

“IL TERZINO NELLA GRAPPA”: I DANNI DEI SOTTOTITOLI

Toni Biocca
(AIDAC*)

Il film si scrive con la luce
Federico Fellini

Innanzitutto una considerazione sul titolo di questo intervento: nella nota editoriale di *The Catcher in the Rye* si rende conto al lettore, in ben trenta righe di commento, dell'impossibilità di tradurre il titolo del famoso romanzo di Salinger.

Il quasi equivalente 'terzino nella grappa', anche se suggestivo, risultava impresentabile; perciò la traduzione è infine approdata sull'accettabile ma decisamente medio *Il giovane Holden*. Ecco! 'The catcher in the rye' è il tipico 'materiale' linguistico su cui l'adattatore-dialoghista cinetelevisivo si trova a dover operare a ogni piè sospinto. Egli per giunta non ha né lo spazio né il tempo per spiegare al lettore/spettatore i motivi delle sue scelte traduttive.

La nozione che l'adattamento dei testi degli audiovisivi stranieri non sia una mera traduzione – ovvia per operatori e studiosi del settore – è ancora poco evidente presso il grande pubblico: solo per questo non ci stanchiamo di ribadirla.

Chi si cimenta nella riscrittura della parte verbale di un audiovisivo destinata al doppiaggio o al sottotitolaggio deve costantemente considerare l'interrelazione tra le immagini, i suoni e il parlato della lingua di partenza. Si tratta di procedere non tanto nel «tunnel» di cui scrive Edmond Cary ne *La traduction total* ma piuttosto sul filo teso tra i molteplici e interconnessi significati delle lingue di partenza e di arrivo¹. Un filo sottile su cui si cammina passo passo con funamboliche acrobazie e da cui, pur disponendo del giusto bilanciare, si può facilmente precipitare.

Ora, come terzini nella grappa – difensori un po' ebbri per via della faticosa pratica quotidiana del tradurre audiovisivi – tenteremo una breve riflessione su invasività e adulterazioni del sottotitolaggio e azzarderemo, per riflesso, una timida apologia del doppiaggio.

L'avvento e il consolidamento delle tecnologie digitali hanno sostanzialmente superato l'antichissima disputa intorno al doppiare, vecchia quanto il cinema sonoro. I DVD e le emissioni satellitari consentono di scegliere tra la versione originale, quella doppiata, quella con i sottotitoli nella lingua di partenza e quella con i sottotitoli nelle lingue d'arrivo. Così oggi è possibile godere – se non in tutte le sale cinematografiche, almeno attraverso gli impianti d'intrattenimento domestico – della confezione primigenia dei film.

Ciononostante i puristi, o per meglio dire gli *originalisti*, preferiscono ancora guardare il cinema straniero sottotitolato. Giudicano quelle rapide frasette, poste generalmente in basso alle immagini, meno invasive e meno adulteranti del doppiaggio.

Eppure entrambe le tecniche traduttive – aggravate dalla tirannia della sincro-nizzazione – sono ben lontane dalla perfezione. E il 'quasi', di cui scrive Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa*, è un ambiguisimo 'quasi'.

Probabilmente gli *originalisti* non sanno quante immagini perdono nel leggere i sottotitoli. Ci pare poi paradossale che alcuni autorevoli creatori di cinema siano spesso strenui sostenitori del sottotitolaggio. Ma se fin dalle sue origini la settima arte è pensata per immagini e realizzata con le immagini, perché 'sporcare' le immagini?

Ecco cosa dicono Alfred Hitchcock e François Truffaut durante una lunga conversazione:

Hitchcock: [...] In realtà, possiamo dire che *The Lodger* è il mio primo film.

Truffaut: Mi piace molto. È un bel film e testimonia una grande invenzione visiva.

Hitchcock: Infatti, partendo da una trama semplice, sono stato costantemente animato dalla volontà di presentare per la prima volta le mie idee in forma puramente visiva².

Qui i due registi si riferivano a un film muto, ma poco più avanti:

Hitchcock: [...] Quando si scrive un film è indispensabile tenere nettamente distinti gli elementi di dialogo e gli elementi visivi e, ogni volta che è possibile, dare la preferenza ai secondi sui primi. Qualunque sia la scelta finale in rapporto allo sviluppo dell'azione,

deve essere quella che con maggiore sicurezza tiene il pubblico in sospeso³.

Perché, per seguire i sottotitoli, dover rinunciare al piacere di leggere la scrittura filmica di questi grandi maestri? Non sono forse ogni singolo fotogramma, ogni movimento della macchina da presa, ogni sequenza minuziosamente progettati? Ecco ancora uno scambio di battute sulle loro scelte sintattiche:

Hitchcock: [...] quando un personaggio, che stava seduto, si alza per camminare in una stanza, evito sempre di cambiare angolazione o di spostare indietro la macchina. Inizio sempre il movimento su un primissimo piano, lo stesso di cui mi servivo quando era seduto. Nella maggior parte dei film, quando si vedono due persone che stanno discutendo si ha questa successione: primissimo piano dell'uno, primissimo piano dell'altro, primissimo piano dell'uno, primissimo piano dell'altro e, tutt'a un tratto, un campo totale che permette a uno dei personaggi di alzarsi e di girare. Trovo che sia sbagliato fare così.

Truffaut: Lo penso anch'io [...] in altri termini, non bisogna mai spostare la macchina da presa pensando di favorire la realizzazione di quello che sta per succedere...

Hitchcock: Esatto, perché allenta l'emozione e sono convinto che sia sbagliato. Se un personaggio si muove e si vuole conservare l'emozione sul suo volto, bisogna far «viaggiare» il primo piano⁴.

Dall'approccio da fotografo che Stanley Kubrick ha nei suoi film, al *ralenti* di Sam Peckinpah, dalle visioni felliniane, ai manierismi viscontiani, gli esempi potrebbero essere migliaia e sempre la 'fotografia in movimento' risulterà il mezzo espressivo principale di ogni autore di cinema. Anche e soprattutto perché è attraverso la parte visiva del film, la 'scena', che passa il flusso comunicativo maggiore; mentre qualunque elaborazione sonora della parte uditiva, la 'colonna sonora', difficilmente potrà informare più direttamente e più significativamente delle immagini.

Ci siamo finora riferiti al cinema, ma il discorso potrebbe essere esteso a ogni tipologia di prodotto audiovisivo. Ci pare poi che appartenga al passato una certa discriminazione verso i prodotti seriali, come pure l'assoluta devozione verso il grande schermo.

Attualmente non è raro trovare nelle collezioni private dei giovani *cinéphiles* i titoli dei capolavori della cinematografia mondiale accanto a quelli di serie televisive di successo e di buona fattura. Tanto per intenderci: tra i DVD collezionati e spesso scaricati da internet, convivono bellamente il *Settimo Sigillo* e il *Doctor House*, *La Terra Trema* e *Twin Peaks*, *Effetto Notte* e *I Simpson*.

Torniamo ai sottotitoli. In numerosi, scientificamente inappuntabili studi sul sottotitolaggio, si riconosce a questa consolidata tecnica della traduzione audiovisiva la capacità di trasmettere sufficienti informazioni per la comprensione dei film in altra lingua. Quegli stessi approfondimenti teorici, però, risultano parziali quando si limitano ad analizzare solo il metalinguaggio dell'audiovisivo. Sebbene tutti convengano che in questa particolare trasposizione linguistica l'interrelazione tra 'scena' e 'colonna sonora' sia fortemente condizionante, confinano spesso i loro discorsi, analisi e raffronti soltanto ai testi (cartacei) originali e di arrivo come se si volessero studiare le opere dell'architettura basandosi unicamente sulla visione di prospetti e planimetrie.

Chi pratica la traduzione degli audiovisivi non può non concordare con Serafino Murri quando scrive:

[...] la traduzione audiovisuale è basata su criteri di contestualità visiva che spostano l'asse del parlato su un piano prevalentemente fisico, dettato da una logica emozionale. [...] La questione etico-estetica della trasposizione audiovisuale si complica allorché si considera un terzo termine, quello registico, quello autoriale. In quest'ambito, per rendere giustizia a una creazione complessa quale l'immagine sonora, occorre individuare quale sia l'armonia tra fonazione e immagine, che non è unicamente questione del cosiddetto sincronismo labiale, ovvero di rispetto per l'immagine ma anche e soprattutto di eufonia, di ritmo, di cadenza. È quest'ultimo ordine di problemi a fare la differenza tra un traduttore e un traspositore di opere audiovisuali, in quanto sposta il lavoro linguistico sul versante dell'oralità, sganciandolo completamente dalla parola scritta e dalla sua comunicazione «a freddo», per portarlo in un ambito liminare a quello dell'espressione lirica, del suo indipanabile intreccio tra suono e senso⁵.

Ma il sottotitolaggio è costretto a rendere per iscritto quello che normalmente viene detto/recitato: il versante orale di cui parla Murri.

Esso obbliga lo spettatore a una ginnastica oculare per la quale – per quanto possa esservi abituato – perderà comunque dal 40 al 70 per cento delle immagini. Una forbice così ampia è legata alla quantità di dialogo pronunciata nel film originale. E sull’esattezza del conteggio c’è poco da dubitare. I sottotitoli devono rispettare il tempo di lettura e di elaborazione dello spettatore medio – che sono maggiori di quelli di ascolto del dialogo orale – e possono occupare sul fotogramma uno spazio ristretto: 34/36 caratteri per inserzione e tre-quattro secondi di permanenza a schermo.

Nelle elaborazioni teoriche sulla traduzione audiovisiva viene altresì richiamato come nel sottotitolaggio siano inevitabili considerevoli riduzioni (parziali o totali) del testo originale. E viene anche rilevato come difficilmente i sottotitoli riescano a rendere i doppi sensi, i dialoghi serrati e sovrapposti, le frasi idiomatiche, le gag umoristiche e i giochi di parole.

Ecco un facile esempio: in una scena del telefilm comico inglese che ci troviamo ad adattare in italiano – *The Basil Brush Show* – un padrone di casa sta ‘sfrattando’ gli affittuari/*tenants* di un appartamento vicino a quello dei protagonisti. Questi ultimi accorrono preoccupati e vedono soltanto il burbero padrone intento a scacciare in malo modo *tenants*. Lo stacco sul primissimo piano di “dieci formiche” chiude la gag. Qui il pubblico inglese ride, o perlomeno sorride. Crediamo che non vi sia alcun modo di tradurre per sottotitoli una scena simile.

Verrebbe da chiedersi quale necessità abbia il mercato televisivo italiano di importare simili astrusità, ma sta di fatto che la riscrittura della scena – con qualche artificio del dialoghista che di molto si allontana dalla traduzione letterale – unita all’abilità recitativa del doppiatore riescono a ricreare quel certo umorismo a cui aspiravano autori e attori inglesi.

A coordinare il lavoro del dialoghista e del doppiatore è bene che sia il direttore di doppiaggio: interprete principale di quella sorta di ‘partitura musicale’ che dovrebbe essere l’adattamento dei dialoghi. Diciamo ‘dovrebbe’ perché nell’attuale pratica del doppiaggio – tranne che per qualche raro caso di eccellenza – viene dato sempre meno tempo per l’elaborazione di buone ‘partiture’ e di altrettanto buone interpretazioni ed esecuzioni delle stesse.

Ultimo, ma non meno importante esempio di cattivo ‘funzionamento’ dei sottotitoli, si riscontra nelle sequenze che hanno una voce narrante fuori campo. Per simili scene è legittimo pensare che l’autore vorrebbe tutta l’attenzione visiva dello spettatore sulle immagini e quella uditiva sul narratore. A nostro parere, in questi casi i sottotitoli spezzano il flusso audiovisivo e veramente deturpano l’opera originale.

Anche qui un semplice caso tra i pressoché infiniti esempi possibili. Nelle scene iniziali del poetico e trasognato *Il favoloso mondo di Amélie* di Jean-Pierre Jeunet, con un montaggio rapido di primi piani e veloci movimenti di macchina che mostrano i genitori di Amélie e con una cupa fotografia, fatta di tagli netti e diagonali, e infine, con un romantico sottofondo di organetti, una voce narrante sottilmente ironica fa scivolare lo spettatore nella magia incantata del film. I sottotitoli reggono il ritmo e non sottraggono molto alle immagini. Improvvisamente poi, l’autore inserisce sulla scena dei ‘graffiti’ che esaltano – come divertenti superdidascalie – i tratti caratteriali del padre e della madre di Amélie. Per lui “*bouche pincée. Signe de manque de cœur*” e per lei “*spasme nerveux témoin d’agitation névrotique*”. L’affollamento di scritte sullo schermo fa perdere – anche a chi è abituato ai sottotitoli – qualsiasi gusto alla visione dei primissimi piani dei due loschi figure: delle labbra sottili del padre, del tic all’occhio sinistro della madre.

In un paio d’occasioni s’è accennato alla ‘abitudine’ che lo spettatore avrebbe, o non avrebbe, nel guardare film sottotitolati. L’anonimo redattore della voce *Doppiaggio* su *Wikipedia* se la cava velocemente così:

[...] ciò è dovuto solo a un problema di abitudine, che si presenta solo le prime volte che si assiste ad un film sottotitolato, dopodiché chi li guarda abitualmente non solo li trova perfettamente naturali, ma non ne può più fare a meno.

La questione, posta in questi termini, sembrerebbe risolversi per mezzo della semplice opzione tra film doppiati o sottotitolati. Sappiamo invece che il tipo di trasposizione linguistica – Yves Gambier ne annovera ben tredici – è stato imposto nel corso del tempo dalle diverse politiche culturali che i vari stati hanno adottato

nei confronti degli audiovisivi extranazionali. Inoltre, laddove il mercato era sufficientemente esteso per giustificarne i maggiori costi, le imprese di distribuzione hanno più facilmente ‘abituato’ il pubblico al doppiaggio. Questa dell’abitudine ci pare una questione che andrebbe perlomeno approfondita. Chissà se nel prossimo futuro, attraverso le nuove reti distributive, internet *in primis*, non si riesca ad ampliare la distribuzione degli audiovisivi nazionali anche in altri Paesi? ‘Abituando’ altri popoli al doppiaggio nelle loro lingue madri?

Note

* Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi.

¹ E. CARY, *La traduction total*, in «Babel», 1960.

² F. TRUFFAUT, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche Editrice, Parma, 1977.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ S. MURRI, *La trasposizione audiovisuale tra mercificazione ed estetica*, in a cura di A. Castellano, *Il doppiaggio*, Arlem, Roma, 2001, pp. 91-95.