

IL DOPPIAGGIO E GLI AUTORI: LILIANA CAVANI

intervista di ELEONORA DI FORTUNATO e MARIO PAOLINELLI



Com'è noto, l'invasione delle opere audiovisive extracomunitarie, quindi principalmente americane e giapponesi, è stata possibile soprattutto grazie al doppiaggio. Per difendersi da questa colonizzazione culturale alcuni Paesi europei hanno già elaborato opportune misure legislative: per esempio la Francia impone alle sue reti Tv il rispetto della direttiva europea «Tv senza frontiere», mentre la Spagna obbliga i distributori a far circolare nelle sale un film doppiato extra-Cee per ogni film comunitario. Di doppiaggio e di salvaguardia dell'identità culturale europea parliamo con Liliana Cavani, autrice sensibile al tema della difesa delle forme specifiche di espressione, che ritroviamo anche — dietro la metafora della storia di una educazione sentimentale nel mondo dei sordi — nel suo ultimo film *Dove siete io sono qui*.

Il cinema europeo sta attraversando un momento di grave crisi, al punto che rischia davvero di scomparire. Il mio parere è che, essendo un problema che riguarda tutti i paesi europei, la soluzione vada cercata in un programma comune: nessuno può salvarsi da solo. Invece la situazione è ancora molto confusa: ci sono paesi, come la Francia, che si difendono abba-

stanza bene perché hanno imposto delle regole e fanno sì che tutti vi si attengano, mentre altrove, come da noi, non ci sono regole, e quelle poche che esistono non vengono rispettate.

Nell'annosa querelle «doppiaggio sì/no» il nodo centrale è: è più importante l'opera nel suo complesso, quindi anche la potenzialità di circolazione che le viene dal doppiaggio, oppure è più importante essere rigorosi e rispettare l'interpretazione dell'autore?

Il problema della lingua del film va visto nella stessa ottica che si usa per la letteratura. Noi tutti abbiamo vissuto di traduzioni — io non mi vergogno di aver letto Mann nelle bellissime traduzioni di Ervino Pocar e di Bice Giachetti-Sorteni — perché è assurdo pensare di poter leggere tutto nella lingua di origine. Lo stesso ragionamento vale per il cinema, che oggi svolge esattamente la stessa funzione di diffusione di idee che aveva il romanzo fino a venti, trent'anni fa. È chiaro che il doppiaggio non migliora un film, come una traduzione non migliora un romanzo, oppure, se lo migliora, in qualche modo lo adultera, ma qui non si discute che la versione originale sia migliore: semplicemente, la traduzione è una necessità insormontabile.

Questa è finalmente una posizione netta, perché in genere gli autori italiani utilizzano attori stranieri, doppiandoli, ma poi tuonano contro il doppiaggio. Non trova che questo atteggiamento sia un po' contraddittorio?

Naturalmente non posso giudicare l'incongruenza dei singoli. Un problema vero però c'è, e nasce dal modo cervellotico, e direi anche mortificante, in cui vengono organizzate in Europa le coproduzioni, con una divisione della partecipazione in quote, per cui di fronte a attori che parlano lingue diverse, si è costretti a scegliere una lingua comune, che di solito è l'inglese. Quindi se si vuole fare un film in coproduzione — cosa, peraltro, ormai indispensabile — si impone il doppiaggio.

Mettiamoci dalla parte degli attori. Non sarebbe più giusto che ogni attore interpretasse il proprio ruolo nella propria lingua di origine?

Sarebbe logico, però bisogna considerare che le lingue hanno ritmi diversi, che sono fatte di idiomi e dialetti personali, e che anche il film deve avere una sua specificità linguistica, il suo dialetto specifico dentro l'idioma generale, che è diverso per ogni opera, perché ogni autore ha la propria lingua dentro la lingua generale. Quindi non è questo il punto. Quello che occorre, invece, è rivedere le quote delle coproduzioni, dividendo semmai la troupe in categorie tecniche, ma scegliendo attori dello stesso paese, avendo ben chiaro in mente che in Europa esistono 27 lingue, e che la gente non ama leggere i sottotitoli. Io stessa ricordo di aver visto a Parigi un film di Bergman in versione originale e di aver passato tutto il tempo a leggere i sottotitoli, perdendomi completamente il film. L'Europa è un paese di traduttori e di lettori di traduzioni, quindi se c'è una categoria che va difesa, sostenuta, che va professionalizzata al massimo è quella del traduttore di film.

Mentre nella realtà la situazione della categoria è piuttosto drammatica, perché la qualità dei ritmi di lavori si è estremamente modificata, in peggio. In Italia mentre prima si aveva a disposizione un mese di tempo per la traduzione e l'adattamento e altri 15-20 giorni per il doppiaggio, ora si hanno a disposizione 5 giorni per l'adattamento e 3-4 giorni per il doppiaggio. Paradossalmente, l'enorme aumento della domanda di lavoro ha fatto crollare anziché lievitare i prezzi.

In Italia abbiamo adattatori e doppiatori molto bravi; invece quando sento un mio film tradotto in un'altra lingua di solito esco, perché il livello è molto basso. Ripeto che, secondo me, l'adattamento cinemato-

Liliana Cavani è nata a Carpi. Durante il periodo universitario — trascorso a Bologna, dove si laurea in lettere antiche e si specializza in storia delle lingue con una tesi sul dialetto della sua regione — comincia a interessarsi al cinema e fonda un cineclub, dove proietta i film esclusi dal circuito provinciale, come le opere del neorealismo italiano. Dal 1960 frequenta i corsi di regia del Centro sperimentale di cinematografia di Roma, dove ottiene il Ciak d'oro come migliore allieva del suo corso con i cortometraggi *Incontro di notte* e *La battaglia*. Inizia poi una collaborazione con il nascente secondo canale della Rai, realizzando numerosi documentari e trasmissioni di carattere politico e sociale.

Filmografia: *Francesco d'Assisi* (1966), *Galileo* (1968), *I cannibali* (1969), *L'ospite* (1971), *Milarepa* (1973), *Portiere di notte* (1974), *Al di là del bene e del male* (1977), *La pelle* (1981), *Oltre la porta* (1982), *Interno berlinese* (1986), *Francesco* (1989), *Dove siete? Io sono qui* (1993).

Regia di opere liriche: *Wozzech* (Teatro comunale di Firenze - 1979), *Ifigenia in Tauride* (Opéra di Parigi - 1984), *Médée* (Opéra di Parigi - Teatro comunale di Firenze - 1986), *Traviata* (Teatro alla Scala - 1990), *Cardillac* (Teatro Verdi di Firenze - 1991), *Jenufa* (Teatro comunale di Firenze - 1993), *La vestale* (Teatro alla Scala - 1993).



grafico è una vera e propria traduzione, a cui andrebbe resa dignità.

Pochi mesi fa, dopo i risultati delle questioni Gatt, Jack Valenti, capo della Mpa, ha detto: «Volete distribuire i film in America? Doppiateli». Non pensa che le istituzioni italiane (e europee) dovrebbero raccogliere la sfida?

Sì, penso che questa sfida vada raccolta. Gli americani hanno sempre sostenuto che il film visto in originale è meglio: è facile a dirsi quando si ha un bacino di utenza di mezzo miliardo di persone. Questo rifiuto degli americani di doppiare i film, e la contemporanea inondazione del mercato europeo di film da doppiare, è di fatto una vera e propria legge protezionistica.

E quale potrebbe essere la risposta europea alla posizione di chiusura degli americani?

Fare come fanno loro. Decidere che il doppiaggio è lesivo dell'opera filmica. Esprimere una protesta che prenda forma in un blocco del doppiaggio di film e fiction per un periodo. Se il doppiaggio non è giusto, non dovrebbe esserlo per nessuno. Il rifiuto dell'opera doppiata da parte americana è una forma indiretta di protezionismo al quale occorre rispondere allo stesso modo. È vero che ci sono persone che vivono di doppiaggio, ma è anche vero che il cinema italiano faceva lavorare centomila persone e che tutto il personale tecnico che si era formato in tanti anni si sta deteriorando o sta scomparendo.

Ribaltando il problema, lei crede che se le sue opere fossero doppiate nelle lingue degli altri paesi avrebbero una maggiore capacità di circolazione? Ecco, un esempio della dinamicità dei nostri vicini d'oltralpe: ultimamente Toubon ha stanziato 16 milioni di dollari per doppiare negli Stati Uniti i film francesi.

L'iniziativa di Toubon è sicuramente utile, però c'è da considerare che in America l'avversione della critica, che è quella che determina l'opinione del pubblico, al doppiaggio, è così netta e insistente che può darsi che i film non vengano comunque accettati proprio perché sono doppiati. Per la mia esperienza posso dire che in America è uscito nelle sale normali solo *Portiere di notte* (perché era parlato in inglese dai protagonisti e quindi c'era poco da doppiare) distribuito dalla Embassy, che è stata l'unica casa di distribuzione che è riuscita a far passare in circuiti normali qualche film italiano, tra cui alcuni di Fellini.

Lei sottolinea il ruolo della critica, riferendosi al prodotto destinato alla sala. Però forse



Real Decreto-Ley 19/1993, de 10 de Diciembre, de medidas urgentes para la cinematografía

(omissis)

Artículo 6. *Cuotas de distribución cinematográfica.*

1. Las empresas distribuidoras legalmente constituidas podrán distribuir obras cinematográficas comunitarias libremente en las salas de exhibición cinematográfica.

2. Para distribuir una obra cinematográfica de nacionalidad de terceros países en versión doblada será requisito imprescindible la previa obtención de la licencia correspondiente. Se entenderá por versión doblada la que se exhibe en lengua distinta a las reconocidas como oficiales en el territorio del país que otorga nacionalidad a la película.

3. Las empresas distribuidoras tendrán derecho a la contención de dos licencias de doblaje a cualquier lengua oficial española de películas de terceros países por cada obra cinematográfica de cualquier Estado miembro de la Unión Europea, que acredite tener contratada para su distribución en España en las condiciones siguientes:

(omissis)

4. La obtención de licencias de doblaje no será necesaria cuando se trate de películas de países miembros del Consejo de Europa calificadas por el organismo estatal o autonómico competente como especialmente recomendadas al público infantil y de doblen a dos lenguas oficiales españolas.

(omissis)

6. En las películas dobladas deberá figurar, en los títulos de crédito, la relación de autores, directores, actores dobladores y demás profesionales, así como la empresa responsable.

(omissis)

¡In campana, cabrones!



noi europei potremmo partire da una posizione meno presuntuosa, quella di chi deve conquistare un mercato partendo da zero: se le istituzioni finanziassero il doppiaggio si potrebbe, attraverso una distribuzione che sfrutti altri canali (l'home-video, il video on demand), preparare il pubblico a questo «nuovo» prodotto/opera.

Io, vista la situazione, credo soltanto ad accordi di vertice. Chiaramente, se gli americani devono mollare qualche filo della rete, può anche darsi che siano disposti a dare un contentino ai francesi. Ma il discorso è un altro: l'audiovisivo è la seconda industria americana, superiore forse perfino agli armamenti, troppo redditizia, quindi, e oltretutto in generale espansione, quindi di vitale importanza. Per gli americani l'Europa è solo un mercato, una colonia commerciale, ed è impensabile che ci vengano elargiti spazi. Per questo dico che è inutile che ci illudiamo di poter esercitare una qualche influenza dal basso. Ripeto: la questione va risolta con accordi, stabilendo quote di mercato.

Ma il sistema protezionistico che regola il mercato americano dell'audiovisivo non permetterebbe mai una «invasione», seppure pacifica, del cinema europeo. Non dimentichiamo che la fiction di produzione Usa assorbe i suoi costi al 99 per cento nel mercato interno: non andrebbero mai a intaccare i loro costi di produzione aprendo una strada preferenziale alle opere europee.

Per questo la proposta di Jack Valenti non è credibile. Credo che sia necessario che l'industria supersti-

te in Europa si consorzi per creare complessi indipendenti di produzione-distribuzione in ogni media. Se non accadrà resteremo un'area colonica per quello che riguarda i media, e questa è una catastrofe. Tuttavia sembra che in Europa ci siano soltanto la Francia e ora la Spagna a tentare una difesa attraverso una limitazione di quote di film e fiction Usa e locali. Insisto che restare tagliati fuori da cinema, fiction e software in genere significa non esistere più culturalmente, oltre a disperdere migliaia di posti di lavoro altamente specializzato.

Resta il fatto che in America il film doppiato è un prodotto non richiesto, mentre il film americano è richiesto in Europa.

Mi trovavo a Mosca, prima del golpe, per una rassegna di miei film, e ho notato che gli americani stanno facendo l'operazione di distribuire gratis i loro film per creare il gusto americano. Siamo di fronte a un sistema estremamente organizzato contro un sistema disgregato, quindi l'unica chance che abbiamo è di unire le forze e cominciare a dire: «vogliamo esistere». Però c'è anche un'altra questione, quella delle storie, di che cosa ci piace raccontare della vita: noi abbiamo un retaggio antico, mentre negli Usa l'unica ideologia è il civismo. Per questo le nostre storie, che hanno quasi sempre un riferimento storico-geografico, rischiano di non essere capite da chi non conosce quella particolare problematica, mentre le storie loro o fanno leva su paure, su emozioni ancestrali, o affrontano temi civici e quindi riescono a interessare tutti. Va dato atto agli Usa di avere quel cinema *civile* (o di civismo) — anche se non frequente — che rispecchia il meglio della cultura democratica del loro paese, cultura alla quale va tutto il mio rispetto. Inoltre, il nostro cinema è sempre stato visto dagli americani come cinema di folklore, perciò se il film italiano non corrisponde all'idea che hanno dell'Italia, non viene accettato. Il «provincialismo» è un limite enorme per il cinema italiano, che ha grandemente danneggiato, e che ha le sue radici in uno scenario politico di totale chiusura, con una sinistra che non ha mai capito l'importanza del mercato e ha sempre concepito il cinema come «opera di Stato e propaganda», e con una Democrazia Cristiana che ha mediamente considerato non importante o addirittura pericoloso tutto ciò che è cultura. Il cinema sovvenzionato ha poi una parte di colpa nel mancato sviluppo di una industria privata del cinema che possa dirsi tale (salvo rarissime eccezioni). Un sistema aberrante.

Le Assise mondiali di Venezia hanno mostrato che tra gli autori può esserci comunione di intenti, obbiettivi comuni. Pensa che questi possano comprendere anche una funzione di controllo a vicenda sul destino delle opere,

una sorta di supervisione al doppiaggio tra le frontiere?

Una supervisione al doppiaggio per delega potrebbe essere molto utile. In Europa esiste un'Accademia che comprende una settantina di cineasti — quella che assegna il Felix — che si pone lo scopo di una difesa ideale dell'autore europeo, che potrebbe essere adatta allo scopo, con uno scambio di favori tra gli aderenti, tutti convinti fautori della necessità della traduzione del film.

D'altra parte, il regista portoghese Vasconcelos ha scritto una lettera aperta, apparsa su *Variety*, nella quale lanciava un appello a Scorsese, Allen e Altman affinché si facessero carico di curare il doppiaggio delle grandi opere europee per distribuirle sul mercato americano.

Io so che Scorsese ama molto Visconti, ma la media dei cineasti americani non ha un grande interesse per il nostro cinema. Inoltre neanche gli autori americani di successo — che saranno sì e no una decina — possono fare come vogliono, ma devono seguire come tutti le regole del mercato. Noi autori europei possiamo ancora — finché dura — permetterci il «lusso» di fare i film che ci piacciono, senza porci il pro-

blema del pubblico, ma questa libertà creativa in America, a parte poche eccezioni, non esiste.

Un'ultima domanda: abrogata la Mammi, non pensa che la prossima legge sulla televisione debba affrontare anche il problema di una migliore regolamentazione del doppiaggio, considerato anche che la legge cinema è andata come è andata, è stata approvata in extremis per decreto ed è servita soltanto a dare una boccata di ossigeno?

L'Italia dal 1° gennaio 1994 è in mora nei confronti della normativa Cee sulle quote di film europei e nazionali. Con l'audiovisivo l'Italia è già fuori dell'Europa. Si deve sapere che nel 1994 Rai e Fininvest investono poco più di 40 miliardi in produzione di film e fiction nel Paese, mentre spendono 1100 miliardi in acquisti in prevalenza di prodotti Usa. La situazione è arrivata a un punto così grave... Ci vorrebbe un Gandhi europeo che riuscisse a far ritrovare all'Europa un orgoglio etico per uscire pacificamente dallo stato di colonizzazione dei media. Io sono contro l'autarchia culturale — beninteso — sono per il libero mercato, purché davvero libero in tutte le direzioni, perché difendendo il diritto di esistere di tutte le cinematografie e quindi le pari opportunità in tutti i sensi. Mi appello, in definitiva, a quel diritto democratico sul quale fanno affidamento proprio gli americani.

A.A.A. Messaggi

Nel ringraziare il Sindacato Attori Italiani per l'invito a partecipare al proprio Congresso Nazionale, momento di verifica e di confronto democratico sull'attuale situazione dello spettacolo nel nostro paese e sulle problematiche che toccano direttamente, e aggiungeremmo drammaticamente, gli artisti interpreti nelle più svariate discipline, l'Aidac (Associazione Italiana Dialoghista Adattatori Cinetelevisivi), categoria di autori che vive parallelamente le medesime problematiche, tende a sottolineare con forza al Sindacato Attori la necessità di analizzare ancor più approfonditamente la «questione doppiaggio».

La circolazione delle opere audiovisive in Europa, grazie anche alla molteplicità dei sistemi di utilizzazione commerciale, ha assunto dimensioni enormi, che saranno ulteriormente amplificate dai recenti sviluppi tecnologici a disposizione della distribuzione: i satelliti, la compressione dei canali TV, la cable TV, il «video on demand». Tutte nuove realtà che si affacciano

su un «mercato» che se lasciato agire senza controllo produrrà, processo purtroppo già in atto, risultati nefasti e non solo per quanto riguarda i livelli retributivi del doppiaggio, ma soprattutto sulla realtà occupazionale, normativa e qualitativa degli attori, doppiatori e non.

La frammentazione linguistica che caratterizza i paesi della Comunità Europea è tale che impone delle soluzioni che solo il comparto del doppiaggio — dialoghista, attori/doppiatori, direttori e tecnici — può offrire, per permettere la reale circolazione delle opere audiovisive di qualsiasi provenienza.

Affermiamo quindi che il doppiaggio non va demonizzato e relegato in un ruolo marginale, ma che è in teoria — e deve diventarlo in pratica — un argomento portante, la moneta di scambio che il Sindacato Attori insieme con le Associazioni europee degli Attori e degli Autori cinematografici, debbono utilizzare congiuntamente alle forze produttive nazionali per il rag-

giungimento dei propri fini istituzionali: l'incremento delle produzioni cinematografiche e audiovisive, le coproduzioni, la rinascita del teatro, le scuole di formazione, la sperimentazione, il riconoscimento anche economico e senza patti contrari del diritto derivato e quant'altro.

Dando quindi pieno appoggio al Sai per tutte quelle iniziative che abbiano come fine il raggiungimento di obiettivi comuni, facciamo appello a tutti gli attori italiani, e in particolar modo agli attori/doppiatori, agli autori, ai lavoratori dallo spettacolo e alle imprese di non dividersi inseguendo interessi particolaristici, ma di fare quadrato per reagire unitariamente agli attacchi di qualsiasi tipo che tendano a ostacolare le politiche per la Cultura e a collocare in un ambito residuale gli elementi fondanti della realtà culturale italiana: le forze creative e artistiche.

LIRE DICIOTTOMILA

A cura di Anita Licari, Sandra Festi e Sylvie Depietri, e edito dalla Clueb di Bologna (via Marsala, 24 - 40126) è uscito *Eric Rohmer in lingua italiana*, il terzo volume della collana «Biblioteca della SSLIMIT (Scuola superiore di lingue moderne per interpreti e traduttori)», serie: Cinema e Traduzione. Dal dorso: «Dopo quasi 70 anni di film tradotti in modo frenetico e spesso approssimativo, si sente il bisogno di riflettere sui meccanismi che hanno in qualche modo regolato fin qui il doppiaggio». Era ora. Per buona misura segnaliamo che è in corso di stampa il 5° volume della stessa collana: *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*.



BORSINO (aggiornato al 22/9/1994)

	ROMA	PARIGI	NEW YORK	
Patate (1 kg)	900 (lire)	2,50 (FF)	45 (cent)	
Tartufi (1 kg)	800.000 (lire)	3.200 (FF)	460 (dollari)	
Doppiatore (1 ora)	30-80.000 (lire)		150-350 (dollari)	
	ROMA	MILANO	TORINO	VERONA
Adattatore (rullo Tv lordo)	295.000 (in nero 60-120.000)	147.500	108.000	65.000
Traduttore (cartella)	4.000	15.000	2.500	1.500
Melanzane (1 Kg)	2.500	2.900	2.800	2.400