends is quite something', once more distorts the original meaning.

### 3.1.2. Phatic communion

British insecurity is, of course reflected in other ways too. What follows is a short conversation between two guests at a wedding:

- (ixx) Tom: Splendid I thought, what did you think?  
Bernard: I thought splendid! What did you think?  
Tom: Splendid I thought!

The exchange is a clear parody of the typically British habit of conversing for the sake of conversing. The syntactic structures are perfectly symmetrical, with the adjective 'splendid' shifting leftwards twice. Although a perfectly adequate solution has been found in Italian, the polite uncertainty and embarrassment, and silliness of English phatic communion, is lost.

*Splendida cerimonia, a te e' piacuta?  
Per me e' stata bellissima, a te come e' sembrata?  
Meravigliosa, davvero meravigliosa*

*Four Weddings and a Funeral*, as the title suggests is about saying 'I do' which creates a further problem in translation where traditionally dubbed screen brides and grooms say '*lo voglio*' (literally, 'I want to') although real couples at real weddings say '*si*'. When Charles finally summons up the courage to ask Carrie to live with him he says:

- (xx) Do you think ... you might agree not to marry me, and do you think not being married to me may be something you might consider doing for the rest of your life? I do, do you?

Italian Charles is far more self confident:

*Tu credi che ... tu saresti d'accordo di non diventare mia moglie? e credi che il fatto di non sposarmi è una possibilità che potresti valutare voglio dire per il resto della tua vita? Vuoi?*

The target version is actually more verbose than the original, almost as though silence must be avoided at all costs, English Charles hesitates in silence as well as through redundancy and stuttering. But above all, 'do' is functioning as a substitute verb, as a dummy operator used with quasi ellipsis, as opposed to *vuoi* which functions rather differently. Naturally, the choice of *vuoi* is compulsory when an Italian gentleman pops the question in a dubbed film because of the stock response *Lo voglio*. Something similar happens when the vicar at the last wedding, interrupted by Charles' brother who tells the congregation that the groom may well love someone else, asks:

- (xxi) Do you? Do you love someone else Charles? / *E così sei innamorato di un'altra Charles, è così?*

Not being able to exploit an elided form, Italian is forced to resort to *è così*. At this point, the irony of Charles' response 'I do' to the vicar's question rather than to his marriage vows is lost to an obligatory Italian *si*.

#### 4. Conclusions

The experience and expertise of the Italian dubbing industry is certainly extremely valid. It would appear that much care and attention are invested in adaptations, especially as far as lexical choices are concerned. This article, however, is an attempt to illustrate that what may appear to be apparently unimportant words, in the sense of their not being content words but *function* words instead, are often not given due importance and this can greatly distort original meaning.

More attention to such detail both at the level of translation and adaptation could lead the Italian dubbing industry from the present situation of extremely good products, to products of true qualitative excellence.

Bibliography:

- Channell J. (1994): *Vague language*, Oxford, OUP.
- Chiaro D. (2000): 'On the (Un)Translatability of Puns on Screen', in *La Traduzione Multimediale. Quale Traduzione per quale testo?* Ed. by R.M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti and S. Bernardini, Bologna, CLUEB.
- De Mauro T. (1983): *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza.
- De Mauro T. (ed.)(1994): *Come parlano gli italiani*, Firenze, La Nuova Italia.
- Lakoff R. (1975): *Language and Women's Place*, New York, Harper Row.
- Quirk R., Greenbaum S. et al. (1985): *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London, Longman.
- Tsui A. (1994): *English Conversation*, Oxford, OUP.



## Doppiaggio e immagine culturale

Lorenza Rega  
SSLMIT, Università di Trieste

Nella dimensione filmica la comunicazione tra due culture diverse è resa decisamente più agevole dalla compresenza dell'elemento visivo e di quello fonico che comunque aiutano lo spettatore anche quando la lingua dell'originale gli è sconosciuta. Particolarmente semplice dovrebbe quindi risultare il compito del traduttore del copione di un film il cui soggetto si identifichi con situazioni, storie, personaggi appartenenti al paese dove si parla la lingua ad essi propria. Di fatto, in una certa misura, si presenta il problema di una retrotraduzione, che evidenzia la presenza di due difficoltà. Da una parte il traduttore deve riconoscere correttamente determinati fatti e situazioni: egli è sì facilitato in quanto si muove nella cultura che è la sua, ma è anche più legato, in quanto non può permettersi di sbagliare su cose ben note al pubblico di arrivo più vasto e deve inoltre sapere leggere la propria cultura con lo scarto proprio dello straniero, che emette dei giudizi a volte tanto più illuminanti proprio perché non è direttamente coinvolto, ma in qualche caso più difficili da accettare, proprio perché percepiti come un'intrusione nella propria comunità.

Questa considerazione si lega al problema di quella che si potrebbe definire la coscienza di sé a livello nazionale. Nel caso del film – prodotto per eccellenza legato alle masse, quindi ancora più vincolato a considerazioni di ordine commerciale di quanto non sia ad esempio un libro – l'elemento della coscienza nazionale può essere importante quando vengono rappresentate problematiche scomode, tali cioè da costringere il singolo a riflettere sulla sua responsabilità a livello pubblico.

Per la presente analisi sono stati presi in considerazione *La caduta degli dei* (*Götterdämmerung*) e *Roma città aperta* (*Rom offene Stadt*), due classici della storia del cinema. In essi due registi italiani, Luchino Visconti e Roberto Rossellini, hanno messo in scena un periodo ancora oggi critico per la "coscienza nazionale" tedesca, rappresentando la popolazione tedesca in una luce negativa. Girati in anni lontani tra loro e storicamente assai diversi in riferimento al soggetto, i due film presentano senza dubbio notevolissime differenze legate alla corrente, alle tecniche, agli obiettivi. Diverse, ma tali da rispettare l'originale saranno dunque anche le strategie di doppiaggio scelte.

Nella *Caduta degli dei* ci si trova effettivamente davanti a un'operazione di retrotraduzione o retrodoppiaggio: il film di Visconti è un film tedesco, nel senso che si svolge integralmente in Germania, i protagonisti sono esclusiva-



mente tedeschi (gli attori stessi sono in molti casi dei tedeschi veri e propri); le musiche sono tedesche, e non soltanto per quanto riguarda i richiami wagneriani, sapientemente sfruttati da Jarre e in totale sintonia con gli altri elementi compositivi, ma anche le canzoni originali tedesche, cantate ad esempio durante il ritrovamento delle SA a Bad Wiessee, oppure la canzone di Marlene Dietrich cantata da Martin, che si presenta come finta Lola; le scritte stesse sono in tedesco, anzi nella maggior parte dei casi in caratteri gotici, come imponeva l'uso del tempo – a cominciare dai cartellini segnaposto messi in primo piano nella sequenza iniziale, che recano i nomi dei componenti della famiglia von Essenbeck, fino agli striscioni della notte del rogo dei libri all'indice: tutto ciò contribuisce in maniera ottimale alla redazione della versione tedesca dove vi sono però comunque alcuni punti che meritano di essere analizzati.

*La caduta degli dei* riporta nella versione originale come sottotitolo *Götterdämmerung* (in caratteri gotici), ovvero la terza giornata dell'*Anello del nibelungo* di Wagner. La versione tedesca reca invece il titolo *Die Verdammten* e come sottotitolo l'inglese *The Damned*. È comprensibile che non si sia voluto prendere tout court come titolo *Götterdämmerung*, in quanto effettivamente quest'ultimo avrebbe comportato un richiamo – forse troppo esplicito per il pubblico tedesco – a Wagner, anche se la musica, il colore rosso del fuoco dominante nella storia, i tradimenti incrociati tra familiari rimandano fortemente al compositore tedesco. Del resto Visconti stesso affermava che il vero clima che intendeva ricreare, "quello più autenticamente tedesco e più vicino a quello in cui si svolge la vicenda, è il clima wagneriano. Tanto è vero che si sente il bisogno di evocarlo nello stesso titolo "Götterdämmerung." (Roncoroni 1969: 39)

Inoltre *Götterdämmerung*<sup>1</sup> indica la fine della generazione dei padri e l'avvento di quella dei giovani, i quali però nel film di Visconti risultano essere di gran lunga peggiori, capaci non già di portare ad una nuova era di rinascita, ma anzi di sostenere e di far trionfare il nazionalsocialismo. Il titolo tedesco, corroborato da quello inglese, che di fatto non contribuisce assolutamente a sfumarlo, fa balenare nella mente dello spettatore tedesco una visione del nazionalsocialismo come fenomeno che non ha tanto radici economico-sociali, ma esclusivamente di ordine patologico, circoscritte ad una famiglia di depravati.

Anche se "la tensione del film si sfrangia in una serie di scene sulle tare della borghesia" (Mereghetti 1993: 169), l'ambizione di Visconti era comunque quella

---

1 Come si legge nel Grimm, con *Götterdämmerung* la mitologia nordica indica la caduta degli dèi (*Untergang der Götter*) e l'incendio planetario prima dell'avvento di una nuova era.

di collegare momento privato e pubblico in un intreccio fatale, di dimostrare dunque le responsabilità personali nell'evento pubblico. Facendo riferimento agli dèi nel titolo italiano originale e nel sottotitolo tedesco, Visconti allude con forza alla scomparsa di tutta una classe, dando così un ampio respiro sociale alla sua opera e riallacciandosi forse alla tesi, sostenuta da George Bernard Shaw in *The Perfect Wagnerite*, che la *Götterdämmerung* wagneriana è la rappresentazione della scomparsa della classe dominante fino a quel momento. Del resto lo stesso Visconti, ricordando le critiche dei giornalisti tedeschi che lo avevano accusato non solo di non avere capito niente della loro storia e di essere stato troppo pessimista, affermava: "... ritorno a dire che volevo fare un film sulla nascita del nazismo ... tutto quello che è successo nella famiglia Krupp (che non ha niente a che vedere con la mia famiglia ...) è moltiplicato per mille quello che io ho fatto succedere nella mia famiglia, è niente rispetto a quello che è successo nella famiglia Krupp; parlo come responsabilità morali, umane, politiche, sociali di fronte all'Europa, di fronte al mondo come costruttori di cannoni, sfruttatori di schiavi ebrei e prigionieri di guerra, come finanziatori del partito nazista ..." (Roncoroni 1969: 30).

Christiane Nord ricorda che le convenzioni traduttive dipendono in parte dal genere testuale: ad esempio, in materia di traduzione di titoli di film o di libri, i criteri di commercializzazione fanno sì che su 1743 film stranieri doppiati tra il 1977 e il 1980 più della metà (53,9%) sia stata proiettata nelle sale tedesche con un titolo completamente diverso da quello originale. Nord (1993: 254) ricorda però anche che "nel film di un certo livello la tendenza a cambiare radicalmente il titolo è più limitata ed è limitatissima nel momento in cui ci si trovi davanti a film d'autore" (*ibidem*). Nel caso della *Caduta degli dei*, la problematica è particolarmente interessante: si tratta di un film d'autore, il sottotitolo esiste già in tedesco, eppure il mantenerlo avrebbe in qualche modo turbato la sensibilità del grande pubblico, collegando forse troppo strettamente, o comunque più di quanto sia ammissibile, l'arte wagneriana col nazionalsocialismo, o comunque insistendo con troppa forza sui legami sapientemente istituiti dal nazionalsocialismo con l'opera di Wagner. D'altra parte, come già detto, cambiare radicalmente il titolo significa effettivamente cambiare a priori il senso globale del film, che non aveva forse bisogno di una riformulazione così radicale solo per ragioni di commercializzazione.

Un altro interessante aspetto è dato dal problema delle citazioni, che sono tutte di autori tedeschi e che costituiscono dunque una traduzione dell'originale e ritornano ad essere originali nel film doppiato. Ad esempio Hegel ricorre due volte, la prima con una citazione famosissima tratta dalle *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* e distorta nella sua valenza semantica ad uso e consumo del nazionalsocialismo, e la seconda con la conseguenza che da questo passo trae il nazista Aschenbach, questa figura che Visconti definisce

"abbastanza giovane, colto, stravagante, amante delle citazioni erudite ..., scarica nelle orecchie degli interlocutori Fichte e Hegel, Nietzsche e Wagner." (Roncoroni 1969: 42). Si tratta probabilmente di una citazione che Visconti non ha attinto di prima mano dalle *Vorlesungen*, ma dalla *Storia del Terzo Reich* di William Shirer, "... la "nostra Bibbia" durante la lavorazione del film" (Roncoroni 1969: 31).

L'originale italiano ricalca infatti il testo riportato da Shirer<sup>2</sup>, quando Aschenbach afferma: "Lo Stato deve schiacciare il piccolo fiore innocente se il fiore ostacola il suo cammino." Successivamente Aschenbach trae le conclusioni: "È venuto il momento di schiacciare il piccolo fiore innocente." L'originale hegeliano è in realtà riferito non allo Stato, ma all'individuo eccezionale, anche se poi in definitiva queste due realtà s'identificano: "... aber solche große Gestalt muß manche unschuldige Blume zertreten, manches zetrümmern auf ihrem Wege" (Hegel 1989: 78); nella versione tedesca per due volte al posto della *unschuldige Blume* ricorre il *Veilchen*; Aschenbach: "Der Staat ist dazu verpflichtet, das unschuldige Veilchen zu zermalmen, wenn es ausgerechnet auf seinem Weg ist ..." (scena 39) – "So ist der Augenblick gekommen, wo das unschuldige Veilchen zertreten werden muß ..." (scena 76).

È chiaro che la scelta di *Veilchen* al posto di *Blume* è stata operata per la sincronizzazione labiale (*Veilchen*-fiore); tuttavia, al di là di questa considerazione funzionale, resta il fatto che proprio il *Veilchen* che viene calpestato è l'immagine che si ritrova in una famosissima lirica di Goethe ("Ach! aber ach! das Mädchen kam/ Und nicht in acht das Veilchen nahm./ Ertrat das arme Veilchen."): si propongono così problemi d'intertestualità che possono nuocere al senso complessivo dell'opera, creando forse un certo spaesamento sebbene nel contesto relativo alla prima occorrenza di *Veilchen* si faccia espressamente riferimento al sistema hegeliano.

Molto interessante, anche se all'interno di una problematica completamente diversa, appare anche l'analisi di *Rom offene Stadt*. A differenza della germanicità integrale del soggetto della *Caduta degli dei*, in *Roma città aperta*, i tedeschi sono a contatto con la popolazione italiana, sono gli occupanti che ad ogni costo, anche con la tortura, vogliono raggiungere i loro scopi, ed anche l'ufficiale che funge da "coscienza critica" si rivela essere in fondo colui che

---

2 Shirer (1982: 109) riporta infatti il seguente passo di Hegel: "La storia universale occupa un livello più alto ... La litania delle virtù private – modestia, umiltà, filantropia e pazienza – non può essere invocata contro tali atti ... Un'istituzione tanto forte (lo Stato) non può non schiacciare più di un fiore innocente, non può non mandare in frantumi molte cose che intralciano il suo cammino."

giustizierà di fatto il sacerdote nelle sequenze finali del film<sup>3</sup>. Di *Roma città aperta* si è presa in esame sia la versione sincronizzata (VS) sia quella sottotitolata (VT) (di quest'ultima esistono una versione integrale ed un'altra sottoposta ad ampi tagli: da 98 a 60 minuti di proiezione<sup>4</sup>).

L'elemento caratterizzante della VS è dato dalla presenza di notevoli modifiche del testo non solo italiano, ma anche tedesco presente nella versione originale (VO). Innanzitutto la canzone militare tedesca cantata nella VO è tagliata nella VS ed è sostituita da un cappello in cui si spiega il titolo, ovvero che da Roma furono allontanate tutte le forze armate per salvaguardare il patrimonio artistico, che la città era sotto il comando delle SS<sup>5</sup>, e si precisa che il film non è un atto d'accusa contro i soldati tedeschi, ma soltanto contro l'arbitrio e la tirannia. Se questa chiarificazione può essere comprensibile, al fine di non offendere la popolazione tedesca, non altrettanto lo è la decisione di stralciare lo *Heimatlied*<sup>6</sup> che è parte integrante del testo, soprattutto in un film così importante come *Roma città aperta*. Ma vi sono altri esempi analoghi di questa singolare strategia traduttiva, che in alcuni casi s'identifica con una traduzione endolinguistica vera e propria:

1. (scene 48-52) Bergmann sta parlando col prefetto di Roma:

VO: F.c. risuona l'urlo di un prigioniero torturato; Bergmann: "O ma che noia! Scusate. Was soll dieser Lärm, Müller!" Soldato Müller  
Bitte um Verzeihung, Herr Obersturmbannführer, wir verhören jenen Professor, aber ..."; Bergmann: "Schon gut, aber er soll

---

3 Nella *Caduta degli dei* la funzione di coscienza critica è svolta da Herbert Thallmann e, inizialmente, da Günther che, però, è destinato ad essere inglobato dal meccanismo nazista, che lo sfrutterà per i propri fini.

4 I tagli della versione sottotitolata mandata in onda dallo ZDF potrebbero però essere semplicemente opera di una cattiva registrazione su cassetta, per cui non si è preso in esame quali scene sono state tagliate. La VS è ad opera del Berliner Synchron – Wenzel Lüdecke. È estremamente difficile reperire tutte le date di messa in onda del film in Germania sulle varie reti: tra quelle ritrovate compaiono il 13.12.1988 e il 9.4.1994.

5 In realtà nel film è la Gestapo ad essere in primo piano.

6 Si tratta di un inno che rientra nella tradizione militare tedesca e che non a caso ha come oggetto il Brandeburgo: "Märkische Heide/ Märkischer Sand/ Sind des Märkers Freude/ Sind sein Heimatland/ Steige hoch du roter Adler/ Hoch über Sumpf und Sand/ Hoch über dunkle Kierferwälder/ Heil dir mein Brandeburger Land." Va rilevato che neppure la trascrizione del copione ha saputo cogliere il significato profondo della scelta di questa canzone, visto che il testo presentato nel copione (Roncoroni 1972) non è quello realmente cantato dai soldati nel film.

endlich schweigen!"<sup>7</sup> E, quindi, rivolto al prefetto di Roma: "Quanto gridano questi Italiani!" Il prefetto: "Eh già!"

VT: la frase "O ma che noia! Scusate!" è omessa, viene quindi riportato il dialogo integrale in tedesco ed infine compare il sottotitolo: "Daß diese Italiener immer so schreien!"

VS: suono soffocato, ma non necessariamente di forte dolore; voce fuori campo: "Wirst du endlich sprechen?" Bergmann: "Immer diese verdammten Störungen! Verzeihen Sie! Wer soll aber diesen Lärm ...?" Soldato: "Bitte um Verzeihung, Herr Obersturmbannführer, wir verhören den Professor, aber er hat noch nichts ausgesagt." Bergmann: "Schon gut, vielleicht könnt ihr aber leiser sein!" E quindi, rivolto al prefetto di Roma: "Unsere SS tun das nur um ihrer Ideale willen!" Prefetto: "Ja, ich verstehe!"

2. (scena 129) Pina e Manfredi stanno parlando assieme:

VO: Pina: "Lavoravo allo spolettificio Breda, ma mo' ci hanno cacciato. I tedeschi se portano via tutto."

VT: "Ich war in einer Rüstungsfabrik. Sie haben uns aber weggejagt." L'ultima frase pronunciato da Pina non è tradotta nei sottotitoli.

VS: "Ich hatte Arbeit in der mechanischen Weberei. Aber sie haben mich fortgejagt. Frauen in meinem Zustand können sie nicht gebrauchen!"

3. (scena (475) Bergmann sta mandando alla tortura Manfredi: VO: Bergmann: "Si dicono tante cose strane sulla Gestapo."

VT: Bergmann: "Man erzählt seltsame Dinge von der Gestapo."

VS: Bergmann: "Man erzählt unsinniges Zeug über die Gestapo."

4. Bergmann si sta allontanando dopo la morte di Manfredi e dice

VO: "Diese dummen Italiener!"

VT: la frase non è riportata nei sottotitoli.

VS: la frase è omessa.

In entrambi i casi si tratta di due film d'autore. *Roma città aperta* risulta essere senz'altro più importante per la storia del cinema. Eppure le strategie traduttive hanno portato proprio in quest'opera a dei risultati deludenti. Nel caso della *Caduta degli dei*, con la scelta del titolo *Die Verdammten* si è indubbiamente spostato l'asse interpretativo dal fenomeno storico-sociale del nazismo e dalle responsabilità oggettive della classe dirigente a quello privato di una famiglia di depravati, cosa che, forse, in parte avviene soprattutto nella seconda parte del film, ma che comunque non era nell'intenzione del titolo originale. Con gli

7 Fra l'altro la stessa traduzione italiana in sottotitolo nella VO è ambigua: "Va bene, ma deve star zitto." Infatti le parole in tedesco potrebbero anche significare che il professore deve stare zitto una buona volta nel senso di morire.

incroci intertestuali Hegel-Goethe si può creare l'impressione che un regista così attento nei particolari come Visconti, o comunque lo scrittore del copione originale, presenti in realtà una certa sciattezza nelle citazioni colte. Tuttavia, il film risulta essere doppiato in modo corretto (manca la scena in cui Elizabeth Thallmann scongiura il funzionario nazista di darle il visto per uscire dalla Germania, scena che però può essere stata omessa semplicemente per motivi di lunghezza del film da trasmettere alla televisione).

Molto diversa si presenta la situazione in *Roma città aperta*, dove la VS – ancora più che la VT – appare essere stata manipolata con un intento ben preciso. Il problema della mediazione non si pone qui nei termini di una difficoltà interpretativa: le frasi omesse o modificate sono assolutamente comprensibili (quando non sono direttamente in tedesco nell'originale), né vi sono giochi di parole o gerghi particolari tipici di una cultura, tali da essere difficilmente riproducibili in un'altra senza appiattire l'opera di partenza, a parte la difficoltà scontata e praticamente insormontabile di tradurre le peculiarità dell'ambiente romano (in particolare il dialetto).

Il fatto è che un film come *La caduta degli dei* risulta assai meno problematico per la ricezione in Germania: malvagia è soltanto la classe dirigente, l'uomo della strada è costretto ad accettare un destino imposto dall'alto e il nazismo è un fenomeno voluto soltanto da una classe depravata: idea, questa, sottolineata dal titolo tedesco modificato. In tutti gli esempi presentati in *Roma città aperta* è evidente invece il disagio che il film suscita nel pubblico tedesco e ci si orienta pertanto verso una versione che non è forse tanto mirata alla denazificazione del testo originale, come avviene nel *Generale della Rovere* sempre di Rossellini, puntualmente analizzato da Eckhard Schleifer che mette in rilievo come il doppiaggio abbia voluto evitare ogni possibile shock al pubblico tedesco, anche a costo di stravolgere il testo della VO e di produrre grottesche incongruenze tra la parola e il gesto<sup>8</sup>.

In *Roma città aperta* si assiste piuttosto al tentativo da una parte di presentare i tedeschi come una popolazione non così feroce (es. 1 e 3), assolutamente onesta (es. 2)<sup>9</sup>, e dall'altra di smussare l'intento polemico di

---

8 Schleifer (1994: 25) ricorda ad es. come Bardone, per vendere un anello, dica che è appartenuto non già a una "... Jüdin. Sie ist gezwungen, ihn zu verkaufen." (VO), ma a una "vornehme Dame" (VS); in un altro esempio rileva la scena di un soldato che leva il braccio nel saluto hitleriano e che, invece di proferire "Heil Hitler" come logicamente accade nella VO, dice "Keine besonderen Vorkommnisse!" (VS), dicendo così parole totalmente assurde in quel contesto.

9 Ma questo è dimostrato anche da Schleifer (1994: 26) che rileva come strettamente correlata con la tendenza alla denazificazione sia la volontà di smussare l'immagine del "tedesco cattivo": così i "goldgierige Deutsche" (VO) diventano "unverschämte

Rossellini, che evidenzia il forte disprezzo dei tedeschi nei confronti degli italiani (es. 1 e 4), nella preoccupazione di non contribuire a creare o rafforzare un'immagine stereotipa negativa della popolazione italiana in quella tedesca. E questo, dimenticando l'abile gioco di parallelismi creato da Rossellini: ad es. eliminare una frase "come gridano questi italiani", non è funzionale al miglioramento dell'immagine degli italiani, ma soltanto a cancellare una parte nel gioco dei rimandi e allusioni al problema codardia-coraggio che pervade tutta l'opera (si pensi all'ufficiale tedesco che diserta affermando di farlo non per codardia, ma per l'impossibilità di continuare ad essere coinvolto nelle atrocità, e che quindi si suicida per non essere torturato a sua volta, oppure alla figura di codardo del prefetto italiano, che si asciuga il sudore per la paura mentre parla con l'*Obersturmbannführer*, o al discorso in generale su questo tema che pervade tutto il film e che mira a dimostrare che codardi e coraggiosi si trovano da entrambe le parti). Pertanto risulta con evidenza che nel caso di *Roma città aperta* si è operato un doppiaggio che stravolge parte del messaggio globale, nella convinzione che la popolazione tedesca è da una parte ancora incapace di elaborare il proprio passato e che dall'altra si lascia influenzare o comunque colpire dallo stereotipo dello stupido italiano poco coraggioso. In un periodo in cui il tema della *Fremdheit*, soprattutto nei confronti dello straniero extracomunitario, è così sentito, viene spontaneo chiedersi fino a che punto si è disposti ad accettare di confrontarsi con dei dati di fatto scomodi per la propria identità nazionale, soprattutto quando questi vengono presentati da uno straniero. Oltretutto, tale censura è assurda se si considera la forza delle immagini: si pensi alla morte di Pina in *Roma città aperta*. Una parte sempre più consistente della popolazione tedesca insiste per avere i film doppiati e non più sottotitolati<sup>10</sup>: eppure, proprio per i film d'autore ci si chiede se la sottotitolazione, intesa come ausilio per la comprensione – esattamente come accade per le edizioni critiche bilingui di opere letterarie – non sia la strada migliore per presentare un film d'autore al pubblico straniero, salvaguardandolo da interventi arbitrari come quelli presentati in queste pagine e conservando nella misura del possibile il senso globale dell'opera, che può essere tanto meglio compreso dal pubblico di arrivo quando il film tratta un soggetto che lo coinvolge direttamente.

---

Kontaktleute" (VS) e lo "Halunk Walter" (VO) diventa un "gewisser Hagemann" (VS).

10 Cfr. al riguardo un recentissimo articolo "Wir kriegen das schon Deutsch!" comparso di recente in "Cinema" (ottobre 1996).

Bibliografia

- Hegel G.W. Friedrich (1989): *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Reclam, Stuttgart.
- Mereghetti Paolo (a cura di) (1993): *Dizionario dei film*, Baldini e Castoldi, Milano (terza ed.).
- Nord Christiane (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen*, Francke, Tübingen.
- Roncoroni Stefano (a cura di) (1969): *La caduta degli dei (Götterdämmerung)*, Cappelli, Bologna.
- Roncoroni Stefano (a cura di) (1972): *La trilogia della guerra (Roma, città aperta; Paisà; Germania: anno zero)*, Bologna.
- Schleifer Eckhard (1994): *Vom Umgang mit Filmen - Il generale della Rovere von Roberto Rossellini*, in "KINEMA kommunal" - Zeitschrift für Arbeitsgruppe für Kommunale Filmarbeit", Nr. 3.
- Shirer William L. (1982): *Storia del Terzo Reich*, (tit.or. *The Rise and Fall of the Third Reich*, trad. di G. Glaesser), Einaudi, Torino.





## Le regole del doppiaggio ideale

Mario Paolinelli

Traduttore / adattatore, Consigliere AIDAC, Roma

Doppiaggio, dubbing, doublage, doblaje...

Da qualche tempo questo aspetto della elaborazione delle opere audiovisive è centro di un interesse sempre maggiore; il dubbio è se ne stia celebrando il tramonto oppure la rinascita. Il fatto è che la circolazione delle opere audiovisive – di cui il doppiaggio è il principale veicolo – sta vivendo cambiamenti impressionanti, un "independence day" in cui realtà ed equilibri dati per scontati subiranno, anzi stanno già subendo, modificazioni radicali. Per dare un'idea di quello che si sta muovendo a livello planetario come spostamento degli assi economici dei grandi canali di comunicazione, ecco sinteticamente alcune notizie che ho raccolto:

Bertlesmann, grande editore tedesco della carta stampata, 7500 miliardi di lire di fatturato, si allea con Canal Plus, 3500 miliardi di lire (quanto Mediaset) per conquistare il mercato tedesco, ma quest'ultimo non gli apre le porte di quello francese. Allora Bertlesmann stringe un'alleanza parallela con la Clt, la compagnia televisiva lussemburghese, 4500 miliardi di fatturato. La Sony intanto ha investito 15 miliardi di dollari per un progetto di satellizzazione dell'intero pianeta... Potrei continuare con una lunga serie di fusioni, concentrazioni, scalate azionarie: una guerra, insomma, per stabilire quali saranno i futuri padroni della comunicazione sul pianeta.

Qualcuno si chiederà che cosa c'entra il doppiaggio con tutto questo. Ebbene: nel mondo ogni emittente televisiva trasmette fiction, mediamente, per il 28-35 per cento, percentuali che salgono leggermente in Italia. Questa fiction è diretta a tutti, questa fiction deve essere "compresa", questa fiction è la principale voce della raccolta pubblicitaria, un business che nel 1995 ammontava a 400 mila miliardi di lire, di cui la parte italiana era un quarantesimo, cioè circa 10 mila miliardi. Ma il panorama della comunicazione sta cambiando: il duopolio Rai-Fininvest, che se non altro ha avuto il merito di far uscire il doppiaggio italiano dall'artigianato e di trasformarlo in un'industria, sebbene un po' casereccia, sembra avere le onde contate. Il solo Hot Bird II innaffierà l'Italia con (a sentire la stampa) 30 canali Rai, 30 Mediaset e 20 Telemontecarlo, senza parlare degli 8 canali di STV, e degli 8 di Disney-RTL, o di Time Warner e Sony, che si sono associati e stanno preparando un loro satellite, oltre a tutti gli Astra a cui siamo già abituati, almeno chi di noi ha già montato la parabolica.

Tutti questi canali, che sempre la stampa quantifica in circa 500, diffonderanno la loro programmazione allo stesso pubblico di 59 milioni di italiani che finora poteva scegliere che cosa vedere soltanto tra 8 canali nazionali. E poiché, come dicevo, quel 28-35 per cento di fiction è la principale voce della raccolta pubblicitaria, la stessa Upa, l'Unione pubblicitari associati, ha manifestato il suo giustificato terrore di una inevitabile segmentazione degli ascolti, che significa una polverizzazione degli investimenti pubblicitari, cioè il crollo dell'impalcatura costruita sul costo-contatto.

Proseguendo nell'analisi, poiché il 97 per cento dei prodotti audiovisivi è di nazionalità straniera, il doppiaggio è una voce importante della post-produzione; quindi, inevitabilmente, il costo del minore introito pubblicitario peserà sensibilmente sul doppiaggio, proprio in un momento in cui sarebbe necessario impegnarsi per la rinascita di un settore essenziale a una corretta e quanto più possibile pluralistica circolazione culturale. Purtroppo il fenomeno (di decomposizione) sta già avanzando, infatti il costo di un'ora doppiata è sceso dai 15 milioni del 1989 ai 6-8 di oggi, con punte, si dice, ancora più basse.

Tutto questo è insopportabile per i professionisti che operano in questo ambito, ma è altrettanto insopportabile per chi – doppiatore o traduttore – cerca di avvicinarsi a questi mestieri, e che avrebbe invece il diritto di essere ben formato per poter accedere a professioni che avrebbero bisogno di nuove forze, se non altro per una questione di ricambio generazionale. Lo scadimento del settore non è semplicemente un problema "sindacale", di categoria, ma ha gravissime ripercussioni sia sul livello artistico delle opere in circolazione – è un problema, quindi, che tocca gli interessi degli autori originari – sia sull'utenza.

La sociologa Marina D'Amato, al convegno organizzato dall'Aidac nel febbraio scorso, ha presentato uno studio da cui si rileva che nei cartoni animati doppiati per i bambini non si usano più di 250 parole, contro le 900 che fino a pochi anni fa si sosteneva fossero usate dall'italiano medio. 250 parole, per un bambino che passa ogni giorno davanti al televisore 214 minuti (secondo dati Istat relativi al 1996) sono un po' poche.

Gli autori originari, che dovrebbero reclamare il diritto a un buon doppiaggio delle loro opere, sembrano stranamente estranei al problema. Francamente, non comprendo questo atteggiamento: Renoir, che ai suoi tempi aveva un forte potere contrattuale, se provava davvero tanto fastidio per il doppiaggio, avrebbe potuto impedirlo, ma mi risulta che tutti i suoi film siano stati doppiati. Roman Polanski afferma che il doppiaggio è una miseria, ma tutti i suoi film vengono doppiati. Sono anni che cerco di dialogare con gli autori, che cerco di convincerli a sostenere la nostra battaglia, perché è anche la loro. Invano. La voce degli autori italiani, ben più significativa, sarebbe un aiuto fondamentale. Ma il problema non sembra esistere neanche per loro, né per i

produttori italiani, che tanto lamentano la crisi del nostro cinema, intrappolati come sono in una visione drammaticamente provinciale delle loro cose. Invece di sostenere che le opere italiane debbono essere doppiate negli altri paesi, invocano il protezionismo. Questa è la posizione ufficiale del cinema italiano: che sia il doppiaggio la causa della crisi.

La mia sollecitazione, in diverse sedi, è sempre stata quella di pensare meno a proteggersi, e cominciare invece a muoversi più dinamicamente sugli altri mercati, per passare dalla posizione di terra di conquista a quella di elemento dinamico della circolazione culturale. La proposta, molto semplicemente, è quella di creare un consorzio europeo, una major formata dai principali organismi distributivi, che provveda nei vari mercati al doppiaggio e alla diffusione della cinematografia europea; e che, attraverso l'acquisizione e la gestione dei diritti di utilizzazione, soprattutto guardi ai nuovi sistemi di diffusione, che ormai hanno superato del 200 per cento gli incassi del theatrical.

La classica obiezione che gli americani non amino il doppiaggio è una delle più grosse balle che siano state inventate. Nel 1947 non ricordo quale illuminato funzionario del ministero degli Esteri andò al Boarding Trade dell'Ambasciata inglese con una richiesta di esportazione nei territori inglese e americano dei film italiani. Quelli risposero con una nota ufficiale che agli inglesi non piacevano i film doppiati, e la cosa morì lì. Avevamo perso la guerra, d'accordo, ma da allora in poi non è stato tentato più nulla, a parte la fallita esperienza dell'Unitalia film. Chi ha seguito l'intervento di Gregory Snegoff avrà capito che l'affermazione che il doppiaggio non è amato dagli americani è semplicemente un luogo comune. Il doppiaggio, semmai, non è amato dalla critica americana, che ovviamente è molto attenta a non disturbare gli interessi delle majors, che sanno perfettamente quanto il doppiaggio sia risolutivo per la circolazione delle opere audiovisive, visto che l'hanno inventato loro.

In uno degli interventi precedenti è stato detto: non bisogna avere tenerezza con il doppiaggio. Io dico che non bisogna avere tenerezza nei confronti del cattivo doppiaggio, ma purtroppo noi possiamo fare quello che vogliamo con la quasi garanzia dell'impunità perché, a parte in queste sedi, del doppiaggio non si dice mai niente. Lo riconosceva anche Alberto Castellano, uno dei pochi critici attenti in un panorama di assoluto disinteresse o di superficialità preconcetta. Una attenzione costruttiva da parte della critica aiuterebbe invece a selezionare il mercato verso un livello alto, e a impedire che il doppiaggio possa essere considerato dalla committenza solo un costo da abbattere, un tempo di lavorazione da stringere. È grazie a questa totale indifferenza che accendere la televisione ormai è diventato come fare un giro in un museo degli orrori. Per fare un esempio, nel suo ultimo film, a Katharine Hepburn, che interpretava il ruolo di una vecchia scrittrice un po' snob che scommetteva con il suo editore di

riuscire a sopravvivere in una casa alla periferia di New York, facevo dire, entrando in una casa di poverelli: "Ma qui gli indigeni cosa fanno la sera?" Grazie all'intervento di un qualche zelante, il mio "indigeni", che tra l'altro era aderente al testo originale, è diventato sui nostri schermi "pellerossa". Poi la stessa persona ha trasformato a Manhattan un gelato in un cremino. Questo tipo di operazione è esattamente quello che distrugge l'assioma, in cui io credo fermamente, che l'unico doppiaggio degno di nota è quello che non si nota. Cioè che ogni elemento che emerge sul resto distrugge la perfetta illusione costruita da un buon doppiaggio.

Perché il doppiaggio continui a creare illusioni perfette, occorrono però nuove regole. Occorre innanzitutto che le istituzioni si rendano conto che il doppiaggio è una grande realtà, e non una realtà sommersa come il mercato la fa apparire, clandestina e anche un po' sporca, una realtà che va portata allo scoperto fissando per prima cosa le figure professionali che la compongono, attraverso una formazione seria, sottratta all'improvvisazione e alla speculazione.

Per concludere, vorrei rispondere a Gianni Galassi sulla questione del pre-testo: io pro-testo sul pre-testo. O meglio, lo accetterei soltanto se questo lavoro fosse davvero un lavoro di squadra. È vero che un copione prende vita solo quando arriva sul leggio, ma non può prendere vita senza che il dialoghista partecipi al gioco, e questo il "mercato" non lo permette. Spesso, quando finisco un film vado in sala a seguire la lavorazione, e lì a volte mi accorgo che alcuni restano stupiti, quasi infastiditi della presenza del dialoghista. Bè, io reclamo il nostro buon diritto a seguire le nostre creature. In realtà l'autore dell'adattamento non lavora per la distribuzione o per la società di doppiaggio, ma lavora per l'autore di quell'opera, esattamente come il traduttore letterario che in genere, quando c'è un final cut, lavora direttamente per lo scrittore originario. Certo, non tutti i registi hanno questo potere, ma le cose cominceranno a cambiare soltanto quando gli autori originari si renderanno conto che l'unico modo per salvaguardare il destino delle proprie opere all'estero è avere un rapporto diretto prima con il dialoghista e poi con il direttore di doppiaggio, perché quella che è nata come un'opera d'arte non diventi una pura questione di mercato.

Al momento di andare in stampa apprendiamo che è stato sottoscritto dalle parti il nuovo Contratto collettivo di lavoro per il settore del doppiaggio; il testo integrale è disponibile sul sito informatico dell'Associazione dialoghista adattatori cinetelevisivi al seguente indirizzo: [www.aidac.it](http://www.aidac.it).

Alla lettera o in tono: questo è il problema  
Quando la fedeltà non è solo questione di lingua

Massimo Marchelli  
Redattore de *La Magnifica Ossessione*, Genova

Secondo una teoria forse un po' necrofila – ma non del tutto infondata – certi fenomeni diventano oggetti di studio quando cessano di prodursi. Il mancato coinvolgimento vitale sarebbe cioè all'origine della lucida consapevolezza che fa guardare ciò che sta sfuggendo con uno sguardo tra la nostalgia di sapore archeologico e l'analisi storico-critica.

Si tratta certo di una teoria senza troppe verifiche sperimentali, e tuttavia – come si diceva – non priva di suggestione, se non proprio fondamento. La tentazione di richiamarla viene quando si verifica una sorta di accanimento per qualcosa che non può essere solo originato dal caso o da mode culturali. Guardiamo il cinema, per esempio. Accantonati ormai definitivamente gli storici argomenti su contrapposizioni estetico-ideologiche, sopravvivono, più o meno clandestinamente, marginali manifestazioni di cinefilia, le quali riconoscono ancora al cinema l'originalità che l'ha contrassegnato come madre e matrigna delle forme espressive del secolo ormai al tramonto. Un po' le scienze umane – di cui prima o poi si dovrà pur rilevare l'involontario effetto sterilizzante prodotto nei confronti di produttori e destinatari delle forme creative – un po' l'omologazione culturale e ancora la contaminazione dei linguaggi hanno di fatto come marginalizzato il cinema.

E tuttavia c'è un aspetto preciso del cinema che è da qualche tempo curiosato, indagato, rovistato, studiato come non era mai stato fatto in precedenza. O meglio: in passato se ne era discusso, talvolta anche a lungo, ma non con l'ufficialità che si pratica invece oggi in ambito addirittura accademico. Due o tre convegni l'anno sono infatti ormai stabilmente dedicati a ciò che dice il cinema, alle parole cioè effettivamente pronunciate nella lingua d'origine dei film e in quella tradotta. Insomma, il doppiaggio.

In effetti, il doppiaggio – in Italia almeno – è l'ultimo fronte della storica divergenza tra pubblico e critica, la quale ha sempre guardato con diffidenza, se non con aperta ostilità, quanto gradito dal pubblico. Senza indugiare qui sui perché e per come di questa divergenza, c'è da rilevare come sul doppiaggio si contrappongano l'adesione del pubblico – al quale peraltro non è in passato mai stata offerta la possibilità di una scelta – e il distacco della critica.

Quest'ultima posizione è evidentemente più che fondata. È infatti indiscutibile che sia la prestazione di un attore che il contesto che la comprende sono

vistosamente alterati su due piani: la traduzione delle parole, inevitabilmente "infedele" come tutte le traduzioni, e l'interpretazione del doppiatore, anch'essa improntata a inevitabile infedeltà. Ma poiché il doppiaggio è diventato esso stesso un ingrediente strutturale del cinema e tutto lascia intendere che lo rimanga, la discussione verte appunto in massima parte sulla fedeltà. Quella letterale, però, più che quella interpretativa. Si è mai visto infatti un convegno – o anche soltanto un dibattito – sulle differenze tra la prova dell'interprete del film e quella del suo doppiatore? Certo no; eppure chiunque sarebbe disposto ad ammettere che la questione in effetti sussiste. Il fatto è che la recitazione è considerata un fatto tecnico più che culturale; non a caso la si insegna in scuole "tecniche", mica all'università. Shakespeare e i suoi molti fratelli minori si valutano più sul piano testuale che su quello interpretativo, e di sicuro li si studia di più in tal senso. È indicativo quanto scrisse quel recensore (di riconosciuta autorevolezza) a proposito di uno spettacolo appunto shakespeariano che si valeva di una traduzione inedita: ebbene quel recensore non si disse in grado di valutarla perché non gli era stata fornita in precedenza nero su bianco. Ma allora a che cosa aveva assistito, ad un soggetto del più celebre dei drammaturghi che solo per necessaria convenzione veniva pronunciato e agito sul palcoscenico? È come dire quindi che lo spettacolo non ha una sua autonomia, dipendendo invece dalla tradizione culturale che precede e accompagna il testo. Per fortuna questo problema al cinema non c'è (anche se si sta diffondendo la pubblicazione delle sceneggiature, che, venendo dopo la visione dei film, a questi in ogni caso rimandano). C'è invece la diffusa riflessione su quanto e come il doppiaggio modifichi l'originale.

Tutti quanti convengono sulla maggiore fedeltà delle attuali traduzioni rispetto al passato, o quanto meno sulla ricerca in questa direzione. Scopo di questo intervento non è di fornire un approfondimento in tal senso, quanto piuttosto una divagazione nei confronti dell'interpretazione, o meglio del tono interpretativo, quello cioè più facilmente identificabile per lo spettatore normale. A fronte infatti di clamorosi tradimenti letterali, il cui smascheramento induce più al sorriso che allo sconcerto, e che i ridoppiaggi attuali hanno come risarcito nella lettera originale, ve ne sono altri – più sottili, ma non meno gravi – che incidono profondamente sull'unità filmica.

Il crescente generalizzato consumo di cinema in tv e ad un tempo l'intenzione mirata di allargare qualitativamente la programmazione televisiva hanno infatti prodotto un singolare paradosso: il salvataggio della memoria storica cinematografica, ma anche un suo sottile tradimento. Accedendo al patrimonio filmico del passato era inevitabile che ci si imbattesse in problemi di natura "archeologica", com'è appunto il reperimento di un film mutilato in una sua parte, in questo caso i dialoghi italiani, cioè il doppiaggio. L'originale era però integro e non c'era quindi ragione per non ricorrevi, bastava solo ridoppiare.

Poiché c'era di mezzo la tv, ne valeva la pena: doppiare costa, ma il valore in questione giustificava ampiamente l'operazione.

Tutto bene, dunque, se non vi fosse di mezzo la Storia, proprio quella con la maiuscola. Anche rimanendo in ambito strettamente tecnico e culturale – supposto che si possano operare nettamente queste distinzioni – sono evidenti almeno due fatti soprattutto. Il primo riguarda la tradizione di un costume, se non proprio di una pratica creativa. Il doppiaggio del cinema classico aveva caratteristiche – tecniche e artistiche – connaturate con quello stesso cinema. Quelle voci e quelle intonazioni erano insomma divenute un tutt'uno con le immagini cui si riferivano.

Altro fatto evidente è la variazione culturale maturata (!) nella recitazione degli ultimi decenni, diciamo dalla diffusione indiscriminata dello straniamento brechtiano e del conseguente disincanto nei confronti di forme "forti" come il cinema. I doppiatori classici – per intenderci quelli attivi fino agli anni Settanta – erano figli di una tradizione improntata ad una sostanziale modestia nei confronti dei più celebrati colleghi sullo schermo. Se infatti sovrapponevano qualcosa al tipico underplay americano (questo discorso riguarda principalmente il cinema hollywoodiano, molto più unitariamente mitico di quello europeo) era perché la nostra recitazione era sempre e comunque più enfatica di quella americana. E tuttavia, come si diceva, si era prodotta una sorta di simbiosi tra quel cinema e il nostro doppiaggio: come lo schermo proponeva un mondo – pur nelle molte variabili dei suoi personaggi – così le loro voci italiane lo traducevano con altrettanta compattezza. Anche se, ahimè, con qualche inesattezza linguistica. Era il caso dei doppiaggi effettuati negli Stati Uniti da immigrati italiani, anzi italianissimi dal momento che facevano sentire vistose e incontrollate cadenze dialettali (questo capitava durante gli anni di guerra).

I linguisti hanno giustamente rilevato come la discrezionalità dei traduttori andasse talvolta oltre i limiti convenzionalmente consentiti per ogni traduzione. E d'altronde anche in tempi recenti si è un po' troppo "adattato" ai costumi nostrani la lettera dell'originale, come nel caso della sottolineatura delle imprecazioni. Ma, appunto, il tradimento più sottile è venuto quando dietro l'alibi storico – la citata intenzione di programmare film altrimenti non proponibili – si è come affiancato anche quello estetico-letterario: la "ripulitura" dell'enfasi e la fedeltà letterale.

Allo spettatore odierno, se non ha una certa confidenza col cinema del passato, sfuggirà forse la sovrapposizione operata dal doppiaggio recente nei confronti del cinema classico. Il cinefilo avvertirà invece distintamente come uno sfasamento tra dialoghi e immagini motivato in primo luogo dall'assenza di plasticità sonora, cioè della profondità di campo tipica della presa diretta che i vecchi doppiaggi restituivano "proiettando" le voci nel corso del doppiaggio e



non facendole sentire sempre in primo piano, quasi che fossero speaker del telegiornale.

La cosa dovrebbe essere meno avvertibile nel cinema attuale non foss'altro per la contemporaneità che accomuna voci originali e doppiaggi. Non è però del tutto vero che sia così neppure in questo caso. Intanto per la qualità interpretativa che nel cinema americano è nel complesso superiore a quella italiana; quest'ultima ha sì dei picchi di rilievo, ma l'effetto corale è decisamente minore rispetto a quello americano. È una differenza che oggi si è accentuata anche per le ragioni di cui si diceva all'inizio: l'acculturamento della categoria (lo straniamento, il distacco critico, ecc.) ha infatti diffuso un atteggiamento degli attori non precisamente elastico a onorare l'originale di partenza. Inoltre, l'allargamento, se così si può dire, della corporazione professionale, a fronte di esigenze soprattutto televisive sempre più incalzanti, ha fatto sì che accanto ai veri professionisti si affiancassero improvvisati volenterosi, magari anche di talento, ma senza l'autentica capacità professionale. D'altra parte, le nobili partecipazioni di attori di primo piano hanno falsato la prova degli attori da loro doppiati per l'inevitabile riconoscibilità della loro voce: si vedeva così un attore, ma con la voce di un altro. Diritti sindacali a parte, è la ragione per cui i doppiatori dovrebbero praticare solo questo mestiere e non anche gli attori in proprio.

Questo discorso è inevitabilmente monco dell'esemplificazione sui film. Solo vedendo le immagini e ascoltando voci originali e confrontando i doppiaggi d'epoca con quelli attuali si può ragionevolmente sostenere quanto detto (basti pensare almeno al caso emblematico di *Via col vento* ridoppiato negli anni Settanta. Si chiamò Luigi Vannucchi a dare la voce a Clark Gable, mentre la domestica nera la si fece esprimere quasi come un'emancipata sessantottina. Il risultato fu tale che quella edizione venne ritirata e si ripiegò sulla prima). Leggendone soltanto si può invece essere indotti a verificarlo grazie a quel nuovo strumento che è l'ultimo dei paradossi che accompagnano da sempre il cinema. Quanto infatti le videocassette hanno levato al cinema in termini di fascinazione e di forza linguistica originale tanto hanno restituito in termini archivistici e di consultazione. Quindi anche di possibilità di indagini filologiche, com'è appunto la tesi fin qui sostenuta.

## Quanto è tedesco *Mimì Metallurgico*? Qualità e strategie del doppiaggio in alcuni esempi di commedia all'italiana

Christine Heiss  
SSLMIT, Università di Bologna

Sulla scia del crescente interesse accademico per la traduzione multimediale, da qualche anno si è cominciato ad esaminare la lingua stessa del doppiaggio. In particolare le ricerche sul doppiaggio dall'americano e dall'inglese mettono in luce una serie di fenomeni lessicali, sintattici e pragmatico-allocautivi che compaiono solo (o soprattutto) nei testi doppiati, e deviano dalle norme d'uso della lingua d'arrivo. I dati sono stati presentati da Thomas Herbst (Herbst 1994, 1996) per il passaggio dall'inglese al tedesco, Maria Pavesi (Pavesi 1994: 129-142, Pavesi 1996), Delia Chiaro (Chiaro 1996) e Margherita Ulrych (Ulrych 1996) per il passaggio dall'inglese all'italiano. Nel suo libro, riguardante il doppiaggio tedesco di una serie di telefilm americani e inglesi, Thomas Herbst lamenta inoltre anche la mancanza di coerenza testuale e un livello stilistico troppo formale.

Sul mercato tedesco, i film americani o inglesi rappresentano, come è noto, la grande maggioranza di ciò che si doppia per il cinema e la televisione. Nel relativo meccanismo di produzione di massa, in cui sia la produzione che il doppiaggio seguono ritmi molto serrati, i calchi e le interferenze sono estremamente difficili da evitare, tantopiù che gli anglicismi hanno comunque già invaso sia il tedesco scientifico, sia quello colloquiale. Qual'è invece la situazione quando la lingua dei film da doppiare è l'italiano? Secondo le informazioni della *Film & Fernsehynchron GmbH*, München, i film italiani rappresentano solo un piccolo segmento di mercato fra il 5 e il 10%. Il dato quantitativo, peraltro, non deve indurre automaticamente a considerazioni affrettate sul piano qualitativo.

In Germania, più che il cinema, è la televisione a promuovere il "patrimonio culturale" italiano, ad esempio con serie dedicate a giovani registi italiani in seconda serata: una delle iniziative più recenti è rappresentata dalla serie *Viva Italia*, messa in onda dalla *ZDF*, la seconda rete statale tedesca, dal gennaio al marzo 1996. E spesso la televisione tedesca – come anche quella austriaca e svizzera – propone esempi di commedia all'italiana, sebbene proprio questi diano luogo a problemi di doppiaggio quasi impossibili da risolvere. Nella commedia all'italiana la comicità si realizza infatti per mezzo di regioletti e dialetti, gestualità esasperata, personaggi che parlano e agiscono con la tipica esagerazione del prototipo e scambi di battute a ritmi spesso vertiginosi.

La presente analisi si basa in parte su trascrizioni di dialoghi effettuate nel corso di un seminario nell'anno accademico 1995/96, e mette in luce alcune strategie principali presenti in quasi tutti i film presi in considerazione. Sono stati analizzati le seguenti commedie:

*Mimí Metallurgico ferito nell'onore/Mimí in seiner Ehre gekränkt* (1972, Lina Wertmüller)<sup>1</sup>;

*Caruso Pascoski/Einstweilige Verführung* (1988, Francesco Nuti)<sup>2</sup>;

*Io, Chiara e lo Scuro/Ich, Chiara und der Finstere* (1983, Mario Ponzi) ;

*La messa è finita/Die Messe ist aus* (1985, Nanni Moretti)<sup>3</sup>;

*Caro diario/Liebes Tagebuch* (1993, Nanni Moretti)<sup>4</sup>;

*Il gatto/Der Kater läßt das Mäusen nicht* (1977, Luigi Comencini);

*Bonnie & Clyde all'italiana/Bonnie & Clyde auf italienisch* (1983, Steno).

Inoltre, per confronti al di fuori della commedia all'italiana, i seguenti film:

*La stazione/Der Bahnhof* (1990, Sergio Rubini)<sup>5</sup>;

*Storia di ragazze e ragazzi/Eine Geschichte von Männern und Frauen* (1989, Pupi Avati)<sup>6</sup>;

*Festa di laurea/Die Abschlußfeier* (1984, Pupi Avati).

Le strategie qui individuate sembrano costituire in questo momento un tratto costante nel doppiaggio dall'italiano al tedesco, indipendentemente da tutte le altre caratteristiche dei film.

## 1. Strategie di doppiaggio

### 1.1. La non traduzione

Negli studi sul doppiaggio si sottolinea spesso la tacita disponibilità dello spettatore ad accettare che una vicenda, collocata da elementi visivi ed extralinguistici in un determinato paese e in un determinato ambito culturale, improvvisamente si svolga a livello verbale nella propria madrelingua (Herbst 1994, La Polla 1994: 51-60; Galassi 1994: 61-70). Nel caso del doppiaggio dei

---

1 Per la trascrizione dei dialoghi si ringraziano Michela Basso, Alessandra Luciani e Rossana Rossi.

2 Per la trascrizione dei dialoghi si ringraziano Simona Luppi e Elena Martelli.

3 Per la trascrizione dei dialoghi si ringrazia Sabina Nannini

4 Si ringrazia Simone Benek della FFSGmbH München per avere messo gentilmente a disposizione le liste dei dialoghi

5 Si ringrazia Werner Uschkurat, che ha messo gentilmente a disposizione le liste dei dialoghi.

6 Per la trascrizione dei dialoghi si ringrazia Lisa Leporati.

film italiani si è invece riscontrata una tendenza generale che si potrebbe definire "effetto di straniamento": si mantengono o si inseriscono espressioni in italiano come costante richiamo verbale alla cultura di partenza. In quasi tutti i film esaminati sono rimaste in italiano forme allocutive come *Signore/Signora/Signorina*, in parte i titoli professionali come *Dottore* e *Commissario*, e forme di saluto e ringraziamento (l'onnipresente *ciao, buon giorno, buona sera, grazie, prego*). Rimangono in italiano anche nomi di cibi e bevande (*cappuccino, latte macchiato, panino, tortellini*), spesso nomi tipici di luoghi (*Piazza*), imprecazioni ed insulti, a volte in combinazione con parole tedesche (*madonna, heilige Madonna, mamma mia, fanculo, mannaggia*, e anche insulti specifici come *Terrone, Catania*<sup>7</sup>) e parole che evocano certi *cliché* connessi con lo stile di vita italiano (*amore*). Con questa operazione da un lato si tenta di realizzare una sorta di colorito locale, come si fa di solito anche nelle traduzioni di testi per il settore turistico. Dall'altro si rivolge un appello leggermente complice alle conoscenze linguistiche dello spettatore tedesco, acquisite in seguito ai flussi turistici e cultural-gastronomici fra l'Italia e la Germania.

## 1.2. Pronuncia, prosodia e ritmo

A questa abbondanza di espressioni originali, però, non corrisponde sempre una pronuncia adeguata, e talvolta si sente pronunciare lo stesso nome in modi diversi nello stesso film, spesso con un'enfasi esasperata per dare un'impressione di "vera" italianità. Per imitare la prosodia italiana, inoltre, compare frequentemente un peculiare schema prosodico, molto deviante dalla norma tedesca, che viene applicato soprattutto nel doppiaggio di film in cui il dialetto o l'accento hanno una particolare importanza per la trama.<sup>8</sup> Questo strano schema prosodico, tuttavia, presenta una innaturale fissità, e si può descrivere come una continua e monotona successione di innalzamenti e abbassamenti di tono. Ne compaiono diversi esempi anche in *Mimì metallurgico*.

Come si è detto, il ritmo dei dialoghi in numerose commedie all'italiana è molto serrato, e si combina spesso con una parlata dialettale o almeno fortemente regionale. Nella versione tedesca ne derivano dei veri e propri acrobatismi verbali, dovuti probabilmente non solo a restrizioni tecniche, perchè una sincronizzazione quantitativa dei movimenti labiali si potrebbe ottenere

7 Entrambi i termini vengono usati in *Mimì Metallurgico* da *Fiore* per insultare il siciliano *Mimi*.

8 Per un inquadramento completo della problematica costituita da dialetti, accenti e regioletti nel doppiaggio rimando di nuovo a Herbst (1994: 89-128), che suggerisce anche alcune soluzioni di compensazione come: esplicitazione, scelta dei registri, scelte lessicali ecc.

anche con un ritmo più lento. Gli esempi più eclatanti ricorrono in *Bonnie & Clyde auf italienisch* e *Einstweilige Verführung*, ma se ne riscontrano tracce più o meno evidenti anche in molti altri film. La spiegazione più immediata di questo fenomeno potrebbe essere data dalla ricerca sistematica di una sincronia complessa, non solo labiale. Non si può ignorare, infatti, che l'accento principale della parola, della frase e del sintagma sta spesso in correlazione con elementi visivi e paralinguistici come l'espressione facciale o i gesti<sup>9</sup>, ed è chiaro che anche da questo punto di vista si deve mirare a riprodurre la maggiore quantità possibile delle informazioni contenute nei dialoghi originali. Ma in alcuni casi, il ritmo serrato del dialogo tedesco sembra condizionato non solo da questi fattori, ma anche dal tentativo di ottenere un supplemento di comicità tramite aggiunte o inserimenti di battute, o di compensare ciò che forse è andato perduto in altri punti, e questo rende ancora più veloce il flusso del discorso (rimando ancora a *Bonnie & Clyde auf italienisch*). Per di più, si cerca evidentemente di far riecheggiare la lingua o la cultura di partenza imitando la velocità del parlato in italiano – o nei dialetti italiani, soprattutto quando si tratta di dialetti meridionali.

Naturalmente, ognuno dei film-commedia citati presenta problemi specifici e non generalizzabili. In tutti i casi, però, il genere a cui appartengono è fortemente tipico di una determinata cultura, e la trama e la comicità sono familiari al pubblico della versione originale, ma non lo sono quasi per nulla al pubblico a cui si rivolge la versione doppiata. Questi film hanno come caratteristica sociolinguistica comune una varietà informale e familiare, che può comprendere dialetti, regioletti, socioletti, e altri elementi substandard. Allo stesso tempo, essi presentano diversi elementi della comicità verbale (giochi di parole, allusioni, citazioni ecc.), che mettono a dura prova la creatività del traduttore, adattatore o dialoghista e si possono affrontare solo con una strategia comunicativa. Alcuni effetti comici vengono perseguiti anche con mezzi prosodici o paralinguistici: difetti di pronuncia, balbuzie, una parlata ansimante, enfatica, snobistica o grottesca, o con un uso strategico della pronuncia regionale.

Nella commedia all'italiana la funzione comunicativa principale è costituita, genericamente parlando, dall'intrattenimento e dalla ricerca della comicità. Se non si vuole che l'impresa fallisca già in partenza, questo intento richiede necessariamente che si impieghi una certa quantità di linguaggio quotidiano e colloquiale familiare alla maggior parte degli spettatori – a sua volta eventualmente frammisto di elementi formali per ottenere ulteriori effetti comici,

---

9 Thomas Herbst (1994: 29-70) introduce infatti, oltre ad una sincronia labiale (quantitativa e qualitativa), anche una "paralinguistische Synchronität" e una "Nukleussynchronität".

a seconda dei personaggi coinvolti. Tranne che nel film *Der Bahnhof*<sup>10</sup>, nel nostro materiale i dialoghi doppiati dalle commedie all'italiana – pur con tutti gli errori e difetti che talvolta contengono – sono quindi fortemente colloquiali e informali, diversamente da quanto ha constatato Thomas Herbst. Analizzando un campione rappresentativo di serial televisivi doppiati in tedesco, infatti, egli era giunto alla conclusione che i dialoghi doppiati tendono ad essere più formali dei rispettivi originali (Herbst 1994: 129-194).

### 1.3. Sintassi e registri stilistici

Vediamo adesso alcuni aspetti specifici dell'informalità di questi dialoghi doppiati. Come tutti sappiamo, il doppiaggio deve sottostare a condizionamenti visivi (espressioni facciali, gesti, pause, ecc.). Esso può quindi ricavare vantaggio dalle caratteristiche colloquiali del linguaggio quotidiano, che consente di deviare dall'ordine canonico delle parole nella frase e di riaggiustare o ristrutturare l'enunciato mentre viene prodotto: spesso, fra le tante alternative consentite, se ne trova una particolarmente adatta a soddisfare i condizionamenti visivi. Nel doppiaggio di *Caro diario* ho potuto constatare, per esempio, frequenti spezzamenti, anacoluti, dislocazioni a sinistra e a destra e ripetizioni (Heiss 1996), e anche nelle altre commedie all'italiana i dati ricavati da una prima campionatura presentano lo stesso quadro. Seguono alcuni esempi:

- a (...) Quel verme del mio capo reparto, el me capo no? Un giorno mi chiama per il rapporto e vede che c'ho il libretto di Mao nella borsetta, quello rosso, ecco.

(...) **Dieser Wurm\*** von **Abteilungsleiter**, also **mein Chef**, ja, der ruft mich eines Tages zu sich und sieht in meiner Tasche die Mao-Bibel, **die rote**, weißt schon.

(Fiore, da: *Mimì Metallurgico.../ Mimì in seiner Ehre gekränkt*)

- b (...) E sai cosa dice? Mi dice: "Fammi vivere questo mio sogno", capito? Il suo sogno ... Ma lui non mi può dire una cosa simile, non può. Lo so, ho sbagliato tante cose. (...) Ma quando torna, ah! Ma quando torna non sarò così stupida. Dovremo parlare, dovremo parlare molto. Si è innamorato un'altra volta di me.

(...) Und weißt du, was er sagt? ... Er sagt: Laß mich diesen meinen Traum leben. Versteht ihr? Sein Traum sagt er. Aber das kann er doch nicht sagen, so etwas! Das kann er nicht! Ich weiß ... ich habe

---

10 Per un'analisi della resa in tedesco di alcuni elementi discorsivi vedi Nadiani, 1996.

\* In questo caso non è stata resa l'idiomaticità del testo di partenza.

viel falsch gemacht (...) aber wenn er zurückkommt, **wenn er zurückkommt**, werde ich nicht mehr so dumm sein. Wir werden reden müssen, **wir werden viel reden müssen**. Ja, er hat sich wieder in mich verliebt.<sup>11</sup>

Per rendere nel doppiaggio un socioletto, un regioletto o un dialetto, ci si serve spesso di una pronuncia di basso livello, in cui l'apocope, la sincope e l'assimilazione non solo ripropongono l'effetto di un parlato spontaneo, rilassato, quotidiano e talvolta gergale, ma accelerano anche il ritmo del discorso. Si possono citare come esempi i personaggi di *Fiore in Mimi in seiner Ehre gekränkt*, *Rosetta Foschini* e *Leo Gavazzi* in *Bonnie & Clyde auf italienisch*, la sorella del padrone di casa in *Der Kater läßt das Mäusen nicht*, e molti altri. A seconda dei casi questi strumenti possono venire usati in misura maggiore o minore, ma è ovvio che non bastano assolutamente a trasmettere allo spettatore della versione doppiata tutte le informazioni che lo spettatore della versione originale invece ricava senza difficoltà dai regioletti o dai dialetti.<sup>12</sup>

#### 1.4. Particelle modali e segnali colloquiali

Un buon effetto colloquiale che non pregiudica il livello qualitativo della lingua standard si può raggiungere in tedesco con l'impiego di particelle modali. Nel doppiaggio di *Caro diario*, nei punti in cui Nanni Moretti – in qualità di commentatore e autore del diario – usa un linguaggio colloquiale già un po' aggiustato e rettificato, si è fatto un uso mirato di particelle modali, oltre che delle forme sintattiche citate più sopra, e si è ottenuto un buon effetto di vivacità<sup>13</sup>. Anche in altri film si riscontra la stessa strategia. In *Mimi in seiner Ehre gekränkt* le particelle modali caratterizzano soprattutto il linguaggio di *Fiore*:

- c (...) Per chi è che mi hai preso, ooh?  
(...) Für was hältst Du mich **denn** überhaupt, hä?
- d (...) Ma chi ti credi di essere? Ma chi è che ti conosce?  
(...) Wer glaubst du **denn** zu sein? \* Wer soll dich **denn schon** kennen?\*

11 da: La messa è finita/Die Messe ist aus.

12 Per altri procedimenti di compensazione nel doppiaggio dei dialetti, accenti e regioletti rimando a Herbst 1994: 89-128.

13 Per altri problemi relativi al modo di parlare e alla voce nella versione tedesca, cfr. Heiss 1996.

\* In questi casi non è stata resa l'idiomaticità del testo di partenza.

- e Ooh, uè te...ma sei matto! Figuriamoci se lo faccio per favore ..uè, ma non sono mica robe, che si fanno per favore, queste qua ... io sono anche vergine.

(...) Oh, so hat er sich das vorgestellt! Das sind **ja** schöne Sitten. Du spinnst **wohl** 'n bißchen, wie? So 'was tut man **doch** nicht aus purer Gefälligkeit! Außerdem bin ich Jungfrau!

Un'analisi contrastiva delle liste dei dialoghi di *La stazione/Der Bahnhof*, condotta da Giovanni Nadiani, fa supporre che le particelle modali tedesche possano sostituire o compensare almeno in parte determinati elementi della lingua parlata in italiano, i cosiddetti *segnali discorsivi*, descritti da Carla Bazzanella (Nadiani 1996; Bazzanella 1994).

Nei film esaminati, questi elementi discorsivi vengono affrontati con una tecnica mista, che fa trasparire quanto sia difficile trasferirli adeguatamente in tedesco. Una prima soluzione consiste nel tralasciarli sistematicamente, e la loro omissione, insieme ad altri aspetti della sintassi e del lessico, fa sì che un personaggio che nella versione originale parlava in modo naturale e informale diventi invece formale e legnoso – si veda il capostazione nel film *La stazione/Der Bahnhof*. In altri casi, invece, il segnale discorsivo italiano viene lasciato invariato, producendo in tedesco un effetto molto strano, che può tutt'al più servire a fare riecheggiare la lingua di partenza. Talvolta, infine, i segnali discorsivi italiani vengono trasformati in altri tipi di segnali di uso comune, o anche compensati con particelle modali. Queste tre diverse soluzioni vengono adottate contemporaneamente in tutti i film esaminati, con diversa accentuazione dell'una o dell'altra e con le relative conseguenze per l'autenticità della lingua e del personaggio che se ne serve:

- f No niente. **Öö**, la ma' ... che faccia! **Uè** te ... ma ti sei offeso? **Ueh**, ma allora t'è proprio terrone, terrone eh tee, **eh**?

Oh nichts, gar nichts. Oh, welch ein tragisches Gesicht! kann man dich damit tatsächlich kränken? Dann bist du ein echter Dreckfresser, ein terrone, **tja!**

- g Lo sai cosa c'han detto sul muso alla Violetta? C'han detto: te carina, invece di vendere *Il Manifesto* vendi le castagne ... così nessuno non ti dice niente. Hai capito che roba?! ... Io mi chiamo Fiore ... e te? Com'è che ti chiami te? **Eh...?**

Weißt du was sie zur Violetta gesagt haben? **Mm, ah!** Du Süße, warum verkaufst du denn noch das *Manifest*? Verkauf doch Kastanien, dann wird dir keiner was tun. Stell' dir das mal vor! **Mm**, übrigens, ich heiße Fiore. Und wie heißt du, **hä?**<sup>14</sup>

(Fiore, da: *Mimi metallurgico.../ Mimi in seiner Ehre gekränkt*)

14 Per ulteriori esempi si rimanda a Heiss 1996.



### 1.5. Lessico e espressioni idiomatiche

Va tenuto presente, inoltre, che nel caso di film-commedia, il lessico e le espressioni idiomatiche usate nel doppiaggio non servono solo a trasmettere informazioni e a caratterizzare il livello sociale e il grado di istruzione dei personaggi, ma anche a compensare la perdita delle informazioni trasmesse nell'originale attraverso gli accenti e i dialetti. Per aggiungere comicità si ricorre spesso a espressioni di moda, gergo e modi di dire – in *Caruso Pascoski* compaiono per esempio parole tedesche attualmente in voga come *Knackpunkt*, e per caratterizzare gli omosessuali si usano espressioni gergali e in parte sorpassate come *falsch gepolt*, *andersrum*, *schwul*, *warmer Bruder*, che non sono sempre politicamente corrette. Ma i modi di dire, e in particolare le battute di spirito, sono soggetti alle variazioni del gusto e all'evoluzione delle mode, e anche una versione doppiata può invecchiare precocemente. In *Bonnie & Clyde auf italienisch* alcune battute o espressioni come *alles Paletti*, *steiler Zahn*, *dufte* suonano effettivamente già obsolete.

### 1.6. Interazione complessa in alcune scene emblematiche

Essendo estremamente arduo valutare il lessico e le espressioni idiomatiche al di fuori di un contesto concreto, esaminiamo ora i dettagli di alcune scene di *Mimì Metallurgico*, introducendo o riprendendo inevitabilmente, accanto alle osservazioni lessicali, anche altri spunti. In questo film di Lina Wertmüller, *Fiore* (Mariangela Melato) e *Mimì* (Giancarlo Giannini) rappresentano due prototipi molto accentuati sia in senso linguistico che in senso visivo. L'origine siciliana di Mimì si manifesta, oltre che nel modo di parlare (forte accento, uso del passato remoto, ecc.), anche nei gesti, nelle espressioni del viso, carico di estrema passionalità, e nel comportamento. *Fiore* invece è il prototipo della rivoluzionaria metropolitana del nord degli anni 70, idealista e proletaria. Il suo modo di parlare è caratterizzato da un'articolazione molto veloce e da un uso intenso di segnali discorsivi alla fine dei turni di conversazione, per dare forza a quello che ha detto, sfidare o provocare l'interlocutore. Il suo accento è chiaramente quello milanese, e il suo lessico è inframmezzato di espressioni rivoluzionarie – ci sono parole difficili e sconosciute a *Mimì*, sulle quali si montano dei giochi di parole, che nella versione tedesca vanno perduti:

h:  
 MIMÌ (...) Non mi dicevi che eri compagna, che eri anche Tro ... Tro  
 (...) Aber sagtest du nicht, daß du nicht nur Genossin bist,  
 sondern auch eine Tro ...Tro ...  
 FIORE Tro cosa?!  
 Tro was?!

- MIMÍ Tro ... ma come accidenti si dice?  
Verflixt, wie hieß das denn noch?
- FIORE Trotzkista! Beh e allora? Non vuol mica dire puttana, eh!  
Trotzkistin! Bedeutet das vielleicht Nutte, hä?

Compaiono inoltre nelle sue frasi espressioni degli anni 70, ed elementi di linguaggio proletario-popolare, con locuzioni idiomatiche quasi rurali, come si vedrà più avanti.

L'incontro dei due personaggi, drammatizzato nel film con lo sfondo musicale di un'aria della Traviata, equivale quindi ad un impatto fra due mondi, e lo spettatore italiano se ne rende conto immediatamente grazie ai segnali linguistici, paralinguistici ed extralinguistici. Il doppiaggio tedesco, invece non ha a disposizione i mezzi stilistici rappresentati dal dialetto e dall'accento regionale e deve trovare una compensazione, affinché allo spettatore tedesco non sfugga del tutto un contrasto così importante per il significato globale del film, e allo stesso tempo gli rimanga anche l'illusione che il dialogo fra i personaggi sia autentico.

Affrontando il problema della caratterizzazione di *Fiore* nella versione tedesca del film, il dialoghista ha sfruttato infatti sistematicamente tutti i registri del tedesco colloquiale, anche se non sempre le forme idiomatiche del testo di partenza sono state riconosciute e trasposte in maniera adeguata. In alcune scene chiave, come peraltro in tutto il film, è risultato un grande numero di particelle modali e di elementi discorsivi all'inizio e alla fine delle frasi (numerose occorrenze di *tja, na, mhm, nun, ach* e così via – si vedano anche gli esempi a, c, d, e, f, g riportati sopra). La conservazione di questi elementi è richiesta anche dalla sincronia labiale, in quanto *Fiore* viene spesso inquadrata in primo piano.

Nella scena della tentata seduzione (di cui riportiamo i dialoghi quasi interamente negli esempi *i, m* perché sono piuttosto significativi) l'espressione idiomatica-rurale *Questi terroni vengono in giù con la piena e fanno i violenti*, che nella versione originale viene pronunciata in dialetto lombardo, diventa: *Diese Terroni kommen hier aus ihrem Sizilien, scharf wie die Pumas, und fallen ahnungslose Mädchen an*, perdendo la sua carica originaria e acquistando una nota di falsa brillantezza. Il disprezzo "etnico" si trasforma così in commento socio-sessuale, abbastanza tipico degli anni 70. La disinvoltura e l'impertinenza predominano comunque nel linguaggio di *Fiore*, senza che il doppiaggio riesca sempre a cogliere la combinazione fra idiomaticità, volgarità e gergo che ci offre il dialogo originale italiano.

i:

- MIMÍ Scusame, scusame ancora ... per piacere, per cortesia, scusa compagna, te dispiace se te bacio?  
Entschuldige. Verzeihe mir Fiore. Genossin bitte, ich flehe dich an, hättest du was dagegen, wenn ich dich küsse?

- FIORE Ma ...  
 Aber ...  
 MIMÍ Per piacere ... per cortesia. Ich bitte dich Fiore, erlaube es mir.  
 FIORE Ma guarda te ... se me lo chiedi per cortesia...  
 Nun ja, wenn du mich darum bittest ... dann schlage ich es dir nicht ab.  
 MIMÍ Mm, bitte nur einen Kuß ...  
 Per piacere ... per cortesia.  
 FIORE Aia aia ... ma no ... vigliacco d'un ... mascalsun! Aia aia ... d'un porco ... che finezza ... Uè signorile! terrone ordinario ... 'sti terruni vengon in giò con la piena e fan i viulent! Mi toccava subire la violenza del terrone a momenti ...non ti permettere mica, sai ....perché mi ti spacco la testa ...ti spacco. Prima mi domandi per cortesia, per piacere un bacio e dopo parti per la violenza carnale ... ma va' all'inferno, và taròn!  
 Na was ist! Aua! Nein, Nein! Ahhh! Verdammter Halunke! So haben wir nicht gewettet! Oh ... du bist ein Lustmolch, ein raffinierter und hinterhältiger Kerl! Diese Terroni kommen hier aus ihrem Sizilien, scharf wie die Pumas und fallen ahnungslose Mädchen an. Na warte! mach das nicht noch einmal, du Ferkel! Ich schlage dir den Schädel ein! Erst um einen Kuß betteln, und dann fleischliche Gewaltanwendung! Hau du bloß ab, ich will dich nicht mehr sehen. Sieh' zu daß du Land gewinnst, Terrone!

Non ci dilunghiamo qui sui punti del film in cui viene mantenuto l'italiano (e che qualche volta lo spettatore tedesco non riesce a capire, come nel caso della parola *Manifest* – per indicare il quotidiano – e dell'insulto *terrone* (una volta abbinato alla traduzione *Dreckfresser*). Non ci soffermiamo neppure sui calchi semantici più o meno felici (*violenza carnale* diventa, non senza un certo effetto comico, *fleischliche Gewaltanwendung*); in un altro punto del film *il padrun con le belle braghe bianche* diventa *der Unternehmer mit den feinen weißen Hosen*, sacrificando l'effetto realizzato con la citazione di una canzone popolare molto amata negli anni 70 dai giovani di sinistra. Il quadro generale rivelato dall'analisi è caratterizzato dal tentativo di doppiare la milanese *Fiore* con un tedesco colloquiale genuino e tipico da donna emancipata degli anni 70. Il suo tedesco è reso colloquiale anche nella sintassi da diverse spezzature di frasi, dislocazione a sinistra (esempio a), incisi, aggiunte in fine di frase o di sintagma, e da qualche devianza nell'ordine delle parole. Vediamo ancora qualche esempio (j, k, l):

- j            Daraufhin sagte ich: Liebes Mamachen, in Gallarate halte ich es nicht aus, und Lehrerin wie du möchte ich nicht werden. Sei mir bitte nicht böse, ich pack' jetzt meine Klamotten und ab geht's nach Mailand, mein eigenes Leben leben.

- k Ah, eine schöne Bescherung. Tja, bloß was willst du dagegen machen? Die sind plötzlich da und dann ... du wirst das vielleicht nicht glauben, aber ich habe eine Heidenangst gehabt. Die hauen zu. Na wunderbar, mir knurrt schon der Magen. So, vorige Woche kamen sie auch angerauscht, uns zusammenzudreschen. Wir haben natürlich die Polizei gerufen, aber das sind auch Helden: im Handumdrehen hatten sie sich wieder verdrückt. Ah, die Polizisten heute wollen keine Scherereien. Soll man uns ruhig durchhauen, oder sogar das Genick brechen. Nach meiner Ansicht, ich denke das tatsächlich, wären sie nur froh darüber. Schau dir doch diese Backpfeifengesichter an!
- l Er sagt zu mir: "Hör mal gut zu, Kleine. Entweder du legst dich hin, oder ... ich entlasse dich fristlos als Anarchistin." Ah, ich habe ihm gelangt, eine duftige Mauschelle und raus. Irgendwie hübsch hier, hä? Ja, beinahe wie im Hyde Park. Das müßte doch eigentlich der richtige Platz für einen grausligen Mord sein. Etwas für einen ... warte, wie heißen die doch gleich ... etwas für einen Triebverbrecher, der hätte hier bestimmt ... he, guck nicht so! Ich bin ja nicht ängstlich, aber du siehst wahrhaft zum Fürchten aus! Mann, legst du es darauf an, mir einen Schreck einzujagen oder was soll dieser Quatsch, hä ? Oh, jetzt weiß ich, Bauchschmerzen, hast das kalte Bier nicht vertragen.

Per il personaggio di *Mimì*, invece, la strategia di doppiaggio è stata ben diversa. *Mimì*, più taciturno di *Fiore*, nella scena della seduzione costruisce le frasi in maniera più corretta (esempi h, i, m)

- m:  
MIMÍ Ti domando perdono ... ma non fu violenza ... passione fu.  
(...) Scusami Fiore, ma io brucio molto. Non potetti assolutamente resistere alla tentazione dei sensi.  
(...) Ma quale violenza ... ma per carità (...)  
(...) es war keine Gewaltanwendung, es war Leidenschaft.  
(...) Verzeihe mir doch bitte. Sie sind mit mir durchgegangen, meine heißen Sinne. Fiore, mein Blut, verstehst du das, ich konnte der Versuchung nicht widerstehen.  
(...) Aber keine Gewaltanwendung, um Gottes Willen (...)

Nel suo modo di parlare prevalgono espressioni un po' antiquate e rigide (*Ich flehe dich an; verzeih mir; ich konnte der Versuchung nicht widerstehen; das hätte ich mir nie gestattet*, ecc.). Viene riproposto quindi nel doppiaggio un cliché diffuso nel nord dell'Italia e già presente nell'originale, secondo cui i siciliani parlano con esagerata cerimoniosità quando vogliono esprimersi correttamente, cioè non in dialetto. Anche l'uso eccessivo del passato remoto (... *non fu violenza ... passione fu*), tipico per il dialetto siciliano, mette a dura prova il traduttore e dialoghista, poiché non esiste in tedesco un inventario di forme temporali equivalente a quello dell'italiano. Vale la pena di ricordare, inoltre, che nell'originale italiano, il ligure Giannini si è autodoppiato piuttosto bene in siciliano, mentre la Melato si serve della varietà di italiano che spesso usa spontaneamente (Spagnoletti 1988: 113). Il talento e il virtuosismo vocale dei due attori scompaiono tuttavia quasi completamente nell'interpretazione più piatta dei doppiatori tedeschi.

Il richiamo estraniante all'origine diversa di *Mimi*, alla sua sicilianità, diventa particolarmente chiaro quando comincia a comportarsi da maschio prepotente. La versione tedesca usa qui un espediente stilistico-sintattico, l'*Ausklammerung* (Soffritti 1988): il verbo viene collocato in posizione anticipata rispetto alla fine della frase, e con questo enunciato si realizza un'imitazione, un po' parodistica, della prosodia e della struttura della frase italiana, che presenta l'ordine delle parole tipica del dialetto siciliano:

n (...) Tu femmina sei e non ti devi occupare dell'eleganza maschile. Tu sei nata per fare la maglia e pe' fare queste arlecchinate che mi costringi a portare.(...) E inoltre sei nata per fare l'amori!

(...) Du bist nur eine Frau und hast dich nicht zu kümmern **um die männliche Eleganz**. Du bist geboren **zum Nähen und zum Stricken**, damit du mich in solche Narrenkostüme zwingen kannst. (...) Und ansonsten bist du geboren **für Amore!**

L'accento siciliano viene spesso usato nei film italiani per caratterizzare personaggi appartenenti alla mafia, qualora l'ambientazione in altre regioni d'Italia lo consenta. In questo film, che si svolge in gran parte in Sicilia, l'accento siciliano caratterizza una moltitudine di personaggi, e la mafia viene segnalata visivamente, facendola impersonare sempre allo stesso attore e con un costante zoom sui suoi tre nei. Nella versione tedesca, i mafiosi vengono resi ulteriormente identificabili da una pronuncia spiccatamente alveodentale della R.

Riassumendo, in film come *Mimi metallurgico* appare chiaro che il doppiaggio tedesco può realizzare solo un'approssimazione – più o meno precisa – all'originale. Tuttavia, come avviene nel caso di *Fiore*, si riesce a far parlare un personaggio in modo autentico senza snaturarlo. Sebbene anche nella

versione tedesca traspaia chiaramente che *Fiore* e *Mimi* vengono da due mondi diversi, il personaggio di *Mimi* è chiaramente alterato: il *Mimi* tedesco è meno proletario, più gentleman e in alcuni casi abbastanza vicino al cliché del latin lover.

La strategia introdotta con il doppiaggio di *Fiore* si ritrova anche negli altri film esaminati, come ad esempio nel caso del personaggio di *Caruso Pascoski*. L'analisi non è ancora conclusa, ma i dati disponibili indicano chiaramente che le due tendenze – il mantenimento dei termini originali italiani e la genuinità dell'espressione tedesca entrano in conflitto. Qualche dialoghista infatti si sta rendendo conto, che inserendo troppe parole italiane nel discorso tedesco si può compromettere l'effetto di naturalezza raggiunto a livello di sintassi, lessico e elementi discorsivi.

Considerando tuttavia che per i film appartenenti alla categoria della *commedia all'italiana* doppiati in tedesco predomina la funzione comica del prodotto, possono talvolta apparire accettabili anche soluzioni traduttive in cui traspare la matrice italiana (come il calco *fleischliche Gewaltanwendung* per *violenza carnale*), a condizione però che il quadro linguistico generale risulti sufficientemente verosimile per lo spettatore nella lingua d'arrivo.

## 2. La commedia all'italiana come fattore di liberalizzazione linguistica in Italia

In Italia, la commedia all'italiana ha favorito anche a una certa rivoluzione linguistica. È vero che già il neorealismo aveva aperto le porte del cinema al dialetto, ma solo la commedia all'italiana ha fatto arrivare sullo schermo il linguaggio basso, gli insulti e le volgarità, togliendo loro l'aura del proibito e una parte del significato originario. Con l'affermarsi del relativo genere filmico, i suoi tipici elementi di volgarità linguistica sono penetrati sempre più nel linguaggio comune, e anche per questi manca una vera corrispondenza nel cinema tedesco. Le poche commedie tedesche erano originariamente molto asettiche (si pensi a Heinz Ehrhardt e Heinz Rühmann negli anni '50), e questa pulizia linguistica rimane costante fino alla fine degli anni '60. In una delle poche commedie di successo di questo periodo, *Zur Sache Schätzchen* di May Spils (Fischer, Hembus, Taggi 1987: 30) compare un nuovo modo di esprimersi spigliato e impertinente, ma senza nemmeno l'ombra di quello che le commedie italiane offrono al vasto pubblico. Negli anni '70 si trovano le prime espressioni volgari nei film di Faßbinder – appartenenti ad un genere filmico completamente diverso –, ma i regionalismi, la volgarità e l'oscenità del linguaggio rimangono confinate in un filone a circolazione ristretta di commedie moderatamente pornografiche ambientate prevalentemente in Baviera.

Ancora oggi si constata in Germania, soprattutto in molti film doppiati, la tendenza a smorzare le oscenità e le volgarità e ciò ha a che fare in parte con la

FSK (Freiwillige Filmselfkontrolle), un'organismo di autocensura volontaria. Questa moderazione, però, non si riscontra sempre nel doppiaggio della commedia all'italiana, che alla lunga potrebbe anche avere un certo influsso sull'evoluzione della lingua tedesca, e che potrebbe avere influenzato una certa volgarizzazione dei dialoghi già evidente nelle nuove commedie tedesche degli ultimi anni.<sup>15</sup>

#### Bibliografia

- Altmann Hans (1981): *Formen der «Herausstellung» im Deutschen. Rechtsversetzung, Linksversetzung, Freies Thema und verwandte Konstruktionen*, Tübingen, Niemeyer.
- Baccolini Raffaella, Bollettieri Bosinelli Rosa Maria e Laura Gavioli (a cura di) (1994): *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb.
- Bazzanella Carla (1994): *Le facce del parlare*, Firenze, La Nuova Italia.
- Cerulo Maria Pia, Cipriani Luigi, Conciatori Mauro, Massimo Giraldi e Lilia Ricci (a cura di) (1994): *Lina Wertmüller. Il grottesco e il barocco in cinema. Primo piano sull'autore. XII rassegna del cinema italiano*. Assisi 15 - 20 novembre 1993, Roma, Ancci, pp. 75-76.
- D'Amico Masolino (1985): *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Fischer Robert, Hembus Joe e Taggi Paolo (a cura di) (1987): *Il nuovo cinema tedesco 1960-1986*, Roma, Gremese editore. [*Der neue deutsche Film 1960 - 1980* (1981), München, Wilhelm Goldmann.]
- Giacovelli Enrico (1990): *La commedia all'italiana*. Roma. Gremese editore.
- Galassi Gianni (1996): "Torna a casa lessico", *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, Clueb.
- Heiss Christine e Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (a cura di) (1996): *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, Clueb.
- Heiss Christine (1996): "Die Commedia all'italiana auf deutsch: kultureller Transfer und sprachliche Anpassung", *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. A cura di C. Heiss e R.M. Bollettieri Bosinelli.

---

15 Gerhard Pisek (1994: 64-65), che dedica un paragrafo al doppiaggio come "Sozialinstitution" e alle forme di censura, cita Dietmar Müller (1982: 371), che sottolinea che soprattutto nel doppiaggio di produzioni televisive destinate ad un pubblico di massa si tollera l'aggiunta di espressioni sessuali o brutali per attirare il pubblico. Una simile tendenza si riscontra anche in *Bonnie & Clyde auf italienisch*, dove in alcune scene e battute aumentano sensibilmente le allusioni sessuali.

- Heiss Christine (1996): "Il testo in un contesto multimediale", *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. A cura di C. Heiss e R.M. Bollettieri Bosinelli.
- Herbst Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Tübingen: Niemeyer.
- Jansen Peter W. und Wolfram Schütte (Hrsg. ) (1988): *Lina Wertmüller*, Reihe Film 40, München/Wien, Carl Hanser Verlag.
- Jacobsen Wolfgang (1988): "Filmografie", *Lina Wertmüller*. Hrsg. v. P.W. Jansen und W. Schütte, pp. 195-200.
- Müller J. Dietmar (1982): *Die Übertragung fremdsprachlichen Filmmaterials ins Deutsche*, Diss. Univ. Regensburg.
- Nadiani Giovanni (1986): "Di alcuni segnali discorsivi nell'analisi contrastiva dei dialoghi in italiano e in tedesco del film *La stazione*", *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. A cura di C. Heiss e R.M. Bollettieri Bosinelli, pp. 185-193.
- Pavesi Maria (1994): "Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio." *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. A cura di R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli e L. Gavioli, pp. 129-142.
- Pisek Gerhard (1994): *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag.
- Sander Helke (1988): Schönheit und Schrecknis, *Lina Wertmüller*. Hrsg. v. P.W. Jansen und W. Schütte, Reihe Film 40, München/Wien, Carl Hanser Verlag, pp. 7-11.
- Soffritti Marcello (1988): *Ausklammerung und Standardsprache. Eine Untersuchung der Nachfeldbesetzung in SPIEGEL-Gesprächen*, Bologna, Atesa.
- Spagnoletti Giovanni (1988): "Kommentierte Filmographie. *Mimí metallurgico* ferito nell'onore. Die Versuchungen des Mimí", *Lina Wertmüller*. Hrsg. v. P.W. Jansen und W. Schütte, Reihe Film 40 München/Wien, Carl Hanser Verlag, pp. 108-117.
- Ulrych Margherita (1996): "Film dubbing and the translatability of modes of address: Power relations and social distance in 'The French Lieutenant's Woman'", *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. A cura di C. Heiss e R.M. Bollettieri Bosinelli, pp. 139-160.
- Weydt Harald (Hrsg.) (1977): *Aspekte der Modalpartikeln. Studien zur deutschen Abtönung* (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 23), Tübingen.





## Usi del turpiloquio nella traduzione filmica

Maria Pavesi, Anna Lisa Malinverno  
Università degli studi di Pavia

### 1. Prime considerazioni

Tra i tratti che più caratterizzano i film in lingua originale inglese, doppiati per il pubblico italiano, vanno inclusi i termini volgari e irriverenti, dalla blanda imprecazione all'espressione pesante e offensiva per l'ascoltatore. Sono elementi tipici del parlato – correlati all'informalità del registro e all'uso di *slang* e di tratti sub-standard –, che rappresentano per il traduttore un problema ricorrente, essendo diventati ancora più diffusi in una certa recente filmografia americana, dove alla violenza fisica si accompagna quella verbale<sup>1</sup>.

Ciò che accomuna le espressioni analizzate è il fatto di essere sottoposte a interdizione linguistica, per cui il loro uso viene ritenuto inadatto al contesto pubblico e spesso semplicemente evitato. L'interdizione è riconducibile al disagio psicologico che il pronunciare o l'ascoltare certe espressioni può provocare, disagio che ha in realtà cause diverse tra cui il timore, il senso religioso, il pudore o l'imbarazzo (Galli de' Paratesi 1964: 17-19). I campi concettuali colpiti da interdizione comprendono oggetti disparati come la divinità, certi animali, l'attività sessuale, la nascita, la dannazione, i fluidi corporei (Apte 1994). In molti casi, tuttavia, non si tratta semplicemente di *denotata* che non possono essere nominati: è la forma stessa della parola che viene inibita, dato che gli stessi significati possono essere resi con altre espressioni lessicali senza suscitare le reazioni irrazionali legate ai tabù linguistici (Risch 1987: 353). La terminologia scientifica e il linguaggio bambinesco forniscono in effetti sinonimi non tabuizzati per molte parole soggette a interdizione (Galli de' Paratesi 1964; Apte 1994).

Se da una parte il turpiloquio viene evitato, dall'altra può diventare un'abitudine linguistica. Alcune voci vengono usate come riempitivi, sono intercalari che si desemantizzano, accompagnando i testi prodotti e conferendo loro semplicemente maggior espressività e informalità. Così si osserva che in certi ambiti "l'indicibilità di alcune voci viene sospesa e la tabuizzazione

---

1 La ricerca si è avvalsa dei fondi dell'Ateneo di Pavia (F.A.R.) per l'anno 1996. Si deve la stesura dei paragrafi 1., 2.2., 2.3. e 3. a Maria Pavesi mentre la stesura del paragrafo 2.1. è stata fatta congiuntamente dalle due autrici. La raccolta del materiale è stata condotta da Anna Lisa Malinverno.

linguistica regredisce" (Radke 1994: 206). Il fenomeno è particolarmente evidente nel linguaggio giovanile (Coveri 1988, Radke 1994), ma non solo, data la diffusione sempre più ampia di certe espressioni anche in altri gruppi e sottogruppi sociali (cfr. anche Citati in un articolo recente su *La Repubblica* del 3.10.1996).

Analizzando l'interdizione linguistica in chiave contrastiva, si osserva che in diverse culture possono essere tabuizzati diversi ambiti concettuali o gli stessi ambiti ma a diversi livelli, sebbene esistano ampie aree di sovrapposizione e, almeno nella tradizione occidentale, "la repressione sessuale sia forse, insieme al timore magico-religioso, l'inibizione più forte tra quelle che sono alla base dei fenomeni di interdizione linguistica" (Galli de' Paratesi 1964: 75). La maledizione e l'imprecazione con riferimento a divinità o al diavolo – anche per metonimia tramite l'inferno (per es. *goddamn, hell, bloody hell*) – appaiono soggette a interdizione nella cultura anglosassone più intensamente di quanto accada in quella italiana. Che l'ambito religioso sia interdetto più fortemente nella cultura anglosassone viene suggerito dal fatto che le bestemmie sono molto rare in inglese, così come risulta anche dai film più trasgressivi tra quelli analizzati. A partire dalla maggior accettazione sociale che hanno in italiano gli atti di invocazione e di maledizione, le traduzioni letterali come *che diavolo o maledetto* perdono di intensità e valenza aggressiva rispetto all'originale. Sono i diversi gradi di divieto all'origine della stranezza in italiano di "È un cavolo, scusa la volgarità, di giungla", traduzione dall'inglese di "It's a goddamn, excuse the vulgarity, jungle" (h)<sup>2</sup>. Non essendo "maledetta" una parola volgare in italiano, si è dovuto far ricorso a un altro ambito di interdizione, quello sessuale. Il senso e la forza comunicativa si perdono, tuttavia, quando viene scelto un eufemismo *cavolo* in luogo di un traduce equivalente, per carica trasgressiva, all'inglese *goddamn*.

Varie sono le funzioni che le parole tabu assumono nel dialogo cinematografico, come riflesso di quanto accade nell'uso reale dei parlanti. Tutte però portano con sé una forte carica emotiva, esprimono sentimenti e stati d'animo intensi, generalmente, ma non sempre, legati all'aggressività, al disprezzo, alla rabbia. Si va da una funzione descrittiva ("quello stronzo laggiù" o "racconta meno cazzate"), a quella di vocativo ("corri, stupido figlio di puttana, corri"), a quella di interiezione<sup>3</sup> ("Oh cristo, mi dispiace davvero"). Si

2 Le lettere singole a fianco degli esempi ne indicano la fonte e rimandano all'elenco dei film in appendice.

3 Si tratta sempre di interiezioni secondarie, ossia di lessemi che, oltre a essere interiezioni, appartengono anche ad altre classi grammaticali quali nome o verbo (per es. *aiuto, dai*). In questo si differenziano dalle interiezioni primarie, come *uffa, ahi, beh*, lessemi la cui funzione grammaticale è unicamente quella di interiezione (Serianni 1988).

noti che mentre nei primi due casi esiste un destinatario preciso dell'insulto, ossia l'offesa è diretta a persone o a attività a queste connesse, nel terzo caso, l'imprecazione è rivolta alla sorte o alla situazione del momento: è espressione della rabbia o del dolore di chi la pronuncia (cfr. Ameka 1992). Anche nel terzo caso si può tuttavia verificare che un interlocutore venga coinvolto, entri nell'ambito dell'interiezione e venga colpito dall'imprecazione. Si tratta di enunciati in cui insieme a un'imprecazione si ha un vocativo, come in "Vaffanculo Lance! Vai al telefono" o "Al diavolo! Sam"<sup>4</sup>. L'imprecazione slitta allora verso l'insulto.

Le varie funzioni del turpiloquio all'interno dell'enunciato sono presenti in entrambe le lingue analizzate, benché, oltre ai significati che vengono codificati, possano variare la frequenza e la flessibilità di uso di alcune delle espressioni. Questo, come si vedrà, si traduce talvolta in difficoltà di trascodifica da una lingua all'altra, che si manifesta nelle scelte di omissione, di attenuazione o di rese che si distaccano fortemente dall'originale.

Da un primo esame emergono anche in questo campo stereotipi dell'italiano del doppiaggio la cui origine è rintracciabile nel processo traduttivo a partire da una determinata lingua (cfr. Pavesi 1994). Chiunque senta "L'ho costruito io questo fottuto posto con queste fottute mani" o "Devi avere un maledetto quoziente intellettivo. Sei maledattamente dotato" colloca l'enunciato all'interno di un film tradotto dall'inglese. Si tratta cioè di *clichés* che contribuiscono all'identificazione dell'italiano del doppiaggio e che hanno assunto una licietà propria e autonoma dalla lingua di arrivo. Se, per esempio, nei primi film doppiati i vari *maledetto* e *maledizione* traducevano, forse per la lunghezza simile e per la presenza di una labiale, *goddamn* o *gaddamn it*, ora nell'italiano del doppiaggio traducono anche altre espressioni 'forti'. "Quell'uomo era un maledetto stallone" corrisponde nella versione doppiata a "The man was a fucking stallion" (n). *Bastardo*, *fottuto*, *maledizione*, *maledetto*, *dannato*, *dannazione* e forse alcune altre di recente introduzione come *merdoso*<sup>5</sup>: non sono molte di numero le voci e le locuzioni che ricorrono nei film doppiati, ma

---

4 Questo uso di *vaffanculo* con il nome dell'interlocutore posto in seconda posizione sembra un cliché anche legato all'uso eccessivo dei vocativi nei doppiaggi dall'inglese (cfr. Pavesi 1994). Sull'uso del pronome di seconda persona come intensificatore dell'ingiuria (cfr. Dardano *et al.* 1992: 15) e in funzione di vocativo, anche in isolamento, come espletivo di valenza aggressiva (per es. *ehi, tu!, ehi, you!*) (cfr. Braun 1988).

5 C'è da aspettarsi che più di altre espressioni, quelle in esame subiscano l'usura del tempo e passino di moda. Sembra, per esempio, che l'equivalenza *fucking* – *fottuto* abbia stancato e i traduttori-adattatori oggi ricerchino una più grande varietà di rese (Mario Paolinelli, comunicazione personale), così come apparirà anche dall'analisi successiva sulla parola.

per la loro frequenza e per la loro improbabilità in bocca a nativi contribuiscono alla caratterizzazione del 'doppiaggese'. Come si vedrà anche in seguito, sono in particolare le combinazioni tra espressioni cariche che suonano strane all'orecchio degli spettatori italiani. Per il momento, valga come esempio per tutti "sei un fottuto bastardo", che difficilmente un italiano pronuncerebbe.

Ovviamente, il turpiloquio si ritrova nei film con determinate ambientazioni. Si sono presi in considerazione 19 film americani prodotti negli ultimi 20 anni (vedi appendice) e si è potuto osservare che le parolacce abbondano nei film di strada, nelle vicende di spionaggio, di mafia e di droga, in bocca a personaggi della malavita, prostitute, barboni e tra i membri di istituzioni chiuse come i militari, i detenuti e i secondini. Come d'attendersi, inoltre, nei film il turpiloquio è più caratteristico dei giovani rispetto ai meno giovani e degli uomini rispetto alle donne.

Sul piano dell'accettabilità sociale, la censura del turpiloquio sembra essere ancora molto presente nei prodotti per la televisione, destinati al grande pubblico e accessibili con facilità anche ai più piccoli. Si è andata invece allentando sia nelle versioni originali che nelle traduzioni italiane dei film per il cinema. Per quanto riguarda la graduale accettazione di termini considerati offensivi nella cultura di partenza, si possono paragonare i film di Quentin Tarantino, di cui abbiamo analizzato con più attenzione *Pulp Fiction*, in cui la violenza verbale è massima, con *Taxi driver*, del 1976, che, nonostante il soggetto trattato, presenta un numero decisamente inferiore di forme volgari. Anche le versioni italiane si sono avvicinate sempre più a quelle originali americane, passando negli anni da traduzioni castigate, quali *porca miseria, per la miseria, porco mondo* – proprio in *Taxi driver* – a rese più crude. *Cavolo* ben illustra la tendenza: inizialmente unico traduttore di *fuck*, ora viene quasi sempre sostituito dal suo corrispondente meno educato.

## 2.1. Fattori che influenzano le rese traduttive

Di fronte a un'opera tradotta sorge spontaneo chiedersi come sia la lingua originale del testo, come ci si sia orientati nella scelta tra termini sinonimici o semanticamente affini, e se vi siano fattori che indirizzano tale scelta. Si è cercato di rispondere a tali quesiti analizzando alcune rese nell'italiano cinematografico tradotto dall'inglese che sembrerebbero collocarsi tra due poli: la ripetitività, ossia l'utilizzo costante e talvolta indiscriminato di forme fisse, *clichés* traduttivi (per es. *fottuto, figlio di puttana*) e l'innovatività, ossia l'utilizzo di espressioni fantasiose, di combinazioni stravaganti, difficilmente riscontrabili nella lingua d'uso comune. All'interno di questa bipolarizzazione, la scelta traduttiva appare condizionata da fattori diversi quali la corrispondenza o non corrispondenza semantica e funzionale tra lingua di arrivo e lingua di

partenza, la restrizione del mezzo (i ben noti parametri tecnici) e il permesso per i traduttori (così come in prima battuta per gli sceneggiatori) di operare creativamente<sup>6</sup>.

La corrispondenza semantica e funzionale è una questione complessa. In molti casi esistono equivalenze scontate da lingua a lingua, così *son of a bitch* diventa *figlio di puttana*, *Christ*, *Cristo*, *shit*, *merda*. In altri, non è possibile una traduzione letterale e il traduttore va cercato in un ambito più vasto. L'imprecazione *goddamn*, per esempio, generalmente non si adatta a una resa letterale *che Dio danni/maledica*; bisogna allora ricorrere a forme semanticamente affini, quali *per Dio*, *maledetto*, *maledizione*, *dannato*, *accidenti*", che, come già notato, possono dar luogo a stereotipi di traduzione. Vengono anche utilizzate forme equivalenti per aggressività rispetto a quanto nella cultura anglosassone l'imprecazione connota, ma che ricoprono ambiti semantici diversi, per es. *porca puttana*, *cazzo*.

Anche per l'insulto *motherfucker*, non è mai possibile riscontrare una traduzione letterale del termine inglese, dal momento che una simile resa esprimerebbe un concetto tabù, il rapporto incestuoso, fortemente interdetto nella lingua italiana. La soluzione adottata sembra allora essere quella di scegliere termini affini dal punto di vista semantico quali *bastardo*, *figlio di puttana*<sup>7</sup>, ossia insulti indirizzati al destinatario e alla madre di questi. L'ingiuria verso la madre dell'interlocutore rientra negli schemi più frequentemente adottati anche nell'insulto rituale (Labov 1976). Come per *goddamn* anche qui nella traduzione filmica a volte ci si distacca di molto dal termine originale, come a esempio si può vedere nell'uso delle espressioni come *stronzo*, *pezzo di merda*, *rotto in culo*, con cui non si fa più riferimento alla nascita illegittima del destinatario e alla moralità di sua madre, ma si passa a un insulto di tipo scatologico o si mette in discussione la virilità del destinatario<sup>8</sup>.

6 Labov (1972) ha messo in evidenza che con l'insulto rituale i locutori gareggiano verbalmente creando combinazioni sempre nuove e originali pur rimanendo all'interno di schemi ricorrenti e codificabili.

7 Va comunque sottolineato l'uso frequente di questo epiteto offensivo nei film tradotti, forse dovuto anche al fatto che oltre a tradurre letteralmente *son of a bitch*, serve da traduttore per l'intraducibile *motherfucker*.

8 Un altro caso di interdizione più forte nella lingua di arrivo si ha per *kiss my ass*. Nell'inglese americano (cfr. Spears 1991: 114) l'insulto sembra essere piuttosto diffuso e usato da uomini e donne. Nei film analizzati, infatti, ricorre anche nelle battute di personaggi appartenenti alla *middle* e *upper class*, tra i quali una donna agente di polizia. Nella versione italiana di tali film, avviene, invece, un cambiamento radicale e si opta per un altro tipo di insulto verso il destinatario ("fatti una sega", "fatti fottere"), oppure si attua uno spostamento dall'insulto all'imprecazione ("Accidenti al mio povero culo sciancato"), o, infine, si opera

Oltre alle considerazioni semantiche (relative, quindi, anche alle aree di intraducibilità), le scelte nel doppiaggio possono essere influenzate da parametri tecnici. Soprattutto nel primo piano e nel piano americano, la lunghezza dell'espressione inglese e la presenza di labiali vincola la traduzione. Le restrizioni articolatorie sono qui particolarmente rilevanti perché il turpiloquio è spesso espressione di rabbia, che si manifesta fisicamente anche con movimenti labiali e facciali, marcati e violenti; è quindi più visibile l'articolazione delle labiali, consonanti che abbondano, forse proprio per la loro visibilità, nelle imprecazioni. Nella traduzione filmica ciò comporta il ricorso a termini italiani aventi una labiale, anche se non necessariamente lo stesso fonema (per es. /p/ al posto di /b/, o viceversa).

È forse per motivi di articolazione che nel film *Pulp Fiction*, la battuta originale del personaggio Mia Wallace "I've said goddamn! Goddamn! Goddamn!" è stata tradotta con la battuta "Ho detto cazzo che botta! Che botta cazzo!" Allo stesso modo, tra i vari traducenti sinonimici di *bullshit* – *balle*, *stronzate*, *cazzate*, *puttunate* – è probabile che la scelta dell'uno o dell'altro sia determinata principalmente da parametri tecnici, quali la necessità per il primo piano di far corrispondere un suono alla chiusura e immediata riapertura delle labbra.

Un ruolo ha infine l'inventiva del dialoghista, che può sbizzarrirsi, ri-creando sullo spunto dell'originale con una libertà che non sembra essere consentita per altre aree linguistiche. Non sorprende che proprio nel turpiloquio il contributo di chi traduce possa essere alquanto originale. Il turpiloquio, spesso un 'gesto linguistico', estendendo una felice definizione data delle interiezioni (Ameka 1992: 106), agisce a commento di quanto viene espresso o narrato, è sintomo di sentimenti, atteggiamenti e stati d'animo, non è però un mezzo di avanzamento della trama e non richiede quindi una traduzione il più possibile aderente all'originale (cfr. Luyken *et al.* 1995). È anche un'area che comprende imprecazioni e insulti, in cui si esplica e per cui viene apprezzata l'abilità verbale nell'elaborare, partendo da schemi e da un repertorio dati, variazioni e combinazioni pregnanti e originali (Labov 1972, Dardano *et al.* 1992). Così l'imprecazione "Bullshit!", che viene tradotta con "Ehi, palle di merda!" nel film *I guerrieri della notte* prende spunto da un vincolo tecnico, un'occlusiva labiale in primo piano, per trasformarsi in un insulto per nulla scontato. L'originalità, l'aspetto fantasioso di questa e di altre traduzioni inducono a considerare il legame tra le rese nell'italiano cinematografico e la lingua parlata, l'italiano utilizzato da parlanti nativi.

---

un'inversione, trasferendo la carica aggressiva dal destinatario al parlante stesso ("Vuoi provare a darmi un calcio in culo, Joe?").

Intuitivamente sembrerebbe che non tutte le espressioni volgari presenti nei film tradotti si riscontrino nella lingua dei parlanti nativi e che, parallelamente, non tutte le voci di turpiloquio italiane vengano riprese nelle traduzioni dall'inglese. In effetti queste ipotesi hanno trovato riscontro nei risultati di due test di accettabilità e di produzione somministrati a 28 giovani adulti<sup>9</sup>. Oltre a essere state prodotte espressioni che non si ritrovano nell'italiano del doppiaggio, non sono state ritenute naturali dagli intervistati molte delle scelte lessicali riprese dai film doppiati analizzati. Sono proprio talune combinazioni di più termini, quali *lurida mignotta*, *maledette puttanate*, *un cazzo merdoso*, *un vigliacco cagasotto*, *maledetto stallone*, a essere avvertite come strane e inusuali. Termini singoli come *bastardo* o *fottuto* sono stati invece accettati da tutti gli intervistati.

Esiste anche un'ampia area di sovrapposizione tra italiano di parlanti nativi e italiano del doppiaggio. Tra le varie espressioni prodotte nel secondo test compaiono infatti alcune delle forme proposte nel primo test – quali, *stronzo*, *pezzo di merda*, *figlio di puttana* –, ma sono del tutto assenti combinazioni nome più aggettivo analoghe a quelle che si ritrovano nei film analizzati. Emergono quindi due tendenze tra i parlanti nativi del nostro campione: da una parte il rifiuto di combinazioni bizzarre, che rimangono quindi confinate alla sfera cinematografica, dall'altra l'accettabilità di molte espressioni che compaiono anche nell'italiano del doppiaggio. Si può ipotizzare al riguardo che alcune di queste siano state assimilate proprio dal linguaggio cinematografico (cfr. Cortelazzo 1994); così *fottuto*, tipico dell'Italia centro-meridionale, potrebbe essersi diffuso nelle altre aree geografiche forse anche attraverso il veicolo dei film doppiati, in cui il termine ricorre frequentemente soprattutto come traduce dell'inflazionato  *fucking*  inglese.

---

9 Il primo test era costituito da un elenco di 41 espressioni volgari tratte dai film analizzati. Agli intervistati – 14 maschi e 14 femmine dai 17 ai 31 anni, con titoli di studio dalla licenza media alla laurea, residenti nella zona di Pavia – si chiedeva di indicare le forme considerate naturali, ossia espressioni utilizzate dai rispondenti stessi o da coetanei, e le forme considerate innaturali, ossia espressioni mai utilizzate dagli stessi né sentite usare. Nel secondo test venivano presentate cinque situazioni spiacevoli e problematiche. Agli intervistati del secondo gruppo – 14 maschi e 14 femmine dai 17 ai 31 anni, con titoli di studio dalla licenza media alla laurea, residenti nella zona di Pavia – si chiedeva di reagire verbalmente come se si trovassero effettivamente nelle situazioni descritte, anche ricorrendo a termini volgari, se da loro normalmente utilizzati.



## 2.2. Attenuazioni e omissioni

Si è visto quali possono essere alcuni fattori che sottendono alle rese più comuni, come a quelle più bizzarre del turpiloquio in film americani. Si registra però una diminuzione di espressioni volgari nelle versioni tradotte rispetto a quelle originali (cfr. Chiaro, questo volume), che si verifica quando in italiano viene mantenuto il significato concettuale (Leech 1981), ma cade il tratto emotivo, volgare o aggressivo legato al turpiloquio. Nel film *Pulp fiction*, per esempio, abbiamo un totale di 389 parole tabù in inglese contro 272 in italiano. Ma come si può giustificare la non traduzione di alcune voci di turpiloquio? In primo luogo si può supporre che meno espressioni forti siano sufficienti per ottenere la stessa carica emotiva e trasgressiva dell'originale. Il testo italiano, cioè, si saturerebbe più rapidamente di quello originale inglese e non a caso il pubblico italiano spesso percepisce un eccesso di turpiloquio nei film stranieri. Le attenuazioni, inoltre, si accompagnano spesso a marcati salti di registro, caratteristica che è già stata notata come tipica delle traduzioni filmiche (Herbst 1995). Nel film *Do the right thing*, per esempio, un uomo di una classe bassa a un certo punto dice "It's a goddamn shame", nella versione italiana troviamo "È davvero una vergogna" espressione che suona decisamente troppo aulica in bocca al personaggio. Lo stesso si può dire di "Watts andrà su tutte le furie" (s), che traduce "Watts is gonna shit if he sees you", o "Devo rimettermi adosso tutta quella chincaglieria?" (s) per "I gotta pull all that shit back on?"

Accanto a questa prima giustificazione vanno però indagate ragioni legate più da vicino alla struttura delle due lingue e al loro impiego. Avanziamo l'ipotesi che alcune espressioni vengano regolarmente tralasciate perché non esiste un corrispettivo nella lingua di arrivo: ossia, gli usi sintattico-semantiche e pragmatiche di alcune parole e dei loro traduttori più usuali non si sovrappongono. Gli evitamenti più interessanti sono legati alla flessibilità sintattica di alcune di queste forme in inglese, per cui è facile il loro impiego con diverse funzioni. *Hell*, per esempio, in italiano può essere reso con *diavolo* solo dopo parole interrogative – *dove diavolo, chi diavolo*. Nelle traduzioni analizzate cade regolarmente quando in inglese compare in altri contesti: come in "I'm trying like hell" che diventa "Ci provo in tutti i modi" (n) o "I got the hell out of here" tradotto "Me ne sono andato di corsa" (s). In questi casi viene mantenuto il valore di intensificatore di *hell*, ma cade il significato affettivo ed emotivo.

Vediamo ora due altre espressioni *son of a bitch* e *bullshit*. Sono nomi o locuzioni nominali solitamente impiegati come vocativi, imprecazioni o termini descrittivi dalla valenza fortemente spregiativa, e per tali funzioni vengono tradotti senza difficoltà. Tuttavia, un uso avverbiale, come in "Remember that night it was raining like son of a bitch" (h), in cui l'espressione volgare entra in

un costrutto avverbiale di grado con il significato di 'moltissimo', non ha corrispettivi in italiano. La traduzione diventa "Ti ricordi quella sera che pioveva tanto?", con perdita del tratto volgare<sup>10</sup>. Anche le conversioni da nome a verbo non si prestano a una resa letterale. "I'm just bullshitting you" diventa "Stavo solo scherzando" (n) e "Just don't bullshit me anymore" si trasforma in "Solo, non mi piace essere preso in giro" (u). Si noti che si sarebbe potuto felicemente tradurre la frase inglese con "non prendermi per il culo". Per questo come per altri casi dove si verificano notevoli salti di registro, si può parlare di inadeguatezza di traduzione, con rinuncia alla resa anche quando questa sarebbe possibile semplicemente scostandosi di poco da una traduzione letterale.

### 2.3. Il caso di *fucking*

Vediamo ora il caso di una parola –  *fucking*  – che per la sua polifunzionalità può presentare problemi di traduzione e che spesso viene nell'adattamento televisivo e cinematografico del tutto tralasciata. A spiegare perché spesso non trovi un corrispettivo nella versione italiana non è solo la mera frequenza della parola in inglese, che certamente non è necessario tradurre sempre per rendere il tenore dell'originale. Spiegano in realtà la non traduzione del lessema inglese anche delle motivazioni legate alle sue funzioni, che non hanno un diretto equivalente in italiano.

Come tutte le espressioni volgari, la parola ha una valenza emotiva che sta per il coinvolgimento del parlante, benché, a differenza di altre forme che possono comparire isolate e formare enunciati monorematici (per es. *shit*), si trovi solo all'interno di un enunciato, focalizzandone un elemento – nome, aggettivo, verbo. Può anche inserirsi in frasi fatte, collocazioni fisse e semplici lessemi<sup>11</sup>.

---

10 "Casino" si presterebbe funzionalmente a tradurre qui "like son of a bitch" ma è marcato come linguaggio giovanile (cfr. Coveri 1988) e suona anche un po' datato. Si noti che nonostante la sua flessibilità sia sintattica che semantica – per es. "sono nei casini", "è bello un casino", "è un casino bello" – non compare mai nelle traduzioni qui analizzate.

11 L'espressione in inglese blasfema *goddamn*, ha, se non tutte, alcune delle funzioni di  *fucking* . La troviamo davanti a nomi "I'm waiting for you to show some goddamn gratitude" ("sto aspettando che ti decida a mostrarmi un po' di dannata gratitudine", s). Viene usata anche davanti ad aggettivi: "I will fire when I'm goddamn good and ready" ("Faccio fuoco quando cazzo lo decido io", a). Non si sono però registrati casi di *goddamn* davanti a verbi.

Vediamo le varie funzioni della parola. Così come Hill (1992) ha notato per *bloody*, *fucking* colora negativamente l'enunciato in cui si trova inserito quando precede nomi e aggettivi non graduabili, come mostrano gli esempi 1 e 2:

1. Now , look, I will be forced to tell him that you did not help and you let her die on your fucking lawn (c)
2. I just killed your fucking radio (f)

In entrambe le situazioni, il parlante esprime irritazione, ansia, aggressività. Nella prima battuta, che si colloca all'interno di una scena in cui il protagonista teme la morte per *overdose* di una giovane donna, la valenza espressa dal termine volgare investe l'intero enunciato. Nella seconda battuta, invece, che riguarda un episodio in cui l'estrema esasperazione ha un referente preciso – la radio – è specificamente il nome premodificato a assumere un valore peggiorativo. Ovviamente, non sempre è facile capire l'ambito d'azione di *fucking*, che può riguardare il livello illocutivo, come pure un singolo lessema, con eventuali differenze a livello semantici e pragmatico<sup>12</sup>. Le stesse possibilità di diversi *scope* e significato si hanno anche quando la parola si inserisce all'interno di una locuzione fissa o di una parola, come mostra l'esempio seguente, 3, in cui la frase idiomatica *to hit the road* 'andarsene', 'partire' viene interrotta al suo interno dall'espressione in questione<sup>13</sup>:

3. Oh baby, please, honey we gonna hit the fucking road, get on. (c)

<sup>12</sup> La stessa difficoltà interpretativa è stata osservata per *bloody*. Hill (1992) suggerisce che l'uso concomitante di deittici porti a un significato restrittivo. "Put that fucking gun away" "Mettila via questa cazzo di pistola" (l). Ci sembra che, almeno per *fucking*, entrino in gioco anche la salienza del referente nel discorso. Ancor più difficile sembra stabilire quando *fucking* assume specificatamente una valenza peggiorativa e quando invece segnala uno stato d'animo latamente negativo. In quest'ultimo caso si può anche avere un'inversione di segno. *Fucking* diventa allora un intensificatore positivo, come nel seguente esempio tratto da *Do the right thing* "I built this fucking place with my bare fucking hands" che diventa "l'ho costruito io questo fottuto posto con queste fottute mani". Qui il proprietario della pizzeria è profondamente scosso, irritato e disperato, ma certamente non disprezza né ciò che ha costruito, né l'impegno ed il sacrificio personale con cui l'ha fatto.

<sup>13</sup> Altri esempi dell'inserimento di *fucking* all'interno di formule fisse sono "What'so fucking funny" ("Cosa c'è da ridere?") e "I'm in big fucking trouble, man" ("Sono nella merda fino al collo, amico", c). Un caso di inserzione all'interno del corpo di parola si ha invece in "War in Vietfuckingnam" (t), che, violando le regole dell'italiano, viene tradotto con "la guerra nel Vietfottutonam".

Aggiunge carica emotiva in senso negativo – dalla rabbia alla disperazione – anche l'uso della parola davanti a verbo, sia nella forma base che in quella participiale, es. 4 e es. 5:

4. Don't fucking die on me, Mia. Answer. (c)
5. They should be fucking killed, man. No trial, no jury, straight execution. (c)

Come per gli esempi nominali precedenti anche con i verbi non viene aggiunta necessariamente una connotazione dispregiativa, che convenzionalmente si associa alle parole tabu. Anche in questo caso lo *scope* è l'intera situazione codificata nell'enunciato, che viene colorata negativamente.

Molto diversa è la funzione del modificatore davanti ad aggettivi o nomi graduabili (cfr. Hill 1992), di cui intensifica il significato in senso negativo o positivo, a seconda della polarità già espressa dalla parola che segue. In "Goddamn! it's a pretty fucking good milk shake!" "È davvero buono questo frullato" (c), non viene aggiunta alcuna connotazione negativa o peggiorativa, dal momento che viene modificato un aggettivo dal significato positivo. Similmente, davanti a *exact* nell'esempio 6, *fucking* non può che rafforzare il grado già estremo dell'aggettivo e significare all'incirca 'assolutamente esatto'.

6. You have to shoot in her heart. I guess that gotta be fucking exact. (c)  
Se questa è un'iniezione nel cuore non puoi tirare a indovinare

Ma che cosa succede nella traduzione di questa espressione polifunzionale? Più rese corrispondono all'unico lessema. L'inventario delle forme intrafrasali (di cui sono state elencate le forme più comuni nella tabella 1) comprende la traduzione letterale e stereotipa *fottuto*, a cui si accompagnano sempre più frequentemente nei film recenti diverse espressioni, spesso più pesanti, che codificano anche campi semantici diversi rispetto all'originale.

<i>fucking</i>	<i>fottuto</i>
	<i>stronzo</i>
	<i>di merda</i>
	<i>cazzo di N</i>
	<i>N del cazzo</i>
	<i>schifoso</i>
	<i>dannato</i>

Tab. 1 Traduzioni più comuni di *fucking*

Le traduzioni possono poi offrire altre soluzioni: trasposizioni quali lo spostamento di classe grammaticale (per es. "Bye, Willie, I'm not fucking good")

"Addio Willie, io non valgo un cazzo", r) o il riuscitissimo ricorso in italiano a un suffisso peggiorativo in *Carlito's way*, dove "manacce" traduce "fucking hands" (cfr. Chuquet, Paillard 1989). Come si è visto per altre espressioni, inoltre, anche per *fucking* si hanno attenuazioni e omissioni; ciò selettivamente a seconda della funzione che la parola svolge all'interno dell'enunciato. Quando la connotazione negativa – ma non necessariamente dispregiativa – investe l'intero enunciato si hanno spesso omissioni come nella traduzione doppiata dell'esempio 1, 1a:

1a. Ora senti. A questo punto io dovrò per forza raccontargli che tu non mi hai dato una mano e che l'hai fatta morire sul prato.

È solo quando nell'originale l'intensificatore assume una valenza spregiativa focalizzata sul nome che modifica che abbiamo le rese più forti, come in 2a, traduzione di 2. Non sono state registrate cancellazioni in questi casi.

2a. Ho fatto fuori la tua radio di merda.

Altre volte si ricorre a termini come "fottuto" che lasciano una certa libertà interpretativa anche in italiano (per es. "Ho costruito io questo fottuto posto con queste fottute mani" c). Quando *fucking* agisce sull'intero enunciato, viene spesso correttamente anche tradotto con un'imprecazione esterna all'enunciato, che quindi lo modifica a livello illocutorio<sup>14</sup>, come mostra la traduzione di 3, 3a:

3a. Piccola, per favore, tesoro, vuoi capire che dobbiamo andarcene, cazzo, sali!

È proprio per i diversi *scope* di *fucking* che si possono commettere "errori" di traduzione, o meglio di ipertraduzione con rese che contribuiscono al senso di artificialità del testo. I traduttori elencati alla tabella 1 non sono equivalenti: alcuni esprimono solo disprezzo, repulsione come *schifoso*, altri, come *dannato*, si prestano a più interpretazioni pur colorando l'intero enunciato negativamente<sup>15</sup>. L'errore si verifica quando l'espressione inglese semplicemente enfatica

14 Secondo Goffman (1981: 115) "specific syntactic location seems to be made a convenience of, for somehow the intensifying word is meant to colour uniformly the whole of the utterance some place or other in which it occurs"

15 È interessante al riguardo la coppia di schemi lessicali *cazzo di N* e *N del cazzo*, all'apparenza sinonimici. La postmodificazione del nome, invece, ha una valenza spregiativa che la premodificazione non necessariamente ha. Si confrontino le tre seguenti battute, che traducono un *fucking + N* in inglese: "Torni nel tuo Idaho del cazzo per il ringraziamento?"(r), "Ehi, ma che cazzo ti prende? Perché non paghi quel cazzo di conto?" (l) "Ma senti che cazzo di domanda"(f). A volte i due schemi

viene resa con una spregiativa in italiano. In *Pulp fiction*, Vincent si appresta a fare un'iniezione nel cuore di Mia e vuole prima segnare la parte che dovrà colpire. Nella battuta tradotta "Un pennarello, una penna con la punta molto grossa! Uno schifosissimo pennarello", "schifosissimo" è troppo calcolato e insistente solo su un lessema. Lo *scope* illocutivo di *fucking* sarebbe invece stato meglio tradotto con un'imprecazione, quale "Cazzo, un pennarello", o altre affini.

Davanti a verbi, l'unica soluzione possibile è quella, come nel caso precedente, di inserire un modificatore esterno, il cui *scope* sia l'intero enunciato come mostra 4a, traduzione di 4:

4a. Forza, cazzo! Non mi morire, Mia.

È vero però che spesso il termine non viene tradotto in italiano (es. 5a, traduzione di 5):

5a. Quelli così li dovrebbero ammazzare. Niente processo, niente giuria, giustiziare

Non esiste un equivalente nello stesso ambito semantico-funzionale per gli usi di *fucking* come intensificatore anche positivo dell'aggettivo o del nome graduabili che seguono. Si è osservata nella maggiorparte dei casi la conservazione tramite varie strategie lessicali del significato di intensificazione, mentre cade il tratto volgare, come in "davvero buono" che traduce "fucking good".

Si veda infine come i tre usi<sup>16</sup> della parola nell'estratto seguente da *Pulp fiction* vengono resi diversamente nella versione italiana. Del primo "fucking" viene mantenuto il valore di intensificazione, con caduta del tratto volgare, spostato su "coglione", che traduce il colloquiale ma non volgare "bloke". Nel secondo caso viene conservato il tratto volgare di *fucking*, che ha funzione però di focalizzatore su "phone", a cui va aggiunto un significato dispregiativo non reso perfettamente in italiano (cfr. nota 15). L'ultimo "fucking" sembra sparire nella traduzione italiana, benché venga parzialmente reso da "nemmeno".

Fucking right, it worked (...) this bloke walks in a bank with a telephone, not a pistol, not a shotgun, a fucking phone, cleans the place out without lifting a fucking finger. (c)

---

vengono usati nelle versioni italiane interscambiabilmente senza rispettare i loro diversi significati.

16 Le funzioni ed i significati di *fucking* appaiono sovrapporsi in gran parte con quelli descritti da Hill (1992) per *bloody* nell'inglese australiano. Il campo di azione di *fucking* sembra tuttavia essere più esteso per quanto riguarda i verbi.

Ha funzionato sì (...) Un coglione entra in una banca solo con un telefono, non con una pistola, non con un fucile, ma con un cazzo di telefono, li ripulisce e quelli non alzano nemmeno un dito. Tutto qua.<sup>17</sup>

### 3. Conclusioni

Si è visto che la traduzione del turpiloquio nei film coinvolge questioni che vanno al di là di mere corrispondenze semantiche tra traduenti, ma investono ambiti pragmatici e culturali più ampi, che comprendono la valenza affettiva e emotiva del linguaggio, i fenomeni di interdizione e l'indicibile, l'abilità e la fantasia del traduttore che si muove tra gravità e gioco verbale. Spesso, così come già si era osservato per altri ambiti (Pavesi 1996), si ha la ricreazione di un linguaggio scurrile che non esiste fuori dallo schermo. Creazione che si oppone a una forte ricorsività di termini e espressioni che ormai riconosciamo come propri dei film doppiati; sono *clichés* traduttivi, in parte dettati da vincoli formali, in parte dalle consuetudini del mestiere e del genere a cui appartengono.

Emergono infine casi di intraducibilità propriamente linguistica, forse sfuggiti finora perché tipici dell'orale e affiorati solo talvolta nei dialoghi di romanzi e di opere teatrali. In certi film dell'ultima generazione entrano invece prepotentemente come riflesso, se pur deformato, dell'oralità ora accolta a pieno titolo nel campo dell'analisi linguistica.

### Riferimenti bibliografici

- Ameka F. (1992): "Interjections: the universal yet neglected part of speech", *Journal of Pragmatics*, 18, pp. 101-118.
- Apte M.L. (1994): "Taboo words", in *The encyclopedia of language and linguistics*. Ed. by R.E. Asher, Oxford, Pergamon Press, pp. 4512-4515.
- Braun F. (1988): *Terms of address. Problems of patterns and usage in various languages and cultures*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- Chuquet H., Paillard M. (1989): *Approche linguistique des problèmes de traduction. Anglais ⇔ Français*, Paris, Ophrys.
- Cortelazzo M. (1994): "Il parlato giovanile", in *Storia della lingua italiana*. A cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, pp. 291-315.
- Coveri L. (1988): "Italienisch: Sprache und Generationen. Lingue e età", in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*. Hrg. v. G. Holtus, M. Metzeltin, Ch. Schmitt, Tübingen, Niemeyer, pp. 231-236.

---

17 Si noti l'errore di traduzione nell'attribuzione del soggetto alla subordinata implicita inglese.

- Dardano M., Giovanardi C., Palermo M. (1992): "Pragmatica dell'ingiuria nell'italiano antico", in *La linguistica pragmatica. Atti del XXIV Congresso della Società di Linguistica Italiana*. A cura di G. Gober, Roma, Bulzoni, pp. 3-37.
- Galli de' Paratesi N. (1964): *Semantica dell'eufemismo. L'eufemismo e la repressione verbale con esempi tratti dall'italiano contemporaneo*, Torino, Giappichelli.
- Goffman E. (1981): *Forms of talk*, Oxford, Blackwell.
- Herbst T. (1995): "Why dubbing needs to be done as it often is and why it sometimes cannot be really good either" in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. A cura di C. Heisse, R.M. Bollettieri Bosinelli, Bologna, CLUEB, pp. 117-130.
- Hill D. (1992): "Imprecatory interjectional expressions: examples from Australian English", *Journal of Pragmatics*, 18, pp. 209-223.
- Labov W. (1976): *Language in the inner city*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Leech G. (1981): *Semantics*, seconda edizione, Bungay, Suffolk, Penguin.
- Luyken G.M., Reid H., Herbst T. (1995): "The semantics of audiovisual language transfer", in *Libri e riviste d'Italia. La traduzione. Saggi e documenti* (II), Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Ministero per i beni culturali e ambientali, pp. 267-279.
- Pavesi M. (1994): "Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio", in *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. A cura di R. Baccolini, R.M. Bosinelli, L. Gavioli, Bologna, CLUEB, pp. 129-142.
- Radke E. (1993): "Varietà giovanili", in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. A cura di A.A. Sobrero, Bari, Laterza, pp. 191-235.
- Risch B. (1987): "Women's derogatory terms for men: that's right, 'dirty' words", *Language in Society*, 16, pp. 353-358.
- Serianni L. (1988): *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme e costrutti*, Torino, UTET.
- Spears R.A. (1990): *Forbidden American. Essential dictionary of taboo American English*, Lincolnwood (Illinois), National Textbook Company [ed. it., 1991, Bologna, Zanichelli].



## Appendice

## Indice dei film

- a TOP GUN di *Tony Scott* (1986)
- b LETHAL WEAPON, ARMA LETALE di *Richard Donner e Joel Silver* (1986)
- c PULP FICTION di *Quentin Tarantino* (1994)
- d NO WAY OUT, SENZA VIA DI SCAMPO di *Roger Donaldson* (1987)
- e THE WARRIORS, I GUERRIERI DELLA NOTTE di *Walter Hill* (1979)
- f DO THE RIGHT THING, FA LA COSA GIUSTA di *Spike Lee* (1989)
- g ONCE UPON A TIME IN AMERICA, C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA di *Sergio Leone* (1984)
- h HERO, EROE PER CASO di *Stephen Frears* (1992)
- i THE SHAWSHANK REDEMPTION, LE ALI DELLA LIBERTÀ, di *Frank Darabont* (1994)
- l CARLITO'S WAY di *Brian De Palma* (1993)
- m CAPE FEAR, IL PROMONTORIO DELLA PAURA di *Martin Scorsese* (1991)
- n INDECENT PROPOSAL, PROPOSTA INDECENTE di *Adrian Lyne* (1992)
- o THE BIG CHILL, IL GRANDE FREDDO di *Lawrence Kasdan* (1983)
- p DRIVING MISS DAISY, A SPASSO CON DAISY di *Bruce Beresford* (1989)
- q PHILADELPHIA di *Jonathan Demme* (1993)
- r SCENT OF A WOMAN, PROFUMO DI DONNA di *Martin Brest* (1992)
- s IN THE LINE OF FIRE, NEL CENTRO DEL MIRINO di *Wolfgang Petersen* (1993)
- t FORREST GUMP di *Robert Zemeckis* (1994)
- u WHITE SANDS, TRACCE NELLA SABBIA di *Roger Donaldson* (1992)

## ... a pagina 777 di Televideo

Luciana Tucci  
RAI Televideo, Roma

Con l'avvento e l'affermazione di Televideo anche in Italia si è resa possibile la sottotitolazione dei programmi televisivi per le persone sorde: questo mezzo infatti ha il vantaggio di far apparire sullo schermo i sottotitoli solo se lo spettatore lo richiede (chiamando la ormai famosissima pagina 777); non si crea così alcun "disturbo" al resto dell'utenza.

Ma quali dovevano essere gli obiettivi dell'azione della RAI nel campo della sottotitolazione per i sordi? In quale ambiente dovevano esercitare la loro funzione i nuovi programmi, in un mondo, come quello dei sordi, tutt'altro che omogeneo e con una complessità tutta da scoprire? Quali adattamenti avrebbero provocato i sottotitoli in questa realtà?

Si è partiti innanzitutto dalla convinzione che tutte le pagine di Televideo costituissero un sostegno informativo per le persone sorde, una eccezionale e gratuita fonte di informazione e d'intrattenimento confrontabile per importanza a quello che fu la radio per i ciechi negli anni Venti. Infatti quotidianamente su Televideo appaiono oltre 300 pagine di informazione giornalistica e circa 4000 di informazioni di servizio, di notizie utili, di rubriche.

I sordi sono portatori di un grave handicap ma, per motivi storici, sono divenuti anche, in ogni Paese, minoranza linguistica. Ed una minoranza linguistica ha due diritti fondamentali: quello all'uguaglianza e quello alla diversità. Al primo si è venuti incontro con i sottotitoli: è stato possibile, attraverso Televideo, far accedere alle trasmissioni televisive la "comunità" dei sordi; al secondo, e cioè al diritto alla diversità, Televideo ha deciso di "offrire" un'area dei suoi servizi con pagine dedicate a questa minoranza.

Nel 1986 hanno avuto inizio i primi esperimenti di sottotitolazione. La scelta del linguaggio da adottare non è stata impresa da poco. L'Italia, infatti, non aveva all'epoca un'autentica tradizione in materia: in genere i programmi e le interviste in lingua straniera venivano doppiati. Sono stati effettuati studi appositi in collaborazione con il CNR (l'Istituto di Psicologia), con l'Ente Nazionale Sordomuti e con specialisti di varie discipline. Quale linguaggio, dunque? Questo problema è stato il nostro cruccio principale. Agli inizi si scelse di seguire modelli già adottati nei Paesi con una più vasta esperienza nel campo della sottotitolazione per sordi, l'Inghilterra, ad esempio. Andava tenuto presente innanzi tutto che si aveva di fronte un pubblico non abituato alla televisione. Nella prima fase la scelta più saggia sembrava quindi quella di

adoperare un linguaggio semplificato e sintetico che abituasse la persona sorda a prendere confidenza e a familiarizzare con il nuovo mezzo. Infatti, chi non ha mai potuto sentire il suono delle parole ha una grande difficoltà a decifrare un testo scritto, poiché gli manca l'esperienza di una lingua naturale.

Il 5 maggio 1986 venne così trasmesso il primo film sottotitolato per i non udenti: il celeberrimo *La finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock. Dopo qualche mese ancora di sperimentazione la sottotitolazione divenne una nuova e radicata realtà del servizio pubblico.

Ma come dovevano essere fatti i sottotitoli? Non si poteva pretendere di trascrivere tutto: per venire incontro alle esigenze dei diversi tipi di spettatori bisognava seguire una linea che tendeva a semplificare al massimo la scrittura (frasi brevi con una costruzione sintattica semplice, poche relative, uso limitato delle forme verbali complesse), senza ovviamente snaturare il linguaggio originario scelto dagli autori dei film o, più in generale, dei programmi.

Fare i sottotitoli per le persone sorde richiede una particolare sensibilità che va al di là dell'acquisizione tecnica. Il nostro impegno e il nostro sforzo sono stati rivolti principalmente alla massima correttezza della lingua, proprio perché abbiamo verificato, attraverso studi specifici, che l'abbinamento delle immagini con le parole favorisce notevolmente l'acquisizione del linguaggio da parte dei non udenti, con particolare riferimento ai bambini.

Non abbiamo trascurato peraltro la parte grafico-editoriale. Ad ogni protagonista è stato attribuito un colore che permette di identificarlo più facilmente (anche quando è fuori campo). Curare questo aspetto conferisce ricchezza ed eleganza ai sottotitoli, rendendone più chiara e gradevole la lettura.

Ma il problema più difficile era rendere i modi di dire, le battute umoristiche, i giochi di parole e "tradurre" la colonna sonora. Un esempio per tutti, quando nell'inverno del 1990 sono state trasmesse quasi contemporaneamente le versioni seria e umoristica dei *Promessi Sposi*, ci siamo resi conto che era molto più complicato sottotitolare la parodia. La comicità scaturisce spesso da una felice miscela di usi linguistici, di espressioni e gesti che a volte è quasi impossibile sintetizzare nel sottotitolo. Anche per la colonna sonora esiste lo stesso problema. Come si può tradurre in parole la musica o i rumori di fondo; per le persone che non hanno mai udito un suono, che senso ha scrivere "musica romantica" in una scena d'amore, o "musica drammatica" per sottolineare la tensione di una sequenza? Diverso è descrivere la musica in un film giallo se questa anticipa un momento chiave del film. Si è deciso quindi di ridurre all'essenziale le indicazioni sulle musiche e i rumori per non cadere nel ridicolo.

Oggi i sottotitoli sono un'attività regolare della RAI. Naturalmente la collaborazione dei sordi, i loro consigli, la continua capacità di far partecipi delle loro condizioni e delle loro necessità noi operatori del settore, anche attraverso una fitta e continua corrispondenza, ha permesso di sviluppare una

conoscenza specifica altrimenti impossibile da acquisire. Si deve poi tenere conto che il potenziale pubblico si aggira intorno ai cinque milioni di persone: infatti, oltre ai sordi profondi, il servizio si rivolge a tutta quella parte della popolazione che ha seri problemi d'udito. C'è poi da aggiungere un pubblico di udenti il quale ricorre ai sottotitoli mentre è occupato in altre operazioni, ad esempio durante una telefonata.

Si continua, ancora oggi, a studiare e a verificare il gradimento dei programmi scelti, ad introdurre nuovi linguaggi. Con il passare degli anni e con l'aumento graduale delle ore di trasmissione, si è potuta "affinare" l'intera offerta, rispondendo meglio alle varie istanze dei sordi, differenziando il tipo di linguaggio: si cerca cioè di produrre sottotitoli, coerentemente al programma trasmesso, di lettura più o meno facile, a seconda del pubblico al quale è destinato. Ed ancora, si cerca di adottare un linguaggio diversificato a seconda del genere scelto. Ad esempio, un film d'azione potrà essere compreso più facilmente perché le immagini aiutano a seguire la trama, mentre un testo teatrale ha bisogno di un uso di sottotitoli più pregnante ed articolato.

Una particolare attenzione poi è stata dedicata ai bambini, per i quali si è realizzato un sistema di sottotitoli semplificati, elaborato dopo numerose ricerche fatte in collaborazione con specialisti di valore ed esperienza. *Televideo* ha anche pubblicato una ricerca nel 1993, curata dal prof. Adriano Giannotti dell'Istituto di Neuropsichiatria Infantile dell'Università di Roma, insieme con altri specialisti, dedicata a questo problema: "Bambini sordi e sottotitoli televisivi". Il libro ha avuto un notevole successo ed è stato accolto con favore da studiosi ed operatori del settore.

Tutte le ricerche e gli studi compiuti hanno fatto emergere la straordinaria importanza e utilità dei sottotitoli per la crescita del bambino sordo, dal punto di vista dello sviluppo emotivo, linguistico e del pensiero.

Sempre per i bambini è stata curata, insieme alla Walt Disney, la realizzazione di videocassette sottotitolate di alcuni dei film d'animazione tra i più belli della Walt Disney stessa.

Qual è oggi la nostra offerta complessiva? Siamo passati dalle 10 ore del 1987 a più di 50 ore settimanali, ossia circa 2.600 ore in un anno, con un costante e progressivo impegno della RAI sia in termini finanziari che di risorse umane. Oltre all'aumento consistente di ore di trasmissioni, con l'esperienza acquisita e l'evoluzione della tecnologia, è stato possibile diversificare il genere dei programmi. Nel primo periodo il palinsesto è stato prevalentemente caratterizzato da film e fiction. Questi prodotti si prestavano particolarmente allo studio del linguaggio da adottare. Col tempo, per l'ottima rispondenza del mondo dei sordi all'offerta del servizio e allo standard di sottotitolazione scelto, sono stati introdotti altri generi di programmi (scientifici, documentari, d'intrattenimento, culturali e d'informazione).

L'esperienza conseguita nel corso degli anni ha permesso così di curare nella scelta dei programmi non solo la tipologia ma anche le fasce orarie, privilegiando quelle di maggior ascolto. Siamo oggi arrivati ad offrire un palinsesto così diversificato: film 40% – fiction 20% – culturali e informazione 25% – bambini 15%.

Ma i sottotitoli non sono l'unica offerta di Televideo per le persone sorde. La risposta che si è voluta dare al diritto alla diversità, di cui si è accennato prima, è stata quella di creare un'area rivolta unicamente ai non udenti. Si tratta di più pagine: alcune sono dedicate specificamente ad aiutare i sordi a fruire meglio dei programmi sottotitolati (ad esempio le trame); altre hanno invece una funzione di ausilio alla comprensione di quelle espressioni usate prevalentemente nella lingua parlata. Sempre nell'ambito di quest'area vengono redatte rubriche di informazione sulle attività promosse dalle associazioni dei sordi, oppure di divulgazione delle iniziative che le istituzioni, il mondo della cultura e quello scientifico organizzano per rispondere alla loro richiesta di integrazione. Uno spazio specifico è dedicato allo sport, un'attività molto amata e praticata dai sordi, con notizie di tornei, campionati, incontri agonistici promossi dalle loro numerose associazioni. Di volta in volta, poi, su temi particolari di rilevante interesse vengono proposte schede, piccole monografie, iniziative speciali.

Da tempo Televideo sta sperimentando la sottotitolazione in diretta per rispondere alla pressante domanda dei sordi di avere sottotitolata l'informazione giornalistica, con particolare riferimento ai telegiornali. Si è assolutamente consapevoli che la realizzazione di questa nuova attività è ormai improcrastinabile, sia per qualificare sempre più la RAI come servizio pubblico, sia per allinearla alle altre maggiori televisioni europee e d'oltreoceano.

Dal 29 gennaio 1996 sono iniziate le prime trasmissioni sperimentali di sottotitolazione in diretta di un telegiornale (ore 7 e 7.30 del tg3 Mattino) per mettere a punto, anche con l'ausilio dei sordi, il linguaggio più consono e comprensibile. Naturalmente l'obiettivo resta sempre quello di ampliare il servizio con le edizioni principali del telegiornale, oltre a rubriche giornalistiche e lo sport.

Il nostro servizio di sottotitolazione ha ampliato la sua attività rivolgendosi anche ad altri utenti: dal 14 ottobre scorso Televideo ha avviato una nuova sperimentazione: la sottotitolazione in lingua inglese di alcuni programmi di prima serata destinati agli immigrati, ai cittadini stranieri residenti in Italia ed anche agli studenti per esercitare la lingua.

Per gli appassionati della musica Televideo ha in questo anno sottotitolato molte opere liriche consentendo così di seguire il libretto.

Tornando alla sottotitolazione per i sordi, problemi ce ne sono stati, ce ne sono, altri ne sorgeranno. A spingerci a superarli, con il concorso di tutti, non c'è soltanto la consapevolezza del ruolo che spetta agli operatori del servizio

pubblico, ma anche l'obbligo morale di non deludere quella bambina sorda di 14 anni che, ormai tanto tempo fa, in una lettera alla RAI, ci scriveva che "con il primo programma sottotitolato è cominciata per me una nuova vita".

Aggiornamento dell'offerta del Servizio Sottotitoli di Televideo-RAI  
(ottobre 2000)

L'offerta complessiva di programmi sottotitolati raggiunge attualmente le 90 ore settimanali così distribuite:

- 75 ore/settimana di programmi registrati (pag. 717), comprendenti film, telefilm, documentari, servizi giornalistici e speciali per bambini con sottotitoli semplificati;
- 10 ore/settimana di programmi sottotitolati anche in lingua inglese (pag. 778);
- 5 ore/settimana di programmi di informazione sottotitolati in diretta;

Attualmente alla pag. 777 vanno in onda i sottotitoli in diretta dell'edizione quotidiana del TG1 delle ore 17.00, di quella del TG2 delle 20.30 e dell'Angelus recitato dal Papa, tutte le domeniche su Raiuno alle 12.00.

In dettaglio, le pagine del Servizio Sottotitoli sono attualmente così distribuite:

770	indice delle pagine del Servizio Sottotitoli;
771, <u>777 in TV</u> :	elenco dei programmi settimanali sottotitolati;
772, 773, 774,	<u>Oggi alla RAI</u> : pagine dedicate alla descrizione sommaria dei programmi del giorno sottotitolati;
775, <u>L'Agenda</u> :	informazioni utili e notiziario delle attività che interessano le persone sorde;
776, Parole del TG:	parole di uso corrente nel linguaggio giornalistico;
777	Trasmissione dei sottotitoli in lingua italiana;
778	Trasmissione dei sottotitoli in lingua inglese;
779	Presentazione del Servizio Sottotitoli.



## Sottotitoli? Sì, grazie

Francesca Nironi  
SSLMIT, Università degli studi di Trieste

Obiettivo dell'intervento è la presentazione della tesi, dal titolo "Sottotitolazione e Traduzione: Questioni Pratiche e Teoriche", svolta insieme alla Professoressa R.D. Trampus-Snel e alla Professoressa A. Gringiani.

La tesi ha avuto come fine l'esame delle strategie che compongono il processo di sottotitolazione, nonché la sottotitolazione di alcune scene di un film olandese del 1992, dal titolo *De Drie Beste Dingen in het Leven (Le Tre Cose Migliori della Vita)* di Ger Poppelaars.

Due sono stati gli spunti del lavoro: il primo, il suddetto film presentato a Viareggio nel 1993 nell'ambito della rassegna cinematografica Europacinema; il secondo, l'opportunità di un soggiorno in Svezia con il programma Erasmus-Lingua, durante il quale si è potuta apprendere la tecnica di sottotitolazione presso la Televisione Svedese, grazie anche all'aiuto e ai preziosi consigli del Dottor Jan Ivarsson.

Il lavoro si è articolato in diverse fasi. Quella iniziale è consistita nello studio e nel confronto del copione e del film stesso: avere il copione a disposizione è stato certamente un grande aiuto, in quanto ha permesso di verificare, per esempio, i nomi dei personaggi, l'ortografia corretta di alcune parole, ecc. Prima di utilizzarlo, però, lo si è confrontato con il film, per vedere se ci fossero stati dei cambiamenti. Si è così notato che alcune scene sono state anticipate, altre posticipate o eliminate e lo stesso si è verificato anche nel caso di alcuni dialoghi e battute.

Dopo questa fase preparatoria, si è passati alla realizzazione dei sottotitoli, articolata in tre passaggi tra di loro complementari:

1. passaggio da una lingua all'altra,
2. passaggio da unità più lunghe a unità più brevi,
3. passaggio dalla lingua orale alla lingua scritta.

Per quanto riguarda il passaggio da una lingua all'altra, nella sottotitolazione, come del resto in qualsiasi traduzione, può capitare di incontrare un termine o un concetto non condivisi dalle due culture in questione, che necessitano dunque di una spiegazione. Nel caso della sottotitolazione, a differenza per esempio della traduzione di un libro dove le spiegazioni necessarie possono essere fornite in una nota, lo spazio e il tempo a disposizione sono limitati e non è



possibile trascrivere ogni singola parola, per cui diventa necessario passare da unità più lunghe a unità più brevi. Poiché si impiega più tempo a leggere che ad ascoltare, e proprio a causa della mancanza di spazio e tempo, si è dovuto sintetizzare o ridurre notevolmente il testo di partenza (orale), cercando sempre di mantenere l'informatività del testo. Inizialmente, la maggiore difficoltà è stata il dover basare le proprie scelte traduttive su questi vincoli spazio-temporali nonché adattare la traduzione alle immagini e al parlato preesistenti.

La riduzione del testo è ottenibile eliminando ridondanze, riempitivi, ripetizioni, esitazioni, tutte le informazioni derivanti dal contesto, ecc. Spesso è necessario eliminare i nomi di persona o quelli geografici (naturalmente dopo averli scritti almeno una volta per una maggiore chiarezza), poiché ogni singolo spazio è prezioso.

Il seguente esempio (prima la traduzione della battuta originale e di seguito il sottotitolo) è tratto dal film oggetto del lavoro:

Esempio 1:

Battuta originale Era un eretico e un libero pensatore. Riteneva che il mondo fosse più grande di quanto consentisse la chiesa.

Sottotitolo Era un eretico. Per lui il mondo era più grande che per la chiesa.

Esempio 2:

Battuta originale Lunedì indivia con patate in umido e polpette di carne. Martedì spaghetti. Mercoledì bastoncini di pesce con carote.

Sottotitolo Lunedì polpette, martedì spaghetti, mercoledì carote e pesce.

Il terzo punto, infine, riguarda il passaggio dalla lingua parlata alla lingua scritta, in cui bisogna adattare il testo orale alle convenzioni della lingua scritta: nella lingua orale sono l'intonazione, le esitazioni, le ripetizioni o un accento particolare, insieme alla vasta gamma delle espressioni facciali e dei sistemi gestuali e posturali di chi parla, che contribuiscono a determinare il significato, mentre la lingua scritta è regolata dalle convenzioni della punteggiatura, dell'ortografia, della sintassi e della grammatica. Nei sottotitoli bisogna dunque cercare di riprodurre la lingua parlata con tutte le sue peculiarità.

Conclusa la descrizione delle tre fasi del processo di sottotitolazione, si sottolineano altri due aspetti fondamentali: la lunghezza del sottotitolo e la sincronizzazione/temporizzazione.

Il criterio utilizzato per definire la lunghezza del sottotitolo è stato quello generalmente seguito dai sottotitolisti. Si ha a disposizione un sottotitolo di una o due righe alla volta e si dispone, per ogni riga, di 35/40 caratteri. Un

sottotitolo di una riga resterà sullo schermo da un minimo di 1 secondo e 1/2 a un massimo di 4 secondi (da notare che anche un sottotitolo di una sola parola dovrà restare sullo schermo almeno 1 secondo e 1/2 per permettere all'occhio di registrarlo), mentre un sottotitolo di due righe vi resterà da 6 a 8 secondi.

Per esempio:

Forse farò dei concerti E un CD.	35 caratteri
... a volte di notte mi sveglio e ti penso. Non ti ho dimenticata.	65 caratteri

Per quanto riguarda la sincronizzazione, fin dall'inizio del lavoro è emersa chiaramente l'importanza di tale processo: affinché un sottotitolo sia "ben fatto", è fondamentale raggiungere un elevato grado di corrispondenza tra dialogo udito e percezione visiva dei sottotitoli. Nella sottotitolazione del film in esame, le maggiori difficoltà si sono incontrate quando i dialoghi erano veloci, le pause brevissime e le informazioni numerose, come per esempio nella seguente battuta:

Battuta originale Ci mancava anche quello. Ogni giorno per me è una novità. La tua vita è tutta organizzata. Se ora andiamo a letto, va bene, ma domani c'è di nuovo l'abisso per me. Tu di nuovo a suonare e io in giro senza meta. No, è la fine se ora vengo a letto con te. Anche se lo vorrei con tutto me stesso.

Sottotitolo La tua vita è organizzata. Superiamo tutto se andiamo a letto insieme.

Ma domani c'è di nuovo un abisso. È la fine se vengo a letto con te.

Chiarezza, leggibilità, semplicità e discrezione: queste dovrebbero essere in conclusione le caratteristiche principali dei sottotitoli così come sono emerse dal lavoro e come si è cercato di evidenziare in questa, pur breve, descrizione del processo. In definitiva, i sottotitoli dovranno risultare parte del film e la loro integrazione con l'originale sarà tale che essi diventeranno, paradossalmente, invisibili.

#### Riferimenti Bibliografici

Gottlieb H. (1992): "Subtitling – A New University Discipline", in *Teaching Translation and Interpreting*. Ed. by C. Dollerup *et al.*, Amsterdam, Benjamin, pp. 161-170.

- Harrison M. (1985): *Film Translation - Subtitles*, Tesi di Laurea, Polytechnic of Central London.
- Ivarsson J. (1992): *Subtitling for the Media – A Handbook of an Art*, Stockholm, Transedit.
- Langerak H. (1994): "Vertalen Is Secondenwerk", in *Algemeen Dagblad*, 30.03.1994, p.13.
- Newmark P. (1991): *About Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Nironi F. (1995): *Sottotitolazione e Traduzione: Questioni Pratiche e Teoriche*, Tesi di Laurea, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Trieste.
- Reid H.J.B. (1987): "The Semiotics of Subtitling, or Why Don't You Translate What it Says?", in *EBU Review*, vol. 38,6, pp. 28-30.

## Doppiaggio e sottotitolazione: il caso dei fratelli Marx

A. Sandrelli  
SSLMIT, Università di Trieste

### Introduzione

Oggi sembra normale che quando un film viene venduto e distribuito all'estero sia necessario tradurlo. Tuttavia non è sempre stato così: forse non è superfluo ribadire ancora una volta che le origini del problema della traduzione per il cinema risalgono all'avvento del sonoro.

I film muti non presentavano grosse difficoltà traduttive, poiché era sufficiente sostituire le didascalie originali con didascalie tradotte. Con l'aggiunta dei dialoghi, la situazione cambiò radicalmente: il film non era più una lingua universale, ma portava ben evidenti i segni della sua nazionalità. Per evitare il collasso dell'industria cinematografica mondiale (in particolare americana, anche allora dominante), si rendeva necessario escogitare una soluzione per rendere i film nuovamente accessibili anche ad un pubblico diverso da quello della lingua d'origine. Come si sa, due furono i metodi che si imposero nei paesi europei: il doppiaggio e la sottotitolazione.

La carriera cinematografica dei fratelli Marx, già famosi in teatro come comici di vaudeville, comincia proprio in questo periodo: il loro primo film, *Animal Crackers* (1929, Robert Florey e Joseph Stanley), è infatti anche uno dei primi film sonori. Ma oltre a essere interessanti dal punto di vista della storia del cinema, i film dei fratelli Marx sono un vero e proprio compendio delle difficoltà traduttive che caratterizzano questo mezzo: umorismo, giochi di parole, dialetti, dialetti, linguaggio metaforico, riferimenti alla cultura della lingua di partenza, canzoni, filastrocche e così via.

A seconda del metodo di traduzione prescelto, tutte queste caratteristiche possono essere trattate in modo diverso. Nel presente lavoro si è scelto di studiare come questi ed altri aspetti problematici del testo di partenza sono stati risolti in tre diverse traduzioni dello stesso film, *Horse Feathers*, conosciuto in Italia anche come *I fratelli Marx al college*.

Il film, diretto da Norman McLeod nel 1932, si svolge in un college americano (Huxley College) di cui il professor Wagstaff (Groucho) è stato appena nominato Rettore. Baravelli e Pinky (Chico e Harpo) sono due vagabondi che cercano goffamente di aiutare la squadra di football americano di Huxley a vincere la partita contro la squadra del college rivale. Il quarto fratello,

Zeppo, interpreta il ruolo di figlio del professor Wagstaff ed è studente a Huxley, ma è troppo occupato ad amareggiare con la vedovella Connie per potersi impegnare seriamente negli studi.

Esistono almeno tre diverse versioni italiane del film: quella sottotitolata, mandata in onda da Rai 3 nel 1994 nell'ambito del ciclo di film dei fratelli Marx in lingua originale; quella doppiata, facente parte della collana di videocassette pubblicata nel 1994 dal Gruppo Editoriale Bramante; infine, la traduzione del copione, pubblicato, assieme a quelli di altri tre film dei fratelli Marx, dal quotidiano *L'unità*.<sup>1</sup>

Nel presente lavoro si cercherà di illustrare come, messi di fronte alle stesse difficoltà, i traduttori abbiano applicato strategie traduttive diverse in ragione delle diverse caratteristiche di questi tre tipi di traduzione: la traduzione a scopo di doppiaggio, la traduzione per sottotitoli e la traduzione di un copione cinematografico destinata alla pubblicazione, e perciò eseguita come se si trattasse di un comune libro. Ogni frammento originale preso in esame (**or**) è accompagnato dalla traduzione del copione (**lib**), dai sottotitoli relativi (**sot**) e dalla corrispondente versione doppiata (**dop**). Per ordinare il materiale di analisi, le scene prescelte sono state raggruppate a seconda del problema traduttivo che si vuole illustrare. Non verranno quindi presentate in ordine strettamente cronologico.

### L'umorismo

La comicità nel cinema dei fratelli Marx si basa essenzialmente sulla caratterizzazione dei personaggi interpretati da Groucho, Harpo e Chico che, a dispetto delle diverse trame dei film, non varia molto da pellicola a pellicola. Groucho è sempre il protagonista logorroico, esasperante con le sue battute ed i suoi commenti a ripetizione; Chico parla quasi sempre con un marcato accento da immigrante italiano; Harpo infine, diverte il pubblico con le sue pantomime mute e le sue trovate strampalate. La comicità quindi non ricade sulle spalle di un solo personaggio, ma ruota attorno a tutti e tre, anche se in forme diverse. Ciò dà origine a difficoltà traduttive di vario genere: in generale, le battute di Groucho sono difficili da tradurre a causa delle invenzioni linguistiche e dei giochi di parole di cui sono ricche; quelle di Chico sono spesso basate sulla pronuncia scorretta o sulla scarsa comprensione dell'inglese dei suoi personaggi; infine, Harpo, pur non parlando mai, è spesso al centro di giochi di parole legati alle immagini.

---

1 Bisogna comunque sottolineare che la versione sottotitolata e la sceneggiatura sono state tradotte dalla stessa persona: ciò spiega le notevoli somiglianze fra le due versioni.

Groucho

Cominciamo l'analisi dalle battute di Groucho, spesso basate sul semplice meccanismo di interpretare alla lettera un'espressione figurata. Nell'esempio seguente Groucho ha appena ricevuto la nomina a Rettore di Huxley College dal suo predecessore, il cui modo pomposo di esprimersi viene immediatamente messo alla berlina:

Esempio 1

Or	Ex-president: President Wagstaff, now that you have stepped into my shoes... Wagstaff: Oh, is that what I stepped in? I wondered... If these are your shoes, the least you could do was have them cleaned!
Lib	- Presidente Wagstaff, ora che lei veste i miei panni... - Ah, ecco di chi erano, me lo stavo giusto chiedendo. Però poteva almeno pulirsi le scarpe...
Sot	Ora che lei è nei miei panni...  Mi chiedevo di chi erano!  Poteva farli lavare!
Dop	Professor Wagstaff, ora che si è messo nei miei piedi... Ah, lì mi sono messo! Ecco da dove esala. Se questi [indicando i piedi] sono i suoi, li mandi in lavanderia!

L'espressione *to step into someone's shoes* (letteralmente "mettersi nelle scarpe di qualcuno"), qui utilizzata per indicare il passaggio delle consegne, viene banalizzata da Groucho che accusa l'ex Rettore di non aver nemmeno pulito le scarpe prima di passargliele. La battuta ha anche un legame con le immagini, poiché è accompagnata dal gesto di Groucho che solleva un piede ed indica la scarpa con una smorfia di disgusto. Le tre versioni in analisi adottano strategie differenti per superare questo scoglio. La versione **lib** sceglie l'espressione figurata italiana più frequente, sostituendo i "panni" alle "scarpe". Quest'ultimo elemento però viene recuperato nella battuta di Groucho. In questo modo si realizza una versione scorrevole, ma allo stesso tempo sufficientemente vicina all'originale. È evidente che questa scelta è resa possibile dal fatto che in questo genere di traduzione non ci sono problemi di lunghezza del testo, di numero e tipo di sillabe, poiché questa versione viene fruita come testo autonomo rispetto al film.

Il sottotitolatore, invece, nel preparare la sua versione è fortemente condizionato dai limiti di tempo della scena per l'esposizione del sottotitolo:

inoltre, la presentazione simultanea agli spettatori di dialogo originale e traduzione lo obbliga a mantenere una certa aderenza al testo di partenza, poiché delle discrepanze eccessive potrebbero essere rilevate dal pubblico. Allo stesso tempo, naturalmente, il sottotitolo dovrebbe essere equivalente all'originale anche in termini di efficacia comunicativa.<sup>2</sup> Per soddisfare tutte queste esigenze, il sottotitolatore ha adottato l'espressione italiana considerata corrispondente ("vestire i panni di qualcun altro") ed ha adattato di conseguenza la battuta di Groucho, che è diventata "Poteva farli lavare!".

Anche la versione doppiata (**dop**) è condizionata dal testo originale: ovviamente i limiti di tempo sono più ampi rispetto alla versione sottotitolata<sup>3</sup>, ma ci sono altre esigenze di sincronizzazione, labiale e con i ritmi della scena, i gesti dei personaggi, etc. Nell'esempio in analisi l'adattatore ha qui fatto ricorso ad un'altra espressione italiana dal significato simile ("mettersi nei piedi di qualcuno"), e ha ricreato la battuta, aggiungendo all'originale un elemento di non-sense (mandare i piedi in lavanderia!). Su questo tipo di strategia è basata tutta la versione doppiata, come ha sottolineato l'adattatore, Sergio Jacquier: "(...) il film poteva essere distribuito in Italia solo a prezzo di una riscrittura che rispettasse quel tipo di paradossale e clownesca comicità propria dei Marx" (Jacquier 1995: 262).

Sulla base di queste osservazioni, è facile ricostruire il percorso dei traduttori nell'esempio seguente:

#### Esempio 2

Or	Zeppo: Now, I like education as well as the next fellow... Groucho: Move over, I'll talk to the next fellow.
Lib	- Io sono per l'istruzione come chiunque altro... - Spostati, così parlerò a chiunque altro...
Sot	Fu la nostra ultima vittoria. Qui noi siamo per l'istruzione.  - Spostati, così ci parlo. - Ma al college non basta:
Dop	Zeppo: (...) a me piace lo studio, come a tutto l'ateneo. Groucho: E parliamo con quest'uomo di Atene.

2 Sul problema dei livelli di equivalenza che ci si propone di raggiungere in una versione sottotitolata vedi, fra gli altri, Brondeel 1994.

3 Per il ben noto problema della diversa velocità di percezione di un testo parlato (per il pubblico della lingua di partenza) e di un testo scritto (per il pubblico della lingua d'arrivo). In parole povere, la velocità di lettura del sottotitolo è inferiore a quella del dialogo (vedi Reid 1977: 422; Luyken *et al.* 1991 e Ivarsson 1992).

Anche in questo caso, il traduttore della versione **lib**, grazie al maggiore spazio di manovra di cui dispone, ha la possibilità di trasporre l'originale quasi senza cambiamenti, traducendo "*the next fellow*" con "chiunque altro". Il sottotitolatore è invece costretto a ridurre<sup>4</sup> il testo, cioè a privarlo di tutti i dettagli non strettamente indispensabili alla comprensione. Stavolta però, in questo processo si perde l'elemento che assicurava la coesione del testo e che in definitiva creava la battuta, cioè la ripetizione di "*the next fellow*". Il collegamento fra "Qui noi siamo per l'istruzione" e "Spostati così ci parlo" non è chiarissimo ("ci parlo" con chi? Con "l'istruzione"?). Anche in questo secondo esempio la versione **dop** ricrea la battuta, ma non si avverte nessuna forzatura, poiché la versione risultante è sicuramente riconoscibile come battuta "alla Groucho": è infatti basata sul gioco di parole ateneo/Atene.

Vediamo infatti un esempio in cui l'originale è basato su un gioco di parole:

### Esempio 3

Or	I remember the day he left to come here: a mere boy and a beardless youth. I kissed them both good-bye. By the way, where is my son? Young lady, would you mind getting up so I can see the son ( <i>sun</i> ) rise? So, doing your homework in school, are you?
Lib	Ricordo il giorno che ci lasciò per venire qui, ragazzo appena e giovane imberbe – li salutai entrambi! A proposito, dov'è il mio unico e solo figlio? Signorina, se si alzasse vedrei il levar del solo, cioè, del sole.
Sot	Ah, quel giorno! Un ragazzo, un imberbe – li ho baciati...  A proposito, dov'è il mio solo figlio?  Ragazza, se si alza, vedrei il levar del solo – del sole, dico.
Dop	Ricordo quando partì per Huxley, un ragazzo e uno sbarbatello. Io li abbracciai tutti e due. A proposito, dov'è mio figlio? Signorina, vuole alzarsi, così vedo quanto ne è rimasto? Fai i compiti di casa a scuola, eh?

4 Si fa qui riferimento alle dieci strategie di sottotitolazione suggerite da Gottlieb (Gottlieb 1992: 166-168) ed in particolare alla *condensation*, *decimation* e *deletion* (condensazione, riduzione e cancellazione – traduzioni di chi scrive) da lui indicate come tipiche di questo metodo di traduzione. Sull'applicazione di queste strategie vedi anche Sandrelli 1996.



L'opposizione degli omofoni *sun/son*, certo non nuova in inglese e anzi spesso usata in letteratura, è qui utilizzata a scopo comico: nella scena in questione la signorina è seduta sulle ginocchia di Zeppo, perciò alzandosi permetterà effettivamente al figlio del professor Wagstaff di "levarsi" (in piedi). La versione **lib** riesce brillantemente a conservare la battuta riproducendo l'assonanza con la coppia "solo/sole". Anche nei sottotitoli viene adottata la stessa soluzione, in una versione più concisa che sacrifica leggermente la battuta precedente. Per esigenze di spazio, infatti, viene eliminato l'aggettivo "entrambi" (*I kissed them both goodbye*) su cui si reggeva il *non-sense*. La versione doppiata, invece, elimina il gioco di parole e sposta l'elemento comico su un altro meccanismo alla base di molte battute di Groucho, cioè un'allusione a sfondo sessuale. Si vedano a questo proposito il seguente frammento originale e le relative traduzioni:

## Esempio 4

Or	As I look out over your eager faces, I can rightly well understand why this college is flat on its back. In the last college I presided over, things were slightly different: I was flat on my back. Things kept going from bad to worse, but we all put our shoulders to the wheel and it wasn't long before I was flat on my back again!
Lib	E guardando questi volti vogliosi comprendo l'attuale posizione del College: orizzontale! Dov'ero presidente prima, le cose erano diverse. S'andava di male in peggio, ma un giorno ci mettemmo di buona lena e con Lena fui di nuovo in posizione anch'io.
Sot	Guardandovi capisco perché questo college è così a terra.  Dov'ero rettore prima era diverso: ero io a terra!  Si andava male ma ci demmo da fare  ed in breve ero di nuovo ritto.
Dop	Guardo le vostre facce attente e capisco perché questo college è con la bocca per terra. Nell'ultimo college che ho diretto era diverso: c'ero io con la bocca per terra. Tutto andava alla malora, ma io presi a risalire la china e in poco tempo, cari docenti, ero col sedere per terra.

Quando il gioco di parole (*pun*) è associato al *non sense*, diventa veramente difficile star dietro ai fratelli Marx. Nell'esempio seguente la battuta di Groucho

è basata sulle somiglianze fonetiche fra *father* e *further*, ma la sua affermazione non ha alcun senso:

## Esempio 5

Or	Zeppo: Anything further, father? Groucho: Anything further, father? That can't be right. Isn't it "anything father, further"?
Lib	Altro, padre? Altro, padre? Non mi pare corretto: non è meglio "null'altro, padre"?
Sot	- Altro, papà? - Quale "altro papà"?
Dop	- C'è altro, oltre a ciò? - "C'è altro oltre a ciò?" L'avete sentito? Si dice "Che oltre c'è inoltre?"

La versione **lib** elimina ogni traccia della battuta, ed il lettore non ne può minimamente sospettare l'assenza. L'adattatore della versione **dop** è invece obbligato dalle immagini ad inserire un elemento comico, perché la recitazione stralunata di Groucho fa intuire che sta dicendo qualcosa di spiritoso. La soluzione pare appropriata non solo dal punto di vista fonetico, ma anche perché ripropone lo stesso tipo di situazione, cioè Groucho che corregge (sbagliando) il modo di esprimersi del figlio. Tuttavia, in questo caso è la versione sottotitolata a risultare particolarmente ben riuscita, grazie ad un "botta e risposta" di sole due righe, basato sulla presenza o meno di una pausa tra l'indefinito "altro" (pronomo o aggettivo, a seconda dei casi) e il sostantivo "papà".

Ancora più complicato è il problema dei giochi di parole legati a filo doppio alle immagini. È proprio in *Horse Feathers* il caso della battuta "focalizziamo", citata in vari studi sul doppiaggio ed ideata da Sergio Jacquier per giustificare la presenza di una foca sullo schermo (vedi Arcolao 1995, Jacquier 1995, Galassi questo volume):

## Esempio 6

Or	Groucho: Wait a minute, wait a minute. This isn't legal. There's no seal on it. Where's the seal? Baravelli: - Where's the seal? - Where's the seal? - Where's the seal?
Lib	- Ma un momento, un momento, il documento non è legale, manca il sigillo a fuoco. Dov'è? (...) A fuoco, non a foca!

Sot	Aspetta, non è legale. Manca il sigillo! Ceralacca!  Fuoco! ... Fuoco!
Dop	Eh, un momento. Qua c'è un punto che va focalizzato. Focalizziamo.

Indubbiamente la versione **dop** rappresenta un vero e proprio "colpo d'ala" dell'adattatore che è riuscito a superare un ostacolo a prima vista insormontabile, una battuta basata sugli omografi *seal/sigillo* e *seal/foca*. Anche la versione **lib** propone una soluzione valida, anche se più lunga: una battuta basata sull'assonanza fuoco/foca.<sup>5</sup> La stessa intenzione sembra animare la versione sottotitolata che però risulta meno convincente, poiché l'opposizione fuoco/foca è lasciata sottintesa.

#### Chico

Altro motivo di grande ilarità nei film dei fratelli Marx è il personaggio dell'immigrato italiano interpretato da Chico. La comicità fa di solito leva sulla sua pronuncia particolare, sul suo inglese sgrammaticato, sulla sua ignoranza e sulla sua incapacità di capire ciò che Groucho gli dice. Esempio è il brano seguente, tratto da un'esilarante lezione di anatomia tenuta da Groucho:

#### Esempio 7

Or	Groucho: Now, then, baboons, what is a corpuscle? Bar.: That's easy. First there's a captain, then there's a lieutenant, then there is a corpuscle.
Lib	- (...) Allora sentiamo, babbei, qual è secondo voi la definizione di corp... - È facile: c'è prima il capitano, poi il sergente, poi il corporale.
Sot	Babbei: cos'è un corpuscolo?  Prima viene il capitano, poi il sergente, poi il corp ... cap...
Dop	- E ora bambini, che cos'è un globulo? - È la conta. Si fa la somma di rossi e bianchi che dà il globale.

La somiglianza fonetica (piuttosto relativa, per la verità) fra la parola *corpuscle* e la parola *corporal* serve da spunto per un gioco di parole, risolto brillante-

5 In questa versione il traduttore è riuscito a mantenere un collegamento con il testo originale, cioè l'elemento "sigillo" (*seal*).

mente nella versione **lib** grazie all'inserimento di "corporale" che richiama molto da vicino il grado della gerarchia militare (caporale) a cui Chico intendeva fare riferimento. La versione sottotitolata, con l'accenno "corp ... cap ..." lascia intendere l'equivoco con grande economia di mezzi. La versione doppiata ancora una volta fa ricorso ad una maggiore creatività, inventando una battuta, sulla base dello stesso meccanismo dell'originale (somiglianza fonetica fra "globulo" e "globale").

Nell'esempio seguente Chico e Harpo devono tentare di rapire due giocatori di football: a questo scopo si sono muniti di vari attrezzi che vengono elencati nella scena. La battuta scatta quando Chico pronuncia *pick* (piccone) come *pig* (maiale): per tutta risposta Harpo estrae dalla sacca un porcellino.

## Esempio 8

Or	Baravelli: You bring the tools? You got the shovel, the axe and the pick? Where's the pick? Oh, that's no pick! That's a hog! Don't you know what a hog is? ( <i>Harpo smiles and tries to hug him</i> )
Lib	Hai portato gli attrezzi? (sì) La pala, il martello, il piede di porco? Dov'è il piede di porco? ( <i>dalla borsa Harpo fa uscire un maialino</i> ) Ma quello è un porcellino! Non sai cos'è un porcellino? ( <i>Harpo sorride e l'abbraccia</i> ).
Sot	Hai preso pala, ascia, piccone?  Dov'è il piede di porco? Quello è un porco, non un piede.
Dop	[...] Hai portato i ferri? Hai l'ascia, il piede di porco? Il piede di porco! No, that's no un piede, no, un porchetto intero! Vuoi aprire le porte? ( <i>Harpo fa per abbracciarlo</i> )

In tutte e tre le versioni si fa ricorso all'attrezzo "piede di porco" per giustificare l'ingombrante presenza dell'animale sullo schermo. In nessuna di esse si riesce però a mantenere il successivo gioco di parole *hog/hug* (porco/abbraccio), e il sorriso ed il tentativo di Harpo di abbracciare Chico rimangono senza spiegazione. Presumibilmente, lo spettatore italiano li attribuisce ad un'altra stranezza di Harpo.

Si osservi come la versione doppiata cerca di restituire allo spettatore della lingua d'arrivo anche un accenno della particolare varietà linguistica parlata da Chico. Lo scopo è raggiunto grazie all'utilizzo di qualche parola inglese qua e là, come a volte fanno gli immigrati di origine italiana che da tempo abitano negli Stati Uniti.<sup>6</sup>

6 Inoltre il doppiatore di Chico adotta un accento vagamente meridionale.

Un altro esempio che sembra porre delle difficoltà insormontabili è il seguente:

## Esempio 9

Or	Baravelli: How are we going to get out of here? I got an idea. You got a rope? That's good! Tie onto the bed, throw the rope out of the window. Tie onto the bed, throw the rope out of the window! ( <i>Harpo takes off his tie, puts it on the bed and throws the rope out of the window</i> ). Hey! What are you do, eh? You throw the rope out of the window, but you no tie onto the bed! No, I no mean the tie, I mean the tie of the rope! Now, whaddaya gonna do?
Lib	Come ne usciremo? Aspetta, ho un'idea. Hai una corda? ( <i>Harpo la tira fuori dalla borsa</i> ) Benissimo, perfetto. ( <i>nella stanza c'è un letto a colonnina</i> ) Getteremo la corda dalla finestra e l'annoderemo a cravatta sul letto. Butta giù la corda dalla finestra. ( <i>Harpo esegue: mette una cravatta sul letto e butta giù la corda</i> ) Ma che hai fatto! Hai messo la cravatta sul letto e buttato giù la corda ( <i>mostrandogli la cravatta</i> ). Dovevi annodare la corda al letto come una cravatta!!!
Sot	Come ne usciamo? Idea! Hai una corda?  Un nodo al letto e gettala dalla finestra.  L'hai gettata senza legarla!  Non nodo alla cravatta! Alla corda!
Dop	Come esce di qua? I got un'idea. Hai una corda? Good, thats fine. Incravattala al letto e gettala dalla finestra. Incravattala al letto e gettala dalla finestra. Ehi! Ma che hai fatto? Questo butta la corda e non la incravatta al letto. Non aggio ditto la cravatta sul letto! E ora che facciamo?

Tutte e tre le versioni appaiono un po' tirate per i capelli, ma le soluzioni escogitate sono godibili per lo spettatore che comunque si aspetta ogni sorta di stramberie dai fratelli Marx.

A proposito di stramberie, meritano un occhio di riguardo i segnali di football che Chico, in veste di *quarterback*, dà alla sua squadra durante la partita che conclude il film. Come si vedrà dagli esempi seguenti (10, 11, 12, 13), si tratta di brani di filastrocche messi insieme in un *collage* assurdo. I traduttori

delle tre versioni si sono veramente sbizzarriti con proverbi, modi di dire, scioglilingua e filastrocche italiani, modificati e mescolati con altri di loro invenzione. Come si è già fatto notare in precedenza, anche in questo caso si nota nella versione sottotitolata il tentativo di conservare una maggiore aderenza al testo originale.

## Esempio 10

Or	Baravelli: Eighteen seventy-two, forward pass, jingoso, eeney, meeney, miney, mo, ready or not here we go. Hike (Hi).
Lib	Segnale d'attacco: 8.2.72 allungo in avanti. Singapore Ambarabàci-ci co-co, tre civette sul comò, qui si passa, pronti o no.
Sot	Segnale: 18-72 ambarabà cici cocò pronti o no?
Dop	Segnali: Diciotto sentattotto, passo avanti, vaffanco'. Ini, mini, mini, ma, o la spacca o la va.

## Esempio 11

Or	Baravelli: Humpty Dumpty sat on the wall, professor Wagstaff gets the ball.
Lib	Sopra la panca la capra campa, col professor Wagstaff la palla scampa.
Sot	Con la figlia del dottore prende palla il professore!
Dop	Segnale: tutti i pisci vennero a galla, al professore va questa palla. Vai!

## Esempio 12

Or	Bar.: Uno, due, tre, vendi, theesa time we go left-(h)andy.
Lib	Trentatré trentini tutti e trentatré di Trento - stavolta andiamo a sinistra trottando!
Sot	Uno, due, tre, vendi - stavolta le prendi... a sinistra!
Dop	Segnale: uana, tu and pista, questa palla va a sinistra. Vai!

## Esempio 13

Or	Signal! Hi diddle diddle, the cat and the fiddle, this time I think we go through the middle.
Lib	Se l'arcivescovo si disarcivescoviscontantinopolizzasse – sarebbe meglio che la palla al centro passasse!
Sot	Apelle figlio di Apollo fece una palla ... al centro.
Dop	Segnale: funicolà, a meta si va, stavolta 'o lavoro non lo lascio a metà. Vai!

## Conclusioni

Nel presente articolo si è cercato di mostrare, attraverso esempi concreti tratti dal film *Horse Feathers*, che quando si parla di traduzione per il cinema occorre tenere presente che ci troviamo di fronte ad un tipo di testo molto speciale, il segno filmico<sup>7</sup>. La particolare interazione fra dialoghi ed immagini obbliga il traduttore a compiere determinate scelte, dettate dallo scopo della traduzione: come si è visto, la stessa scena può essere tradotta in modo anche molto diverso a seconda che l'adattamento sia fatto a scopo di doppiaggio o di sottotitolazione. Ognuna delle due tecniche ha delle esigenze specifiche che, pur non limitando eccessivamente le scelte del traduttore, sicuramente le indirizzano in una certa direzione. Un caso particolare è poi quello della traduzione della sceneggiatura, che non è propriamente traduzione per il cinema, ma è piuttosto traduzione letteraria: in quanto tale, è ovvio che la gamma delle possibilità traduttive si amplia, anche se le origini cinematografiche del testo rimangono sempre molto evidenti, condizionando quindi il risultato finale.

Tutte queste tendenze sono chiaramente visibili nell'ultimo esempio che si è scelto di includere in questo lavoro e che contiene il famoso motto di Groucho: "*the Lord alp those who alp themselves*".

---

7 Sulle caratteristiche del film come testo vedi Delabastita 1989, 1990 e Sandrelli 1996.

Esempio 14

Or	Groucho: We now find ourselves among the Alps. The Alps are a very simple people, living on a diet of rice and old shoes. Beyond the Alps lies more Alps, and the Lord alps those who alp themselves. We then come to the bloodstream. The blood rushes from the head down to the feet, takes a look at the feet, and rushes back to the head again [...] Scientists make these deductions by examining a rat or your landlord who won't cut the rent. And what do they find? Asparagus. Now on closer examination...
Lib	Passiamo ora alla circolazione sanguigna; Il sangue scende dalla testa ai piedi, dà uno sguardo a quei piedi e si riprecipita alla testa, [...] Gli scienziati fanno le loro deduzioni sui ratti, per conto del vostro padrone di casa che non pensa a detrazioni: per lui sono simpatici topini da cartone animato. E, a un esame più ravvicinato...
Sot	Ci troviamo ora tra le Alpi- popolazioni semplici  dieta di riso e scarpe vecchie  Al di là ci sono altre Alpi - aiutati che il Ciel t'aiuta.  La circolazione del sangue va dalla testa ai piedi  gli dà un occhio e torna alla testa  [...] Gli scienziati ci arrivano attraverso l'esame del vostro padrone di casa  Che trovano? Asparagi.
Dop	Ora quassù troviamo le Alpi. Gli alpestri sono gente semplice: si cibano di cori e di scarponi. Dalle Alpi si estrae l'alpacca, metallo da non confondere con l'Argentario. E arriviamo al flusso sanguigno: il sangue scorre dalla testa fino ai piedi, dà un'occhiata ai piedi, si schifa e torna alla testa. [...]. I monaci erano arrivati a queste deduzioni esaminando i topi secondo il metodo topomonastico. E cosa dedussero? Le spese. All'esame ravvicinato...



## Bibliografia

- Arcolao P. (1995): "Traduttore o traditore? Intervista con Sergio Jacquier", *La magnifica ossessione*, 13 dicembre 1995, pp. 48-51.
- Baccolini R., Bollettieri Bosinelli R.M., Gavioli L. (a cura di) (1994): *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, (Cinema e traduzione 5).
- Brondeel H. (1994): "Teaching Subtitling Routines", *Meta*, XXXIX, 1, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, pp. 26-33.
- Cary E. (1960): "La traduction totale", *Babel. International Journal of Translation*, VI (3), september 1960, (Special Issue Cinema and Translation), pp. 110-115.
- Castellano A. (1992): *L'attore dimezzato? Doppiaggio sì/no, anzi... sì*, Roma, ANCCI, 2 vv. (Quaderni di "filmcronache").
- Comuzio E. (1993): "VoceVolto. Problemi della vocalità nel doppiaggio cinematografico", *il verri*, 9a serie, marzo-giugno n. 1-2, Modena, Mucchi Editore, pp. 191-217.
- Delabastita D. (1989): "Translation and Mass Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics", *Babel. International Journal of Translation*, XXXV (4), pp. 193-218.
- Delabastita D. (1990): "Translation and the Mass Media", in *Translation, History and Culture*. Ed. by S. Bassnett & A. Lefevere, London, Pinter Publishers, pp. 97-109.
- Dollerup C. (1974): "On Subtitles in Television Programmes", *Babel*, vol. XX (4), pp. 197-202.
- Dries J. (1995): *Dubbing and Subtitling. Guidelines for Production and Distribution*, the European Institute for the Media.
- Gottlieb H. (1992): "Subtitling. A New University Discipline", in *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*. Papers from the First *Language International* Conference, Elsinore, Denmark, 31 May-2 June 1991. Ed. by C. Dollerup and A. Loddegaard, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 161-170.
- Gottlieb H. (1994): "Subtitling : People Translating People", in *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, Aims, Visions*. Papers from the second *Language International* Conference, Elsinore, Denmark 4-6 June 1993. Ed. by C. Dollerup and A. Lindegaard, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 261-274.
- Ivarsson J. (1992): *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*, Stockholm, Transedit.
- Jacquier S. (1995): "'Prima era il silenzio'. Traduzione e adattamento nel doppiaggio cinematografico e televisivo", *Libri e Riviste d'Italia. La*

- traduzione: saggi e documenti II*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Divisione Editoria, supplemento al numero 535-538 (settembre-dicembre 1994) di *Libri e Riviste d'Italia*, pp. 255-266.
- Kovačič I. (1994): "Relevance as a Factor in Subtitling Reductions" in *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, Aims, Visions*. Papers from the second *Language International Conference*, Elsinore, Denmark 4-6 June 1993. Ed. by C. Dollerup and A. Lindegaard, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 245-251.
- Luyken G.M. *et al.* (1991): *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Manchester, the European Institute for the Media.
- Maraschio N. (1982): "L'italiano del doppiaggio", in *La lingua italiana in movimento. Incontri del centro di studi di grammatica italiana*, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-4 giugno 1982, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 135-158.
- Marx H. & Barber R. (1992): *Harpo Speaks*, London, Virgin Books.
- Marx A. (1954): *Groucho*, London, Victor Gollancz Ltd.
- Marx G. (1959): *Groucho and Me*, London, Victor Gollancz Ltd.
- Minchinton J. (1987): "Fitting Titles", *Sight and Sound*, 56 (4), pp. 279-282.
- Nironi F. (1995): *Sottotitolazione e traduzione: questioni pratiche e teoriche*, Tesi di laurea discussa alla Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Trieste, A.A. 1994-1995.
- Reid H. (1977): "Sub-titling, the Intelligent Solution", in *La traduction, une profession*, Actes du VIII Congrès Mondial de la FIT. Ed. by P.A. Horguelin, Montréal, pp. 420-428.
- Reid H. (1987): "The Semiotics of Subtitling, or Why Don't You Translate What It Says?", *Ebu Review. Programmes, Administration, Law*, vol. XXXVIII, n. 6, November 1987. pp. 28-30.
- Sandrelli A. (1996): *Caro Diario* di Nanni Moretti. Studio comparato delle versioni sottotitolate in inglese e spagnolo, Tesi di laurea non pubblicata A.A. 1995-1996, SSLMIT, Università di Trieste.
- Vöge H. (1977): "The Translation of Films: Subtitling Versus Dubbing", *Babel*, XXIII, 3, pp. 120-125.



## La traduzione simultanea del film: produzione e percezione

Paola Guardini  
SSLMIT, Università di Trieste

### Obiettivi e metodi

Ritengo prima di tutto opportuno spiegare perché ho usato il termine "traduzione simultanea", quando invece si sta cercando di diffondere anche fra il pubblico la terminologia più esatta di "interpretazione simultanea".

Ho scelto questa espressione basandomi sulla terminologia già adottata da altri autori per riferirsi al particolare tipo di operazione qui considerata, ossia all'interpretazione di un film durante la sua proiezione, di solito a un festival cinematografico, con a disposizione i sottotitoli in una delle lingue di lavoro dell'interprete o la lista dialoghi originale. Gli autori consultati sono David Snelling (1990) e Yves Gambier (1992)<sup>1</sup>, anche se ciò che questi studiosi hanno definito "traduzione simultanea" e l'oggetto del mio studio sono leggermente differenti.

I testi che ho analizzato sono il risultato delle registrazioni raccolte durante un festival cinematografico svoltosi nell'estate del 1995, quindi in una situazione di lavoro reale; ciò mi ha permesso di concentrarmi non solo sulla produzione dell'interpretazione simultanea, ma anche sulla sua percezione, mediante un questionario distribuito al pubblico.

L'analisi è stata limitata a testi che gli interpreti avevano avuto la possibilità di preparare in anticipo rispetto alla proiezione, avendo essi ricevuto le liste dialoghi circa due settimane prima dell'inizio del festival, per poter meglio evidenziare le differenze fra interpretazione di film e di conferenza, differenze che si riscontrano non solo nelle caratteristiche dei testi da tradurre, ma soprattutto nel contesto dell'atto comunicativo e dei rapporti fra coloro che vi partecipano. Le divergenze a livello dei testi sono dovute al fatto che la lingua del film è meno

---

1 "I wish to take the case in which the interpreter is required at a first or second viewing to translate the dialogues of a film either from sub-titles or from a source language script." (Snelling 1990: 14).

"*Simultaneous translation* is a type of sight translation from a script or a subtitle in a foreign language taken from a written source text; thus the term 'simultaneous translation'. It is used during film festivals and in film libraries (cinemathèques). If no script is given in advance, the work becomes genuine simultaneous interpreting (or voice-over)." (Gambier 1992: 277).

legata a tipologie testuali, più ricca ed imprevedibile; pur essendo un parlato costruito ad arte per sembrare improvvisato, quello di un film contiene spesso una grande varietà di stili, registri e termini tratti da lingue speciali, che non possono essere ignorati né ricondotti a un livello medio della lingua.

#### Caratteristiche della traduzione simultanea del film

I partecipanti all'atto comunicativo "interpretazione simultanea di un film" sono gli emittenti (gli attori che pronunciano le battute), l'interprete, e i destinatari (gli spettatori che si servono dell'interpretazione per seguire il film). Si possono individuare tre linee problematiche nei rapporti fra queste categorie: 1. il contatto fra emittente e interprete, 2. il contatto fra l'interprete e il suo pubblico e 3. il rapporto fra i vari emittenti che si susseguono.

1. L'interprete non ha alcuna possibilità di intervenire sulle modalità di emissione, al contrario per esempio di una conferenza durante la quale, in casi estremi, egli può richiedere all'oratore di ripetere un segmento o di parlare più lentamente. La compresenza di parlato ed immagine impone inoltre di mantenere quanto più possibile il sincronismo, il cui raggiungimento può essere complicato dall'occasionale presenza di elementi grafici, come scritte o messaggi, che possono richiedere una traduzione.
2. Secondo vari autori, la prestazione dell'interprete trae vantaggio dalla possibilità di mantenere il contatto visivo sia con l'emittente che con il pubblico. È chiaro che nel caso del film, il primo aspetto acquisisce importanza ancora maggiore rispetto all'interpretazione di conferenza, mentre non è possibile per l'interprete ricevere alcun feedback da parte del pubblico, sia a causa dell'oscurità in cui la sala è immersa durante una proiezione cinematografica, sia perché di solito la sua cabina si trova in fondo alla sala, alle spalle del pubblico.
3. Infine, la situazione comunicativa può essere complicata dalla presenza di più parlanti o canali (telefono, radio, tv) contemporaneamente. L'interprete dà la sua voce a tutti i personaggi, e un'eventuale sovrapposizione impone una selezione, che andrebbe operata in base all'informatività del parlante o canale, alla sua rilevanza ai fini dello sviluppo narrativo.

Emittente – Interprete	Esteriorità Sincronismo Elementi Grafici Contatto Visivo
Interprete – Destinatario	Contatto Visivo – Feedback
Emittente – Emittente	Sovrapposizione

La traduzione simultanea di un film si configura quindi come un compito complesso, in cui l'importanza relativa di vista e udito è diversa rispetto alla tradizionale interpretazione di conferenza.

L'attenzione dell'interprete viene suddivisa fra ben sette compiti diversi: mentre si seguono con gli occhi le immagini e la lista dialoghi, bisogna ascoltare i dialoghi in lingua originale; contemporaneamente sono in atto i processi di decodifica, riformulazione ed emissione, che l'interprete deve tenere sotto controllo così da essere in grado di correggere eventuali errori.

VISTA	UDITO	PROCESSI MENTALI	VOCE
1. SEGUIRE LE IMMAGINI	3. ASCOLTARE I DIALOGHI	4. DECODIFICARE	6. EMISSIONE
2. LEGGERE LA LISTA DIALOGHI	7. CONTROLLARE L'EMISSIONE	5. RIFORMULARE	

#### Analisi della produzione

Gli errori riscontrati nei film analizzati sono legati soprattutto alla capacità dell'interprete di suddividere adeguatamente le proprie risorse d'attenzione, senza lasciarsi coinvolgere eccessivamente e mantenendo il controllo sul testo prodotto, e sono dovuti a sovraccarico cognitivo e/o a fattori emotivi.

Sono stati suddivisi in aggiunte, omissioni, sostituzioni e perdite di coesione e coerenza. Le prime tre categorie sono basate su quelle adottate da H.C. Barik in uno studio del 1970 sull'interpretazione simultanea e già impiegati in varie altre ricerche, mentre l'ultima categoria deriva da *Introduzione alla linguistica testuale* di De Beaugrande e Dressler e comprende casi in cui la struttura superficiale o il contenuto semantico degli enunciati non risultano chiari a causa della mancata creazione di relazioni, collegamenti o dipendenze a livello semantico o sintattico tra gli elementi che ne fanno parte.

Non sono stati presi in considerazione soltanto gli errori, ma anche le strategie adottate dagli interpreti per affrontare particolari problemi, dalla velocità eccessiva degli enunciati ai giochi di parole, agli elementi a particolare connotazione culturale che gli interpreti hanno spiegato, esplicitato o sostituito.

Segnalerò alcuni degli esempi relativi a ciascuna categoria.

#### Aggiunte

Fra le aggiunte, categoria che comprende tutti i casi in cui l'interprete ha inserito del materiale, sintattico o semantico, che non era presente nella versione

originale, mi sembrano particolarmente significativi i *segnali discorsivi e prosodici* e le *autocorrezioni*.

I *segnali discorsivi e prosodici* sono soprattutto avverbi, aggettivi dimostrativi e congiunzioni che, svuotati del loro contenuto semantico, assumono due funzioni di supporto: contribuiscono ad ovviare alla piattezza prosodica della versione in lingua d'arrivo e servono all'interprete per creare e riempire un momento di pausa che gli permette di elaborare il segmento seguente. Questi elementi, in particolare le esitazioni espresse mediante "ah, eh, uh" o le ripetizioni, che sono accettabili nel dialogo quotidiano e pertanto anche nella lingua del film che ambisce a riprodurlo, non lo sono per l'interprete, a causa delle diverse convenzioni che governano gli scambi linguistici. Quando sente "ah, eh" o una struttura poco grammaticale, l'utente è portato a pensare ad un errore dell'interprete e non ad una sua aderenza alla lingua originale del film. Ciò è particolarmente svantaggioso nel caso dei film nella cui lingua appaiano numerose costruzioni sgrammaticate o comunque non appartenenti allo standard linguistico: l'interprete è spesso costretto in questi casi a rendere più accettabili gli enunciati.

S, 1	Set them up again	Avanti, facciamo un'altra partita
------	-------------------	-----------------------------------

L'*autocorrezione* è l'intervento da parte dell'interprete che si rende conto di aver commesso un errore, o non è soddisfatto della versione prodotta e la modifica cercando di renderla più accettabile. Si tratta di una strategia particolarmente intrusiva, soprattutto quando comporta l'interruzione di una sequenza. Spesso l'autocorrezione indica che l'interprete non ha il pieno controllo sul testo che sta producendo; si tenta quindi di farla passare quanto più inosservata possibile.

S, 20	I don't know what kind of shit you're into and I don't care...	Non so di cosa si tratti e non mi <i>inter</i> <i>no mi</i> importa niente
T, 61	[...] this whole thing has got me like, uh, it's just inspired, you know.	[...] <i>mi ha reso</i> cioè <i>mi ha fatto</i> , <i>m'ha dato</i> un'ispirazione.

### Omissioni

Anche nel caso delle omissioni sono stati presi in considerazione tutti i casi in cui l'interprete ha tralasciato materiale sintattico o semantico che compariva invece nella versione in lingua di partenza. Non sempre l'omissione comporta un errore; anzi, spesso l'eliminazione di alcuni elementi snellisce l'enunciato senza apportare danni rilevanti al contenuto informativo degli enunciati. Fra queste "omissioni produttive" rientrano l'eliminazione di ripetizioni, interiezioni, convenevoli, del nome dell'interlocutore, e persino delle battute di uno dei due

partecipanti a un dialogo (quando il ritmo della conversazione è troppo veloce, specialmente se il personaggio che non viene tradotto non è inquadrato, come per esempio nelle telefonate) e dei vari tipi di specificazione (gli aggettivi qualificativi, le precisazioni temporali, di causa e/o effetto, finali e di luogo).

Se l'interprete ha già elaborato il testo, può decidere i tagli con maggiore prontezza ed efficacia, evitando il rischio di dover tralasciare, per mancanza di tempo, elementi ad alto contenuto informativo.

T, 48	All right, all right, all right. can you take care of that?	Va bene, va bene. Ti occupi tu di questo?
H, 22	Dont' know, Candy.	Non lo so.
S, 26-7	- Hello? - Hi Annie it's me Tyrone. - Hi. - What's up, did I wake you?	- Ciao tesoro sono io, Tyrone. - Cosa c'è? Ti ho svegliato?

Un esempio importante di omissione si verifica nel caso della sovrapposizione di più parlanti o canali, che compare con frequenza nella realtà e pertanto nei film. Chiaramente, un singolo interprete non può riprodurre tale molteplicità. Negli esempi analizzati si è riscontrata la tendenza a tradurre quanto più possibile, tralasciando quando costretti le parti dei dialoghi che rivestivano minor importanza informativa.

Sovrapposizione di canali:

H,17-18	- Despite the increasing clamour this week, calling for his resignation- - Suzanne was now Candy - - Harry Roberts has unexpectedly ... - I was getting the hang of it at last. - ... reaffirmed his intention of staying on as a Member of Parliament.	- Nonostante il clamore crescente e le richieste di dimissioni ... - Suzanne adesso era Candy.  - Mi ci stavo abituando. - ... ha riaffermato la sua intenzione di non dimettersi da deputato.
---------	---	--

### Sostituzioni

Fra le sostituzioni, le più interessanti sono quelle che rientrano nella categoria degli errori di morfosintassi, in particolare le mancate concordanze, la traduzione dei tempi verbali e quella delle preposizioni. La mancata concordanza si è verificata a livello puramente grammaticale, per esempio



attraverso l'uso di un articolo, un aggettivo, la parte nominale di un verbo o un pronome maschile con sostantivo femminile e viceversa:

T,33	This poor thing's still warm	<i>Questa</i> piccolo animaletto è ancora caldo.
H,13	And we've got this young girl who's come all the way from Portsmouth	C'è una ragazza che è <i>venuto</i> da Portsmouth.
T,24	Did it ever enter your half-ass mind, boy, if I wanted to be here with my lovely wife ... I never would have left to begin with?	Non ti è mai entrata in quella testaccia ragazzo che <i>se volevo stare</i> con la mia mogliettina adorata non me ne sarei mai andato, tanto per cominciare?

Si è riscontrata anche la sostituzione fra parole e immagini, quando l'errore non era morfologico, ma piuttosto di coordinazione fra parola e immagine, per esempio la frase: "Two Red Stripes. Make sure them cold too.", tradotta come "Due Red Stripes, *belli freschi*", quando in realtà si trattava di bottiglie di birra in bella vista sul bancone di un bar.

Per quanto riguarda invece la traduzione dei tempi verbali, ho riscontrato la conferma di quella che è una tendenza generale dell'italiano parlato contemporaneo, ossia la scomparsa del congiuntivo in tutte le costruzioni in cui esso dovrebbe essere impiegato. Al suo posto viene utilizzato l'indicativo, anche se la sintassi della frase pronunciata risulta inaccettabile.

Così, "I'm just glad you're back" viene tradotto con "Sono contento *che sei* tornata" o "but I like that you did" con "sono contento *che l'hai fatto*".

Nella traduzione delle preposizioni emerge con chiarezza ciò che accade in una situazione di sovraccarico cognitivo: invece di elaborare la preposizione, l'interprete si limita a selezionare uno dei significati che la particella può avere in lingua di partenza, senza adattarla alla struttura italiana. Per esempio, "I'm on the rass phone" che diventa "Sono *sul* mio maledettissimo telefono", "All so as we could look for him" "in modo tale da poter cercare *per* lui" o "I'll decide about the taxi" tradotto "Beh, io decido *per* il taxi". Si può spiegare questo tipo di errore ricordando che le teorie sulla produzione del linguaggio postulano che le cosiddette *parole funzione*, ovvero articoli, preposizioni e congiunzioni, che servono a segnalare relazioni piuttosto che ad esprimere contenuti, vengano aggiunte soltanto nell'ultima fase di elaborazione; è pertanto più facile che, in una situazione di sovraccarico cognitivo, qui si concentrino gli errori.

#### Strategie traduttive

I problemi più specificamente legati alla traduzione evidenziano che sono necessarie, da parte dell'interprete:

- a) Una conoscenza approfondita di lingua e cultura di partenza, specialmente per affrontare espressioni colloquiali (slang) e frasi fatte che spesso non vengono registrate dai vocabolari;
- b) Una lettura attenta della lista dialoghi, che permette di evitare errori dovuti ad una lettura affrettata ed incompleta. Dalla ricerca è emerso che va dedicata un'attenzione particolare a proverbi, frasi fatte, citazioni dalla Bibbia, sigle che identificano organizzazioni proprie della cultura di partenza, nomi di personaggi conosciuti e nomi geografici.

h,13	<i>They'll have your guts for garters before they're through.</i>	<i>Ti faranno la pelle prima di finire.</i>
H,15	Our local party management have also agreed that I stay on as MP. I thank you.	La dirigenza locale del partito vuole anch'essa che io non mi dimetta da <i>deputato</i> .
H,23	So who the hell are you? Surprise me - <i>MIS?</i>	Ma allora chi sei? Una sorpresa. Cosa sono, <i>i servizi segreti?</i>

Una categoria linguistica particolarmente interessante è quella dei giochi di parole, legati alla struttura superficiale della lingua, e quindi alla forma fonetica ed alla disposizione nella frase delle parole, che varia da lingua a lingua. La lettura anticipata della lista dialoghi ha permesso agli interpreti di risolvere tali problemi mediante tre strategie che ho definito: esplicizzazione (il gioco di parole viene "spiegato"),

h,20	-I'm off for a month or so. -Rat face -I know. Sounds awful ... <i>rats</i> ... <i>sinking ship</i> ...	-Io sparisco per un mese. -Stronzo! -Sì, lo so ... <i>i topi, la nave che affonda</i> ...
------	--	---

sostituzione (al gioco di parole originale se ne sostituisce uno equivalente in lingua d'arrivo)

h,31	The streets of Portsmouth are awash with seamen. So maybe you're luck'll change if you try your luck <i>going down on their docks. I said "docks"</i> .	Che le strade di Portsmouth sono piene di uomini di mare. Magari puoi tentare la fortuna <i>con quei simpatici pazzi. Ho detto "pazzi"</i> .
------	---	--

eliminazione (non trovando una soluzione adeguata, l'interprete privilegia la valenza pragmatica del gioco di parole).

h,31	Dawn what you got to learn is that love is <i>more than a four letter word</i> .	Dawn, sai cosa? Devi imparare che l'amore <i>non è solo sesso</i> .
------	---	--

Tutti gli esempi sembrano indicare che le capacità di attenzione e la memoria a breve termine dell'interprete vengono sovraccaricate dalla quantità di operazioni che questi si trova a svolgere contemporaneamente, e che per questo gli errori aumentano. Per alleviare tale sovraccarico, sarebbe sufficiente che l'interprete sfruttasse la lista dialoghi, leggendola con attenzione prima di entrare in cabina, elaborando la sua versione in lingua d'arrivo e fissandone i punti principali mediante annotazione sulla lista dialoghi stessa, in maniera non dissimile dall'annotazione per l'interpretazione consecutiva (*stoccaggio materiale*).

Le varie fasi della traduzione simultanea di un film diverrebbero quindi quelle riassunte nella seguente tabella:

Pre-cabina	preparazione	lettura e analisi del testo
	elaborazione	integrazione delle conoscenze (mediante ricerca su dizionari ed altre fonti) ristrutturazione del messaggio in lingua d'arrivo
	stoccaggio	cognitivo e materiale (nella memoria e su carta)
In cabina	riconoscimento	ascolto del dialogo, segmentazione
	ricostruzione	recupero dalla memoria a lungo termine, aiutato dalle parti annotate sulla lista dialoghi
	(integrazione)	elaborazione delle indeterminanze non risolte e delle battute non riportate in lista dialoghi

L'elaborazione è infatti la fase più complessa della traduzione di un testo, quella che prevede il maggior investimento di risorse d'attenzione e, se effettuata durante la proiezione, minaccia di sovraccaricare la memoria di servizio.

L'anticipazione di questa fase diminuisce quindi il rischio di commettere errori. Elaborando la sua versione fuori dalla cabina, l'interprete si libera dai fattori di pressione legati al tempo di produzione del testo e all'emotività: il ritmo della lettura e della traduzione diventano autonomi, non sono più eteroimposti come accade in simultanea; è l'interprete a stabilire la *soglia termine*, ossia il punto in cui interrompere l'elaborazione perché il testo è stato reso utilizzabile e/o confacente agli scopi della comunicazione. Inoltre, le risorse di attenzione possono essere tutte dedicate alla lettura prima, e all'elaborazione della versione in lingua d'arrivo poi, senza doverle suddividere fra un numero maggiore di compiti.

### Analisi della percezione

L'analisi dei testi è stata accompagnata dalla distribuzione al pubblico del festival di un questionario, nonostante le perplessità espresse da chi aveva già svolto indagini di questo tipo relative all'interpretazione di conferenza.

Il questionario prevedeva tre tipi di domande: a. domande d'identificazione; b. domande di valutazione; c. domande di preferenza.

Le domande di identificazione sono servite a stabilire la familiarità degli intervistati con l'interpretazione simultanea in generale, con le lingue straniere e con il cinema, nonché la loro professione, per poterli eventualmente suddividere in gruppi d'utenza.

Le domande di valutazione sono state inserite per misurare il gradimento della prova interpretativa appena ascoltata e poterlo poi confrontare con i dati emersi dall'analisi della produzione, per verificare se realmente le aspettative del pubblico risultino sproporzionate rispetto alle possibilità degli interpreti, come sostenuto da alcuni studiosi, e quali deficienze vengano giudicate con maggior severità.

Le domande di preferenza sondano direttamente i gusti del pubblico, in modo da suggerire all'interprete possibili modi di migliorare la sua prestazione ed adattarla maggiormente alle esigenze del pubblico.

Dal questionario è emerso con chiarezza che non è possibile considerare il pubblico come una singola unità, ma che è bene tenere presente che varie categorie di utenza – nel nostro caso, critici, studenti e "general public" – hanno esigenze e preferenze diverse. Per esempio, per quanto riguarda la preferenza accordata a un interprete più o meno espressivo: i critici hanno optato pressoché all'unanimità per un interprete neutro, mentre le altre due categorie hanno dichiarato di preferire un interprete che recita.

### Conclusioni

La presente ricerca ha indagato solo alcuni degli aspetti dell'interpretazione simultanea del film. Durante il suo svolgimento, sono sorti alcuni quesiti addizionali, accennati ma non risolti, che potrebbero configurarsi come future vie di sviluppo della stessa. Fra di esse, mi sembra interessante sottolineare la possibilità di confrontare l'interpretazione di un testo già preparato con quella dello stesso testo, interpretato dalla medesima persona, ma senza averlo neppure letto prima di entrare in cabina, per verificare quali siano le modalità di errore e l'incidenza del sovraccarico cognitivo. Dato che a molti festival i film vengono proiettati due o più volte, e di solito interpretati sempre dalla stessa persona / équipe, esiste anche la possibilità di confrontare le varie prove, sempre per indagare sulle modalità di errore, ma anche sull'influenza dell'emotività, della

"prima volta". Inoltre, visto che alcuni degli errori riscontrati sembravano indicare una lettura parziale del testo della lista dialoghi, potrebbe essere interessante svolgere anche delle ricerche sulla modalità di lettura del testo durante l'interpretazione simultanea con testo a disposizione, sia essa di film o di conferenza.

#### Bibliografia

- Barik Henri Charles (1970): *A Study of Simultaneous Interpretation*, Unpublished Ph.D. dissertation at the University of North Carolina at Chapel Hill, pp. 349.
- De Beaugrande Robert-Alain e Wolfgang Ulrich Dressler (1994): *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, (nuova edizione), pp. 286.
- Gambier Yves (1992): "Audio-visual communication: typological detour", in *Teaching Translation and Interpreting – Training, Talent and Experience*. Ed. by C. Dollerup and A. Loddegard, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., pp. 275-283.
- Snelling David (1990): "Upon the Simultaneous Interpreting of Films", *The Interpreters' Newsletter* n. 3, Trieste, SSLMIT, pp. 14-16.

## Domestication and foreignisation in film translation

Margherita Ulrych  
SSLMIT, Università di Trieste

### 1. The illusion of transparency

It is a widespread belief that transparency is a basic feature of translation. Apart from expressions denoting sameness, or equivalence there are a variety of metaphors of translation that highlight this transparency: translation is said to be a reproduction, a copy, a replica, a mirror image of the original; or, it is a transparent pane of glass through which the recipients of the target text (TT) are able to gain access to the source text (ST). The transparent pane of glass conviction emerges most strongly in expressions like "Boris Yeltsin speaks through an Interpreter" (Hermans 1996: 23) or "I've read Calvino" spoken by someone who knows no Italian (Ulrych 1997). Both these statements carry the conviction that the target language (TL) discourse matches that of the source language (SL) and it is thus accepted "as constituting the equivalent of it, as coinciding with it, as being, to all intents and purposes, identical with it" (Hermans 1996: 24)

Clearly, this is an illusion since ST and TT can never be identical in any straightforward way. Translation literature is strewn with discussions related to the issue of equivalence with various authors arguing in favour of different kinds of equivalence, the most well-known being Nida (1964; Nida and Taber 1969) with his distinction between formal and functional or dynamic equivalence. More recently, historically-based perspectives on translation have opened the way to a greater relativity in approaching the whole concept of equivalence (Koller 1995: 196). Equivalence between ST and TT is viewed as depending on socio-cultural and historical factors as well as on the type of text that requires translating and the purpose for translating it. As Lefevere and Bassnett (1998: 2) have put it:

Today we know that specific translators decide on the specific degree of equivalence they can realistically aim for in a specific text, and that they decide on that specific degree of equivalence on the basis of considerations that have little to do with the concept as it was used two decades ago.

The concept of "refracted text" and "refraction" introduced by Lefevere (1985, 1992) provides a vivid image of the translator's mediating presence. While a

reflection evokes the idea of mirroring, of sameness, and thus a copy of an original, refraction involves changes of perception. Lefevere identifies the profound functional similarities that translating shares with other genres that have traditionally been kept apart such as editing, historiography, criticism, anthologising and the production of abridged or simplified texts and points out that they are in fact different forms of rewriting. All these types of texts, and translation is no exception, are processed for particular audiences and are, therefore, mediated for a purpose by the writer or translator.

Similar target-text based views of translation underlie functionalist approaches, which focus their attention on the aim or intended function of the translated (as opposed to the source) text and the nature of the intended addressees. As Roberts (1992: 7) states:

the justification for considering the functions of translation independently from the functions of the source text lies in the fact that the reasons for translation are independent from the reasons for the creation of any source text.

According to the "Skopostheorie" outlined by Vermeer (Reiss and Vermeer 1984; Vermeer 1998), it is the *skopos*, or ultimate aim of translating and translation which determines the translating strategy, with the translator acting as "co-author" (Vermeer 1994: 13). At times, or most of the time according to some authors (Nord 1991a), translators are called upon to recreate a partially new or entirely new text in the target culture (TC). Nord (1991a: 23) goes as far as to state that

Functional equivalence between source and target text is not the "normal" *skopos* of a translation, but an exceptional case in which the "change of functions" is assigned zero value.

Working along similar lines, Honig and Kussmaul (1982) propose function-retaining translation and function-altering translation as two equally acceptable ways of dealing with texts. In the latter case, it is again the target text function and receiving audience of the crosscultural communication that determine the process (Kussmaul 1995).

Research in various sectors of translation studies has therefore shown that all translated texts whether oral or written are subject to the mediating activity of the translator and that mediation generally involves some kind of manipulation. What is interesting, of course, is that manipulation may occur at a conscious or unconscious level. Translators can, on the one hand, "wittingly and willingly manipulate the source text to make it serve their own ends" (Bassnett and Lefevere 1990: 4) or they may do so in order to adhere to the norms dominating their culture at any given point in history. On the other hand, they may be

unwitting, unconscious, "manipulators" because, as members of the target language cultural community<sup>1</sup>, they are subject to the ideology that pervades their culture and language<sup>2</sup>. The subtle ways in which ideology impinges on translation are clearly demonstrated by Mason (1992: 34) in his article entitled "Discourse, ideology and translation", which he ends by stating that the task of translation studies is "to trace generic, discursal, and textual developments which reveal ideologies and highlight the mediating role of the translator", in other words, to make visible the underlying ideological filter<sup>3</sup>. "Given that there is some element of ideology in all writing" Newmark (1997: 57) remarks, "the question is to determine to what extent the translator is exercising her sense of accuracy or submitting to her feelings, or is apparently merely the mouthpiece of the ideology of her time".

Translators themselves often provide important information and interesting insights in the prefaces to their works concerning not only their own thoughts on translation and their approach but also about how the source culture perceives the activity. This, in turn, gives an idea of the cultural and indeed ideological constraints underlying translators' work within particular socio-historical settings. It is, however, in the field of descriptive translation studies (DTS) in general and multimedia translation in particular that the most interesting and far-reaching findings have emerged. The ideological pressures to which a translator is subject and which are at work at different levels of the translation process have, for instance, been identified and grouped together under the concept of *patronage* (Lefevere 1992). The examples Lefevere gives of *patrons* at various

- 
- 1 In this context, translating into one's L1 is taken as the unmarked form of translation although increasingly, especially in specialised translation, it is customary for translation to be bidirectional, with translators going to and from their language of habitual use.
  - 2 Ideology is taken to mean "the system of imaginary representations within a society" that "impregnates a society's way of thinking, speaking, experiencing and behaving" and thus "a necessary condition for all action and belief within a social formation, and hence crucial in the construction of personal identity" (Giles 1983: 139-50). Ideology is thus used in its "neutral" or "value-free" and not "negative" or "value-laden" sense (Newmark 1997: 56).
  - 3 Naturally, as Fairclough (1989: 85) points out "ideology is most effective when its workings are least visible. ... And invisibility is achieved when ideologies are brought to discourse not as explicit elements of the text, but as the background assumptions which on the one hand lead the text producer to 'textualize' the world in a particular way, and on the other lead the interpreter to interpret the text in a particular way". Nevertheless, as Fairclough concedes, "If one becomes aware that a particular aspect of common sense is sustaining power inequalities at one's own expense, it ceases to *be* common sense, and may cease to have the capacity to sustain power inequalities, i.e. to function ideologically" (ibid.).



moments of history are individuals, such as the Medicis or Louis XIV; groups such as religious bodies or political parties; or institutions, such as publishing firms or school systems. And, we might add, dubbing agencies and the film industry.

The way translators react to these pressures can affect their work in one of two ways. On the one hand, cultural constraints, can curtail translators' freedom of action, as in the case of a text which commands a certain status in the source culture (SC): for instance, what Bassnett and Lefevere (1990: 7) have called a 'metanarrative' ... or 'central text' embodying the fundamental beliefs of a culture, thus a text which figures among the canonised works of a particular culture. On the other hand, dominant cultural norms can constitute the very reason for resistance and innovation (Bassnett 1994). Thus, two profiles of the figure of translator emerge from these two perspectives of the mediating process: one a servile and subservient scribe, following the dictates of institutionalised power systems (Lefevere 1985; Hermans 1998 and Venuti 1995, 1998) and the other, a "subversive scribe" emancipated from the secondary role of transparent filter (Levine 1991: 7). In the former case, translation leads to the acculturation or domestication of the source text in line with the dominant conventions and expectancies prevailing in the TC at any point in time and, more often than not, to the translator's effacement or invisibility. In the latter case, translators take a proactive stance in the act of crosscultural mediation and make themselves visible by choosing to foreignise rather than standardise or normalise the source text in the target culture.

## 2. Domesticating vs foreignising strategies

The issues related to the translator's visibility and those raised by domestication and foreignisation as a choice between accepting or rejecting TC social norms and constraints have been discussed in depth by Venuti (1994, 1995, 1998, 2000). The point of departure is mainly to be found in Schleiermacher's well-known notion of translation whereby, in the case of domestication, the translator "leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him", while, in the case of foreignisation, the translator "leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him" (Venuti 1995: 19-20). In Venuti's view, the latter strategy entails an emancipation from absolute obedience to target linguistic and textual constraints and highlights translators' visibility insofar as TC readers undergo a clearly "alien reading experience" (1995: 20). The term domestication holds negative connotations for Venuti (1995: 15) as the translation strategy entails adopting a fluent, transparent style in order to minimise the strangeness and foreignness of the ST for TL readers and makes the translator invisible. According to Venuti (1994:

19) domestication is the prevailing norm today and is not restricted to translation. In support of his claim, Venuti quotes the remarks of the poet, Charles Bernstein:

the fact that the overwhelming majority of steady paid employment for writing involves using authoritative plain styles ... is not simply a matter of stylistic choice but of social governance: we are not free to choose the language of the workplace or the family we are born into, though we are free, within limits, to rebel against it.

Such constraints, as well as the related concepts of domestication, or naturalisation, and foreignisation, are also of relevance to film translation. Whitman Linsen (1992: 125) points out that translators often receive

either suggestions or outright orders from "above" (distributor, dubbing studio, and the censorship agencies ...) to alter "foreign" elements and culturally unfamiliar items to make them more palatable and attractive (that is marketable) to the target language audience.

Domestication vs foreignisation underlie a country's decision of whether to opt for subtitling or dubbing as the mode for film translation. Subtitling, for instance, is the standard procedure for translating films in the English-speaking world, which would seem to indicate that these countries are more receptive to the presence and influence of the foreign culture. Yet, this is far from being the case in British and American cultures although it is undoubtedly true for the more "peripheral" cultures (Danan 1991). Arguments of whether or not English audiences are receptive to foreign cultures are greatly undermined by the very obvious fact that the largest share of the film industry is in English. Besides, research has shown that English is the leading exponent of a phenomenon that has come to be called international standardisation (Hermans and Lambert 1998: 117). Within the paradigm of international standardisation it is the culture and language with the greatest prestige and power that exerts the greatest influence on the selection of texts to be translated and on the way they are translated. Negotiation in translation "is, in the end, always slanted towards the privileged language, and ... does not take place on absolutely equal terms" (Bassnett and Lefevere 1998: 4). Clearly then the decision to choose subtitling for the translation of films depends on historical and socio-economic motivations insofar as it "is often influenced less by preference than by custom and financial considerations" (Dries 1995: 26). In some geographical areas, such as Scandinavia, the Netherlands, Portugal and Greece, both subtitling and dubbing are used but for different audiences (Dries 1995). Dubbing is only acceptable for children's movies while subtitling is the norm for adult audiences (Koster 1999). Subtitling in such countries may be interpreted as a conscious choice not to

translate, to enable, that is, the audience to have access to the original language and to allow other cultures into one's own. Seen from this perspective, subtitling may be considered an extreme form of foreignisation.

Dubbing, as opposed to subtitling, originated in countries such as Italy, Spain and Germany as an overt government policy "in order to strengthen linguistic or political unity" or to protect "the purity of a language if it had already fulfilled a linguistic and political unifying role" (Ballester 1995: 159). In France, where great importance is still given to protecting the national language from foreign infiltration, the latter case is true even today. Although, on the surface, this line of action seems to signal a defensive attitude, it may in fact be interpreted in two very different ways. On the one hand, it indeed entails resistance to dominance by hegemonic cultures and languages, which are envisaged as a potential threat to the target culture's identity; on the other, however, it constitutes a hegemonic appropriation of "the other" by means of acculturation and domesticating strategies. In a study on dubbing norms in France, Goris (1993) found that both hypotheses are relevant, but whereas in the case of the dubbing of English films into French the former hypothesis is more probable, in the case of Flemish films dubbed into French the latter offers the most plausible explanation. The end result of both processes is nevertheless a form of local, as opposed to international, standardisation.

The choice of translation strategies is thus also to be seen in the light of how the target language and culture view "the other". In Spain dubbing was chosen as a means to translate foreign films as a defensive strategy based on the "attempt to keep the supremacy of the national language as the expression of cultural, political and economic power" (Camino Gutiérrez-Lanza 1997: 44). Its persistence today as the main translation mode depends not only on consolidated practice and audience preference but also on a renewed defensive attitude in relation to the overwhelming proportion of American films being imported (Ballester 1995: 175 and 178). The Italian situation differs in being rather more permeable to other languages and cultures both on and off the screen, especially in relation to Britain and/or America (Ross 1995). Nevertheless, the general dubbing policy is one of local standardisation, explicitation and naturalisation, and the creativity that characterises Italian dubbing performances (Bollettieri Bosinelli 1994) is done principally in the interests of acculturation and thus domestication.

Whether translators opt for domesticating or foreignising strategies depends on a number of variables and the resulting effect is very much a consequence of "ideological power ... a significant complement to economic and political power" (Fairclough 1989: 33). Undoubtedly domestication is the process through which power is most subtly exerted. Transparency not only entails the erasure of the translator *tout court* as he/she disappears behind the "voice" of the

source text forfeiting any claim to visibility or authority<sup>4</sup>, but also has a subliminal effect on receivers in the TC. Since the receiving culture tacitly accepts that the translator is "invisible", and is generally unaware of his or her discursive presence (Hermans 1996: 27), it has no power to withstand or be alert to any manipulation that is being exerted through the process of translation. The more transparent the text, the more willing the TC audience are to suspend their disbelief and accept the interpretation offered by the TT. If the TT works in the TC as an "original" (i.e. it complies with TC conventions) and is acceptable in that culture, then the translator has effectively, albeit invisibly, imposed his/her voice, or that of his/her patron, on the TC audience.

It would therefore seem to be desirable, for the sake of the status of the translator and loyalty to the audience, to have overtly visible translators openly exerting their claims to power by means of a foreignisation process. But here again the situation is far from clear-cut since foreignisation can take different forms, entail different configurations of status and power, and consequently have different effects. Although these factors pertain to all types of translation, some are particularly prominent in film translation, above all, as we have seen, in the very choice between subtitling and dubbing. Evidence indicates that foreignising strategies produce strikingly contradictory effects. Some types of foreignisation, related mainly to the visual medium, are fully accepted and tolerated by the TC; others cause either mirth or resentment as audiences are jolted out of their state of suspended disbelief and are forced to take stock of the fact they are not only witnessing an unfolding of fictitious events but also that their perception of things is mediated.

Let us now see how the concepts of domestication and foreignisation are linked to the translators' visibility and, in particular, to their textual and discursive presence in dubbed films.

### 3. The translator's presence in film translation

Decisions regarding which translation strategies to activate in producing an adequate and acceptable target text (Toury 1995) naturally take into account the discourse genre to which the source text belongs, the reasons that have initiated the translation, and the function that the target text is to fulfil within the target

---

4 The elements that contribute to the visibility or transparency of the translator's presence range from the omission of the name in the credits to the translation strategies used and the linguistic choices opted for. In relation to published translated texts Bassnett (1994: 11) argues that "by leaving out the name, the translator is rendered invisible, and the illusion is created that the translation process has no bearing on a reading of the text".

culture. Frank (1990: 12) has summed up the translation process as "the result of an act of transfer across lingual, literary, and cultural boundaries" which implies "considerations of the source side, the target side, and of the differences between them". In particular, it focuses on the translator's ability to reconcile the demands of four norm areas:

the source text as understood by the translator; the source literature, language, and culture as implicated in the text; the state of translation culture (which includes concepts of translation, previous translations of the same and of other texts, etc.); and the target side (for instance in the form of publisher's policies, local theater conventions, censorship, etc.)

In film translation a number of other factors and operations intervene to make it a rather more complex process, of which translation in the narrow sense of linguistic adaptation is only a part. Various semiotic levels interact and various codes are activated in film communication that go far beyond linguistic recoding (Delabastita 1989: 201, Galassi 1994: 63): literary codes (plot construction, narrative strategies, genres); verbal codes (dialects and registers); non-verbal codes such as proxemic and kinesic codes; and cinematic code (rules and conventions of the cinema). The simultaneous presence of all these semiotic levels makes foreignisation an intrinsic component of film translation: such foreign features of the source film (SF) as setting, costumes, proper names etc, remain in the target film (TF) and are, on the whole, well-tolerated by cinema audiences. They are accepted as being an integral part of the overall illusion. There are, however, other forms of foreignisation that break through the translational illusion (Herbst 1976). These forms are generally the result not of a conscious desire to bring the audience closer to the SC but rather the unwitting consequence of the film translation process and the status that the translator enjoys. Cattrysse (1998: 8) has stated that the overriding principle that characterizes film translation is that "linguistic communication cannot be studied *in abstracto* and that many non verbal elements surround the so-called linguistic communication". While this principle is an accepted fact within translation studies research, it still seems to have had surprisingly little effect on dubbing strategies in the world of film translation<sup>5</sup>. Translators are still expected to produce a rough working version of the script which is as literal as possible (Whitman-Linsen 1992, Herbst 1996) without having access to the film. This means they lack any contextual or visual clues as to what is actually going on. It is hardly surprising, therefore, that many polysemous or ambiguous items in the

---

5 Research projects carried out in cooperation with film translation professionals, such as the one at the Schools of Modern Languages for Interpreters and Translators of Bologna/Forlì and Trieste are providing interesting results and will, it is hoped, lead to greater awareness and better quality.

SF dialogue are misinterpreted. These infelicities, as well as overtly literal translations, should in theory be spotted and corrected by the dialogue writer or dubbing director later on in the adaptation process<sup>6</sup>. What often happens, however, due mainly to restrictions of time and money, is that these features of the rough translation seep through into the finished version (Herbst 1996).

A further characteristic of dubbed texts is a kind of levelling out or normalisation of spoken language (Goris 1983) with the result that dialogues appear devitalised. According to Herbst (1991, 1996: 111)

it is often possible to tell whether a film is dubbed or is an original production by simply listening to it without even watching the lip movements.

This is an instance of local standardisation and domestication resulting, however, not in transparency but rather in unintentional forms of foreignisation or, at least, of artificiality. Other foreignising effects resulting from flaws and infelicities in the dubbing process which can lead to a breakdown in the translational illusion are due to inconsistencies in character portrayal and dramatic function. Both these aspects are closely connected to the cohesion and coherence of the TF even independently of the SF and to its overall macrostructure.

#### 4. A case study in an Italian context

The general approach to the dubbing of a SF into a TF version is essentially top-down and functionally oriented towards the TC. Thus, any comparison of the SF and TF should be undertaken at the level of macrostructure, taking into account that microstructural shifts may have been introduced by the translating team (Delabastita 1990: 103). Such translational intervention performed on a single sequence of the SF will affect the whole text structure of the TF unless compensatory strategies are adopted, for instance to maintain character or plot coherence. Inconsistencies in dubbing strategies that alter overall cohesion and coherence will, as likely as not, also alter character portrayal and plot. The Italian dubbed version of *The French Lieutenant's Woman* illustrates such an effect. If we observe the TF alone, we will see that it represents a macrostructurally viable text within its sociocultural system. Moreover, given

---

6 Taylor (1998: 212) effectively demonstrates the crucial importance of the adaptation process by pointing out the pre-eminence of pragmatic function over linguistic form: "if the function of a line of dialogue is to be humorous or frightening or seductive, or whatever, it is the function that must be conveyed, if necessary at the expense of linguistic fidelity".

the Italian target culture's receptivity to other cultures, especially those belonging to the Anglo-Saxon world, audiences will not find the TF's configuration as a non-original film in any way distracting, especially as synchronisation of the linguistic code with the kinesic code as well as lip synchrony are well above average. Whether the TF is open to the same interpretation as the SF is another matter, however. At times, this is the result of domesticating strategies which may be attributed not so much to the translator's intervention but to that of the rest of the dubbing team (dialogue writer, dubbing actors and dubbing director), at others it is due to foreignising strategies, of which the translator may be the conscious or unconscious originator. Let us now examine these strategies in the English and Italian versions of the *The French Lieutenant's Woman*, a film which embodies a whole host of dubbing challenges in one single text<sup>7</sup>.

*The French Lieutenant's Woman*, in both its original form of a novel by John Fowles and the film adaptation by Harold Pinter, presents an interesting case study of narrative communication (Chatman 1990). The effect is intensified if the translated Italian film version is taken into account. The novel, published in 1969 but set in the years between 1867 and 1869, is written from a dual time perspective, a mid-Victorian and a modern one, and has two endings which are intended to be interchangeable. The two perspectives do not run parallel but constantly intersect and interact in a narrative style which gives rise to what has been called "its stereoscopic vision" (Fowles 1981: x). In the eleven years that elapsed between the time the book was published (1969) and the making of the film (1980) many directors believed that it would be impossible to produce in a visual medium what the author considered a pragmatically acceptable version of the novel (1981: viii). It was Harold Pinter who finally hit upon the solution of having two plots, the film and the film within the film. This also dealt very effectively with the thorny problem of the two endings. The cast and crew making the film are located in modern times while the film within the film is set in Victorian England. The two plots are increasingly juxtaposed on the screen so that the actors and the characters they play merge into each other. Indeed, at the very end Mike, the actor, calls his co-star Anna not by her real name but by her character's name, Sarah.

The juxtaposition of modern and Victorian scenes in the film as well as the numerous instances of "overt narration" (Chatman 1978: 219-276) push the narrator to the fore and disrupt the discursive flow of the narrative. At these

---

7 The SF contains various forms of dialect ranging from the temporal and social to the geographical and regional, which include difficulties related not only to accent but also to terms of address, intertextual reference and intersemiotic overlap between the visual and verbal codes. For a detailed analysis of these aspects see Ulrych 1996.

moments, especially at the beginning, the audience are forced to relinquish their willing suspension of disbelief. Gradually, however, they begin to be lulled back into suspending their disbelief as the plots become increasingly intertwined and they realise that what they are in fact seeing is two perspectives on the same relationship between two people – Anna/Sarah and Mike/Charles. This element is successfully carried over into the Italian dubbed version. On the other hand, domesticating strategies, like the conformity to prevailing SC acting conventions by the dubbing actress playing Sarah, lead to a distinctly different portrayal of the female protagonist whose character is fundamental to the interpretation of the film's theme.

In the SF Sarah Woodruff emerges as a very strong, independent and powerful character. She is also extremely enigmatic and remains a mystery to the end. Nevertheless, all her actions, contradictory though they may appear, have a precise goal and Sarah is very much in control not only of her own situation but also of her relationship with Charles Smithson, an aristocrat with a marked sense of duty and an attachment to Victorian conventions. Sarah, too, lives in Victorian times but she belongs to a low social class. Yet, she has set herself beyond the constraints of time and class. She is timeless, insofar as her manner of behaving and her views are projected towards the future. She is classless in that she has rejected a conventional place in society: she is too educated to feel at home in the class she was born into, but unable, given the Victorian social structure, to be accepted into a higher one. Sarah has chosen freedom and constantly challenges society's expectations by flouting convention. She dresses in black, has the habit of staring out to sea, thinks nothing of staring directly at Charles, a man and her social superior, and swishes her skirt provocatively in his presence. All Sarah's actions, gestures, body movements and speech attributes are semantically loaded and function as signposts for the audience in interpreting the overall theme of the film: Sarah's continuing search for freedom and self-realisation in an age when women's emancipation was still to be won, and her role in fostering Charles's evolutionary progress towards freedom away from the shackles of Victorian puritan morality and convention.

These aspects of Sarah's character are toned down in the TF. This may in part be ascribed to Italian dubbing practice. Dubbing actors in Italy adopt an expressive manner which is in keeping with an Italian acting code and thus of a domesticating strategy. As a consequence, the paralinguistic features of the actress dubbing Sarah are such as to portray her as a submissive, soft-spoken young woman in search of a rescuer. This clashes with the SF Sarah whose vocal characteristics enhance the semiotic messages that her body movements and manner of dressing convey. Even when she is ostensibly in need of help, she maintains her dignity, her independence and her control over any dyadic interaction, be it with an equal, an inferior or a superior.



While these inconsistencies between SF and TF pass unnoticed in the TC as the TF is consistent in its character portrayal of Sarah, the following example strikes a jarring note which even the most tolerant of audiences is bound to notice. Ernestina, betrothed to be married to Charles, is the very essence of Victorian demureness and propriety. This is an essential element of the film since Ernestina acts as a kind of foil to Sarah's unconventionality. While out walking together, at the beginning of the film, Charles and Ernestina see Sarah staring out to sea at the end of the Cobb, a pier jutting out to sea. Charles is, as yet, unaware of the woman's identity but is alarmed for her safety and asks Ernestina who she is. The following dialogue takes place:

ERNESTINA: "Oh, it's poor Tragedy."  
 CHARLES: "Tragedy?"  
 ERNESTINA: "The fishermen have a grosser name for her."  
 CHARLES: "What?"  
 ERNESTINA: "They call her the French Lieutenant's (*hesitates and lowers her voice*) Woman."  
 CHARLES: "Do they?"

In the Italian TF the dialogue is as follows:

ERNESTINA: "Ah, è la povera Tragica."  
 CHARLES: "Tragica?"  
 ERNESTINA: "I pescatori la chiamano con un nome più colorito."  
 CHARLES: "Quale?"  
 ERNESTINA: "La donna del tenente francese, (*with the same tone*) la puttana."  
 CHARLES: "Davvero?"

The explicit use of the word "puttana", the Italian translation of "whore", by Ernestina is totally out of character. It is, moreover, inconsistent with the visual channel since Ernestina hesitates in the English SF before mentioning the word "woman", whose even remote similarity to the unmentionable "whore" is enough to cause her embarrassment. Admittedly, this was not an easy scene to deal with: Italian syntax does not allow for the postponement of "donna" to end position and the need for lip synchronisation is foregrounded since this is a close-up shot. Nevertheless, one feels that a more felicitous translational choice could have been made. As it stands, the utterance has a totally different illocutionary force in the SF and the TF. The loss of the pause indicating uncertainty, given the longer duration of the Italian translation of the utterance as a whole, combined with the tone in which "puttana" is uttered conveys a forthrightness bordering on brazenness. In this instance, the translation strategy used neither enhances the audience's interpretation of the SF nor creates a transparent TF but rather has the

effect of highlighting the metalinguistic and translational elements of the dubbing process.

## 5. Conclusions

The most important goal of making a dubbed version is that it should be absolutely convincing to the audience. Dubbing should create the perfect illusion of allowing the audience to experience the production in their own language without diminishing any of the characteristics of the original language, culture and national background of the production. Any irregularities can destroy this illusion and will bring the audience back to reality. The work is well done when no one is aware of it. (Dries 1995: 9).

These words seem to indicate that domestication is what current dubbing strategies are to aim for. If "the work is well done", if domestication is fully effective, the receptors of the TF will believe that they have seen an "original". They will be under the illusion that just as the visual and non-verbal features remain the same, so the linguistic adaptation is a replica of the SF. Yet, as we have seen, this is by no means the case. Since "in normal intercultural communication, neither the initiator nor the recipient of the translated text is able to check on whether or not the TT really conforms to their expectations" (Nord 1991b: 94), domestication can conceal incongruities and inconsistencies in respect of the SF, without anyone, except those involved in the mediation process, being any the wiser.

Although film translation is very much a matter of teamwork, it is the dubbing director who, like "the publisher ... knows the kind of product that is likely to fit the intended audience" (Nida 1998: 135) and who has the ultimate responsibility for coordinating all the operations that enter into the process of transferring a film from the SC to the TC and of adapting it to fit TC conventions. Of all the participants who have a mediating function in the translation process, however, it is the translator who can be visible or transparent, who can, that is give rise to foreignising or domesticating effects over and above the individual contributions to the overall product.

In view of the pressures and constraints to which translators are subject, they cannot be held responsible for their invisibility nor are they in a position, given the medium, to adopt a policy of resistance in order to free the receiver of the translation, "as well as the translator, from the cultural constraints that ordinarily govern their reading and writing" (Venuti 1995: 303). The fact remains however, that "translators, not unlike the scribes of ancient or premodern civilizations, have always occupied subservient positions among the dominant professions of the cultural sphere" (Simeoni 1998: 7). In assuming and accepting such a

position, translators endorse the positive and negative effects of both foreignising and domesticating processes and do nothing to improve standards in the film translation industry. Perhaps, the most fruitful condition for translators to aim for is loyalty to the TC audience, loyalty, that is, in the sense used by Nord (1991b: 29) as "a moral principle indispensable in the relationships between human beings, who are partners in a communication process". This, as Nord (1997: 125) states, is not to be confused with the concept of fidelity or faithfulness, which is the "relationship holding between the source and target *texts* but is rather to be viewed as "an interpersonal category referring to a social relationship between *people*" (emphasis in the original). Both domestication and foreignisation can enjoy a positive role in the translation process if translators can strike a balance between the SC and TC by presenting an authentic and original TF which is at the same time loyal to the SF message and overall effect. Being aware of the transparent pane of glass fallacy does not necessarily need to detract from the enjoyment of film-going on the part of TC audiences.

#### Bibliography

- Ballester A. (1995): "The politics of dubbing. Spain: a case study", *Translation and the Manipulation of Discourse. Selected Papers of the CERA Seminars in Translation Studies 1992-93*. Ed. by P. Jansen, Leuven, CETRA, The Leuven Research Center for Translation, Communication and Culture, pp. 159-181.
- Bassnett S. (1994): "The Visible Translator", *In Other Words*, 4, pp. 11-15.
- Bassnett S. and Lefevere A. (eds) (1990): *Translation, History and Culture*, London/New York, Pinter.
- Bassnett S. and Lefevere A. (eds) (1998): *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Bollettieri Bosinelli R.M. (1994): "Film dubbing: linguistic and cultures issues", *Il Traduttore Nuovo*, 42, 1, pp. 7-28.
- Camino Gutiérrez-Lanza M. del (1997): "Spanish film translation: ideology, censorship, and the supremacy of the national language", in *The Changing Scene in World Languages. Issues and Challenges*. Ed. by M.B. Labrum, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 35-45.
- Cattrysse P. (1998): "Translation in the new media age: Implications for research and training", in *Translating for the Media*. Ed. by Y. Gambier, Turku, Painosalama OY, pp. 7-12
- Chatman S. (1978): *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press.
- Chatman S. (1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press.

- Danan M. (1991): "Dubbing as an expression of nationalism", *Meta* 36, 4, pp. 606-614.
- Delabastita D. (1989): "Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics", *Babel* 35, 4, pp. 193-218.
- Delabastita D. (1990): "Translation and the mass media", in *Translation, History and Culture*. Ed. by S. Bassnett & A. Lefevere, London/New York, Pinter, pp. 97-109.
- Dries J. (1995): *Dubbing and Subtitling. Guidelines for production and distribution*, The European Institute of the Media, European Cultural Foundation.
- Fairclough N. (1989): *Language and Power*, London, Longman.
- Frank A.P. (1990): "Forty years of studying the American/German translational transfer: a retrospect and some perspectives", *Amerikastudien/American Studies*, 31, 1, pp. 7-20.
- Fowles J. (1981): Foreword to Harold Pinter, *The French Lieutenant's Woman. A Screenplay*, London, Jonathan Cape.
- Galassi G. (1994): "La norma traviata", in *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. A cura di R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli e L. Gavioli, Bologna, CLEUB, pp. 61-70.
- Gambier Y. (1994): "Audio-visual communication: typological detour", in *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, Aims, Visions*. Ed. by C. Dollerup and A. Lindegaard, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 275-283.
- Giles S.R. (1983): "Delimited by discourse: some problems with the new critical practice", *Renaissance and Modern Studies* 27, pp. 139-50.
- Goris O. (1993): "The question of French dubbing: towards a frame for systematic investigation", *Target* 5, 2, pp. 169-190.
- Herbst T. (1991): "Neutralisation als Kriterium zur Bestimmung der Standardsprache", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 34, 3/4, pp. 200-208.
- Herbst T. (1996): "Why dubbing is impossible", in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Ed. by C. Heiss and R.M. Bollettieri Bosinelli, Bologna, CLEUB, pp. 97-115
- Hermans J. and Lambert J. (1998): "From translation markets to language management: the implications of translation services", *Target* 10, 1, pp. 113-132.
- Hermans T. (1991): "Translational norms and correct translation", in *Translation Studies: The State of the Art. Proceedings from the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*. Ed. by K. van

- Leuven-Zwart and T. Naaijkens, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, pp. 155-169.
- Hermans T. (1996): "The translator's voice in translated narrative", *Target*, 8, 1, pp. 23-48.
- Hermans T. (1999): *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester.
- Honig H.G. and Kussmaul P. (1982): *Strategie der Übersetzung: Ein Lehr-und Arbeitsbuch*, Tübingen, Gunter Narr.
- Koller W. (1995): "The concept of equivalence and the object of translation studies", *Target*, 7, 2, pp. 191-222.
- Koster C. (1999): "The translator in between texts. On the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description", paper delivered at the Conference *Beyond Translation Studies*, Trieste, 19<sup>th</sup> April 1999.
- Kussmaul P. (1995): *Training the Translator*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins.
- Lambert J. (1989): "La traduction, les langues e la communication de masse", *Target*, 1, 2, pp. 215-237.
- Lefevere A. (1985): "Why waste our time on rewrites", in *The Manipulation of Literature*. Ed. by T. Hermans, London, Croom Helm, pp. 215-243.
- Lefevere A. (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge. (Italian transl. by S. Campanini, *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria*, UTET, Torino, 1998).
- Lefevere A. (1997): "Concezione della traduzione in Cina e in Occidente", in *Tradurre. Un Approccio Multidisciplinare*. Ed. by M. Ulrych, Torino, UTET, pp. 195-211.
- Lefevere A. (1998): "The future of translation studies: this, that, and the other" in *English Diachronic Translation*. Ed. by G. Iamartino, Quaderni di Libri e Riviste d'Italia n. 35, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, pp. 281-300.
- Lefevere A. and Bassnett S. (1998): "Where are we in translation studies?", in *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Ed. by S. Bassnett and A. Lefevere, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 1-11.
- Levine S. (1991): *The Subversive Scribe*, St Paul, Minnesota, Graywolf Press.
- Mason I. (1992): "Discourse, ideology and translation", in *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East. Language*. Ed. by R. de Beaugrande, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 23-34.
- Newmark P. (1997): "Translation and ideology", in *Transferre necesse est*. Ed. by K. Klaudy and J. Kohn, Budapest, Scholastica, pp. 56-61.
- Nida E.A. (1964): *Toward a Science of Translating*, Brill, Leiden.

- Nida E.A. (1998): "Translators' creativity versus sociolinguistic constraints", in *Translators' Strategies and Creativity*. Ed. by A. Beylard-Ozeroff, J. Kralova and B. Moser-Mercer, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 127-136.
- Nida E.A. and Taber C. (1969): *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Leiden.
- Nord C. (1991a): *Text Analysis in Translation*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi.
- Nord C. (1991b): "Scopos, loyalty, and translational conventions", *Target* 3, 1, pp. 91-109.
- Nord C. (1997): *Translating as a Purposeful Activity*, St Jerome Publishing, Manchester.
- Reiss K. and Vermeer H.J. (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Niemeyer.
- Roberts R.P. (1992): "The concept of function of translation and its application to literary texts", *Target* 4, 1, p. 16.
- Ross N.J. (1995): "Dubbing American in Italy", *English Today* 41, 11, 1, pp. 45-48.
- Simeoni D. (1998): "The pivotal status of the translator's habitus", *Target* 10, 1, pp. 1-39.
- Taylor C. (1998): *Language to Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Toury G. (1981): "Translated literature: system, norm, performance", *Poetics Today* 2, 4, pp. 9-27.
- Toury G. (1991): "What are descriptive studies into translation likely to yield apart from isolated description", in *Translation Studies: The State of the Art. Proceedings from the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*. Ed. by K. van Leuven-Zwart and T. Naaijken, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, pp. 179-192.
- Toury G. (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Ulrych M. (1996): "Film dubbing and the translatability of modes of address. Power relations and social distance in *The French Lieutenant's Woman*", in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. A cura di C. Heiss e R.M. Bollettieri Bosinelli, Bologna, CLEUB, pp. 97-115
- Ulrych M. (1997): "Introduzione", in *Tradurre. Un Approccio Multidisciplinare*. A cura di M. Ulrych, Torino, UTET, pp. xi-xiii.
- Ulrych M. (1999): *Focus on the Translator in a Multidisciplinary Perspective*, Padova, Unipress.
- Venuti L. (1995): *The Translator's Invisibility*, Routledge, London/New York.

- Venuti L. (1998): *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London/New York, Routledge.
- Venuti L. (2000): "Translation, community, utopia", in *The Translation Studies Reader*. Ed. by L. Venuti, London, Routledge, pp. 468-488.
- Whitman-Linsen C. (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*, Frankfurt, Peter Lang.

## The Domestication of Otherness: film translation and audience intercultural awareness assessment

John Denton  
Università di Firenze

All translation is subject to varying degrees of microlinguistic, technical, cultural and societal constraints. In the case of film translation technical aspects have often been foregrounded, emphasis being placed on the requirements of lip and intonational nuclear synchronization (in dubbing) and spatial and temporal limitations (in subtitling) within a macro audiovisual context (Delabastita 1989: 196-199, 202-205), though it should be pointed out that much of this alleged specificity shares common elements with the various forms of interpreting (Gambier 1993: 274-277) and that some expert practitioners (particularly in the case of dubbing – Depietri 1994) have argued that the predominance of these technical factors in their work has been exaggerated. Rather than excluding film translation from scholarly attention, together with other forms of multimedial transfer, as was frequently the case until relatively recently (Lambert and Delabastita 1996: 35), the field of investigation covered by the (inter)discipline of translation studies needs to be, and is now being widened, though the full implications of this expansion are only beginning to be realized (Gambier 1994, Lambert and Delabastita 1996: 36).

The task of translation scholars studying film translation, just as in more traditional branches of the field, is to describe practice as exhaustively as possible, making critical use of the abundant contributions provided by those directly involved in the transfer process, and attempt explanations for choices in a global strategical context from both internal and external viewpoints. In the transfer of audiovisual texts from one culture to another in the world of contemporary mass communications the external factors of the power relationship between practitioners and commissioners (distributors) and the interconnected element of audience reception are a crucial influence on translational decision making. This paper will attempt to harmonize these aspects with a close internal micro analysis in a case study of the transfer of a very popular British film comedy to the German, French and Italian speech communities via the dubbing process.

In a recent book Lawrence Venuti (1995) opposes the fluent/domesticating trend that he identifies as the dominant current approach to translation in Anglo-American culture, which he defines as the "ethnocentric reduction of the foreign text to dominant cultural values ..." (Venuti 1995: 81). Consequently, he favours



those translators who, flouting a long lasting tradition, were not afraid of highlighting cultural otherness. Admittedly in an audiovisual medium, domestication, at our present stage of technological development (Zabalbeascoa 1996: 254), can hardly be applied to the visual element (unless scenes are actually cut out or subjected to very limited manipulation, as does happen). Target audiences will receive images, which are far from being as culturally universal as is often believed, differently from source ones, in proportion to the extent of their pre-established visual knowledge schemata. The translator/dubbing scriptwriter/subtitler, however, has no role to play in this process. Decisions on the quality and quantity of otherness reduction will generally be related to the acoustically transmitted verbal signs. Expected low mass audience comprehension of cultural diversity has often been posited as the explanation for consistent reductionist translational strategies, in the Italian context, for example, in an attempt to widen the appeal of "art" films in the target culture, so as to meet market requirements (Licari 1994: 45). A particularly illuminating example can be provided by comparing a fragment of a scene from Harold Pinter's screenplay of Joseph Losey's film *Accident* (GB 1967) with the Italian dubbed version. The film is set in Oxford, the characters all having connections with the University. The following scene takes place in the common room of a college:

*Interior. Don's Common Room. College.*

STEPHEN, CHARLEY, the PROVOST, and HEDGES, a scientist, sit in armchairs, reading. CHARLEY reads a newspaper; the rest, books.

*Silence.*

CHARLEY. A statistical analysis of sexual intercourse among students at Colenso University, Milwaukee, showed that 70 per cent did it in the evening, 29.9 per cent between two and four in the afternoon and 0.1 per cent during a lecture on Aristotle.

*Pause.*

PROVOST. I'm surprised to hear Aristotle is on the syllabus in the state of Wisconsin.

*Silence.*

CHARLEY. (*still reading the paper*). Bus driver found in student's bed.

*Pause.*

PROVOST. But was anyone found in the bus driver's bed?

CHARLEY. Da un'analisi statistica sui rapporti sessuali tra studenti dell'Università di Colenso nel Milwaukee, è risultato che il 70% sono avvenuti di sera, il 29 e 9% tra le due e le quattro del pomeriggio, e lo 0,1% durante una lezione su Aristotele.

RETTORE. Dal che risulterebbe che Aristotele come afrodisiaco è da scartare a priori.

CHARLEY. Camionista trovato nel letto di una studentessa.

RETTORE. Ma, con la moglie del camionista chi c'hanno trovato?

The Provost's surprise about curriculum content in a minor American university rather than the sexual habits of its students and feigned belief that the bus driver was alone in a bed belonging to someone else is a familiar *topos* of British humour that would certainly have raised a titter among the educated 60s audience at which the film was aimed in the source culture. The radical changes introduced into the Italian version cannot be attributed to untranslatability at the linguistic code level or to technical problems of lip synchronization. They are clearly the result of the dubbing script writer's decision concerning the cultural inaccessibility for a wider target audience of this example of dry British academic humour. This is by no means an isolated example of levelling domestication in a film market where less clear cut distinctions are made in the distribution system between élitist and mass audience products. Although this trend is not perhaps as widespread as in the literary tradition described by Venuti and is in fact followed to a lesser degree by some prominent practitioners, who, due to their professional standing have greater independence in the initiator/practitioner power relationship (for example the widely acclaimed author of the Italian versions of most of Woody Allen's films – Jacquier 1995), it appears that the commercial interests of distributors do substantially favour ease of reception rather than more problematic, thought provoking translational visibility. The practice, for example, of introducing unwarranted erotic elements into titles without any content justification to attract audiences to films that would otherwise be of limited appeal is (or rather used to be) symptomatic (Bollettieri Bosinelli 1994: 15), not only in the Italian context. Alain Robbe-Grillet was not exactly a director of (even soft) pornography in the 60s; so one wonders how many disappointed Italian spectators soon abandoned the cinemas showing his film *Trans-Europ-Express - a pelle nuda!*

A longer and more complex example will now follow, taken from one of the most successful of British film comedies *Four Weddings and a Funeral* (GB 1993) directed by Mike Newell with a screenplay by the acclaimed TV comedy writer Richard Curtis (Curtis 1994). At first sight the cultural specificity of a film centred on church weddings and a funeral, despite some liturgical and denominational divergences, would appear to be rather low for European audiences and the antics of a group of youngish members of the British upper class, though representing examples of culturally embedded stereotypes of varying degrees of culture specific intensity, should not be expected to present significant target version reception difficulties.

The scene chosen for analysis comes shortly after the first wedding reception, during which Charles (Hugh Grant) met, and was strongly attracted by Carrie, a glamorous American (Andie Macdowell). Charles had booked to stay at "The Boatman". After changing his mind and deciding to stay at a country house belonging to an aristocratic friend, he found out that Carrie also

had a room at the same country pub, so he changed his mind again and decided to stay at "The Boatman" after all. On entering he finds Carrie sitting in the lounge. Unfortunately another wedding guest, George, is also staying there and is after Carrie:

31. INT. RECEPTION. THE BOATMAN. NIGHT

Charles: Hello?

Carrie: Hi.

Charles: Hi ... In the end it turned out there wasn't room for all of us, so ...

Carrie: You said it was a castle.

Charles: Yes, it is a castle. It's a very very small one. Tiny, in fact. Just one up, one down. Which is rare.

Waiter: A drink, sir?

Charles: Yes, I'd like a glass of whisky, please. Thanks. Do you want ...?

Carrie: Yes, sounds good.

Charles: And another one for the lady.

Waiter: Doubles, sir?

Charles: Thanks.

(at this point Carrie hides behind a chair)

George: Ah, you here too? How are you?

Charles: Hello ... fine.

George: You haven't seen Carrie have you?

Charles: Who?

George: Carrie. American girl. Lovely legs. Wedding guest. Nice smell.

Charles: No - sorry.

George: Damn. Blast. I think I was in there ... Look, if you do see her, could you tell her I've gone up to my room?

Charles: Yes, yes ...

Waiter: Your whisky, sir, (Charles: Thank you) and one for the ...

Charles: Road, lovely.

George: Actually, I think I might have one of those. Do you mind if I join you?

Charles: No ... that would be lovely.

George: (to waiter) Another whisky. And a cigar. Make that a bottle of whisky. (to Charles) we might as well settle in. Let's see if we can push on through till dawn, shall we?

George: Lovely wedding.

Charles: Yes, yes.

George: I was at school with his brother Bufty – tremendous bloke. He was head of my house. Buggered me senseless. Still, taught me a thing or two about life.

Where do you know him from?

Charles: University.  
George: O splendid, splendid. Yes. I didn't go myself ... couldn't see the point. You see, when you're working the money markets, what use are the novels of Wordsworth going to be eh?  
Waiter: Excuse me, sir – your wife says, could you come upstairs at once. Room Twelve in case you're so drunk you can't remember.  
Charles: My wife?  
Waiter: Yes, sir.  
Charles: O – my wife, my wife!  
George: God – You are drunk if you can't even remember you've got a wife!  
Charles: Yes ... Do you mind if I ...?  
George: O no, no – off you go – off you go..best of luck. (Charles: Thanks, yes) Lucky bachelor me, I think I'll have another search for that Katie creature.  
Charles: Carrie.  
George: That's the one. Damn fine filly. I think I'm in there.

To British audiences George represents the familiar stereotype of the matter-of-fact business man, with no cultural interests. He is a kind of (Thatcherite?) update of the old style "huntin', shootin' and fishin'" Public school educated (?) gentleman, totally devoid of sex appeal, who sees mounting a horse and having sexual intercourse as simple prosaic satisfaction of natural urges and expects women to be as subject to his manipulation as stocks and shares or other commodities, all this expressed in a blunt, officers' mess type language. The bluntness is partially communicated by the actor's physical appearance, body language, lexical choices, syntax and clipped prosody. If we now look at the German (*Vier Hochzeiten und ein Todesfall*), French (*4 mariages & 1 enterrement*) and Italian (*Quattro matrimoni e un funerale*) dubbed versions, we shall see that they have been subjected to varying degrees of manipulation. The versions are arranged along a rough foreignizing-domesticating cline, the German being the closest to and the Italian the more distant from the source text:

Charles: Hallo?  
Carrie: Hi.  
Charles: Hi ... Es hat sich herausgestellt, dass doch nicht Platz genug für uns alle war.  
Carrie: Sie sagten doch es wäre ein Schloss.  
Charles: Ja ... nein ... doch, es ist ein Schloss, es ist aber es ist sehr, sehr klein, ganz winzig nur ein Zimmer oben, eins unten, das gibt's selten.  
Kellner: Einen Drink, Sir?

Charles: Ja, ich hätte gern einen Whisky, bitte. Danke. Möchten Sie?  
Carrie: Ja, klingt gut.  
Charles: Und noch einen für die Dame.  
Kellner: Doppelter, Sir?  
George: Ach, Sie sind auch noch hier. Wie geht's?  
Charles: Hallo ... gut geht's. Ja.  
George: Sie haben Carrie nicht gesehen, oder?  
Charles: Wen?  
George: Carrie. die Amerikanerin. Tolle Beine. Hochzeitsgast. Riecht gut.  
Charles: Nein, tut mir leid.  
George: Verdammt, so ein Mist. Ich glaube da hab'ich Chancen. Falls Sie sie sehen würden Sie ihr sagen, dass ich rauf in mein Zimmer gegangen bin.  
Charles: Ja, ja, ja.  
Kellner: Ihr Whisky, Sir ... und einen für ...  
Charles: ... später.  
George: Ich werd auch noch einen nehmen. Was dagegen, wenn ich mich Ihnen anschliesse?  
Charles: Nein ... das wäre fabelhaft.  
George: Noch einen Whisky und eine Zigarre. Sekunde noch, bringen Sie uns eine Flasche Whisky. Da wollen wir es uns gemütlich machen – was? Wollen wir mal sehen, wie wir die Nacht durchbringen können. Schöne Hochzeit.  
Charles: Ja, ja, ja.  
George: Ich war mit seinem Bruder Bufty im Internat. Toller Bursche, er war Tutor in meinem Haus. Er hat mich oft wahnsinnig flachgelegt. Trotzdem hat er mir was über's Leben beigebracht. Woher kennen Sie ihn?  
Charles: Von der Uni.  
George: Ah, prima, prima, ja. Ich selbst war nicht auf der Uni. Hatte keinen Sinn für mich. Wissen Sie – Wenn man am Geldmarkt arbeitet, was nutzen einem da die Romane von Wordsworth.  
Kellner: Entschuldigen Sie, Sir. Ihre Frau sagt, sie sollen sofort nach oben kommen. Zimmer 12, falls Sie so betrunken sind, dass Sie es nicht mehr wissen.  
Charles: Meine Frau?  
Kellner: Ja, Sir.  
Charles: Ach, meine Frau – meine Frau!  
George: Oh Gott! Sie sind wirklich betrunken, wenn Sie nicht mal wissen dass Sie eine Frau haben.  
Charles: Was dagegen, wenn ich ...  
George: Gehen Sie ruhig, gehen Sie ruhig ... alles Gute. (Charles: Danke, ja) Ich bin zum Glück Junggeselle. Ich glaube, ich seh'mich nochmal nach dieser Kathy-Maus um.

Charles: Carrie.  
George: Ja, genau die. Verdammt niedlich die Kleine. Ich denke da hab'ich Chancen.

Charles: Bonsoir.  
Carrie: Tiens.  
Charles: En fin de compte, il n'y avait assez de places.  
Carrie: Je croyais que c'était un château.  
Charles: Oui...non...C'est un château, mais il est très petit, très, très petit. Une chambre par niveau. C'est extrêmement rare.  
Garçon: Je vous sers quelque chose?  
Charles: Oui,, un whisky, s'il vous plaît. Merci. Ça vous...  
Carrie: Oui, un whisky, volontiers.  
Charles: Alors, ce sera deux whisky.  
Garçon: Doubles, monsieur?  
Charles: Oui, merci.  
George: Vous dormez là vous aussi. Ça gaze?  
Charles: Salut. Oui, ça va.  
George: Vous n'avez pas vu Carrie?  
Charles: Qui?  
George: Carrie ... américaine, jolies jambes, une odeur excitante, elle était au mariage.  
Charles: Non, non ... désolé...  
George: Merde, alors ... c'est pas vrai. Je crois que j'avais le ticket. Si vous la voyez, vous voulez bien lui dire que je suis dans ma chambre.  
Charles: Oui, oui, d'accord ...  
Garçon: Votre whisky, monsieur, (Charles: Ah, merci) et un autre pour la ...  
Charles: Route, très bien.  
George: Excellente idée, j'en prendrais un moi aussi; ça vous ennuie que je vous accompagne?  
Charles: Non, avec grand plaisir.  
George: Un autre whisky et un cigare. Non mettez nous une bouteille de whisky, autant être parés. On verra bien si on tient jusqu'au petit matin. Chouette mariage.  
Charles: Oui, oui.  
George: J'étais en pension avec son frère Bufty, un type épantant. Il était chef de mon dortoir et il m'a bien enulé, le saligaud, on a beau dire ça apprend la vie. D'où tu le connais toi?  
Charles: L'université.  
George: Ah, bien, très bien ... oui. Moi, j'ai pas été en fac. Je n'en voyais pas l'utilité. Je me suis dit que pour travailler à la Bourse il n'était pas nécessaire d'étudier les romans de Molière.

Garçon: Excusez moi, monsieur – votre femme vous attend dans votre chambre. Chambre 12 au cas que vous seriez trop ivre pour vous en souvenir.

Charles: Ma femme?

Garçon: Oui, monsieur.

Charles: Ah ... ma femme, ma femme!

George: Dites donc. Vous êtes tellement soûl que vous avez oublié vous avez une femme?

Charles: Oui, oui...vous m'excusez, si je...

George: Oui, bien sur, allez-y, allez-y. Bonne chance. (Charles: Merci)..ça a du bon d'être célibataire. Je vais à la recherche de l'autre créature, Catie.

Charles: Carrie.

George: C'est ça. Un joli petit lot. J'ai vraiment le ticket.

Charles: Sera.

Carrie: Ciao.

Charles: Ah – ciao. A casa del mio amico non c'era posto per tutti, così ...

Carrie: Non avevi detto che era un castello?

Charles: Sì no ... cioè ... è un castello, è così ... ma è molto, molto piccolo. È un buchetto, direi. Ha soltanto due stanze; un'autentica rarità.

Cameriere: Un drink, signore?

Charles: Sì, buona idea. Mi porti un whisky, per favore. La ringrazio. Bevi qualcosa?

Carrie: Sì, un whisky, grazie.

Charles: Un altro whisky per la signora.

Cameriere: Doppio, signore?

Charles: Sì, grazie.

George: Ah – ma guarda che sorpresa. Come stai?

Charles: Ah – ciao – sto bene, grazie.

George: Hai visto Carrie per caso?

Charles: Chi?

George: Carrie. L'americana con quelle gambe chilometriche. Era al matrimonio, un vero schianto.

Charles: No – mi dispiace.

George: Che sfortuna. Peccato. Credevo fosse qui. Se dovessi vederla, potresti dirle che sono su in camera?

Charles: Sì, sisisì.

Cameriere: Il suo whisky, signore. (Charles: Grazie). E quest'altro ... per la ...

Charles: Per la notte, grazie.

George: Ah ... è un'ottima idea. Ti dispiace se ti faccio compagnia.

Charles: Ah ... no, no, tutt'altro.

- George: Allora, un whisky doppio con ghiaccio e anche un sigaro ... aspetti ... ci porti un'intera bottiglia di whisky.
- Cameriere: Sì, signore.
- George: Perché non ce la spassiamo un po'. Vediamo se tiriamo fino all'alba. Sarebbe stupendo. Bel matrimonio, eh?
- Charles: Sì – sì – fantastico.
- George: Io andavo a scuola con il fratello di Angus, Bufty, un tipo allucinante. Era il pù cattivo della classe. Ha tentato di inchiappettarmi un paio di volte. Comunque, mi ha insegnato a schivare i colpi nella vita. Tu, dove l'hai conosciuto?
- Charles: All'università.
- George: Ah, splendido, splendido. Eh, sì. Io non sono andato all'università. Mi sembrava una perdita di tempo. Quando cominci a lavorare e ti piovano addosso i soldi, a che serve conoscere i sonetti di Shakespeare?
- Cameriere: Mi scusi, signore. Sua moglie le chiede se può raggiungerla subito. Camera 12, nel caso fosse così ubriaco da averlo dimenticato.
- Charles: Mia moglie?
- Cameriere: Sì, signore.
- Charles: Ah ... sì ... mia moglie, mia moglie.
- George: Cazzo! Sei proprio ubriaco se ti sei anche dimenticato di avere una moglie.
- Charles: Sì ... mi gira tutto. Senti, se non ti dispiace, io vado ...
- George: No, no, figurati, il dovere ti chiama. In bocca al lupo. (Charles: Grazie, speriamo bene). Che fortuna essere scapolo – non mi rimane altro che andarmene in giro a cercare quella Katie.
- Charles: Ma non era Carrie?
- George: Sì è uguale. Una fica pazzesca. Credo che me la farò.

The varying intensity of translational intervention in the different languages mostly concerns George's speech style and cultural milieu. George's first reference to Carrie is closely followed both syntactically and lexically in the German version, slightly less so in the French one ("une odeur excitante" – a Gallic transformation of "nice smell") and radically altered by the Italian adapter, though the the later horse metaphor is too much even for the German translator ("damn fine filly" – "Verdammt niedlich die Kleine"). The French version maintains the idea of Carrie as a commodity ("Un joli petit lot"). The Italian George is thoroughly domesticated into a kind of primitive macho latino ("una fica pazzesca") and there is no attempt to maintain the telegraphic presentation of Carrie, the syntax being less marked ("L'americana con quelle gambe chilometriche. Era al matrimonio, un vero schianto").



Greater contrasts are to be seen in George's educational background and cultural attitudes. The source audience, either from direct experience, or, in the majority of cases, from second hand knowledge, are well acquainted with the British Public School system, its organization in boarding houses and the kind of sexual practices involving older and younger boys that are supposed to be common there. The humour in this scene comes from the matter-of-fact way in which teenage homosexuality is referred to with such disarming nonchalance. All three target cultures have private boarding schools, though comparisons are problematic. The German and French versions maintain the boarding school element ("Internat", "pension") and the age difference ("Tutor", "chef de mon dortoir"), the German maintaining an incomprehensible literal feature ("Haus"). The description of the sexual act is unequivocal in the French version ("il m'a bien enculé, le saligaud") but ambiguous in the German one. The German could be interpreted either as something like "he knocked me over" (i.e. bullied me) or "put me in a horizontal position" (!). The Italian version turns Buffy into a kind of same age sex maniac bully in an ordinary day school.

Concerning George's aversion to culture, the German version opts for risky literalness ("die Romane von Wordsworth" – how many German viewers know that Wordsworth was really a poet?), the French one for domestication and ease of comprehension ("les romans de Molière"), while the Italian version maintains the English cultural setting (Shakespeare is better known than Wordsworth), while removing the humorous element of self condemnation and showing that the character is simply not interested in wasting time on literature. There are many other instances of smoothing out George's dialogue in the last version to facilitate audience reception.

The technical element of lip-sync is clearly not the explanation for the changes described above. Attitudes to audience reception predominate. While the German adapter tends to foreignize (note also the maintenance of several English words) and the Italian adapter opts for thorough domestication, the French one tends to hover between the two. "Everything has its price" (Tourey 1992) is a cogent maxim for translators. The Italian version is certainly more internally coherent than the other two, but this is obtained by radical reduction of the cultural otherness of the source film. Here covert translation indeed "fulfills its *illusory* role almost perfectly" (Lambert 1995: 176). One of the most thorough recent studies of audiovisual translation (Herbst 1994) seems to advocate ease of reception as the paramount virtue for a genre which does not allow translators the same spatial freedom at least for explanatory expansion as the written medium does, provided that plot carrying elements are maintained. On this count the Italian version by Simona Izzo is the most successful of the three. However one is left with the question: Was the price paid for this ease of reception too high?

## References

- Bollettieri Bosinelli Rosa Maria (1994): "Film Dubbing: Linguistic and Cultural Issues", *Il traduttore nuovo* 42(1), pp. 7-28.
- Curtis Richard (1994): *Four Weddings and a Funeral*, London, Corgi.
- Delabastita Dirk (1989): "Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics", *Babel* 35(4), pp. 193-218.
- Depietri Sylvie (1994): "Intervista a Gianni Galassi", in *Eric Rohmer in lingua italiana*. Ed. by A. Licari, Bologna: CLUEB, pp. 115-136.
- Gambier Yves (1993): "Parole mixte ou parole triste?", in *Translation – The Vital Link/La traduction au coeur de la communication*. Ed. by C. Picken, vol. 2, London, ITI, pp. 272-278.
- Gambier Yves (1994): "Multimedia et médiation: quels défis?", *Koiné* 4, pp. 67-79.
- Herbst Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, Tübingen, Niemeyer.
- Jacquier Sergio (1995): "Prima era il silenzio. Traduzione e adattamento nel doppiaggio cinematografico e televisivo", in *La Traduzione. Saggi e documenti (II)*. A cura di E. Arcaini, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 255-266.
- Lambert José (1995): "Translation or the Canonization of Otherness", in *Literaturkanon – Medienereignis- Kultureller Text*. Hrg. v. A. Poltermann, Berlin, Schmidt, pp. 160-178.
- Lambert José and Dirk Delabastita (1996): "La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels", in *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Ed. Y. Gambier, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 33-58.
- Licari Anita (1994): "Eric Rohmer in lingua italiana", in *Eric Rohmer in lingua italiana*. Ed. by A. Licari, Bologna: CLUEB, pp. 15-46.
- Licari Anita (ed.) (1994): *Eric Rohmer in lingua italiana*, Bologna, CLUEB.
- Toury Gideon (1992): "Everything has its Price: an Alternative to Normative Conditioning in Translator Training", *Interface*, 6(2), pp. 60-72.
- Venuti Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility*, London, Routledge.
- Zabalbeascoa Patrick (1996): "Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies", *The Translator* 2(2), pp. 235-257.



## Esperimenti di interpretazione simultanea di film

Francesca Simonetto  
SSLMIT, Università di Bologna

### Introduzione

Prendendo come spunto i risultati di un esperimento di interpretazione simultanea (IS) per il cinema svolto presso la SSLMIT di Forlì nel maggio 1996, abbiamo ritenuto utile tentare di elaborare alcune strategie didattiche che aiutassero gli studenti ad individuare, e quindi superare, le difficoltà derivanti dall'interpretazione di un film. La prima fase del nostro lavoro, pertanto, è stata dedicata alla classificazione della tipologia degli errori emersi nel corso dell'esperimento effettuato in collaborazione con gli studenti del 4° anno di interpretazione del corso di spagnolo. La seconda fase si è invece concentrata sull'elaborazione di alcune strategie per l'apprendimento.

### Materiale e metodi

Al fine di riprodurre il più possibile le condizioni di lavoro reali di un festival cinematografico, il giorno precedente all'esperimento agli studenti è stata data la possibilità di scegliere se visionare la videocassetta oppure leggere la sceneggiatura del film che avrebbero tradotto. Sono stati concessi intenzionalmente dei tempi stretti, allo scopo di ricreare le non facili circostanze in cui spesso si trovano ad operare gli interpreti. Inoltre, si deve considerare che, ai fini del nostro esperimento, per noi avrebbe avuto scarso significato ascoltare una mera lettura di note scritte a matita sul copione. In questo caso, il nostro compito si sarebbe limitato a giudicare un esercizio di doppiaggio, il che non era tra i nostri obiettivi. L'esercitazione si è svolta nel laboratorio linguistico della SSLMIT per consentire a tutti gli studenti di avere una buona visibilità del video, cosa che non sarebbe stata possibile dalle cabine di simultanea collocate su tre file.

Per l'esperimento è stato scelto il film *Belle époque* (1992), una raffinata commedia di Fernando Trueba, pervasa di ironia, che nel 1994 vinse l'Oscar come miglior film straniero. Il film, in costume e solo apparentemente privo di punti di contatto con i film di Almodóvar, appartiene ad un momento di particolare vitalità della cinematografia spagnola, caratterizzata da dialoghi altamente ironici e provocatori. Storie private, con momenti divertenti e raccontate con allegria e vitalità, si intrecciano a loro volta con quelle pubbliche,

rendendo questa commedia assai interessante, anche ai fini del nostro esperimento. Il contesto storico è quello del 1931, un'epoca di grandi cambiamenti, che segna la fine di una monarchia esausta e l'inizio della Repubblica, soltanto ad un anno dalla conclusione della dittatura di Primo De Rivera. È su questo sfondo che ritroviamo forti divisioni anche tra i personaggi del film, alcuni ispirati dai nuovi ideali repubblicani, altri invece carlisti convinti, altrettanto contrari, anche se per ragioni diverse, alla monarchia di re Alfonso XIII. Gli aspetti storici del film rivestono particolare significato in quanto sono proprio i dialoghi che si riferiscono a tali eventi ad avere la più elevata densità informativa e a porre le maggiori difficoltà nel corso dell'interpretazione.

#### Osservazioni degli studenti precedenti all'esperimento

Prima dell'inizio dell'esercitazione, gli studenti hanno espresso alcuni dubbi emersi dopo aver visionato il film oppure aver letto la sceneggiatura per conto proprio. Le loro preoccupazioni fondamentali riguardavano:

- il registro volgare di alcuni dialoghi. La tentazione in alcuni casi era quella di esercitare un piccola censura e "ammorbidire" certi termini. La nostra raccomandazione è stata di non stravolgere il film con gli eufemismi e di non tradire le intenzioni dell'autore. Possiamo dire che alcuni hanno colto l'incoraggiamento al volo.
- i termini "culture-bound" dovevano essere sostituiti da termini equivalenti nella cultura italiana oppure potevano essere lasciati in spagnolo? Gli esempi andavano da *duros*, le monete da 5 pesetas, a nomi di piatti tipici (le solite *paella*, *tortilla*, ma anche *torrijas*, *picatostes*, *bacalao al pil pil*, ecc.).
- la prosodia. La domanda era prevedibile: dobbiamo recitare oppure no? Inizialmente, non era nostro obiettivo occuparci dei tratti prosodici, ma piuttosto analizzare esclusivamente gli errori di interpretazione. Posti di fronte al quesito, non abbiamo potuto esimerci dallo spiegare l'esistenza di due "scuole di pensiero", l'una a favore di un certo grado di coinvolgimento dell'interprete allo scopo di favorire la funzione espressiva e di rendere più accettabile la traduzione al pubblico, l'altra minimalista, sostenitrice di un ruolo neutro e distaccato dell'interprete la cui presenza dev'essere il meno ingombrante possibile<sup>1</sup>. Abbiamo quindi ricordato agli studenti che gli interpreti non sono attori e che non devono cadere nella tentazione di diventarlo. Il nostro suggerimento, pertanto, è stato di limitarsi ad una espressività moderata, senza lasciarsi andare ad eccessi in un senso o nell'altro.

---

1 Snelling D.C. (1990: 14-16) e Viezzi M. (1992: 84-86).

## Primi risultati

Una volta conclusa l'esercitazione, interrotta soltanto per due brevi pause, è subito emerso che studenti di ottimo livello, che avevano già acquisito una buona competenza nella tecnica di IS e che affrontavano con tranquillità i discorsi monologici dei convegni, nell'interpretare un film si erano invece scontrati con una serie di difficoltà e sembravano "spiazzati" da diversi elementi di novità, tra cui:

- il drastico cambiamento di registro rispetto a quello formale delle conferenze. Nel film si utilizzano essenzialmente il registro familiare e quello colloquiale, e occasionalmente il registro volgare o viceversa quello formale;
- la compresenza di una varietà di registri linguistici e i rapidi passaggi da un registro all'altro. Ciò ha posto in evidenza l'assenza di quegli automatismi traduttivi già acquisiti, invece, nel caso dei discorsi delle conferenze;
- la forma dialogica del discorso ha posto ulteriori difficoltà per i seguenti motivi:
  - intervento di due o più voci, spesso sovrapposte, con conseguenti problemi di comprensione e di riformulazione (a quale voce dare la precedenza?)
  - scambi dialogici molto veloci, ritmi serrati. Ne è prova il fatto che la maggior parte delle omissioni e degli errori hanno riguardato i personaggi con un'elevata velocità di elocuzione.
  - scarsa prevedibilità dei dialoghi rispetto ai discorsi monologici delle conferenze, e ciò sia a livello di contenuto informativo che a livello lessicale e sintattico.
  - brevità delle battute, che non consente *décalage*, compromettendo così la comprensione e la riformulazione.
- i tratti soprasegmentali o prosodici, a nostra sorpresa, hanno svolto un ruolo chiave. Nonostante i nostri suggerimenti, è stato inevitabile arrendersi di fronte alle personalità più "entusiaste" ed estroverse che si sono lanciate nella recitazione. Alcuni studenti sono riusciti a controllare maggiormente la propria produzione e altri, invece, forse per la novità dell'esercizio, per lo sforzo di concentrazione e probabilmente per il loro carattere più timido, si sono espressi in un tono piatto e monocorde, cosa che non ha favorito la piena comprensione del film, che ne è risultato appiattito, neutralizzato nella sua ironia e giocosità.

L'entusiasmo recitativo, comunque, non necessariamente è coinciso con una resa adeguata dell'espressività e dell'ironia, come vedremo in seguito.

Non sono state osservate differenze rilevanti tra gli studenti che avevano scelto la *pre-view* del film rispetto alla sceneggiatura. La lettura di quest'ultima è

probabilmente servita a cogliere con maggior precisione i riferimenti storici e i nomi propri. Ciò nonostante, il vantaggio di poter far riferimento ad un testo scritto non è stato avvertito, da un lato perché lo *script* era una versione preliminare precedente al montaggio definitivo e quindi non perfettamente corrispondente al film, e dall'altro, perché gli studenti non avevano ancora acquisito la sicurezza necessaria per poter gestire un testo scritto, seguendo allo stesso tempo le immagini sullo schermo. Infatti, a differenza di quanto si era osservato nel corso delle esercitazioni di IS in classe, dove gli studenti rilevavano che vedere l'oratore in video non favorisse la loro concentrazione, in questo caso la loro attenzione era totalmente focalizzata sulle immagini, per poter seguire l'evolversi delle vicende e dar voce ai personaggi.

#### Classificazione degli errori

La nostra analisi degli errori non si è prefissa finalità statistiche o quantitative. L'intenzione è stata semplicemente quella di fornire un ulteriore, anche se piccolo, contributo allo studio degli errori dell'IS in un ambito ancora poco esplorato, come quello del cinema, e di verificare se esistessero delle nuove tipologie di difficoltà meno evidenti in altri *setting* comunicativi.

Per fare questo, è stata scelta come base per la classificazione degli errori la griglia proposta da Rucci e Russo (1997) sempre per la coppia linguistica spagnolo-italiano. Il lavoro di questi due autori si è basato a sua volta sui criteri di analisi di Altman (1994: 25-38) che distingue tra errori di contenuto (*misinterpretation of the text*) ed errori di forma (*inadequate expression*) basando la propria ricerca sull'interpretazione dal francese all'inglese. Rucci e Russo hanno successivamente integrato il modello di Altman specificando ulteriormente le singole categorie di errore ed aggiungendo la categoria "perdita di coerenza" (**PCOER**), mutuata da de Beaugrande & Dressler (1981). In considerazione del fatto che Rucci e Russo hanno lavorato sulla nostra stessa coppia linguistica, ci è parso utile verificare l'eventuale sovrapposibilità degli errori individuati sulla base di un modello comune.

##### 1. ERRORI DI CONTENUTO

- Omissioni (**O**)
- Aggiunte (**A**)
  - Abbellimenti stilistico-lessicali rispetto alla LP (**Ai**)
  - Autocorrezioni (**Aii**)
- Resa imprecisa di parole (**RIP**)
- Errori di riformulazione di frasi (**RIF**)

## 2. ERRORI DI PRESENTAZIONE

- Errori di forma (**FO**)
  - imperfezioni di stile (**FOi**)
  - errate collocazioni (**FOii**)
  - violazioni di restrizioni combinatorie (**FOiii**)
  - errori di grammatica (**FOiv**)
  - errori di concordanza (**FOv**)
  - errori di esecuzione a livello fonologico e morfologico (**FOvi**)
  - calchi morfosintattici (**FOvii**)
  - perdite di coesione (**FOviii**)
- Perdita dell'effetto retorico (**PER**)
- Perdita di coerenza (**PCOER**)

*Rucci e Russo 1997*

## 1. Errori di contenuto

Per quanto riguarda gli **errori di contenuto**, generalmente ritenuti più gravi rispetto a quelli di presentazione, merita sottolineare che, nel nostro caso, essi hanno avuto un ruolo meno preponderante, passando quasi in secondo piano rispetto agli errori di presentazione e ai tratti soprasegmentali che hanno spesso inficiato il valore artistico del film.

Vediamo alcuni degli esempi più rappresentativi:

Omissioni (O)

Le omissioni sono di natura duplice: in alcune occasioni esse costituiscono un valido strumento per l'interprete che, avvalendosi in modo opportuno, riesce ad eliminare ridondanze e a sfrondare il discorso dai segmenti a basso contenuto informativo; in altre occasioni, invece, le omissioni sono la conseguenza indesiderata di una comprensione errata, di un ritardo accumulato nella riformulazione delle unità discorsive precedenti, di un'elevata velocità di elocuzione in LP e di una scarsa competenza della stessa. All'interprete può, pertanto, risultare utile potenziare l'abilità di "tagliare" i segmenti superflui o sintetizzabili nelle battute successive, quando ciò sia necessario o inevitabile.

I numerosi riferimenti al contesto storico dell'epoca hanno dato del filo da torcere agli studenti in quanto corrispondevano alle unità a maggiore densità informativa.

Aggiunte (A)

Il numero delle aggiunte è risultato essere scarso. Esse si sono manifestate essenzialmente sotto forma di "**abbellimenti stilistico-lessicali**" che lo studente ha inteso usare per conferire maggiore naturalezza e spontaneità ai dialoghi. Si è



osservata una tendenza ad appesantire le frasi a causa di un frequente uso di riempitivi quali *beh*, specialmente all'inizio di frase, e di connettivi come *quindi*, di cui spesso ci si è avvalsi in modo errato ponendo in una relazione di causa-effetto frasi che in LP erano separate.

DON LUIS

¡Hombre, cocido!

A) *Beh*, c'è il lesso.

-----

DOÑA ASUN

Pues nada, que como Juanito es hijo único y le doy todos los caprichos, aquí estamos... Don Manolo, ¿me da otra copita?

A) *Quindi* Juanito è *molto giovane* e anche molto viziato e *quindi*...

-----

È stato estremamente interessante, invece, osservare quanto siano state rare le **autocorrezioni**, a differenza di quanto accade nelle esercitazioni basate sui discorsi dei convegni. Era come se gli studenti fossero consapevoli di "doppiare" dei personaggi e pertanto sarebbe sembrato loro assai innaturale riformulare una frase e correggere una battuta. C'è da aggiungere che il *décalage* era minimo e che correggersi avrebbe sicuramente compromesso la battuta successiva.

Vediamo un esempio, tra l'altro abbastanza plateale, delle rarissime autocorrezioni:

GUARDIA

Yo me quiero morir... ¡Yo me quiero morir!

D) *Io non voglio morire! [Ah...] Io voglio morire!*

#### Resa Imprecisa di Parole (RIP)

Tra le difficoltà poste da una sceneggiatura cinematografica, vale la pena di menzionare l'uso del **registro familiare** e del lessico di ogni giorno che spesso non emerge nei discorsi delle conferenze. Nell'esempio che segue, si nota come possa risultare difficile persino la traduzione di una parola comune come *genero*.

MANOLO

O sea, que ahora, en el mejor de los casos, gano un yerno y pierdo un amigo, ¿no?

A) *Adesso* o *acquisisco* un *genero* o *perdo* un *amico*.

B) *Quindi*, nel migliore dei casi, *perdo* un *amico* e *conquisto* un ... un ... un ... *parente*.

C) *Adesso* nel migliore dei casi *guadagno* un *suocero* e *perdo* un *amico*.

Si è riscontrato anche un numero ragguardevole di RIP per **errata comprensione a livello fonologico**:

POLONIA

Y a lo mejor también sabe jugar al **subastado**.<sup>2</sup>

A) Forse sa anche giocare a carte.

B) E forse sa anche difendere il suo Stato. (subastado - su Estado)

C) Magari sa anche giocare a carte.

D) E sai anche giocare a briscola magari.

Nel caso della traduzione B), vi è un'errata comprensione a livello fonologico che va a sommarsi alla mancata conoscenza del termine in LP accompagnata dal condizionamento del contesto storico. Buone le altre traduzioni sia per la scelta dell'iperonimo "carte" che del termine "briscola", sostituibile – in questo contesto – con qualsiasi altro nome di giochi.

Come ci si poteva ben aspettare operando su due *cognate languages* come lo spagnolo e l'italiano, gli errori dovuti alla resa imprecisa di parole per **calco lessicale** sono stati i più numerosi. Naturalmente le loro cause sono molteplici: dalla scarsa competenza di LP, al calo della concentrazione, durante il quale la tentazione paronimica prende il sopravvento. Vediamo alcuni calchi lessicali:

MANOLO

Bueno, aquí están los **rudimentos** de la ensalada.

C) Qui c'è l'occorrente per l'insalata.

D) Ecco qui i rudimenti per l'insalata.

E) Ho portato l'insalata.

-----  
JUANITO

¡Rocío, dile que somos novios **formales**!

A) Rocío, dille che siamo fidanzati ufficiali.

B) Rocío, siamo fidanzati formali.

-----

Diverso il prossimo esempio: in italiano, l'aggettivo *tremendo* ha una connotazione negativa. In spagnolo è uno di quei termini "double-edged", con una prima accezione che coincide con quella italiana e una seconda accezione connotata positivamente.

FERNANDO

Oye ... Aquí hay putas, ¿verdad?

A) Ci sono prostitute, vero?

B) Senta, qui ci sono delle puttane, vero?

---

2 Il *subastado* è un gioco di carte in cui si vince prendendo i 4 re o i 4 cavalli.

- C) *Scusi, ci sono puttane?*  
 D) *Ci sono putt ... prostitute qui, vero?*

GAÑAN

Como haber sólo hay una. Pero, eso sí, **tremenda**.

- A) *Ce n'è una, ma è tremenda.*  
 B) *Per essercene, ce n'è solo una, ma tremenda, questo sì.*  
 C) *Sì, ce n'è una. Tremenda!*  
 D) *Ce n'è una ed è fenomenale!*
- 

Nell'esempio che segue, lo studente B), per scarsa competenza della terminologia militare e forse per perdita di concentrazione, effettua un calco lessicale (RIP) senza avere la prontezza di ricorrere ad una generalizzazione come il collega A):

VIOLETA

Pero, ¿tú te crees que un cornetín de órdenes es un saxofón o qué?

- A) *Ma credi che la tromba sia un sassofono?*  
 B) *Tu credi che un cornetto di ordini sia un sassofono?*  
 C) *Credi che una tromba di ordinanza sia un sassofono?*

Quando Fernando accetta di suonare la tromba di ordinanza e chiede alle sorelle se preferiscano ascoltare la diana di tutti i giorni o quella di gala, vengono fornite buone soluzioni dagli studenti A) e C), mentre B) sembra disorientato, tenta un calco (RIP) e poi si interrompe, nonostante che a nessuno degli studenti fosse nota la traduzione esatta.

FERNANDO

No, si por mí ... ¿La diana de diario o la floreada?

- A) *- La sveglia o qualcos'altro?*  
 B) *No, se è per me ... Fiori o ...*  
 C) *L'adunata o il silenzio?*
- 

#### Resa Imprecisa di Frasi (RIF)

Tra gli errori di contenuto, sono piuttosto numerosi gli errori di riformulazione di frasi dovuti a cause diverse, tra cui ricordiamo la rievocazione condizionata dalle proprie conoscenze, l'errata compressione semantica delle informazioni percepite, la scarsa competenza della LP, la co-occorrenza di più RIP nella stessa frase, l'errata comprensione a livello fonologico.

La frase che segue ha rappresentato un ostacolo per tutti gli studenti, fondamentalmente a causa della temporale che ha indotto un calco morfosintattico. In

spagnolo *cuando* può introdurre un verbo, un aggettivo e anche un sostantivo.<sup>3</sup> In questo esempio specifico, il calco è probabilmente attribuibile ad un *décalage* ai minimi termini e ad una scarsa conoscenza di questo uso dell'avverbio di tempo. Anche la seconda parte della frase pone difficoltà: gli studenti, ancora in attesa di un verbo per la temporale, si sono trovati impreparati di fronte ad un riferimento storico. Il risultato è un'errata riformulazione della frase (**RIF**) nelle versioni A) e B) e perdita di coesione (**FOviii**), nella versione C).

CAPORALE

Ya. Y **cuando la revolución** del 1854, al marqués de Ahumada, que era el creador de nuestro Instituto, lo **echaron** por apoyar al gobierno contra los sublevados.

A) E quando la rivoluzione del 1854 ... ha lasciato andare il marchese de Ahumada ...

B) E quando la rivoluzione del 1864, hanno cacciato il marchese per aver difeso la patria.

C) E quando la rivoluzione del 1854, il nostro fondatore il marchese de Ahumada lo hanno cacciato perché aveva difeso il governo contro gli insorti.

-----

## 2. Errori di presentazione

Come già accennato in precedenza, gli errori di presentazione hanno avuto un forte peso sul risultato finale dell'esercitazione. Si può dire che, rispetto ad altri *setting* comunicativi, nel cinema la fruibilità del messaggio riveste un'importanza maggiore. Il pubblico, infatti, non è interessato esclusivamente al contenuto informativo e alla precisione terminologica, come può avvenire nel caso di conferenze internazionali specialistiche: nell'ambito cinematografico l'interprete è anche chiamato a preservare, per quanto sia possibile, il valore artistico ed estetico dell'opera.

### Errori di forma (fo)

Per quanto riguarda gli errori di forma (**FO**), hanno creato difficoltà le frasi sintatticamente più complesse, sollevando problemi in particolare nella traduzione di tempi e modi verbali:

FERNANDO

... No. Yo estaba destinado en el aeródromo de Cuatro Vientos... Bueno, pues aunque a Galán y García Hernández los habían fusilado el catorce de diciembre, la sublevación **no se aplazó** y de madrugada la radio dijo

---

3 Matte Bon (1992, II: 193).

... "proclamada la República en Madrid, toquen diana." Y como yo era el cornetín de órdenes, pues la toqué. Entonces salieron los aviones para ver lo que pasaba en Madrid ...

B) *Io ero destinato all'aerodromo di Cuatro Vientos. Poiché erano stati fucilati Galán e García Hernández il 14 dicembre, la rivoluzione non si è spostata. E la radio ha detto: "Proclamata la Repubblica a Madrid". E quindi hanno mandato gli aerei per vedere che cosa stava succedendo a Madrid...*

C) *No, io ero nel reggimento...*

Nella versione dello studente B), si rileva un calco morfosintattico di *no se aplazó* con perdita di coesione (**FOviii**). In spagnolo, per la voce passiva, si ricorre spesso all'uso del pronome clitico *si*, una soluzione possibile anche in italiano – anche se meno frequente – a condizione che il soggetto non sia in posizione preverbale (come in questo caso) e che non si utilizzino verbi intransitivi o verbi suscettibili di diventare dei riflessivi accidentali, ovvero essere formati da verbi transitivi che possono funzionare come dei riflessivi (ad esempio, i verbi di movimento: *spostarsi*). Un errore di forma che rende la frase poco comprensibile. In C), errata comprensione a livello fonologico

#### Imperfezioni di stile (FOi)

A causa della velocità e probabilmente di un *décalage* stretto, il verbo *pedir* + complemento diretto con "a", con il significato di *chiedere in sposa una persona*, viene inizialmente scambiato nella sua accezione di *chiedere qualcosa a qualcuno* (*pedir a alguien algo*). Lo studente A) se ne accorge appena in tempo per aggiungere *la mano* a frase quasi conclusa, ottenendo una frase poco soddisfacente dal punto di vista stilistico. Anche lo studente B), nello sforzo di tradurre il verbo correttamente, ha riformulato in modo impreciso la seconda parte della frase:

DOÑA ASUN

Dios mío, cuántos recuerdos... Con esa pulsera **pidieron a** mi abuela y a mi madre, y con ella me pidieron a mí... ¿Le has dicho que cuando os caséis me iré a vivir con vosotros?

A) *Quanti ricordi! Con questo braccialetto han chiesto a mia nonna, a mia madre e a me la mano... E io verrò vivere con voi, gliel'hai già detto?*

B) *Quanti ricordi! Con questo braccialetto hanno chiesto la mano a mia madre e anche a me e a mia nonna. Vi ho già detto che quando vi sposate verrò a vivere con voi?*

#### Errata collocazione (FOii)

Il dialogo che segue contiene una **collocazione** che non può essere mantenuta in italiano. Traducendo *palabras mayores* alla lettera, infatti, si incorre in un modo

di dire italiano di significato diverso e connotato negativamente, mentre in questo contesto la frase spagnola significa semplicemente "Di questo io non mi occupo", "Questo io non glielo so dire". Forse l'espressione "cose grosse" poteva risultare accettabile:

FERNANDO

Ah. ¿Y cuánto cuesta la dormida?

A) Ah. Quanto costa dormire?

B) E quanto costa?

C) E quanto costa una notte?

GAÑAN

Eso son **palabras mayores** ... Tiene que hablar con la Polonia.

A) Queste sono parole grosse. Devi parlare con Polonia.

B) Beh, queste sono altre cose. Deve parlare con la Polonga.

C) Devi parlare con la Polonia.

#### Errori di grammatica (FOiv)

Gli errori di grammatica hanno riguardato essenzialmente l'uso dei tempi e dei modi verbali. La *consecutio temporum* è stata spesso violata, segno di uno scarso controllo da parte dello studente della propria resa. Nell'esempio che segue, la frase era piuttosto complessa già in LP e non meritava lo sforzo di essere riprodotta come tale. Risulta eccellente infatti la semplificazione effettuata dallo studente D):

CAPORALE

Al que inventó el tabaco ... tendrían que colgarlo de un gancho de carnicería ... y tirarle de los pies después...

A) Chi ha inventato il tabacco doveva essere stato appeso per un gancio del macello e poi essere tirato per i piedi.

B) Quello che inventò il tabacco dovevano appenderlo e tirarlo per i piedi poi.

D) Maledetti quelli che hanno inventato il tabacco. Dovevano impiccarli tutti.

#### Errori di concordanza (FOv)

Questa tipologia di errore non si è verificata con frequenza. Vediamo un esempio di mancata concordanza tra soggetto e verbo per calco del plurale in LP:

ROCIO

Pero las cosas requieren su tiempo.

A) Le cose hanno bisogno del loro tempo.

D) Il fatto è che tutto va fatto a suo tempo.

E) Però per queste cose ci vogliono un po' di tempo. (FOv)

Più frequenti, invece, gli errori riguardanti l'uso dei pronomi allocutori e alle concordanze dei relativi verbi. Si è notata una tendenza a passare indifferentemente dall'uso del *tu* al *lei*, anche nell'ambito della stessa frase. Anche in questo caso risulterebbe utile potenziare il controllo uditivo sulla propria resa:

GUARDIA

Cabo ... ¿Me oye? ¡Señor Juan! ¡Señor Juan!

A) Mi senti, signore?

-----

LUZ

No es molestia ... Pasa, pasa.

A) No, non disturba. Entra, entra.

Nell'ultimo esempio, in caso di dubbio, si potrebbe consigliare un approccio impersonale, come: *Nessun disturbo. Prego, prego.*

#### Calchi morfosintattici (FOvii)

In questo esempio, lo studente D) incorre in un calco morfosintattico (FOvii) rendendo riflessivo un verbo, in questo contesto, intransitivo:

FERNANDO

¡Me ahogo!

A) *Affogo!*

D) Mi affogo!

Ecco un altro errore frequente, che consiste nel tentativo di utilizzare anche in italiano *come* quale congiunzione che introduce una causale, con il significato di *siccome*. (FOvii)

MANOLO

No sé, **como** no he tenido hijos varones, pues eso ... Que hasta te había cogido cariño ...

A) *Io non ho avuto figli maschi e per questo mi ero affezionato a te.*

C) Come non ho avuto figli maschi ... mi ero affezionato ...

Interessante la traduzione del verbo *querer*:

FERNANDO

Pero, ¿no comprendes que es **a tí a quien quiero?**

LUZ

¿**A mí?**

FERNANDO

¡**A tí, estúpida!**

Si veda, qui di seguito, come C) sia incorso in un calco morfosintattico del complemento diretto spagnolo, che richiede la preposizione "a" nel caso di oggetto animato:

FERNANDO  
 C) *Ma non capisci che amo te?*  
 LUZ  
 C) A me ?  
 FERNANDO  
 C) A te, stupida.

Tra i calchi morfosintattici è possibile distinguere la categoria dei verbi con diversa reggenza preposizionale:

FERNANDO  
 Es que me han dicho que **pregunte por** la Polonia.  
 A) *Mi hanno detto di chiedere per la signora Polonia.*  
 B) *È che mi hanno detto di chiedere di Polonia.*  
 C) *Mi hanno detto di chiedere di Apollonia.*  
 D) *Mi hanno detto che chieda della Polonia.*

#### Perdite di coesione (FOviii)

CAPORALE  
 Pues que cuanto antes nos pongamos al servicio de lo que parece que va a venir, mejor.  
 A) *Quanto prima ci mettiamo al servizio di ciò che sarà, meglio è.*  
 B) *Quando ci mettiamo al servizio di quello che sembra che venga, è meglio.*  
 C) *E quando ci mettiamo al servizio del governo che verrà, meglio.*  
 D) *E quindi bisogna mettersi al servizio del governo che verrà quanto prima.*

Nella traduzione fornita dagli studenti B) e C) si violano le regole della correlazione incorrendo in un errore di forma, consistente in una perdita di coesione (FOviii). D) presenta una traduzione alternativa, sintatticamente più semplice.

#### Perdita dell'effetto retorico (PER)

Come si è già accennato nelle pagine che precedono, questa commedia di Trueba è pervasa da una sottile ironia che caratterizza quasi tutti i suoi dialoghi. Pertanto, l'interprete ha il dovere di trasmettere all'ascoltatore non soltanto le informazioni necessarie per seguire la trama, ma anche l'atmosfera in cui essa si svolge, tanto più se l'interpretazione è rivolta ad una giuria chiamata a valutare il



film in tutte le sue sfaccettature prima di esprimere un giudizio ed, eventualmente, aggiudicare un premio. L'ironia, come si legge nella definizione fornita dal Dizionario di linguistica Einaudi, "*è figura particolarmente sfuggente e complessa. Il suo paradosso consiste nel fatto che per funzionare deve essere riconoscibile ma se è troppo scoperta perde di efficacia e si avvicina all'amarezza del sarcasmo*". La riconoscibilità, dunque, è uno dei suoi requisiti, perché non è detto che, alle prese con dialoghi a ritmi incalzanti, l'interprete sia sempre in grado di riconoscere l'ironia e, una volta che questa è stata riconosciuta, resta sempre il problema di come riprodurla, in modo non troppo scoperto, naturalmente, e senza cadere nella tentazione di recitare. Alla luce delle prestazioni degli studenti, inoltre, ci siamo resi conto che riuscire a comunicare l'ironia ha molto a che vedere con lo stato d'animo dell'interprete e con il suo modo di percepire l'ironia. Per quanto si trovassero in una situazione rilassata, non di "esame", non c'è dubbio che gli studenti si siano trovati ad affrontare un'esperienza nuova e impegnativa, che da parte loro ha richiesto una forte concentrazione. Al fine di riconoscere e successivamente riprodurre l'ironia, riteniamo sia essenziale possedere quella tranquillità e quella sicurezza che derivano da un buon controllo della tecnica di IS e delle abilità traduttive. È quasi necessario divertirsi in prima persona per poter coinvolgere anche chi ascolta. È evidente che tutto ciò non può accadere in questa fase precoce della formazione di un interprete.

Come già si è detto, gran parte dell'espressività del film è andata perduta nelle frasi tentennanti e a volte mal costruite, o semplicemente pronunciate senza alcuna intonazione.

Vediamo qualche esempio:

Quando il vecchio Manolo scopre che Fernando ha finto di perdere il treno per far conoscenza con le sue quattro figlie appena giunte in paese, gli si rivolge con tono ironico:

MANOLO

Ya, ya, ya ... Que has perdido el tren. ¿A que sí?

A) È vero che hai perso il treno, vero?

B) Sì, sì. Hai perso il treno, sì?

In entrambi i casi si riscontra una perdita dell'effetto retorico. Il tono ironico non viene riprodotto e il disagio degli studenti è comunque percepibile nelle loro traduzioni titubanti.

Importantissime anche le sfumature. L'ironia e la comicità sono due cose ben diverse e una scelta lessicale non misurata può compromettere la grazia di alcuni dialoghi.

Quella che segue è la seconda delle conversazioni che consentono al pubblico di conoscere Higinio, il personaggio che non compare mai perché

defunto l'anno prima. È fondamentale, perciò, che il dialogo ironico e delicato, che soltanto insinua dei sospetti sul conto di Higinio, sia tradotto con accuratezza:

CLARA

¡Con lo buena que le había salido aquel día la paella! ¿Os acordáis?

B) *Come gli era venuta bene la paella quel giorno!*

ROCIO

Menuda mano tenía para el arroz.

B) *Era bravissimo a preparare il riso.*

VIOLETA

¡A ver! Con lo **cocinilla** que era...

B) *Sì, con il frocio che era... con l'effeminato che era.*

CLARA

¡Eso también es verdad! ¡Mejor que me hubiera hecho un hijo, en lugar de tanta paella!

B) *Sarebbe stato meglio un figlio che tanta paella.*

#### Perdita di coerenza (PCOER)

Riportiamo un dialogo nel suo intero in considerazione della sua emblematicità dal punto di vista della perdita di coerenza. Lo stravolgimento quasi totale è il risultato di una serie di tentativi di compressione semantica non riusciti, omissioni e calchi. Indubbiamente la causa principale è ancora una volta l'elevatissima velocità di elocuzione del personaggio di Clara.

CLARA

Yo creo que la culpa fue de mi madre. Como ya había nacido yo, cuando tuvo a Violeta quería un niño, y toda la ropita de cuna la había comprado azul. La manía de la parejita, ya sabes.

A) *Io ero già nata tanto tempo fa. -*

B) *Credo che la colpa sia di tua mamma ... della mamma, perché Violeta era già nata ...*

C) *Siccome io ero già nata, tutte le cose che ha comprato la mamma erano azzurre.*

CLARA

Lo malo es que siguió vistiéndola de niño hasta que tuvo el período.

A) *E l'ho fatta vestire da uomo fino a quando è diventata donna.*

B) *La cosa peggiore è che ...*

C) *Purtroppo però ha continuato a vestirsi di blu fino a che ha avuto il primo ciclo.*

-----  
CLARA

Bueno, de niñas tuvimos que hacer la primera comunión ... Por lucir los trajes, más que nada, a mamá le encantaba ponernos muy guapas ...

Bueno, a Violeta muy guapo, porque ella hizo la primera comunión de marinero.

A) *Abbiamo fatto la Comunione quando eravamo piccole. Eravamo molto contente di vestirci in maniera così.*

B) *... e il fatto che eravamo piccole.*

E) *Violeta era sempre vestita di azzurro.*

FERNANDO

¿Qué pasó con el confesionario?

A) *E cosa c'entra?*

B) *E cos'è questo del confesionario?*

CLARA

Pues que como Violeta se confesaba por la parte de los hombres, el cura le hablaba de los tocamientos impuros y de todas esas cosas como si fuera un chico. ¡Imagínate!

A) -

B) *Dato che Violeta doveva confessarsi dalla parte degli uomini, il prete le parlava degli atti impuri e di tutta questa cosa come se fosse un ragazzo.*

C) *Addirittura Violeta raccontava che si masturbava come un ragazzo.*

#### Riferimenti storici

Come spesso accade in questa prima fase della formazione degli interpreti, riferimenti improvvisi a nomi propri, date e in generale l'occorrenza di segmenti ad alta densità informativa finiscono per spiazzare gli studenti. Nel brano che segue, Don Luis legge un telegramma del Ministro dell'Interno, il che comporta un brusco cambiamento di registro. Si osservano numerosi errori per riformulazioni imprecise e ricorso a frasi stereotipate (come *sensibilizzare l'opinione pubblica*):

DON LUIS

Lo mejor es el final. "... y deberá vucencia procurar que el triunfo monárquico dé sensación verdadera opinión pública."

A) *Il meglio è alla fine. "Deve dare la sensazione di appoggiare l'opinione pubblica".*

B) *È la sensazione di ... È necessario sensibilizzare l'opinione pubblica.*

C) *La parte migliore è alla fine. "Il trionfo morale deve dare la sensazione ...*

ROCIO

¿Qué es ese papel?

B) -

C) *E che cos'è?*

## VIOLETA

Copia de un telegrama del **ministro de la Gobernación** a los gobernadores para preparar el **pucherazo** en las elecciones del día doce.

A) È il ministro del Governo. Si stanno preparando ...

B) Stan preparando gli imbrogli per le elezioni del 12.

C) Un telegramma di un ministro. Stanno preparando una rivolta per il giorno delle elezioni.

D) Stanno preparando brogli elettorali per il 12.

E) È necessario ... è necessario ... è un documento necessario per le elezioni.

Anche in quest'ultima frase sono numerosi gli errori e le titubanze, fondamentalmente ascrivibili alla scarsa competenza della LP.

Inevitabilmente, la poca conoscenza del contesto storico in cui è ambientato il film ha causato non poche difficoltà agli studenti:

## DOÑA ASUN

Que conste que a mí me hubiera gustado más entroncar con una **familia carlista**, claro, pero, en fin, mejor con una republicana que con una secuaz de los Borbones...

B) Mi sarebbe piaciuto di più avere una famiglia seguace del re, ma, al fine, meglio con i repubblicani che con i seguaci dei Borboni.

Traducendo *carlista* con *seguace del re*, B) è incorso in un controsenso.

## Riferimenti culturali

Qualche problema interpretativo è derivato dalla presenza di alcuni termini relativi al sistema amministrativo e politico, alle usanze e alla gastronomia locali.

Il termine *duros* (monete da 5 pesetas) è uno dei riferimenti culturali menzionati tra i dubbi sollevati dagli stessi studenti prima dell'esercitazione. È sufficiente convertire i *duros* in pesetas per mettere un pubblico internazionale nelle condizioni di capire. Tutte le alternative date dagli studenti sono comunque più che accettabili:

## FERNANDO

Yo ... ¿Cuánto cuesta pasar toda la noche?

A) Quanto costa passare tutta la notte?

## POLONIA

Para los chicos guapos, dos **duros** ...

A) A uno bello come te, molto poco.

B) Per un ragazzo bello, poco.

- C) *Per i ragazzi carini, solo pochi spiccioli.*  
 D) *Per te c'è lo sconto, dato che sei così carino.*

-----  
 GUARDIA

La Benemérita no se mete en política. Lo dijo el Jefe de línea.

CAPORALE

**Y el quince de mayo San Isidro.**

- A) -  
 B) *Il 15 di maggio San Isidro.*  
 C) *E il 15 maggio è San Isidro!*  
 D) *Ah, sì? E poi?*

L'esempio che precede, invece, notiamo ciò che Giambagli (1992) definisce un "implicito culturale" che pochi interpreti, e ancor meno gli studenti, individueranno al primo ascolto. San Isidro, patrono di Madrid, viene festeggiato il 15 maggio, data ben nota a tutti gli spagnoli. Il caporale, pertanto, pronuncia questa frase per rispondere con un'altra banalità alla banalità appena pronunciata dalla guardia. Lo studente D) ha avuto la percezione giusta, senza però tradurre la frase con efficacia. Gli altri studenti sono ricorsi ad omissioni, oppure si sono limitati a ripetere – spesso con intonazione errata – la frase, che tuttavia manca di un riferimento culturale per il pubblico italiano.

#### Riferimenti gastronomici

Nel corso del film, vengono fatti alcuni rapidi riferimenti ad alcune pietanze spagnole tipiche che comunque sono scarsamente rilevanti ai fini del dialogo. Di conseguenza, diversamente da quanto si richiederebbe per la traduzione di un testo di Vázquez Montalbán, sono più che accettabili le soluzioni date dagli studenti, che hanno lasciato in lingua originale soltanto la conosciuta **paella**.

Anche la **tortilla** è ormai una pietanza nota agli italiani, sebbene alcuni possano confonderla con quella messicana. Ciò nonostante nessuno degli studenti ha optato per mantenere il termine in LP e a ragione, in quanto in quel contesto avrebbe potuto distrarre il pubblico. La scena, invece, mostrava Clara in lacrime che soffriva di gelosia.

CLARA

Y yo ... como una tonta ... aquí ... haciéndole las **tortillas** ...

- A) *Sono una stupida tra le stupide.*  
 B) *E io come una tonta a fare le tortill ... a fare le frittate.*  
 C) *E io come una stupida a preparargli la frittata!*

## Riferimenti religiosi

I riferimenti religiosi sono abbondanti in tutto il film e hanno posto in rilievo la scarsa competenza in materia da parte degli studenti nella propria lingua madre. Nella formazione degli interpreti ci si concentra talmente sugli argomenti di attualità, politica, economia ecc. che poi risulta sufficiente cambiare ambito per trovare difficoltà quasi insormontabili nella traduzione di verbi quali *renegar*, *excomulgar*, *retractarse*, *santiguarse*, *blasfemar*, *apostatar* e di sostantivi quali *viático*. I problemi sono derivati soprattutto dalle reggenze preposizionali e dall'uso generale di tali verbi in italiano.

Il dialogo che segue contiene numerosi riferimenti religiosi che inducono gli studenti in errore per scarsa competenza lessicale sia in LP che in LA. Nella prima battuta, A) incorre in una resa imprecisa della frase (RIF) per errata traduzione della temporale. Il termine *viatico* viene omesso nella versione B), oppure tradotto con *miracolo* in C) (RIP per errata comprensione a livello fonologico).

MANOLO

¡Nada! Que en cuanto va ganando el cura, la Divina Providencia le da un pretexto para que se esfume con las ganancias! Se lo ha llevado el sacristán a dar un **viático**.

A) Una volta che il prete perde, la Divina Provvidenza interviene affinché vada a fare un viatico e così lui rimane con la vincita.

B) Quando vince il prete, la Divina Provvidenza gli permette sempre di andarsene con quello che ha vinto.

C) Quando sta vincendo il prete, la Divina Provvidenza gli manda un miracolo in modo che possa andarsene con la vincita.

FERNANDO

Una **extremaunción**.

A) Ma non è un viatico, è un'estrema unzione.

B) Non è un viatico.

C) -

MANOLO

¿Y qué más da?

A) -

B) -

C) -

FERNANDO

Con el viático el **agonizante** recibe la comunión. La extremaunción, en cambio, significa unirlo con los santos óleos.

A) L'estrema unzione per i moribondi, il viatico è una comunione, invece.

B) Con il viatico l'agonizzante riceve la comunione. L'estrema unzione invece riguarda gli oli santi.

C) No, con il viatico l'agonizzante riceve l'estrema unzione. Invece ...

In quest'ultima battuta, B) e C) effettuano un calco lessicale (**RIP**). In A) vi è perdita di coesione (**FOviii**) e in C) perdita di coerenza (**PCOER**).

JUANITO

Vamos a ver: ¿qué tengo que hacer para **renegar**?

A) *Vediamo. Che cosa devo fare per rinunciare?*

D) *Devo abiurare.*

DON LUIS

Para **renegar**, ¿de qué?

A) *Rinunciare a che cosa?*

C) *Per rinnegare che cosa?*

JUANITO

¡De esto! ¡De la religión católica! ¡Pagando lo que sea!

A) *A questo. Alla religione cattolica. A qualsiasi prezzo.*

C) *Questo. La religione cattolica.*

DON LUIS

¿**Renegar**, tú? ¡Si acabas de **santiguarte**!

A) *Rinunciare, tu? -*

C) *Ma se hai appena ricevuto i sacramenti!*

JUANITO

¡Ya está! Y ahora, aver, ¿qué hago? ¿Le escupo a usted? ¿**Blasfemo**?

¿Canto el "Himno de Riego"<sup>4</sup>?

A) *Sì. E ora cosa devo fare? Le sputo? Blasfemo? Canto l'Inno di Riego?*

D) *Che cosa faccio? Che cosa faccio, sputo?*

E) *Che devo fare? Devo blasfemare? Cantare l'Inno?*

Il verbo *renegar* ha rappresentato uno degli scogli maggiori, seguito da *blasfemar*. Nessuna delle traduzioni dell'ultima battuta di Juanito è soddisfacente a causa delle forti imprecisioni, dei calchi e delle omissioni.

Fraasi idiomatiche e modi di dire

La seguente espressione proverbiale, che non significa nient'altro che *lupus in fabula*, ha spiazzato molti studenti che hanno optato per un'omissione oppure per una traduzione letterale, che non può essere tuttavia compresa dal pubblico italiano.

VIOLETA

Hablando del ruin de Roma ...

A) -

---

4 Marcia militare composta per le truppe che obbligarono Fernando VII a giurare la Costituzione nel 1820. Successivamente divenne l'inno nazionale della Seconda Repubblica.

B) Parlando della rovina di Roma ...

C) -

D) A parlare del diavolo ...

Per il resto, lo spagnolo è una lingua ricchissima di *modismos* e frasi idiomatiche che spesso risultano difficili da trasporre in italiano.

Nell'esempio che segue, nessuno studente-interprete è riuscito a trovare l'espressione italiana corrispondente all'espressione in LP, ovvero *Si vive una volta sola*:

AMALIA

No sé. Hazme caso: **tú, a vivir, que son dos días.**

A) Stammi ad ascoltare: sfrutta la vita finché sei giovane!

B) Lo so, lo so.

C) Dammi retta, vivi bene questa tua età.

D) Non lo so. Ascoltami. Vivi, che è poco tempo.

E) Fammi caso. Tu vivi la vita perché è corta.

Occasionalmente, tali frasi idiomatiche non sono di comprensione immediata ed è possibile incorrere in controsensi:

CAPORALE

La patria es el gobierno. Y a mí **me da en la nariz** que el gobierno va a cambiar.

A) La patria è il governo. *A me non mi importa* se cambia il governo.

B) La patria è il governo. *E a me non piace* che il governo cambi.

C) La patria è il governo. *E io penso* che il governo cambierà.

D) La patria è il governo e mi sa che il governo cambierà.

L'input visivo

Nonostante che, a differenza di quanto accade in ambito congressuale, nell'interpretazione dei film gli interpreti possano trarre vantaggio da un input visivo, è interessante scoprire che quest'ultimo non è sempre così utile come si potrebbe pensare. Nell'esempio che segue non risulta di alcun ausilio vedere con i propri occhi un braccialetto che passa dalle mani di un personaggio all'altro. Nelle frasi in cui non sia presente il sostantivo italiano di genere maschile, pronomi ed aggettivi riferiti al braccialetto stesso vengono immancabilmente tradotti al femminile seguendo pedissequamente lo spagnolo (**FOV**):

JUANITO

Mamá, la pulsera ...

A) B) C) Il braccialetto, mamma.



DOÑA ASUN

Ah, la has encontrado ... Muy bien, pues dásele.

A) ... *Dagliela quindi.*

B) *L'hai presa.*

C) *L'hai già presa. L'hai tu.*

E ancora:

JUANITO

Muy bien. Pues venga la pulsera de mi madre.

D) *Allora dammi il braccialetto.*

ROCIO

Ah, no, yo la pulsera no te la doy.

D) *No, non te la do.*

-----

Allo stesso modo, questa volta nel caso di un solo studente, l'immagine visiva del padre Manolo che chiama la figlia dal piano di sotto non aiuta a tradurre correttamente il verbo *ir*. L'errore (RIF) è dovuto ad una scarsa competenza della LP nella quale si ricorre al verbo *ir* in molti contesti in cui l'italiano utilizzerebbe invece il verbo *venire*.

MANOLO

¡Rocíoóóó! ¿Qué ha sido eso?

A) B) C) *Rocio! Cos'è successo?*

**ROCIO**

¡Nada, papá! ¡Voy, voy!

A) *Papà, arrivo.*

B) *Niente, papà, niente. Me ne vado.*

C) *Arrivo, papà, arrivo.*

### Interferenze linguistiche

Vi è un aspetto dell'IS nella coppia linguistica spagnolo-italiano che, a nostro avviso, merita ulteriori approfondimenti. Fin dall'inizio avremmo potuto dare per scontati i numerosissimi calchi riscontrati sia a livello lessicale che morfosintattico. Tuttavia, sarebbe interessante studiare ulteriormente un fenomeno osservato negli studenti che si trovano ad interpretare dallo spagnolo in italiano (e anche negli interpreti professionisti, sebbene in minor misura), ovvero l'esistenza di interferenze linguistiche indipendenti dal testo in LP. Si è notato che l'immedesimazione nella LP a livello mentale può far sì che l'interprete occasionalmente ricorra a calchi lessicali di parole non presenti in LP e a strutture sintattiche tipicamente spagnole anch'esse assenti nella frase da tradurre.

Vediamo qualche esempio:

AMALIA

No sé. Hazme caso: tú, a vivir, que son dos días.

A) *Stammi ad ascoltare: sfrutta la vita finché sei giovane!*

Nella frase che precede, lo studente A) intendeva dire *goditi la vita*, ma la sua scelta lessicale è caduta su un calco di *disfrutar* (*godere* in spagnolo), che peraltro non compare in LP.

Nell'esempio che segue, di nuovo, lo studente non effettua una traduzione letterale e intendendo dire *si tiene la vincita* ricorre ad un calco di *quedarse con*:

MANOLO

¡Nada! Que en cuanto va ganando el cura, la Divina Providencia le da un pretexto para que se esfume con las ganancias! Se lo ha llevado el sacristán a dar un viático.

A) *Una volta che il prete perde, la Divina Provvidenza interviene affinché vada a fare un viatico e così lui rimane con la vincita.*

E ancora, questa volta a livello morfosintattico, nei prossimi due esempi si osservano due calchi di costruzioni tipicamente spagnole:

FERNANDO

¿Qué pasó con el confesionario?

A) *E cosa c'entra?*

B) *E cos'è questo del confesionario?*

VIOLETA

¿Ves? Si yo me topara con un hombre como él, hasta me lo pensaba.

Porque no te falta más que ponerle un cencerro, mamá.

C) *Vedi? Se io mi mettessi con un uomo come lui ... Solo gli manca un campanello.*

Una "coerenza soggettiva"

Da sommare al problema della riconoscibilità dell'ironia, che si ripresenta anche nell'esempio che segue, è interessante notare come, laddove il dialogo contenga qualche incongruenza o uno sviluppo imprevisto, gli studenti abbiano tentato di ricondurre il discorso ad una propria e rassicurante coerenza. È come se essi avessero deciso di opporre resistenza all'imprevedibilità e all'originalità della sceneggiatura che, come abbiamo sottolineato, appartiene ad un periodo piuttosto provocatorio del cinema spagnolo giovane.

Interessantissimo a questo riguardo il racconto di Clara che, con aria innocente, riferisce di aver insistito affinché il marito facesse il bagno nel fiume dopo mangiato, causandone la morte.

CLARA

El verano pasado ... Habíamos venido a pasar el día de merienda ... **Higinio no quería, pero yo me empeñé en que se bañara** después de comer ... Se ve que le dió un corte de digestión y ... Lo estoy viendo ... Estaba ahí, ahí mismo ... y de pronto se hundió ... y nada, que no salía ... ¡**Y yo mirando** como una tonta y creyendo que buceaba! ¡Y me había dejado sola! ¡Sola para siempre!

A) *L'estate scorsa eravamo venuti a passare le vacanze. Io non volevo che facesse il bagno dopo mangiato. È stato tremendo. Era lì, proprio lì. Improvvisamente è andato a fondo e non veniva più a galla. E io rimanendo così come una stupida, pensando fosse andato sott'acqua a nuotare. Sono rimasta sola, sola per sempre.*

B) *L'estate scorsa siamo venuti qui. Io non gli volevo bene, ma io ho insistito perché facesse il bagno qua, dopo il bagno dopo aver mangiato gli è venuto un blocco alla digestione e ... improvvisamente si è affogato. E niente ... non usciva dall'acqua ... io pensavo che mi prendesse in giro. Mi aveva lasciata sola, sola per sempre.*

C) *La scorsa estate eravamo qui per fare merenda. Io ... io non volevo, però ... abbiamo fatto il bagno dopo mangiato. Ha avuto un colpo. Era lì, proprio lì. Improvvisamente è andato giù e ... niente. Non è più tornato a galla. E io pensavo che scherzasse e mi ha lasciato sola, sola per sempre.*

D) *Sì, eravamo venuti qui a fare un picnic. Higinio non voleva, ma io ho voluto che facesse il bagno dopo mangiato. Forse ha avuto un blocco di digestione. Oh, ancora lo vedo. Era lì, lì proprio lì. E all'improvviso è affogato e non è venuto più su. E io guardavo come una stupida perché pensavo che si fosse immerso. Sono sola per sempre.*

E) *L'estate scorsa siamo venuti qui a fare un picnic. Io non volevo. Ha voluto che si facesse il bagno dopo aver mangiato e gli è venuto un arresto di digestione. È stato terribile. Era lì, proprio lì. E di colpo è affogato. Non veniva più su.*

Soltanto lo studente D) ha creduto alle proprie orecchie, mentre gli altri hanno preferito seguire ciò che dettava il buon senso (che magari non è il miglior criterio da adottare per la traduzione dei film moderni, la cui sceneggiatura è spesso imprevedibile).

Una logica ancor più soggettiva nel caso dell'interpretazione della frase seguente effettuata dalla studentessa A), sulla quale il personaggio di Danglar evidentemente non esercitava alcun fascino:

VIOLETA

¿Ves? Si yo me topara con un hombre como él, **hasta me lo pensaba**.

Porque no te falta más que ponerle un cencerro, mamá.

A) *Vedi? Se io incontravo un uomo come lui, mi sparavo.* -

D) *Vedi? Se io conoscessi un uomo così, ci penserei. Perché ci manca solo il campanaccio.*

Comunque, così come gli studenti possono restare spiazzati dall'imprevedibilità di un dialogo, allo stesso modo può capitare che siano gli ascoltatori ad essere spiazzati da frasi a dir poco "atrevidas" pronunciate dagli studenti-interpreti:

MANOLO

Lo que quería decirte es que estos días he comido como un cura y he tenido con quien charlar. Vamos ... y que no me hubiera importado que te quedaras. Pero ahora con mis hijas es distinto.

B) *Quello che volevo dirti è che non solo ho dormito con un prete. Ho dormito anche con un ragazzo.*

Strategie per l'apprendimento:

Effetto retorico

Come già sottolineato, l'uso di un'intonazione piatta e monocorde può neutralizzare l'ironia e l'espressività di numerose frasi, come nel caso del nostro film. Si tratta di un compito arduo: come essere espressivi senza esagerare e restare nel proprio ruolo di interpreti senza scivolare in quello di attori? In alcuni casi, le scelte sintattiche possono venire in aiuto. Si è notato, infatti, che alla neutralizzazione contribuivano anche delle carenze a livello sintattico in LA. La semplificazione sistematica, la preferenza della paratassi all'ipotassi, l'eliminazione delle dislocazioni a sinistra e di ogni espediente volto a potenziare la funzione enfatica, sono tutti aspetti che hanno contribuito all'appiattimento dell'espressività e dell'ironia. Vediamo alcuni esempi.

Il primo presenta tre diversi gradi di espressività proposti da tre studenti diversi. Risulta evidente l'importanza della scelta lessicale per questa frase pronunciata dal vecchio Manolo quando, con sua grande sorpresa, scopre che la figlia omosessuale ha passato la notte con Fernando:

MANOLO

No me digas que ... en fin, que hubo cópula. ¡Esto es un milagro!

A) *Avete avuto una relazione?*

B) *Non mi dire! C'è stata copulazione! Miracolo, questo è un miracolo!*

C) *Non dirmi che avete fatto all'amore.*

Un espediente di cui avvalersi per compensare le carenze espressive, oppure da associare all'intonazione, è quello di ricorrere ad una costruzione sintattica altrettanto enfatica quanto quella in LP:

LUZ  
 ¡Fresca, que eres una fresca!  
 B) Sei una sfacciata.

La traduzione di B) è corretta, ma si nota un'evidente perdita dell'effetto retorico rispetto, ad esempio, a: *Sfacciata che non sei altro.*

In quest'altro esempio, ancora una volta, oltre all'intonazione della voce, risultano estremamente importanti le scelte sintattiche. La versione B) è sicuramente più espressiva della A), indipendentemente dai tratti soprasegmentali.

DOÑA ASUN  
 Gracias, preciosa. **Y tú, casa.** ¿Con quién vas a estar mejor que con tu madre?  
 A) *Grazie. Andiamo a casa. Con chi starai meglio che con me?*  
 B) *Grazie a Dio, figlia. E tu, a casa. Con chi starai meglio se non con tua madre?*  
 C) *Con chi starai meglio che con tua madre?*

-----  
 DON LUIS  
 ¿A que me bajo y **te doy un par de hostias?**  
 A) -  
 B) Ti do un paio di ostie.  
 C) *Guarda che scendo e ti meno.*  
 D) *Se lo ripeti, vedrai.*  
 E) *Guarda che adesso scendo e ti do due pugni.*

Questa espressione idiomatica è estremamente diffusa in spagnolo, non in italiano. Visto che in questo caso è proprio un prete a pronunciarla, affinché sia intesa correttamente in senso metaforico dovrebbe perlomeno essere introdotta da "Adesso, scendo" oppure "Adesso vengo lì e ti do due ostie".

A dimostrazione di quanto possa essere determinante, anche in senso negativo, un intervento a livello sintattico, vediamo l'esempio che segue:

ROCIO  
 Anoche, nada. Yo no tengo la culpa si tu madre està un poco mochales.  
 JUANITO  
 ¡A mi madre no la nombres!  
 A) Non nominarmi neanche mia madre.  
 D) *Non nominare mia madre.*

La frase pronunciata da Juanito è interessante in quanto, come avviene spesso, la funzione enfatica viene ottenuta grazie ad una dislocazione a sinistra – sia in spagnolo che in italiano – che conferisce maggiore espressività ed ottiene un effetto notevolmente diverso rispetto, ad esempio, alla traduzione D), seppur corretta. Lo studente A), nello sforzo di enfatizzare la frase, finisce per stravolgerne il significato attribuendole una connotazione negativa (**RIF**).

#### Sintesi

La compressione semantica e l'uso corretto delle omissioni rappresentano degli strumenti particolarmente utili per l'interprete, specialmente in ambito cinematografico dove, come già accennato, i dialoghi si susseguono a ritmi serrati e le voci degli attori frequentemente si accavallano. Vediamo un esempio di sintesi adottata dagli studenti:

LUZ  
 ¡Siempre dándoles la razón a ellas ...!  
 FERNANDO  
 ¿A quién?  
 LUZ  
 ¡A Rocío! ¡A Clara! ¡A Violeta! Como yo no te gusto ...  
 D) *Alle mie sorelle. Dato che io non ti piaccio ...*

E ancora:

MANOLO  
 Claro. Y así tú sigues de alcalde y **prestando dinero al interés del cincuenta por ciento.**  
 D) *E se tu continui a fare il sindaco e l'usuraio ...*

All'inizio della frase, D) incorre in un'errata comprensione a livello fonologico (*Y así tú – Y si tú*). Buona la compressione semantica ottenuta sostituendo il sostantivo *usuraio* all'intera frase.

È istruttivo osservare le diverse impostazioni traduttive adottate dai vari studenti di fronte a un dialogo veloce a più voci (al fine di valutare con maggiore chiarezza la coerenza di ciascuna versione, riportiamo le traduzioni separatamente):

CLARA  
 Míralo, como siempre, hecho un desastre.  
 ¡Y apesta a anís!  
 ROCIO  
 Vaya novedad ...

MANOLO

No. Si ésta es como vuestra madre ...

MANOLO

Bueno, ¿y qué tripa os ha roto, para venir así, tan de repente?

ROCIO

Pero, ¿no te has enterado de lo que está pasando?

VIOLETA

Papá, en Madrid no hay quién pare ... Manifestaciones, huelgas, palos, tiros ...

MANOLO

Hombre, como a este pueblo llega el periódico con tres días de retraso ...

-----  
CLARA

C) *Mmm, sei un disastro come sempre.*

C) -

ROCIO

C) *Domani vedrai*

MANOLO

C) *Voi lo sapete che siete come vostra madre.*

MANOLO

C) -

ROCIO

C) *Ma non sai cosa sta succedendo in Madrid?*

VIOLETA

C) *Manifestazioni! Il popolo insorge ...*

MANOLO

C) *Dai, però non è un motivo per arrivare con tre giorni di ritardo.*

-----  
CLARA

D) -

MANOLO

D) *Non cominciate a riprendere.*

ROCIO

D) -

MANOLO

D) *So che siete come vostra madre*

MANOLO

D) *Come mai siete venute? Cos'è successo?*

ROCIO

D) *Ma tu non sei informato dei fatti?*

VIOLETA

D) -

MANOLO

D) *No, perché qui il giornale arriva sempre tre giorni dopo.*

Dalla lettura delle due versioni, scelte a titolo di esempio, si evince che lo sforzo traduttivo si focalizza singolarmente su ciascuna frase che viene, volta per volta, riformulata – salvo errate comprensioni – oppure omessa. Non sembra esistere una visione d'insieme del dialogo che, per quanto veloce, contiene tutto sommato poche informazioni da trasmettere. Il riferimento agli scioperi e ai tumulti di Madrid è importante, per esempio. Gli studenti dimostrano di non aver ancora acquisito l'abilità di ricostruire comunque un discorso congruente sulla base delle informazioni recepite e nonostante l'accavallarsi di più voci (poco importa che vengano tradotti tutti i personaggi. Ciò che conta è il contenuto informativo).

Nel breve scambio di battute che segue, lo studente D) sebbene ometta la battuta di Juanito, non compromette la coerenza del dialogo. Anzi, la seconda battuta di Rocío viene unita insieme alla prima, consentendo così all'interprete di guadagnare del tempo prezioso. Lo studente A), invece, non coglie il riferimento alle gassose nella prima battuta di Rocío, traduce in modo piuttosto azzardato la risposta di Juanito e si preclude così la strada per ogni possibile replica da parte di Rocío.

ROCIO

Pero las cosas requieren su tiempo, ¿no lo comprendes? Anda, tráenos **un par** de gaseosas. Y luego hablamos.

A) *Le cose hanno bisogno del loro tempo. Non capisci? Adesso ... ne riparlamo più tardi.*

D) *Il fatto è che tutto va fatto a suo tempo. Dai, dopo parliamo. Portami un po' di gassose ...*

JUANITO

¿Gaseosas?

A) *Non prenderò quella bibita.*

D) -

ROCIO

Y que estén bien fresquitas.

A) -

D) *... e fresche, eh?*

-----

Nel prossimo esempio, il sostantivo *gira* viene scambiato per un verbo, causando una riformulazione imprecisa della frase. Tuttavia, l'errore viene evidenziato ancor più dalla risposta che segue, del tutto incongruente. Andrebbe potenziata, dunque, la prontezza di saper correggere la battuta successiva allo scopo di evitare una perdita di coerenza.

MANOLO

Entonces, la **gira** por América ...

C) *E allora la porti in giro per l'America?*



DANGLAR

Un desastre. Pero, ¿por qué no la prohiben de una puñetera vez?

C) Sì, un disastro. Perché non proibiscono una volta per tutte ...

#### Adeguatezza del linguaggio all'epoca storica

Per concludere, nell'avvicinarsi all'interpretazione per il cinema è inoltre importante ricordare agli studenti-interpreti di essere consapevoli dell'epoca storica in cui è ambientato il film e di avere un approccio diacronico verso la lingua, tanto più se si tratta di un film in costume. Sarebbe innanzi tutto consigliabile utilizzare il "voi" come pronome allocutorio e non il "lei" e ricorrere ad un lessico adeguato al periodo, evitando espressioni moderne e colloquialismi. Per esempio, nel caso di "Belle époque", *mi novia* è preferibile tradurlo con *la mia fidanzata* e non *la mia ragazza*, per *fonda* è più adatto dire *locanda* o *pensione* piuttosto che *hotel* o *albergo*, e *scampagnata* o *merenda* sono da privilegiare rispetto a *picnic*. Inoltre, difficilmente una figlia, negli anni '30, si sarebbe rivolta al padre con il termine *disastrato*, un colloquialismo accettabile solo nel linguaggio giovanile odierno:

CLARA

Míralo, como siempre, hecho un desastre.

A) *Guarda com'è disastrato come sempre.* (RIP/FOi)

B) *Come sta, come sempre.*

C) *Mmm, sei un disastro come sempre.*

-----

#### Bibliografia

- Altman J. (1994): "Error analysis in the teaching of simultaneous interpreting: a pilot study", in *Bridging the Gap*. Ed. by B. Moser-Mercer, S. Lambert, Amsterdam, Benjamins, pp. 25-38.
- Barik H.C. (1971): "A description of various types of omissions, additions and errors of translation encountered in simultaneous interpretation", *Meta* 16, 4, p. 199-210.
- Beaugrand R.A. de & Dressler W.U. (1981): *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino.
- Brenan G. (1970): *Storia della Spagna 1874-1936*, Einaudi, Torino.
- Corder P.S. (1981): *Error Analysis and Interlanguage*, Oxford, Oxford University Press.
- Delgado C. (1985): *Diccionario de gastronomía*, Alianza Editorial, Madrid.
- Diccionario enciclopédico ESPASA* (1987): Espasa-Calpe, S.A., Madrid.

- Dizionario dei Film* (1996): a cura di Paolo Mereghetti, Baldini & Castoldi srl, Milano.
- Dizionario di Linguistica e di Filologia, Metrica, Retorica* (1989), diretto da Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi.
- Giambagli A. (1992): "Vincoli e potenzialità dell'interprete nella traduzione simultanea per il cinema", *Miscellanea*, Trieste, SSLMIT, pp. 61-71.
- Kopczynski A. (1980): *Conference Interpreting, Some Linguistic and Communicative Problems*, Uniwersytet Im. A. Mickiewicza, W. Poznaniu, Poznan.
- Matte Bon F. (1992): *Gramática comunicativa del español*, tomo II, Edelsa, Madrid.
- Renzi L. (1988): *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il Mulino, Bologna.
- Rucci M. & Russo M. (1997): "Verso una classificazione degli errori nella simultanea dallo spagnolo in italiano", in *Nuovi orientamenti di studi nell'interpretazione*, S.e.R.T. 6. A cura di L. Gran e A. Riccardi, Padova, CLEUP, pp. 179-199.
- Snelling D.C. (1990): Upon the Simultaneous Translation of Films, *The Interpreter's Newsletter* 3, Trieste, SSLMIT.
- Viezzi M. (1992): "The Translation of Film Subtitles from English into Italian", *The Interpreter's Newsletter* 4, Trieste, SSLMIT.



## Summary and Closing Remarks

Christopher Taylor  
SSLMIT, Università di Trieste

The three days of the 'Tradurre il cinema' conference, held respectively in Turin and Trieste, provided the opportunity for scholars, professionals, and students and teachers of translation to discuss a wide range of topics within the general field of film translation, adaptation, and dubbing/subtitling. A similarly wide range of points of view, experiences in the field and theoretical and practical insights into this most fascinating area of translation studies emerged, and this volume of proceedings provides a broad cross section of the contributions made during the Trieste session.

Guest speakers Veronica Pivetti and Elio Pandolfi, who respectively opened and closed the conference's activities, are established and famous names in the world of the cinema in general, but with a particular relevance to the theme of our conference, in that both have extensive practical experience of film dubbing. Indeed Veronica Pivetti, in spite of her highly successful career as an actress, also considers herself very much a dubber, and in her talk gave the audience a fascinating insight into the real world of professional film translation. Elio Pandolfi, who needs no introduction as a consummate 'man of the cinema', has also had an illustrious career in dubbing. However, his performance in 'Un incontro con Elio Pandolfi' (a cura di Stefano della Casa), which ended the conference in a spectacular manner, showed his vast range of talents not only as a dubber, but as a mimic, director and film-maker.

The two keynote speakers, Gianni Galassi and Mario Paolinelli, both professional film translators of note and with vast experience within the world of dubbing in Italy, have both over the years shown a refreshing and extremely valuable willingness to not only listen to the views of scholars and teachers, but also to participate regularly in conferences, courses and research projects, thereby adding their invaluable knowledge to that of our more theoretically based studies. Galassi, in his paper, actually applauded the intervention of 'science' in his realm, contrasting the considered and unprejudiced approach that is striven for in institutions such as the Advanced Schools for Translators and Interpreters in Forlì and Trieste, with the unconsidered and baseless criticism that has all too often been aimed at film translators. Paolinelli, adding a little controversy to the proceedings, chose in his paper to address a few very important matters of a rather 'political' nature which can be summed up in the question "Where is film dubbing going?", given the enormous pressure of

demand that the future will bring and the consequences this will have on the quality of the product and on the work practices involved. He mentioned, also very relevantly, the fact that a number of the students in the Trieste audience could well be interested in moving into the field, a theme picked up later by other speakers.

In the first of the various sessions into which the conference was divided, prof. Alberto Farassino, who had expressed the wish to hear at least as much profession-based knowledge as theoretical insights, chaired a session comprising a cinema historian (Riccardo Redi), a well known cinema critic and author (Mario Quargnolo) and a current film director (Umberto Spinazzola), whose papers concentrated on a series of questions regarding the evolution and current state of film dubbing in Italy, more from the professional than from the academic point of view. Redi and Quargnolo both spoke of the early days of dubbing in Italy via an impressive series of 'milestone' examples, such as Quargnolo's mention of Canali and Cassola's now famous renditions of Laurel and Hardy, while Spinazzola, in his talk, referred more to the contemporary dubbing era and to his experience as a currently operating professional, all succinctly tied together here in a short introduction by Farassino.

Christopher Taylor chaired a parallel session featuring one linguistically based paper (Delia Chiaro) on how to translate grammatical constructions that do not exist in the target language, namely English tag-questions, one paper analysing the delicate question of translating films that contain implicit or explicit criticism of the target culture (Lorenza Rega) and suggesting that perhaps sub-titles might be the preferred option in such cases, thereby anticipating a theme that would emerge several times during the conference, and finally an intervention on the part of a professional Italian/English dubber based in Rome (Gregory Snegoff), whose professed desire to see members of the student audience entering the profession one day was very well received.

In the session chaired by Giuliano Soria, Massimo Marchelli, editor of the review 'La Magnifica Ossessione', spoke of the deleterious effect that repeated retranslations of films (cf. the various highly criticised versions of 'Gone with the Wind') can have at a historical level, particularly in terms of the 'tone' revealed in the dubbers' interpretations, pointing out that the original dubbed versions of film classics should remain the point of reference. He also pointed out that the advent of video cassettes (one of the factors in the move to redub films) has at least provided a valuable archive for philological study, a theme also alluded to by the chairman himself. Lorenzo Coveri also took a diachronic approach in examining the image of Italians portrayed by the Hollywood cinema industry, and in particular the use of non-standard varieties of language such as the Sicilian dialect featured in 'The Godfather' series, suggesting that in this case a philological viewpoint is insufficient and that reflections on the semiotic

nature of cinema, as opposed to language 'tout court', are required. In the third and final paper of the session, Maria José Rodrigo made a comparison between cinema and theatre texts using the films of Almodovar as a vehicle, to reach the conclusion that while with theatrical texts the translator delegates the final responsibility to the director, in the case of film scripts, the responsibility for the translated version lies with the whole dubbing crew, from the adaptor to the dubbing director to the actors to the editors.

The session chaired by Alessandra Melloni was opened by Christine Heiss, who again picked up on the difficulties involved in rendering Italian linguistic and cultural elements in German (cf. Rega), with particular reference to the Italian comedy tradition. Maria Pavesi and Annalisa Malinverno, on the other hand, discussed the problems created by modern films, particularly certain types of American film, in their attempts to reflect the vulgar nature of actual language use in certain contexts, pointing out that the kind of expletives involved are often difficult to translate into Italian for a series of cultural, linguistic and pragmatic reasons.

The penultimate session, chaired by Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, handled the theme of subtitling. Francesca Nironi provided a summarised version of her graduation thesis on the subject in which she discussed the qualities of clarity, legibility, simplicity and discretion, pointing out that in a successfully subtitled film, these attributes paradoxically become invisible. Luciana Tucci of RAI Television, gave an interesting, illustrated talk on the subtitling strategies adopted by Italian television for the deaf, particularly deaf children, with reference to the well-known page 777 of *Televideo*. Finally Ennio Plateroti, a professional subtitler, provided a note of optimism towards the future predicting that subtitling was destined to expand as a translation method, in the wake of projects such as *Olympus* and *RAI America*, again of particular relevance to an audience consisting of many student translators.

The final five papers that made up the session chaired by MariaChiara Russo ranged from John Denton's discussion of the 'foreignisation' or 'domestication' strategies used in the Italian, French and German versions of 'Four Weddings and a Funeral' (suggesting that perhaps the 'domesticated' Italian version was the most successful) to an explanation of the 'third way' of translating for the cinema, namely simultaneous interpretation at film festivals, presented by Paola Gardini. The question of domestication or foreignisation was also amply discussed from a theoretical viewpoint (by Margherita Ulrych), and illustrated via examples taken from the Italian translated version of 'The French Lieutenant's Woman'. Annalisa Sandrelli picked up the subtitling/dubbing debate by contrasting both dubbed and subtitled versions of the old Marx Brothers' comedy 'Horse Feathers', while Francesca Simonetto, analysed the

efforts of a group of student translators in their simultaneous translation of the Spanish film *Belle époque*.

The Turin and Trieste conferences, the latter now largely committed to the printed page, thus take their place among the series of such meetings (and volumes of published proceedings) that have been held at regular intervals over the past ten years, very much under the impetus of the research efforts of the Forlì school and the willing participation of AIDAC. The contributions in this volume will certainly add to the already open debate, which has indeed gone on unabated during the lengthy gestation period of these proceedings. And long may this process last, as we look forward to future meetings and future progress in the field.





*Finito di stampare nel mese di novembre 2000  
presso il Centro stampa del Dipartimento di scienze del linguaggio  
dell'interpretazione e della traduzione  
Università degli Studi di Trieste – Italia*