

Angeli
Baldini
Benigni
Bollettieri Bosinelli
Bucciarelli
Buttafava
Calabrò
Castagnoli
Castellano
Castellina
Cavani
Cianfarani
Cipolloni
D'Amato
D'Amico
D'Aversa
Di Fortunato
Dries
Eder
Galassi
Giuliano
Jacobelli
La Polla
Lorusso Caputi
Lotti
Maggiore
Maldesi
Martin
Murri
Nucci
Paolinelli
Pavesi
Piombo
Raffaelli
Rossellini
Rossi
Scarponi
Simili
Snegoff
Taronna
Traversi
Torri
Valente
Vecchia
Ventura

*BARRIERE
LINGUISTICHE
E CIRCOLAZIONE
DELLE OPERE
AUDIOVISIVE:*

**LA QUESTIONE
DOPPIAGGIO**



*BARRIERE
LINGUISTICHE
E CIRCOLAZIONE
DELLE OPERE
AUDIOVISIVE:*

**LA QUESTIONE
DOPPIAGGIO**

A CURA DI ELEONORA DI FORTUNATO E MARIO PAOLINELLI

© 1996, Aidac - Associazione italiana dialoghisti adattatori cinetelevisivi
via Ofanto, 18 - 00198 Roma

ISBN 88-86690-09-6

la registrazione degli interventi del convegno
«La norma traviata» è stata curata da
Giulia Cantore
la trascrizione degli interventi è stata curata
da Daniela Papa

la traduzione di *Doppiaggio e sottotitoli. Linee guida per la produzione e la distribuzione* è di
Alessandra Asteriti

il volume è pubblicato con il contributo del
Dipartimento dello Spettacolo della Presidenza
del Consiglio dei Ministri

Progetto grafico: Studio Tiburzio - Violani

SOMMARIO

LA NORMA TRAVIATA: UN ASCENSORE
PER LA TORRE DI BABELE
Atti del Convegno
dell'Associazione italiana
dialoghista adattatori cinetelevisivi

LA VOCE E IL SUO DOPPIO
Atti del Convegno
del Sindacato nazionale
critici cinematografici italiani

DOPPIAGGIO E SOTTOTITOLI
LINEE GUIDA PER LA PRODUZIONE
E LA DISTRIBUZIONE
Istituto europeo
della comunicazione

RASSEGNA STAMPA
da: *Gulliver*
la Rivista dei Libri
Produzione & Cultura

AIDAC ANAD
Principi comuni per il rinnovo
del Contratto collettivo nazionale
del doppiaggio

BIBLIOGRAFIA

ARTICOLI

INTRODUZIONE

La «questione doppiaggio» nell'ambito della circolazione internazionale delle opere cinematografiche e audiovisive, oltre che dal punto di vista commerciale, sta assumendo un'importanza sempre più rilevante sia sul piano culturale che su quello più specificamente linguistico.

La professione di riscrittori di dialoghi di opere audiovisive straniere costringe a un continuo confronto con la particolarità della lingua italiana, con la necessità di creare un linguaggio parlato non banale, che spesso obbliga a costruzioni ai limiti dell'equilibrio, alla ricerca di un «senso» che porta spesso all'estremo l'equazione *traduzione/tradimento*.

L'Italia, paese con forti tradizioni cinematografiche e con oltre 600 emittenti Tv, rappresenta il laboratorio ideale per analizzare il modo in cui il processo di trasposizione linguistica effettua quell'operazione di mediazione culturale necessaria alla comprensione e quindi alla circolazione delle opere audiovisive provenienti dai più diversi paesi. Questione di non poco conto, specie se messa in relazione con l'attuale situazione fortemente condizionata da un mercato che vede avvicinarsi sempre più l'era della diffusione multimediale dei programmi, sia verso

che dall'Italia.

Una rivoluzione annunciata e già in corso, che ha necessariamente nel doppiaggio, nella sua internazionalizzazione, uno dei punti di forza, ma che in un mercato senza regole come il nostro rischia di scardinare ulteriormente la resa professionale degli addetti e i livelli qualitativi delle opere doppiate.

Chi sono e saranno i garanti dell'opera originaria? Quali saranno i nuovi committenti? Come tutelare le lingue e le identità culturali, le produzioni nazionali? Perché i film italiani non vengono doppiati all'estero? E i bambini, parleranno «doppiaggese»? Quali opere potranno sostenere i costi di adattamenti e doppiaggi professionali? E il diritto d'autore? La formazione? La critica? Quali devono essere le nuove regole del doppiaggio?

Questa raccolta intende porre in evidenza, compiendo un'ampia panoramica sul dibattito passato e presente, la complessità del fenomeno e fornire quegli strumenti che possano essere funzionali nella ricerca di nuovi approdi.

La Norma Traviata
*un ascensore
per la Torre di Babele*

Atti del Convegno
dell'Associazione italiana
dialoghisti adattatori cinetelevisivi
Roma, Cnr, Aula Marconi
9 - 10 febbraio 1996

*con il patrocinio della
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria
Dipartimento dello Spettacolo
e del Consiglio Nazionale delle Ricerche
con il patrocinio e il contributo del
Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*

INDIRIZZO DI **BENVENUTO** R. Simili

INTRODUZIONE G. G. Galassi

IL **PUNTO** SULLA **RICERCA** R. M. Bollettieri Bosinelli

LA **POSIZIONE** DELLA
CRITICA CINEMATOGRAFICA A. Castellano

UN **ITALIANO** PER **TUTTE** LE **STAGIONI** S. Raffaelli

UNO **STUDIO** SULLA **LOCUZIONE** M. Pavesi

IL **FILM D'AUTORE** E IL **DOPPIAGGIO** M. Cipolloni

INDIRIZZO DI BENVENUTO

Sono molto lieta di essere qui con voi, per portare il saluto del Cnr a un convegno su un tema che può sembrare inedito, poiché sono convinta che sia sempre produttivo affrontare i problemi della propria ricerca, del proprio lavoro.

I comitati umanistici del Cnr - per settore umanistico intendo tutto ciò che ha a che fare con le scienze dell'uomo, comprese arte, musica, spettacolo - hanno avuto una storia spesso sofferita in confronto alle scienze considerate «forti», come la fisica, la chimica o l'ingegneria. Ma da qualche anno, grazie a un atteggiamento del Cnr estremamente aperto ai nuovi terreni del linguaggio, della comunicazione, dei mass-media, della cinematografia, noi che ci occupiamo delle discipline umanistiche abbiamo avuto la possibilità di misurarci con tutte queste novità all'interno, per l'appunto, di quelli che sono i settori riguardanti le scienze dell'uomo.

Le problematiche relative al doppiaggio sono estremamente delicate, sono tra le più importanti nel settore della comunicazione, in quanto il doppiaggio si incarica di portare un messaggio che cuce quelli che sono gli aspetti di immagine con quelli che sono i problemi di un linguaggio di comunicazione diretta con il pubblico. Pro-

prio all'interno del Cnr esiste da due anni un progetto strategico sul problema della traduzione, che lavora sulla traduzione nei linguaggi (dal linguaggio straniero al linguaggio italiano), ma anche sulla traduzione di un linguaggio italiano in un linguaggio specialistico, la traduzione di un linguaggio vecchio in un linguaggio nuovo, cioè su tutti i problemi della comunicazione di un linguaggio che muta significativamente e in fretta, anche rispetto a quelli che erano i modi consueti di rapportarsi sia nella quotidianità, sia nell'arte, e quindi nel cinema.

Sono quindi particolarmente lieta che oggi si ritrovino insieme esperti, studiosi e ricercatori, proprio per sottolineare una volta di più come tutto ciò che c'è intorno alla cinematografia sia uno dei settori portanti del linguaggio della comunicazione odierna.

Il Cnr degli umanisti vi ringrazia di questo apporto, e se ci sarà un apporto anche da parte nostra, credo che potremo definire insieme ambiti di ricerca comuni su questi temi particolarmente importanti.

Un piccolo aneddoto: io mi sto occupando, in questo momento, della storia del Cnr.

Ebbene, nei famosi anni Trenta il Cnr,

che all'epoca era un organo importante e potente dello Stato, si poneva proprio il problema delle lingue, della cinematografia, della cinematografia scientifica, di una cinematografia che educasse e che, quindi, manifestasse e trasmettesse una cultura e un linguaggio che potessero far crescere la gente che riceveva questo messaggio: goderne e crescerne nello stesso tempo.

Credo che tutti dobbiamo misurarci con queste svolte cruciali, in particola-

re in questi terreni inediti che, spesso, a livello di ricerca e di indagine rischiano di venire emarginati, come succede a tutti i terreni di avanguardia, che non sempre sono comprensibili a un livello di quotidianità, o che soffrono di problemi economici all'interno di una struttura produttiva.

Vi ringrazio ancora di essere qui e, più che augurarvi buon lavoro, vi invito a lavorare insieme a noi del settore umanistico del Cnr, perché a queste cose teniamo molto.

INTRODUZIONE

Prima di dare inizio ai lavori, vorrei ringraziare il Cnr per averci ospitati, oltre agli amici e ai colleghi presenti, dinanzi ai quali mi fa molto piacere trovarmi al di fuori della routine del lavoro: è salutare fermarsi, di tanto in tanto, a riflettere su quello che facciamo quotidianamente.

Ciò detto, entriamo subito in argomento. L'area studi e ricerche si propone di fornire un primo assaggio della materia in discussione. Speriamo sia l'aperitivo di un lungo e lauto pasto negli anni a venire. Mi limiterò a dare una cornice ideologica del perché di quest'area del convegno, dopodiché passerò la parola a coloro che hanno davvero qualcosa di molto interessante da dirci.

In *Semiologia e Cinema* Roland Barthes spiega che nei sistemi di comunicazione audiovisiva, a livello di significazione primaria, si attua una rappresentazione analogica della realtà. In altri termini, l'immagine riprodotta sullo schermo significa in quanto lo spettatore ha esperienza di ciò che l'immagine stessa rappresenta. E va da sé che il termine immagine, dall'avvento del cinema sonoro, ha la doppia valenza di immagine visiva e di immagine, appunto, sonora.

Ma qui cominciano i guai, perché uno

degli elementi costitutivi dell'immagine sonora, il dialogo, è fatto di una sostanza incorporea, la lingua, che, per propria natura, rifiuta l'analogia. Io posso facilmente riconoscere in un manufatto a forma di parallelepipedo, dotato di un tetto e di un certo numero di aperture, una casa, anche una casa americana, anche se non ho mai messo piede in America, semplicemente basandomi sulla mia esperienza. Viceversa, il fonema *house*, senza il soccorso di un vocabolario - cartaceo o mentale che sia -, sarebbe soltanto un rumore.

Dunque, il doppiaggio ripristina nella componente linguistica dell'immagine sonora quel carattere di analogicità su cui si basano i sistemi di significazione audiovisiva, restituendo così anche alla componente visiva, e dunque all'audiovisivo *tout court*, la pienezza del suo statuto simbolico.

Almeno a livello primario, la produzione di senso operata dal film parlato in italiano a beneficio dello spettatore italofono, è equivalente o, quanto meno, simmetrica alla produzione di senso operata dallo stesso film parlato in inglese a beneficio dello spettatore anglofono. E tralasciamo di proposito ogni altra considerazione sulla traduzione simultanea che uno spettatore ben equipaggiato potreb-

be operare mentalmente, perché nel caso del film la simultaneità non ammette il benché minimo scarto fra testo originale e testo tradotto. Si dovrebbe, dunque, parlare più propriamente di sincronismo.

Nel film, sostanza visiva e sostanza sonora si esprimono in quanto si muovono - e muovono - attraverso il tempo. Ogni manipolazione dell'elemento temporale di una scena diventa, di fatto, una manomissione.

Produzione di senso a livello primario, dicevamo: in effetti, basta avvicinare la lente d'ingrandimento per accorgersi che la trasposizione filmica è una faccenda più complicata.

Restiamo brevemente nell'ambito del linguaggio verbale. La pratica della traduzione e dell'adattamento dei dialoghi è una corsa costellata di mille ostacoli che vanno dal calco linguistico alla referenzialità culturale - per esempio, le frequentissime allusioni ad altri mezzi di massa che sono presenti nei dialoghi dei film e dei telefilm che noi doppiamo -, dalla referenzialità accidentale - quante volte ci siamo imbattuti in personaggi, in un film americano, che si chiamano Katz - allo scarto dalla norma, dall'uso degli idiomatismi al valore degli allocutivi, dall'incompatibilità dei gerghi giudiziari al gioco di parole e via elencando. Ostacoli che il dialoghista-adattatore è chiamato a superare e non ad aggirare con, in più, la palla al piede del sincronismo labiale ed espressivo, della costrizione iconica, dello scarto metrico tra lingue diverse.

Ma se è vero che le parole hanno una storia da raccontare, soffermiamoci un momento a riflettere sul perché la definizione di film parlante, con cui venivano lanciate - sul finire degli anni

Trenta - le prime pellicole non mute, venne presto soppiantata da quella, tuttora in uso, di film sonoro.

Il dialogo, si diceva, è solo una delle componenti - certo non la più marginale, certo la più peculiare - dell'immagine sonora del film; immagine sonora che è fatta sì di parole ma anche di fonemi, di rumori, di musica.

In altri termini, il film più che parlare, suona. Costatazione banale che, però, comporta una serie di riflessioni perché, se è vero che almeno in anni recenti l'attenzione dei *translation studies* sul film doppiato si è spostata dal film tradotto al processo traduttivo, è altrettanto vera la necessità di perimetrare con la maggior precisione possibile il campo della ricerca; campo che potrebbe rivelarsi più esteso del previsto e più accidentato.

Sebbene la letteratura specialistica, a più di sessant'anni dall'avvento del sonoro, sia ancora piuttosto scarsa, abbiamo a disposizione una discreta quantità di ricerche in cui il dialogo del film doppiato viene esaminato con il rigore e il puntiglio propri della medicina legale.

L'autopsia si svolge, di solito, su due tavoli anatomici: sul primo il testo originale, sull'altro il testo doppiato; o meglio, da un lato, una trascrizione del dialogo originale e accanto una trascrizione del dialogo doppiato.

Ma al cinema noi non leggiamo, al cinema noi ascoltiamo. Dunque, ciò che definiamo testo dovrebbe essere qualcosa di diverso, di più grande, di più complesso di un testo scritto. Il testo di cui ci dovremmo occupare è un insieme di parole dette e non lette da parlanti non asettici - gli attori/doppiatori - e posto in stretta relazione con tutti gli altri elementi della colon-

na sonora. Il copione che il dialoghista-adattatore fornisce ai doppiatori è, senza dubbio, l'elemento fondamentale della trasposizione filmica, in quanto si accolla tutte le esigenze di significazione del dialogo originale, ma non emette suoni.

Il copione adattato, in definitiva, più che un testo è un pre-testo.

Insomma, il medico legale che fruga tra le budella del doppiaggio, in cerca della prova del delitto - e sappiamo bene che nessuna pratica traduttiva può dirsi del tutto innocente - ha bisogno di strumenti più sofisticati; strumenti che gli consentano un approccio, per così dire, multimediale alla materia.

La battuta di un film, quando passa dalla pagina scritta al nastro registrato, si arricchisce di elementi paralinguistici, di codici non verbali ma comunque portatori di senso, di tutte quelle componenti, in sostanza, che dopo essere state concepite nell'intimità dell'alcova/moviola, vedono la luce in sala di doppiaggio. Ecco, dunque, che il copione adattato, il pre-testo, quando viene interpretato dagli attori/doppiatori, coordinati dal direttore di doppiaggio, si trasforma in qualcosa di diverso.

Svolta nelle indagini: il delitto non è opera di un unico assassino.

In questa fase, lo studioso ha dinanzi a sé una quantità di elementi che difficilmente possono essere analizzati da un punto di vista strettamente letterario, perché come il dialoghista scompone la battuta originale per poi riformularla nella lingua di destinazione, il doppiatore legge, ascolta e reinterpreta quella stessa battuta riferendosi a codici drammatici che della

lingua di destinazione sono propri ed esclusivi.

Tanto per fare un esempio, si pensi all'inversione tra soggetto e verbo nelle proposizioni interrogative inglesi, che è un elemento testuale, in rapporto all'intonazione, elemento paratestuale, che è l'unico dato connotativo dell'interrogativa in lingua italiana. Per non parlare del sincronismo espressivo, ossia della relazione tra la battuta doppiata e la mimica dell'attore sullo schermo, delle appoggiature logiche, dello scarto sonoro tra lingue anglosassoni e lingue neo-latine, della diversa resa acustica delle parole piane rispetto alle parole tronche, eccetera.

E qui entrano in scena gli ospiti della prima delle tre aree in cui abbiamo suddiviso questo convegno. Mentre noi, nelle nostre alcove/moviola, ci congiungiamo carnalmente coi copioni da adattare, macinando rulli su rulli senza mai avere il tempo di riflettere sulle modalità della trasposizione filmica, ci sono professionisti della ricerca che si incaricano di farlo per noi.

In questi ultimi anni, ho avuto modo di entrare in contatto con loro e vi posso assicurare che hanno molte cose da dirci.

Si tratta di Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Alberto Castellano, Marco Cipoloni, Sergio Raffaelli, Maria Pavesi. Orio Caldiron, che aveva assicurato la sua presenza, è costretto a letto da un'influenza.

I loro interventi ci forniranno una panoramica sullo stato di avanzamento degli studi sulla trasposizione filmica, qualche esempio di ricerca su temi e problematiche più specifiche e una serie di riflessioni sul rapporto tra critica e operatori del doppiaggio.

È ovvio che i *translation studies* sul film trasposto non devono soddisfare solamente il desiderio di conoscenza del mondo accademico.

Noi abbiamo bisogno che qualcuno si occupi del nostro lavoro con quel rigore scientifico e quella capacità di analisi di cui la critica cinematografica, almeno quella che parla al grande pubblico, è clamorosamente carente.

E l'incanaglimento del mercato degli audiovisivi nel nostro paese ci sta creando ulteriori difficoltà, minacciando l'esistenza stessa delle botteghe che da sempre hanno cresciuto dialoghetti, attori, direttori, fonici. Avvertiamo tutti un'impellente necessità di strumenti, luoghi, metodi di formazione. Negli studi di registrazione circola da tempo uno pseudo-spot radiofonico: «Sei senza lavoro? Hai gravi difficoltà con l'italiano? Non sai fare praticamente nulla?... Prova col

doppiaggio!»

Gli studiosi possono fare molto affinché questa resti solo una battuta.

Cedo immediatamente la parola alla Professoressa Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, professore ordinario di lingua inglese presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori di Forlì che, nonostante questo nome insolito, è di fatto una delle facoltà dell'Università di Bologna. È vice-presidente della James Joyce International Foundation, autrice di articoli e saggi sullo scrittore irlandese, ha al suo attivo numerosi studi in campo linguistico tra cui *Quando parlano le metafore. Viaggio nella pubblicità televisiva americana, Sistemi linguistici e sistemi culturali, Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, pubblicato nella collana «Cinema e Traduzione», da lei ideata e diretta, della Clueb di Bologna. A lei la parola.

IL PUNTO SULLA RICERCA

Scrivendo Musil nel 1937 nel suo *Discorso sulla stupidità*:

*Dio, nella sua bontà per noi difficilmente comprensibile ha concesso la lingua umana anche ai creatori di film parlati.*¹

Se condividessimo questo punto di vista, non saremmo qui oggi, a parlare della «Norma Traviata» e l'ascensore per la Torre di Babele non sarebbe stato costruito. Invece ringrazio l'Aidac e gli organizzatori di questo incontro, in particolare Gianni Galassi, che mi hanno dato l'occasione di parlare in questa sede a un pubblico che non mi è familiare e con cui un docente universitario non ha spesso l'occasione di confrontarsi. Cercherò di superare l'imbarazzo e di dire qualcosa sul tema che mi è stato assegnato: «Il punto sulla ricerca».

Da qualche anno, presso l'Università di Bologna, nella sede decentrata di Forlì, è nata la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, sul modello dell'altra istituzione universitaria che rilascia una laurea in traduzione o interpretazione esistente a Trieste. Queste due Scuole Superiori si pongono, nel panorama italiano, come le uniche facoltà universitarie che hanno, come compito istituzionale, quello di formare dei professionisti

nell'ambito della traduzione e dell'interpretazione simultanea e consecutiva. Insisto sul fatto che sono facoltà universitarie, perché l'università è, per definizione, sede della ricerca scientifica, oltre che di una didattica mirata alla formazione culturale e professionale dei propri iscritti. In questa situazione, da una conversazione informale e casuale proprio con Maria Pavesi, che prenderà la parola fra poco, è nata l'idea di studiare, prima da un punto di vista teorico e poi da un punto di vista applicativo, un caso specializzato di traduzione multimediale come il doppiaggio filmico.

Si è così formato un gruppo di ricerca, con la partecipazione di studiosi dell'Università di Bologna, Pavia e Trieste, che coinvolge cinque aree linguistiche, inglese, francese, tedesco, spagnolo, russo oltre, naturalmente, all'italiano. L'uso del film e di materiali audiovisivi autentici ha ormai una lunga tradizione nella didattica delle lingue straniere, ma il confronto sistematico fra la versione originale e quella doppiata o sottotitolata ha costituito una innovazione, sia a livello di ricerca che di applicazione didattica.

Perché il film e perché il doppiaggio? Il film, essendo un sistema semiotico complesso che si avvale di diversi codici (semplificando al massimo, un co-

dice visivo, uno sonoro e uno verbale) offre l'opportunità di riflettere su modelli di comunicazione diversi e strettamente interconnessi, è espressione di modelli culturali, ideologie, linguaggi, apre finestre sulle più varie realtà culturali ed è il risultato di un articolato processo di traduzione, intesa come trasferimento e trasposizione fra vari sistemi comunicativi.

Il doppiaggio non è che un ulteriore stadio di trasposizione linguistica e culturale, particolarmente ricca di spunti di riflessione sui processi traduttivi verbali e non. Insomma, l'oggetto film, originale e doppiato, è un ricchissimo campo di indagine della traduzione sia come processo che come prodotto.

Parlerò prima del prodotto per sgombrare il campo da una tentazione, presente in alcuni studiosi, ma a mio parere poco produttiva: in termini generali, l'analisi della traduzione come prodotto, vale a dire l'analisi di traduzioni «finite» confrontate con l'originale, si presta ad un facile gioco al massacro: è facilissimo, anzi inevitabile, trovare «errori», interpretazioni sbagliate, fraintendimenti dovuti a ignoranza e incomprensione del testo originale, scarsa professionalità e via criticando. Si tratta di un esercizio, a volte anche divertente, ma che lascia un po' il tempo che trova. Lo studio del prodotto della traduzione, e per estensione l'indagine sul doppiaggio, non si basa, o non dovrebbe basarsi, sul tentativo di trovare risposte alla domanda «è giusto o è sbagliato?», quanto piuttosto interrogarsi su cosa implica il trasferimento di un testo multimediale, e quali strategie di trasferimento possono funzionare per un determinato pubblico.

È di gran lunga più interessante soffermarsi sulla traduzione come processo, vale a dire chiedersi cosa avviene quando si opera il trasferimento fra diversi contesti linguistici e culturali, quali sono le aree problematiche, per quali stadi di successive approssimazioni si può arrivare in primo luogo a comprendere le funzioni comunicative del testo di partenza e poi a trasferirle.

Passerò ora ad illustrare brevemente le tematiche affrontate dal nostro gruppo di ricerca e i lavori che si stanno facendo anche a livello europeo da parte di studiosi con cui siamo venuti in contatto nelle diverse iniziative che abbiamo messo in atto.

Nella prima fase del nostro lavoro, dopo una prima analisi di film doppiati dal punto di vista del «prodotto», sono state individuate alcune aree problematiche che potevano essere oggetto di ricerche specifiche nelle diverse lingue. Fra le tematiche trasversali, che riguardano il doppiaggio in senso generale, rientrano problemi come:

- l'evoluzione della tecnica del doppiaggio dall'epoca del bianco e nero ai giorni nostri;
- doppiaggio e contesto culturale;
- il rapporto fra immagine e parola;
- la relazione fra ritmo e senso (rapporto fra il ritmo linguistico di partenza e quello d'arrivo);
- l'uso della norma e della devianza dalla norma;
- la resa di accenti e registri;
- la codificazione dei generi, come il film poliziesco o la commedia musicale, ma anche dei generi maschile e femminile;
- la comicità e l'umorismo nella lingua e cultura di partenza e d'arrivo.

In altre parole ci troviamo di fronte a tutta una serie di problemi traduttivi

legati ad aspetti linguistici e aspetti pragmatici della comunicazione, che sono strettamente interrelati e che meritano di essere studiati.

Da un punto di vista più strettamente linguistico ci si è interrogati sull'uso di espressioni fisse, come frasi idiomatiche e proverbi, l'individuazione dei marcatori conversazionali, la resa delle forme allocutive (tu, lei, voi), l'opportunità o meno di tradurre la parola scritta (manifesti, indicazioni stradali, lettere, titoli di giornale, graffiti), la resa di nomi propri e riferimenti geografici, la trasposizione degli stereotipi legati al genere femminile o maschile, o alle diverse etnie; problemi di traduzione in riferimento a sistemi legali diversi nel film giudiziario; resa linguistica di canzoni, filastrocche, scioglilingua, giochi di parole.

Il quadro di riferimento dei nostri lavori è il campo di studi interdisciplinare che va sotto il nome di *translation studies*, vale a dire, come sostiene Siri Nergaard nell'interessante volume *Teorie contemporanee della traduzione*, pubblicato da Bompiani nel 1995, un'area di ricerca che più che fare teoria, si propone di *descrivere*:

«La si vuole chiamare così perché non è una scienza, forse nemmeno una teoria ... Non è una scienza non perché, scrive Pym (1992, p. 183) nessuna delle teorie sia giusta, ma perché sono pochi i criteri generalmente riconosciuti con cui si possa dimostrare che una teoria è sbagliata. E non è una teoria perché a una teoria si richiede una maggiore uniformità e univocità di quanto si possa trarre negli studi sulla traduzione». ²

Non tutti sono d'accordo su queste affermazioni, ma non è questa la sede per aprire un dibattito sullo statuto

scientifico delle teorie della traduzione. A me qui interessa mettere in rilievo che, come scrive uno degli esponenti dei *translation studies* «una teoria utile dovrebbe essere basata su una pratica che sa già come risolvere i propri problemi ... La teoria non dovrebbe proporre regole per i traduttori». ³

Date queste premesse, ci siamo trovati di fronte alla necessità di confrontare le nostre ipotesi e linee di ricerca con i professionisti del doppiaggio, registi, dialoghista-adattatori e attori allo scopo di iniziare un dialogo fra chi, come noi, si occupa di traduzione da un punto di vista teorico e applicato alla didattica e chi pratica il doppiaggio come professione. Da questa esigenza è nato un primo convegno organizzato dalla Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori a Forlì, il 16-17 giugno 1993, che si è articolato in tre momenti: nel primo, «Il doppiaggio filmico: posizioni a confronto» sono state presentate relazioni da parte di esperti di cinema, come Guido Fink e Franco La Polla, studiosi di letteratura inglese e anglo-americana e due professionisti del doppiaggio, Oreste Lionello, attore, regista e dialoghista, e Gianni Galassi, dialoghista, direttore di doppiaggio e membro dell'Aidac. I loro interventi hanno messo in luce in modo significativo ottiche diverse e, in certi casi, diametralmente opposte, suscitando un dialettico confronto, che al di là delle polemiche, - doppiaggio sì / doppiaggio no; sottotitolaggio vs doppiaggio - si è rivelato produttivo e vivace; un secondo momento, «Il doppiaggio come esperienza di apprendimento» ha affrontato il versante pedagogico del lavoro sul doppiaggio, il quadro teorico su cui esso si basa e le ragioni della scelta del film (originale e doppiato) come spunto di riflessione

sulla logica funzionale-pragmatica di determinati processi traduttivi. In questa sede sono stati presentati i lavori che gruppi di studenti hanno svolto a conclusione di alcuni seminari sul doppiaggio tenuti a integrazione dei corsi di lingua inglese del terzo anno, con particolare riferimento al linguaggio legale in film ambientati prevalentemente in un'aula di tribunale e alle varietà geografiche e sociolinguistiche dell'inglese. Questi contributi, presentati al convegno dagli stessi studenti, sotto la supervisione di Laura Gavioli e Raffaella Baccolini, illustrano il frutto di alcune applicazioni didattiche che una ricerca sul doppiaggio può avere, soprattutto nel contesto di una Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori. Il terzo momento, «La produzione del testo doppiato: analisi linguistica ed esperienza metodologica» ha visto la presentazione di ricerche in corso, fra cui particolarmente stimolante l'analisi socio-linguistica di Maria Pavesi. I lavori del convegno sono terminati con una tavola rotonda, in cui ha trovato ampio spazio lo scambio fra Anita Licari e Gianni Galassi sul doppiaggio dei film di Eric Rohmer.

Da questo primo convegno del 1993 sono nati due volumi, pubblicati nella collana della Scuola «Cinema e traduzione»; il primo, a cura di Anita Licari, è uno studio monografico su *Eric Rohmer in lingua italiana* (Bologna, Clueb, 1994); il secondo, curato da Raffaella Baccolini, Laura Gavioli e me, dal titolo *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali* (Bologna, Clueb, 1994) documenta i lavori del convegno di cui parlavo poc'anzi, ed è corredato da un ampio repertorio bibliografico che traccia una mappa ragionata degli studi sul tema.

Un terzo volume, che sarà curato da

Christine Heiss e da me, è in fase di preparazione. Esso raccoglie i contributi di un secondo convegno che si è fatto a Forlì il 26-28 ottobre 1995 su «Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena». Anche questo incontro è stato ricco di stimoli e ci ha consentito di mettere a confronto le ricerche in corso in diversi paesi europei: organizzato in collaborazione con l'università di Vienna, ha visto la partecipazione di un folto gruppo di ricercatori italiani ed europei e di esperti di cinema, di doppiaggio e di sottotitolaggio. Il doppiaggio cinematografico è stato solo uno dei temi trattati, nel confronto con altri tipi di traduzione multimediale come i testi teatrali, fra cui anche l'opera lirica, e vari generi televisivi, sia doppiati che sottotitolati.

Le osservazioni che seguono si basano largamente sull'introduzione al volume di Christine Heiss, che non solo ha curato l'organizzazione scientifica del convegno, ma ha presentato una relazione fra le più significative sulle problematiche legate alla specificità culturale della commedia all'italiana nel doppiato tedesco.

Fin dalla relazione introduttiva del convegno, tenuta da Mary Snell-Hornby, si è messa in luce una crescente sensibilità per l'interdipendenza dinamica dei fattori che caratterizzano questi testi multimediali e la conseguente necessità di riconsiderare radicalmente i procedimenti di traduzione e rielaborazione che essi richiedono, sia agli esperti di traduzione che ai professionisti dei diversi generi. Numerosi ricercatori, in particolare della «scuola di Vienna», hanno rilevato come il concetto di traduzione accademica, filologicamente «fedele», deve essere integrato in un approccio olistico, vale a dire che tenga conto

delle varie componenti tipiche di un testo multimediale (immagine, suono, rappresentabilità, cantabilità, recitabilità) e interdisciplinare. La collaborazione del «traduttore» con registi, sceneggiatori, tecnici è emersa come premessa indispensabile per un lavoro di gruppo interdisciplinare che non può non tener conto della specificità del testo multimediale da trasferire in un'altra lingua e cultura.

Le linee di ricerca che sono emerse fanno riferimento a un approccio interdisciplinare che vede le scienze della traduzione interagire con gli apporti della sociolinguistica, della pragmatica, dell'analisi testuale, dell'analisi della conversazione, della semiotica, della linguistica descrittiva e teorica. Il contributo di critici cinematografici, tecnici, professionisti del doppiaggio ha portato avanti quel dialogo già iniziato nel primo convegno del '93.

Vorrei soffermarmi qualche minuto ancora sui risultati della ricerca di Thomas Herbst, dell'Università di Erlangen, che sulla base di un vastissimo corpus di sceneggiati televisivi originariamente in inglese doppiati in tedesco, ha portato alcune osservazioni di grande interesse sia per l'influenza che la lingua del doppiaggio ha sulla lingua tedesca (presenza di anglismi e costruzioni sintattiche che sono dei veri e propri calchi dell'inglese sul tedesco) che per i suggerimenti che derivano dalle sue osservazioni per la formazione di traduttori multimediali competenti. Herbst insiste, giustamente, sull'importanza delle componenti pragmatiche della comunicazione e sull'inadeguatezza di una prassi, ancora comune nel doppiaggio tedesco, (e assai diffusa, temo, in certi frettolosi adattamenti televisivi anche in Italia) di affidarsi preliminarmente a una

traduzione «cieca» da scritto a scritto, che è fatalmente inadeguata a tenere nel debito conto l'importanza di questioni stilistiche, di accento, di registro, di espressività, di idiomatismi e allusioni culturali che, se creano sempre problemi al traduttore «tradizionale», sono enormemente potenziati quando si tratta di un testo multimediale come lo sceneggiato televisivo. Tutto questo rientra nell'esigenza di contenere i costi, affidando queste traduzioni «preliminari» a personale scarsamente specializzato e ignorando l'importanza di una formazione adeguata del traduttore, come si viene facendo oggi in varie istituzioni universitarie in Italia e all'estero.

La responsabilità del committente e l'influenza di fattori commerciali, lungi dall'indurre a condannare il doppiaggio in sé, mettono l'accento sull'esigenza di formazione di operatori della traduzione multimediale qualificati, di cui il mercato europeo ha ampio bisogno.

A questo proposito va citata la positiva esperienza presentata dal danese Henrik Gottlieb che ha illustrato al convegno un modello di formazione parauniversitaria di sottotitolatori, particolarmente richiesto nei paesi scandinavi, in Svizzera e nel Benelux, dove la pratica dei sottotitoli è largamente più diffusa del doppiaggio. Partendo da una base teorica, il modello di Gottlieb illustra come si possa sviluppare, in un corso *ad hoc*, la preparazione linguistica, la capacità analitica riferita ad elementi visivi e culturali e la sensibilità nel processo di condensazione verbale richiesto dai sottotitoli, insieme alle conoscenze tecniche necessarie per la fase di produzione. L'esito della formazione viene esaminato in condizioni operative

perfettamente adeguate alla realtà della professione da intraprendere.

Questo mi porta all'ultimo punto di cui voglio trattare. I filoni di ricerca che ho cercato di illustrare ci inducono a prendere in seria considerazione la possibilità di creare a Forlì un corso di perfezionamento post-laurea in traduzione multimediale. L'esigenza interdisciplinare che è emersa come una costante nei diversi studi che abbiamo intrapreso ci porta a considerare come requisito irrinunciabile di questo corso di perfezionamento una collaborazione stretta fra docenti universitari e professionisti della traduzione multimediale, come dialoghisti, direttori di doppiaggio, tecnici del suono, sottotitolatori e, perché no, committenti. In un corso di perfezionamento annuale di circa cento ore, vedo come necessaria una buona percentuale di «lezioni» tenute da esperti extra-universitari e uno stage per ogni studente in uno studio di doppiaggio. Se, in collaborazione con l'Aidac o analoghe associazioni, potremo dare l'avvio a questa sperimentazione di formazione, credo che potremo dare un contributo valido a una professionalità di cui si sente sempre più l'esigenza, andando verso un'Europa, che se vuole unirsi, deve salvaguardare le lingue e le culture nazionali, consentendo, attraverso quei mediatori linguistici e culturali che si muovono nell'ambito dei processi traduttivi, che il dialogo fra le lingue e le culture sia possibile, efficiente e alieno dai fraintendimenti legati all'improvvisazione e alla mancanza di professionalità.

Per concludere, quando parliamo di doppiaggio, troviamo spesso delle resistenze, come si trovano resistenze e atteggiamenti critici nei confronti della traduzione *tout court*. Il doppiaggio

è il frutto di un patto. Di un patto molto chiaro fra il pubblico e l'oggetto che si sta guardando. Quindi l'idea di doppiaggio come doppio, ambiguo, falso, va integrata - doppiare significa anche superare un ostacolo, raddoppiare, accrescere - con l'idea di doppiaggio come arricchimento. Lo dimostra il fatto che abbiamo *serial* televisivi e anche film che, mentre nell'originale non avevano fatto alcuna fortuna, nella versione doppiata sono diventati prodotti di successo.

Quando pensiamo al doppiaggio, non dobbiamo andare alla ricerca del testo perduto, perché questo sarebbe comunque perduto, in quanto incomprendibile: la ricerca del testo dovrebbe essere riformulata in termini di consapevolezza dei processi traduttivi a cui è stato sottoposto. La nostra ricerca vuole contribuire a tale consapevolezza, vuole incoraggiare la riflessione sul «tradurre».

¹ Robert Musil, *Discorso sulla stupidità*, Milano, Shakespeare and Kafka, 1991 (orig. 1937), p. 31.

² Siri Nergaard, «Introduzione», in *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, p. 14.

³ Anthony Pym, *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992, p. 191 (cit. in Nergaard, 1995, p. 15).

IL RAPPORTO TRA CRITICA E DOPPIAGGIO

Come critico cinematografico mi occupo anche del rapporto fra chi costruisce il doppiaggio - i dialoghisti e i doppiatori - e i fruitori, cioè coloro che poi alla fine apprezzano o meno i risultati.

I rapporti fra la critica e il mondo del doppiaggio sono sempre stati molto difficili e conflittuali, quando non inesistenti (il che, ovviamente, è ancora peggio), anche se da qualche anno i doppiatori e i dialoghisti, i curatori delle versioni italiane di un film straniero, ricevono maggiore attenzione e riconoscimenti. Ma rispetto alla qualità e professionalità dei nostri «lavoratori» del doppiaggio, lo spazio che la stampa riserva ad essi è ancora inadeguato: spesso ci si limita a registrare, in maniera molto vaga e confusa, la loro bravura senza mai entrare davvero in questo mondo con gli strumenti necessari.

Il problema è di carattere culturale e ideologico, perché critici e giornalisti quando affrontano la questione doppiaggio spesso trascurano un elemento fondamentale, il destinatario. Riprendendo la simpatica metafora di Galassi sulla «caccia all'assassino», direi che spesso i critici più che la caccia all'assassino danno la caccia a un serial killer, perché non si sforzano neanche di distinguere gli assassini: considera-

no le manipolazioni operate dagli adattatori italiani degli scempi, degli omicidi *tout court*, con una visione del problema indistinta e omologata. Ci sono due tipi di problemi: uno riguarda il giornalismo della carta stampata che - preso dall'«urgenza» dell'attualità, della televisione, del pettegolezzo, delle anticipazioni, delle indiscrezioni - è portato a trascurare non solo il doppiaggio ma anche altri aspetti del mondo dello spettacolo che richiederebbero maggiori approfondimenti; un altro è quello del rapporto del critico con l'oggetto film.

Molti critici vedono i film spesso sottotitolati ai festival o a Roma e a Milano in anteprima doppiati nelle sale con colleghi e addetti ai lavori e quasi mai con lo spettatore medio in cinema affollati.

Col passar del tempo il critico ha radicalizzato il suo isolamento, la sua condizione di intellettuale che vive in un mondo dorato, che ha finito per allontanarlo sempre di più dalle dinamiche del consumo popolare. Il critico raramente verifica col pubblico se il film straniero funziona o no, intuisce soltanto che c'è stato un tradimento nella traduzione.

È chiaro che il film tradotto e doppiato vive soltanto nel momento in cui è

proiettato in una sala. A differenza di un testo letterario che consente sempre una comparazione con il testo originale, il film doppiato ha un riscontro nella fruizione collettiva. È la reazione, il coinvolgimento del pubblico che decreta la «fedeltà» o meno all'originale. Il recente caso di Amendola, che è stato sostituito come doppiatore di De Niro, al quale la stampa ha dato molto rilievo, dà la misura del problema. Questo è il materiale ideale per un certo tipo di giornale italiano che preferisce occuparsi del doppiaggio dal punto di vista del pettegolezzo. È un modo di affrontare l'argomento che crea effetti di distorsione, perché il lettore può avere la sensazione che la questione è circoscritta al divismo vocale, a quei doppiatori-divi che prestano la voce agli attori-divi, senza essere correttamente informato del lavoro che svolgono centinaia di doppiatori e adattatori.

Sono uno dei pochi che, avendo «sposato» la causa del doppiaggio, cito spesso il doppiatore e magari sottolineo se il doppiaggio mi sembra riuscito e se una voce è adeguata al corpo straniero, senza distinzione tra il doppiatore «anonimo» e quello famoso. Ma spesso io ed altri critici ci scontriamo con la mentalità burocratica dei redattori che quando hanno problemi di spazio eliminano i nomi dei doppiatori, a meno che non si tratti di Giannini o Proietti. Questi piccoli episodi quotidiani sono indicativi di come l'apparato dell'informazione sia distante dai problemi reali della categoria.

È indubbio che negli anni Ottanta e Novanta c'è stato un cambiamento nella traduzione del cinema straniero, secondo alcuni una involuzione. Sulla degenerazione qualitativa delle versioni italiane sono meno pessimista degli

altri. È chiaro che il doppiaggio degli ultimi vent'anni non è più quello di una volta e spesso si lamenta il fatto che i dialoghi sono a volte banalizzati, semplificati, che le versioni italiane tradiscono quelle originali. In realtà credo che un certo tipo di traduzione scaturisca non tanto da un deterioramento dello stile, quanto dall'adeguamento a certe mode culturali, a certi modelli comportamentali, a certi standard linguistici. Molti film stranieri doppiati infatti, soprattutto americani, sono pieni di inflessioni dialettali italiane, di riferimenti al nostro costume e alla nostra società e addirittura ad alcuni nostri programmi televisivi.

Se si affronta il problema con una certa pedanteria filologica, si grida facilmente al tradimento del «testo». Credo invece che le arbitrarie manipolazioni e integrazioni non pregiudichino necessariamente la fedeltà allo spirito del film, all'essenza della storia, alle intenzioni dell'autore. Ci sono per esempio molti film il cui parlato è costituito prevalentemente da un linguaggio specialistico. È un linguaggio tecnico di tipo giudiziario, scientifico, tecnologico e i dialoghisti, gli adattatori fanno uno sforzo per semplificarlo e renderlo più comprensibile allo spettatore italiano. Le disquisizioni su questi aspetti del doppiaggio diventano pretestuose e fanno perdere di vista quello che a mio avviso è il nodo centrale della questione.

Oggi il cinema deve essere considerato ancora un'arte con una sua gerarchia di valori, una forma espressiva privilegiata nel sistema audiovisivo oppure un semplice segmento di un sistema globale? Il cinema sta diventando sempre più un momento di un consumo audiovisivo fagocitante, un veicolo del villaggio globale della comu-

nicazione, uno strumento dell'universo multimediale e come tale va considerato un mezzo espressivo dinamico, permeabile ai segnali, alle suggestioni, alle seduzioni della realtà che lo circonda. Lo schermo cioè si offre al (tele)spettatore contemporaneo intercettando e rielaborando altri modelli linguistici audiovisivi ed è sempre più improduttivo rivendicare oggi per principio l'integrità del testo e la sacralità dell'opera.

Più pericolose sono invece le operazioni di riscrittura dei dialoghi originali legittimate da presupposti artistici. Il caso de *I ragazzi della porta accanto* (1985) di Penelope Spheeris è abbastanza emblematico. La versione italiana fu curata dallo scrittore Aldo Busi che, per «avvicinare» allo spettatore italiano questo allucinante spaccato sociologico del malessere giovanile americano, forzò platealmente il

testo, adeguando il turpiloquio al gergo e alla violenza verbale della gioventù emarginata italiana e alludendo arbitrariamente ad analogie con un certo teppismo italiano di stampo fascista: a un certo punto a uno dei ragazzi protagonisti l'adattatore faceva dire: «Boia chi molla!». Questa ed altri tipi di alterazioni mirano a subordinare la specificità culturale di un prodotto cinematografico ad un uso del mezzo pedagogico e didascalico.

La traduzione di un film straniero e l'adattamento dei dialoghi non hanno bisogno oggi di scrittori e intellettuali che inevitabilmente mettono in gioco compiacimenti artistici e velleità autoriali, ma di bravi ed esperti professionisti, capaci di restituire con duttilità di volta in volta il senso del testo originale e al tempo stesso di tener conto delle fisiologiche aspettative dello spettatore italiano.

UN ITALIANO PER TUTTE LE STAGIONI

L'arguta intestazione del convegno, «La norma traviata», m'incoraggia a foggiare anche per il mio intervento un titolo allusivo, «Un italiano per tutte le stagioni». Sotto questo titolo intendo tratteggiare un succinto profilo della storia linguistica del doppiaggio di pellicole straniere in Italia. E una tale formula, perentoria e svalutativa, mi pare ben suggerire che per oltre sessant'anni ci si è avvalsi di un modello statico di lingua. Naturalmente mi auguro che si riesca presto a dimostrare che non è stato del tutto e sempre così.

Entro subito in argomento. Ricordo che lo studio linguistico del doppiaggio (o, meglio, del «doppiato», se vogliamo ripristinare la vecchia distinzione puristica fra «doppiatura» come operazione del doppiare e «doppiato», appunto, come risultato di tale operazione) si presta a essere analizzato, con obiettivi e metodi naturalmente peculiari, da tre punti di vista. C'è la valutazione estetica della sua liceità, che in Italia coinvolge numerosi e appassionati disputanti, dagli anni Trenta fino verso gli anni Sessanta e che da qualche anno sembra riaffiorare. C'è poi lo studio comparativo, che consiste nel confrontare il parlato filmico in lingua originale (per lo più l'inglese) con il suo adattamento in

italiano: quest'indirizzo ha preso l'avvio, che io sappia, soltanto dopo il 1980, per iniziativa d'italianisti stranieri e s'è presto sviluppato anche da noi, sotto forma di tesi di laurea e, ora, anche di libro. C'è infine l'indagine storica, che, dovendo procedere su due distinti piani, presenta il grave scompensamento di essere alquanto avanzata in uno, ai primi passi nell'altro.

Mi spiego. Il doppiaggio ha una storia esterna e una storia interna. Di quella esterna sappiamo parecchio: conosciamo cioè le leggi, le norme, le consuetudini, le vicende sociali e culturali che hanno condizionato la scelta della lingua; conosciamo nomi, lineamenti professionali degli adattatori e degli attori che sono stati suoi artefici. Ho detto che sappiamo parecchio, ma non tutto: per esempio, sul quindicennio fascista occorre rintracciare, a mio parere, il fondo della censura cinematografica, che contiene tutta la tormentata vicenda della «italianizzazione» dei film stranieri; sulla fase dei primordi del sonoro in particolare (fra il 1929 e il 1932) sembra indispensabile anche la consultazione degli archivi americani e del nostro ministero degli Esteri.

Ignoriamo invece quasi tutto della storia interna del doppiaggio: non sappiamo bene se, quando e quanto il parlato dei film doppiati sia mutato

nel corso dei decenni.

Mi soffermo qui pertanto sulla storia esterna. Essa è stata segnata principalmente, negli anni Trenta, dalla dialettofobia e dalla xenofobia linguistica del regime fascista, che si servì sia di apposite leggi sia di pressioni esercitate da organismi politici e da personalità culturalmente autorevoli. E qui dovrei menzionare, almeno, tutta una serie di disposizioni del ministero degli Interni, dall'autunno del 1929, che proibivano la circolazione di film in lingua straniera (di fatto, dei film americani), per arrivare poi, nell'ottobre del 1930, a prescrivere la soppressione «di ogni scena dialogata o comunque parlata in lingua straniera».

Quali le istanze alla base d'un tale provvedimento? Essenzialmente due: una puristica e l'altra protezionistica. Quella puristica non consentiva che lo spettatore italiano venisse a contatto con l'esperienza del dialogo in lingua straniera; la seconda cercava di facilitare anche in questo modo lo sviluppo dell'incipiente produzione nazionale. Tra il 1929 e il 1932 (che è l'anno di nascita del doppiaggio) vennero praticate varie soluzioni: in particolare quella di «ammutilire» i film sostituendo il parlato originale con didascalie tradotte, quella di farli recitare in differenti versioni da attori poliglotti, infine quella del doppiaggio.

Il 5 ottobre 1933 venne emanata una legge, la quale imponeva che la doppiatura di pellicole importate fosse eseguita in Italia da personale artistico e tecnico nazionale. Anche qui agirono ragioni protezionistiche oltre a spiccate preoccupazioni censorie. A proposito dell'attuazione di questa legge sottolineerei l'incidenza che ha avuto l'istituzione, nel 1934, della Di-

rezione generale della Cinematografia, retta da Luigi Freddi, che, come ho potuto rilevare da certi suoi carteggi, era cultore della lingua nazionale e ostile ai dialetti.

Altri provvedimenti hanno inciso in quegli anni sul doppiato. Innanzitutto il divieto del pronome allocutivo «lei», che l'11 aprile 1938 fu bandito dall'uso fra tutti i dipendenti statali; dal giugno dello stesso anno poi la proscrizione si estese anche al cinema, cosicché il «lei» cominciò a essere escluso dalla produzione sia nazionale sia straniera. Inoltre, un provvedimento di legge, legato all'«Ordinamento dello stato civile», proibì il 9 luglio 1939 che i neonati portassero un nome straniero: da qui la preoccupazione d'italianizzare i nomi dei personaggi anche nei film. Infine, una legge del 23 dicembre del 1940 vietò l'uso pubblico di parole straniere nelle insegne commerciali e nella pubblicità.

Accanto alle norme agirono pressioni politico-culturali. Basti ricordare la campagna di stampa contro i forestierismi e i dialetti, che cominciò nel 1931 e che proseguì fino agli anni della guerra; inoltre, un corso radiofonico di lingua italiana, che diede ampio spazio ai problemi di pronuncia e che sfociò nel *Dizionario di ortografia e di pronunzia* di Bertoni e Ugolini (1939), propose la soluzione fonetica dell'«asse linguistico» Roma-Firenze.

Vorrei rilevare a questo punto un dato storico importante: il controllo puristico della lingua nei film, a danno delle lingue straniere e dei dialetti, non fu inventato dal fascismo. Infatti la lingua del cinema era disciplinata da un «regolamento» giolittiano del 31 maggio 1914, che all'art. 3 prescriveva: «I titoli, i sottotitoli e le scrittu-

re debbono essere in corretta lingua italiana» oppure contestualmente tradotti in italiano. Incidentalmente si potrebbe osservare qui che l'intervento d'autorità sull'uso linguistico pubblico fu teorizzato, giustificato e varato già in epoca napoleonica e che si basava su principi illuministici: la lingua era bene comune di tutti i cittadini, per cui lo stato aveva il diritto-dovere di disciplinarla, a beneficio di tutti.

Sulla storia interna del doppiaggio, ho già accennato, sappiamo poco. Attualmente si può ritenere che il doppiaggio ha mantenuto sostanzialmente immutata per decenni la fisionomia linguistica elaborata negli anni Trenta; cioè il pieno rispetto della pronuncia romano-fiorentina, una sostanziale adesione alla norma grammaticale, l'uso del condizionale, l'adozione d'un lessico decorosamente medio e largamente comprensibile.

Queste scelte, in sé tutte apprezzabili, risultano storicamente meritorie, perché la scuola più proficua di lingua italiana è stata non tanto la produzione nazionale, che soprattutto nel dopoguerra era linguisticamente molto irregolare, quanto la produzione straniera doppiata: era infatti sorvegliata, lineare, ripetitiva, magari stereotipata, ma pur sempre un modello sicuro. Questa tendenza al livellamento ha innegabilmente provocato però il sacrificio di certe variazioni di codice e di registro, che erano nel parlato originale, dove rispecchiavano l'età, il sesso, la situazione comunicativa, l'estrazione sociale, professionale e così via.

Si ha l'impressione insomma che il doppiaggio abbia risentito poco, dal dopoguerra fino ad anni recenti, delle vaste e profonde trasformazioni lin-

guistiche che hanno investito, in particolare, da una parte il pubblico cinematografico e dall'altra la produzione nazionale. Il pubblico si è fatto sempre meno dialettologo e sempre più aperto alla comprensione e all'uso d'un italiano con coloriture locali. La produzione, trovatasi del tutto priva di orientamenti normativi, in questi ultimi cinquant'anni, ha sperimentato svariate soluzioni linguistiche: il mimetismo del neorealismo; la mescolanza di codici e di registri di matrice teatrale nei «film di attore» regionale (con Totò, Fabrizi, Scotti, Riento e altri); ancora, la dialettalità stereotipata del cosiddetto «neorealismo rosa»; infine, dal 1960 in poi, l'adozione di quell'italiano di tipo locale, che dalla commedia si spostò via via anche ai film seri. Il doppiaggio invece è rimasto pressoché immobile.

Possiamo avanzare qualche congettura sulle cause di tale conservatorismo. Innanzitutto è da tener conto della difficoltà storica dell'italiano di adeguarsi alla varietà e alla fluidità allocutiva dei dialoghi originali - per lo più inglesi - che erano frutto d'una secolare tradizione di lingua parlata d'uso quotidiano. Inoltre va considerato l'attaccamento delle grandi Case, e in particolare di quelle americane, a un modello linguistico sperimentato, di tipo medio, uniforme, decoroso, tale da assicurare prestigio culturale al prodotto e da facilitare la comprensione e il gradimento del vasto pubblico. Infine è da ricordare che gli adattatori e gli attori erano rimasti legati alla propria formazione, avvenuta negli anni Trenta, in pieno rigorismo linguistico.

Solo agli inizi degli anni Settanta il doppiaggio compì una svolta, quando nella produzione delle grandi Case

americane cominciò a ottenere largo spazio la dialettalità. Il primo film importante nel quale si «sicilianeggia» è *Il padrino*, del 1971. Da quel momento il parlato si fece meno compassato e qua e là segnato anche da tratti dialettali. Si restrinse così, dopo il 1970, quella divaricazione linguistica tra produzione nazionale e produzione straniera importata, anche perché i film italiani erano spesso recitati in inglese e poi ridoppiati.

Una probabile causa di questo nuovo orientamento è il fatto che lo spettatore degli ultimi due decenni è sempre più maturo: parla magari un italiano di tipo locale, comprende i dialetti e comunque non ha più prevenzioni nei loro confronti, talvolta conosce anche lingue straniere. Di conseguenza gli adattatori e gli attori si sentono liberi di ricorrere a un repertorio di scelte linguistiche più vasto che nel passato e quindi, in certo grado, di gareggiare finalmente con la varietà di codici e di registri che era nell'originale.

Ma il profilo storico italiano dei film stranieri è veramente questo? Me lo chiedo, perché ho parlato sulla base d'impressioni. Ritengo comunque che la storia lineare che ho tratteggiato presenti lungo tutto il sessantennio scarti e anomalie, che andrebbero evidenziate e valorizzate. Si pensi alla storpiatura fonetica, accettata universalmente, dei doppiatori Carlo Cassola e Paolo Canali per Stanlio e Ollio.

Questo accadeva già nel 1932. Oppure si ricordi l'esperienza dell'immediato dopoguerra: nella stagione 1944-'45, quando arrivarono in Italia dei film doppiati in America da attori italo-americani che conservavano, specialmente nelle figure di contorno, spiccate pronunzie dialettali d'origine.

Per quanto riguarda il primo ventennio del dopoguerra, si ha l'impressione che esista una sostanziale continuità col passato. Si delinea invece allora uno scarto di livello fra genere e genere: il film storico ha un italiano elevato e ampolloso, mentre la commediola leggera si serve di un registro alquanto dimesso. Fa inoltre capolino, in questa fase, qualche anticipazione di quel parlato dialettale o comunque basso, che si è largamente affermato, come sappiamo, soltanto dopo il 1970. Le testimonianze andranno cercate nella produzione di Case minori e dei «B movies» (penso a *Marty*, 1955 o a *Un Napoletano nel Far West*, 1956); ancora, in quella di Case prestigiose ma destinate ai bambini (per esempio la pellicola a disegni animati *Gli aristogatti*, 1970); inoltre, persino in grandi film, però distribuiti da Ditte secondarie (si pensi a *Il trono di sangue*, 1960, diretto da Akira Kurosawa); infine nelle coproduzioni: è il caso della franco-italiana *La pila della Peppa*, 1965, dove, nonostante l'ambientazione integralmente francese, Anna Magnani parla in romanesco.

L'ALLOCUZIONE NEL DOPPIAGGIO DALL'INGLESE ALL'ITALIANO*

Con le forme allocutive vengono codificati e non semplicemente veicolati significati sociali (Muhlhausler, Harré: 1990, Berruto, 1995: 23): i pronomi Tu e Lei esplicitano il rapporto esistente o che si vuole instaurare tra i due interlocutori. Nelle lingue, come l'italiano o il tedesco, che grammaticalizzano questi significati nel pronome e nel verbo, i parlanti presto o tardi devono «venire allo scoperto» e prendere posizione perché l'evitamento, pur a disposizione in tutte le lingue, è una strategia faticosa e costosa in termini comunicativi. L'inglese all'apparenza offre meno limitazioni, essendo l'allocuzione in questa lingua una categoria coperta, che viene espressa solo lessicalmente.¹

Appare quindi immediato che, anche sotto questo aspetto, due lingue come l'italiano e l'inglese si differenziano sul piano strutturale. A prima vista la diversità nei due codici e la complessità quindi di traduzione deriva dall'assenza in inglese di pronomi e di forme verbali corrispondenti al Tu e al Lei² di altre lingue. Da un punto di vista grammaticale, l'inglese non codifica significati sociali che devono essere d'altra parte obbligatoriamente espressi nel tessuto grammaticale della lingua d'arrivo. In realtà, l'uso dei vocativi, estremamente variegato come già hanno

mostrato gli studi classici sull'argomento (Ervin-Tripp, 1972, Kramer, 1975, Braun, 1988, ma anche Quirk et al., 1985), sostituisce sul piano funzionale la scelta del pronome e della forma verbale equivalente. Anche sul piano dell'obbligatorietà, l'inglese non sembra discostarsi drasticamente dalle lingue che grammaticalizzano l'allocuzione. Ervin-Tripp (1972: 222) nel suo diagramma sulle forme allocutive in inglese americano prevede l'assenza del vocativo solo nel caso non sia conosciuto il nome dell'interlocutore. L'uso del vocativo tra persone che si conoscono sembra quindi avere carattere di quasi obbligatorietà in inglese;³ benché la sua assenza non provochi agrammaticalità, come accade quando si violano regole linguistiche, essa può tuttavia conferire innaturalità all'interazione ed essere indice di imbarazzo tra i due interlocutori o di confusione tra norme (McIntire, 1972). È la centralità dei vocativi, infine, che rende la presentazione tanto essenziale nel mondo anglosassone, permettendo agli interlocutori di rivolgersi la parola e di posizionarsi uno rispetto all'altro attraverso la scelta di allocutivi lessicali (cfr. Ervin-Tripp, 1972).⁴

La complessità di traduzione dall'inglese all'italiano deriva allora dal dover individuare equivalenze tra livelli

diversi (quello lessicale e quello grammaticale) con in particolare due «aggravanti». La prima riguarda la difficoltà di capire completamente le *nuances* nell'uso dell'allocuzione lessicale nella lingua di partenza: in inglese, in effetti, sono disponibili molti appellativi, sfruttati ampiamente nei film, a vari livelli di informalità-formalità (cfr. Quirk et al., 1985: 773-775). L'altra difficoltà deriva dall'impiego di vocativi anche nella lingua che grammaticalizza l'allocuzione (Mazzoleni, 1995), per cui nelle traduzioni italiane non si tratta solo di decidere tra il Tu ed il Lei, ma tra combinazioni del pronome + nome, titolo + nome, o appellativi non specifici.

OSSERVAZIONI METODOLOGICHE E IPOTESI

Una ricerca adeguata sulla questione deve partire dall'analisi della lingua doppiata; analisi che va fatta con il supporto di informazioni dettagliate sulla lingua di partenza e su quella di arrivo.⁵ Per questo si sono utilizzate le versioni italiane di 10 film e di 5 telefilm doppiati dall'inglese, accompagnando l'analisi dei 10 film in italiano con l'analisi in parallelo delle rispettive versioni originali. I film e telefilm analizzati sono stati prodotti tra la metà degli anni Ottanta ed i primi anni Novanta e sono tutti di ambientazione contemporanea. A questo riguardo si noti che il «voi», così frequente nei primi film doppiati (Maraschio, 1982), è stato del tutto soppiantato dal «lei» nei film ambientati ai giorni nostri, in accordo con l'uso italiano standard.⁶ Il «voi» è ancora diffuso nei film ambientati in epoche passate, come per esempio nel recente *Lezioni di piano*, per la patina arcaizzante che conferisce, indipendentemente dalla norma del tempo, in cui

si faceva uso tanto del «voi» quanto del «lei» (per es. Serianni, 1988: 224-227).⁷

Una serie di quesiti hanno guidato la ricerca. In primo luogo si voleva determinare quali fossero i tratti ricorrenti e caratterizzanti l'uso dell'allocuzione nel doppiaggio contemporaneo dall'inglese, ed in quale misura questi fossero in accordo o in disaccordo con l'uso nell'italiano contemporaneo.⁸ Si volevano poi individuare le ragioni per la selezione delle diverse forme allocutive, il Tu, il Lei, i vocativi, prestando particolare attenzione a quelle scelte che colpiscono il parlante nativo italiano come strane, inusuali o perfino impossibili. Da una prima analisi emerge subito un *pattern* molto più complesso delle semplici equivalenze tra nome di battesimo in inglese e Tu in italiano da una parte, cognome o titolo in inglese e Lei in italiano dall'altra. Si notano, inoltre, difformità tra l'italiano doppiato e gli usi più comuni degli italofoeni, imputabili a fattori quali l'influenza a vari livelli della versione di partenza, la fedeltà alla lingua d'arrivo come correttivo a posteriori e la coerenza all'interno di un modello di italiano doppiato, costruito sulla base della tradizione, con rimandi a situazioni simili in film tradotti precedentemente. Secondo un'ipotesi di base da verificare, esiste nel caso dell'allocuzione un legame molto stretto con la lingua di partenza ed un'«eccessiva» fedeltà a tale sistema.

I DUE PARAMETRI DELL'ALLOCUZIONE

A cominciare dai lavori di Brown e Gilman (1972) e Brown e Ford (1961) due sono i principali parametri che sono stati identificati per la scelta della for-

ma allocutiva e che possono essere applicati a diverse lingue e culture: il parametro della superiorità-inferiorità e quello della distanza-vicinanza (per l'italiano, cfr. Renzi, 1995, Mazzoleni, 1995).⁹ Se prevale il primo parametro si ha normalmente asimmetria nelle forme allocutive: il superiore riceverà del Lei dall'inferiore, a cui però darà del Tu. È quello che succede quando per esempio il datore di lavoro (superiore per stato sociale) dà del Tu alla cameriera, ricevendo a sua volta del Lei. La superiorità può essere in termini di età, di stato sociale, di situazione, o, presumibilmente, di genere (Brown, Gilman, 1960-1972, Kramer, 1975, Braun, 1988). Se predomina il parametro della distanza-vicinanza si ha invece reciprocità: si userà il Tu quando c'è familiarità e intimità tra i due interlocutori, o comunanza di interessi, la stessa professione o, in generale l'appartenenza ad uno stesso gruppo. Non si avrà quindi solo il Tu all'interno della famiglia, ma anche il Tu di colleganza, il Tu di partito o, più recentemente, il Tu del villaggio turistico. Si userà invece il Lei per indicare assenza di intimità tra i due interlocutori che non si conoscono o vogliono mantenere le distanze. Il Lei reciproco può anche essere indice di rispetto, come, per esempio, quando il parametro della superiorità-inferiorità potrebbe dar luogo ad asimmetria: il superiore, allora, usa il Lei con l'inferiore neutralizzando così linguisticamente la differenza sociale che li separa (cfr. Bates, Benigni, 1975: 287).

Le diverse lingue scelgono diversi gradi di distanza-vicinanza per far scattare l'uso reciproco del Tu o del Lei: si attribuisce per esempio all'inglese una forte informalità dato il diffusissimo uso del nome di battesimo, che corrisponderebbe al pronome Tu nelle lingue

che grammaticalizzano l'allocuzione (Fasold, 1990: 8). È stato peraltro più volte osservato che nelle lingue occidentali ci si muoverebbe verso un uso sempre più esteso del Tu reciproco (Brown e Gilman, 1972, Fasold, 1990), in corrispondenza al rafforzarsi del parametro della distanza-prossimità rispetto a quello della superiorità-inferiorità, molto più vitale nei secoli passati. Si tratterebbe, in altre parole, dell'estendersi della reciprocità ad ambiti in cui i rapporti gerarchicamente caratterizzati venivano codificati dall'uso asimmetrico delle forme allocutive. In realtà il parametro della superiorità-inferiorità è molto più attivo di quanto si potrebbe pensare sulla base della sola scelta del pronome e ricompare come differenziazione lessicale attraverso l'uso del semplice nome da parte di un interlocutore, e del titolo, o titolo più cognome, da parte dell'altro (cfr. Renzi, 1995).

Infine, essendo governata da variabili socio-culturali, l'allocuzione si differenzia fortemente all'interno della stessa lingua: diversi schemi si avranno in comunità, gruppi ed individui diversi (Ervin-Tripp, 1972, Braun, 1988, Fasold, 1990). È per questo che anche il parlante nativo nel corso della vita deve continuamente aggiornare le proprie regole di comportamento linguistico, modificandole a seconda del nuovo *status* sociale o del nuovo gruppo di appartenenza (Braun, 1988).

L'USO DEI PRONOMI

La diffusione del Tu.

Iniziamo l'analisi partendo dall'uso dei pronomi Tu e Lei. Si era ipotizzato inizialmente che la differenza più saliente tra italiano «comune» ed italiano doppiato dall'inglese riguardasse lo slittamento verso il polo della vicinanza nel parametro distanza-vicinanza,

con un relativo maggior uso del Tu reciproco. In effetti il Tu reciproco è molto diffuso, anche se forse non tanto quanto si era inizialmente previsto. Lo troviamo tipicamente nei dialoghi tra appartenenti alla *working class*, o al sottoproletariato, come dimostra il film *Riff Raff*, ambientato tra lavoratori edili: nel film il Tu viene usato fin dal primo incontro, anche tra persone molto distanti in età. C'è poi ovviamente il Tu reciproco tra giovani (*Riff Raff*, *The Commitments*) ed il Tu di colleganza, come tra il sergente Hunter ed un collega australiano che, al momento della presentazione, chiama per nome.

In questi come in molti dei casi seguenti, la scelta del pronome riflette almeno in parte degli ideali sociolinguistici (Bates, Benigni, 1975) e non semplicemente l'uso reale nella comunità d'arrivo. L'adattatore italiano, cioè, sceglierà delle forme che ritiene dovrebbero essere usate in quei contesti, secondo schemi spesso (pre-)costituiti (per es. ci si dà del Tu tra inferiori), anche sulla base di stereotipi culturali e della stessa tradizione nel doppiaggio (cfr. più avanti).

Oltre al Tu che dovrebbe riflettere l'uso comune degli allocutivi, troviamo il Tu specializzato a determinati ambiti, spesso puramente fittizi, caratterizzati comunque da scelte stereotipate all'interno del genere film-telefilm, come il Tu dell'aggressività e del disprezzo. Di questo tipo è, nella malavita, il Tu tra delinquenti, che corrisponde al Tu tra inferiori (Brown, Gilman, 1972), e quello tra polizia e malviventi, riconducibile al disprezzo reciproco tra le due categorie di persone. Hunter, rivolgendosi ad un poco di buono, Henry, che incontra per la prima volta, gli dice: «Salve Henry, metti le mani sul muro. Muoviti, altrimenti

ti faccio saltare le cervella». Henry poco dopo, spiegandogli come raggiungere un determinato luogo, risponde a sua volta con il Tu: «Devi (...) prendere un aereo se hai tanta fretta».

Di questo segno, anche se non sempre reciproco, è il Tu selezionato nella versione doppiata quando il tono si surriscalda e vengono utilizzate espressioni «forti». ¹⁰ Così, David, il giovane «per bene» protagonista di *Un lupo mannaro americano a Londra*, quando tenta di farsi arrestare passa agli epiteti volgari ed al Tu rivolgendosi ad un poliziotto:

David: Senta, io ho ucciso quelle persone stanotte.

Poliziotto: Cosa dice?

David: Allora non l'hai capito che mi devi arrestare, stronzo?

La combinazione del Tu con epiteti volgari ed offensivi viene spesso sfruttata nel cinema - probabilmente molto più di quanto succeda nella vita di tutti i giorni -, tanto è vero che una mancanza di adeguamento in questa direzione colpisce lo spettatore, come mostra la seguente battuta dal *Mistero von Bulow*: «Aspetti un momento. Lei mi giudica uno scarafaggio, non è vero? Beh vada a farsi fottere, allora». Qui il linguaggio offensivo unito al Lei comunica un superiore distacco nel disprezzo.

Centralità dei vocativi.

Non è solo l'impiego del Tu e del Lei, a volte difforme rispetto alla norma più comune dell'italiano e spesso stereotipato, a caratterizzare l'italiano del doppiaggio. In effetti, i vocativi costituiscono un tratto molto saliente di questo uso e contribuiscono in maniera sostanziale a definirne l'unicità. La salienza dei vocativi non è solo riconducibile alla loro frequente reiterazione,

fenomeno immediatamente percepibile (cfr. Licari, Galassi, 1994) e che merita comunque un approfondimento, ma si estende anche alla scelta dell'allocutivo lessicale in italiano e alla sua combinazione con i pronomi Tu o Lei.

Scelta dei vocativi.

Molto sorprendente è stato in primo luogo rilevare le frequenze del Lei + nome senza titolo, scivolamento verso il polo della vicinanza, ossia una fase intermedia che non è il Tu reciproco, ma non è neppure un semplice Lei reciproco, anche se non accompagnato da titolo. In particolare è molto comune la combinazione del nome di battesimo con il Lei reciproco, in luogo di un atteso Lei con o senza titolo. Nel *Mistero von Bulow*, per esempio, l'avvocato o lo stesso von Bulow, suo assistito, passano al nome di battesimo accostato al Lei quasi subito dopo essersi conosciuti, in un clima di relativa formalità, dato l'alto rango a cui appartiene von Bulow:

Avvocato: Aspetti, aspetti un momento, Klaus, c'è un piccolo problema da non trascurare [...].

von Bulow: Non mi spaventa, Allan. Che si nutrano pure delle nostre briciole.

In un contesto reale in italiano ci aspetteremmo uno scambio diverso, ossia l'avvocato direbbe rivolgendosi all'assistito:

Aspetti, aspetti un momento. C'è un piccolo problema da non trascurare.

In alternativa l'avvocato potrebbe ricorrere al titolo più il cognome: «Aspetti, aspetti un momento, signor von Bulow, c'è un piccolo problema da non trascurare».

L'assistito a sua volta o non userebbe il vocativo o utilizzerebbe il solo titolo: Non mi spaventa, avvocato, che si nu-

trano pure delle nostre briciole.

La combinazione Lei + nome di battesimo è un caso interessante di forma intermedia, motivata in primo luogo dalla necessità di mantenere nella versione doppiata il nome che compare nell'originale (difficilmente sostituibile, anche, presumibilmente, per ragioni di sincronismo labiale). A questo punto però si rispetta la norma della lingua d'arrivo, che in certi contesti permette quasi esclusivamente la selezione del Lei. L'ibrido che deriva da questa doppia adesione diventa poi tratto caratterizzante.

L'uso del Lei con il nome di battesimo è ricorrente nei film analizzati e lo si trova tipicamente nei rapporti tra professionisti ed assistiti, dove però può non essere reciproco: il superiore - ossia, il medico, lo psicologo, l'avvocato, il tenente di polizia - usa il nome di battesimo + il Lei, ma viene chiamato con il titolo o non riceve appellativi dall'assistito o dall'incriminato. In uno degli episodi di *Hunter*, il sergente MacCall, rivolgendosi ad una giovane donna in arresto che ha incontrato una sola volta, le dice: «Getti la pistola, Julie, non faccia sciocchezze». La ragazza non risponde.

La forte asimmetria che può essere generata dall'uso non reciproco del Lei più nome di battesimo è ben esemplificata nel film *Il principe delle maree*, dove l'uso dei vocativi è fortemente difforme rispetto alle consuetudini italiane. La psichiatra si rivolge al fratello della sua paziente con il nome di battesimo, Tom, e da questi viene chiamata con il solo cognome, Lowerstein. Anche qui i vocativi nella versione doppiata riprendono quelli della versione inglese.¹¹ Non è chiaro se il solo cognome, nel rivolgersi ad una

psichiatra, suoni tanto irrispettoso in inglese quanto suona in italiano, lingua in cui comunque non verrebbe mai usato.

Si è visto che il nome di battesimo associato al Lei dà esiti spesso molto innaturali. Questo perché in italiano la combinazione viene tipicamente usata con sottoposti, benché se ne osservi un'estensione nell'uso corrente.¹² Anche l'uso del titolo più cognome è una scelta spesso marcata in italiano perché generalmente assume una valenza di forte distacco, eccessiva formalità ed una certa aggressività. Secondo Mazzoleni (1995: 398-9), infatti, in italiano «la complessità interna del vocativo indica distanza, ma non necessariamente cortesia». Solitamente in italiano tra adulti in rapporto formale, si opta o per il semplice Lei, o per il Lei più il titolo senza cognome. Ci suonano decisamente non spontanei i vari Signora McLoughlin, Dottor Chilton, Agente Starling reiterati più volte all'interno della stessa scena.

Un discorso a parte meritano certi vocativi, che vengono tradotti dall'inglese secondo equivalenze fisse. In particolare, *sir* diventa «signore», *ma'am* «signora», *man* diventa «amico»,¹³ *son* «ragazzo» o «figliolo». Altrettanto fissi sono i pronomi che li accompagnano: il Lei nei primi due casi, il Tu negli altri due, combinazioni sempre operanti a prescindere dalla situazione:

(in una centrale di polizia)
giovane ladro all'agente: Si signore, sa, adesso che me lo dice [...].
Uh, well, you know, sir, now that you mention it [...].
(*Thelma e Louise*)

(tra sconosciuti adulti)
Ehi amico, sai dov'è il Club
Gallaghers?

Ehi man, do you know a night club called Gallaghers?
(*The Commitments*)

Ad eccezione di «signora», questi appellativi o il loro impiego sono il più delle volte creazioni artificiali, che non hanno corrispettivo nell'uso reale dei parlanti italiani,¹⁴ ma che risentono sensibilmente della lingua e della cultura di partenza e delle consuetudini traduttive. Le traduzioni di «sì, signore», «no, signore» o del semplice «signore» ne sono un esempio lampante. Benché questo vocativo faccia parte del repertorio italiano, il suo impiego è alquanto ridotto: compare nel linguaggio militare (cfr. Renzi, 1995), o talvolta in quello del personale di servizio (per es. su treni o in alberghi). Nell'italiano doppiato dall'inglese è invece dilagante, riflesso della norma di partenza dove viene usato tra sconosciuti per richiamare l'attenzione, da poliziotti rivolti a superiori o al pubblico, da ragazzi verso i loro insegnanti, ecc..

All'interno del doppiaggio, dove si tende generalmente ad eliminare tutto ciò che è fortemente connotato culturalmente (cfr. Licari, Galassi, 1994), anche attraverso la cancellazione di tratti sociolinguistici (Pavesi, 1994), va notata la stretta dipendenza dalle forme allocutive del sistema di partenza. Interessante è al riguardo un caso di insegnamento delle buone maniere linguistiche nell'uso dell'allocuzione, strettamente legate però alla cultura anglosassone e del tutto estranee all'italiano, tradotte invece alla lettera. Tom, il protagonista maschile del *Principe delle maree*, che si è impegnato a fare da allenatore al figlio della protagonista femminile, vuole correggere i modi sgarbati del ragazzo. In risposta ad un suo sbrigativo «sì, va bene,

va bene», Tom interviene e lo riprende: «sì signore, questo è il modo di rispondere».

Non molti sono di fatto i tentativi di mantenere una fedeltà al sistema di arrivo, qualora questo si distacchi dal sistema di partenza. Un esempio è dato dallo scambio seguente dove è stato cancellato un nome di battesimo, David (mentre rimane un nomignolo - Dersh - del tutto incomprensibile però ad un pubblico italiano). Questo ha permesso che nella versione doppiata del *Mistero von Bulow* l'avvocato mantenesse il Lei pieno, non indebolito da un vocativo di familiarità, a indice del forte distacco nei confronti di un personaggio moralmente spregevole:

Uomo: Hei, Dersh, mi dispiace buttarla giù dal letto.

Hei, Dersh. Sorry to get you out of bed.

Avvocato: Che cosa vuole? Altri soldi?

*David, what do you want?
More money?*

In realtà, sembra che nella maggior parte dei casi, la presenza di un vocativo in inglese sia estremamente vincolante nella traduzione in italiano: è solo la rara assenza di vocativi nell'originale che permette una più libera aderenza alle consuetudini del codice d'arrivo.

FREQUENZA DEI VOCATIVI

Si è visto come la scelta del vocativo e le combinazioni pronome + nome o cognome, diffuse nei film doppiati ed anomale rispetto all'uso comune in italiano, siano un aspetto di un tratto molto saliente dell'italiano doppiato. L'allocuzione lessicale nell'italiano doppiato è d'altra parte anche molto più frequente di quanto lo sia nell'italiano comune, con conseguenze non trascurabili sul piano comunicativo. La

ragione di questo eccesso o abuso è ovvia: vengono tradotti molti degli allocutivi lessicali della versione inglese. Come si è visto la concentrazione dei vocativi in questa lingua è anche motivata dal bisogno di segnalare il rapporto con l'interlocutore o di confermarlo durante l'interazione. La funzione di enfasi, di rinforzo riconosciuta ai vocativi (Kramer, 1975), che possono esprimere affetto, simpatia, ma anche freddezza o aggressività, in inglese si affianca quindi alla funzione di indice di rapporti sociali che queste forme allocutive hanno, indipendentemente dallo stato d'animo del momento e dalla situazione specifica.

La ripetizione del nome di battesimo spesso comunica in italiano un eccessivo calore ed una maggiore familiarità rispetto a quanto probabilmente inteso nell'originale inglese o americano. In inglese, forse più incisivamente che in italiano, l'uso ripetuto del nome di battesimo stesso può anche ribadire una posizione di potere o indicare il tentativo di presa di potere.¹⁵ Il parametro della superiorità-inferiorità opera quindi in maniera molto sottile anche sulla base di chi chiama e di quante volte chiama. Così sarà solo il sergente Hunter a rivolgersi al delinquente con il nome Henry, pur all'interno di un Tu reciproco. Nel *Principe delle maree* è il marito della psichiatra che, avendolo invitato a cena, chiama ripetutamente per nome Tom, il protagonista, che invece si limita a contraccambiare il Tu. In italiano lo spettatore rimane confuso perché in prima battuta interpreta la reiterazione del nome come dimostrazione di considerazione e di simpatia. In realtà, si tratta in questo caso di una strategia per imporre la propria superiorità ed operare un controllo sull'altro.¹⁶

CONCLUSIONI

Da questa breve descrizione emerge che l'uso dell'allocuzione nei film doppiati dall'inglese costituisce uno dei tratti fondamentali e strutturanti nella definizione dell'italiano doppiato, caratterizzato non tanto sul piano strutturale, quanto su quello sociolinguistico e pragmatico (cfr. Herbst, 1996).

Gli allocutivi, così pervasivi nel dialogo cinematografico, proprio per la natura di quest'ultimo, sono marche che noi prontamente riconosciamo e gradatamente accettiamo come partecipanti ad una coerenza interna. Quanto di questi usi possa filtrare nell'italiano contemporaneo è una questione solo apparentemente marginale, che andrebbe affrontata approfonditamente.

Dell'italiano doppiato dall'inglese fanno parte le corrispondenze fisse, originalmente motivate sulla base della lingua di partenza, corrette poi in accordo alla lingua d'arrivo, e che ora vengono riprodotte dall'«interno». Così, partendo dal nome di battesimo nella versione inglese, abbiamo sempre e comunque lo stesso nome di battesimo in italiano. L'abbinamento con il pronome allocutivo cambia in modo prevedibile: il Tu verrà usato se c'è vicinanza tra i due interlocutori, o se si tratta di due «inferiori» socialmente, o se il linguaggio è aggressivo e volgare. Il Lei comparirà nei rapporti tra «superiori» e, in generale, come forma intermedia quando il Tu suonerebbe troppo intimo in italiano.

Il peso della consuetudine può essere così forte che a volte vengono inseriti degli allocutivi tipici anche se questi non trovano corrispondenza nella ver-

sione originale. Nella domanda rivolta da un barista ad un avventore in *La moglie del soldato* (*The crying game*): «Che cosa bevi, amico?» è stato aggiunto «amico», a cui non corrisponde nulla nella domanda dell'originale inglese: «Yes, what'll be?». La scelta traduttiva non trova motivazione nel dialogo originale anche perché poco dopo il barista si rivolge all'avventore con *sir*: «she wants to know, sir, do you like your hair». *Sir*, che ovviamente non è stato tradotto, avrebbe infatti normalmente portato alla selezione del Lei.¹⁷ Nella versione doppiata viene quindi introdotto un livello di formalità più basso, che non sembra giustificabile neppure sulla base della norma d'arrivo: non è detto che un barista sui quarant'anni dia del Tu ad uno sconosciuto, anche se più o meno della stessa età. È probabile che ci sia invece l'influenza delle abitudini traduttive e la tendenza a trattare queste situazioni come informali, forse sulla scia di quanto è supposto accadere nella società americana.¹⁸ Con «Che cosa bevi, amico?», la scelta quindi non è più di adesione né al sistema di partenza, né a quello di arrivo, ma ad una terza norma, quella dell'italiano doppiato.

* Una versione a stampa di questo intervento compare in *Multimediale Übersetzung für Film, Bühne und Fernsehen. Multimedia Translation for Film, Television and the Stage. Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, a cura di R. M. Bollettieri Bosinelli e C. Heiss, Bologna, Clueb, 1996.

¹ Ovviamente ci sono molti altri modi di indicare, indirettamente, il rapporto tra interlocutori (cfr. per es. l'uso dell'imperativo, Ervin-Tripp, 1972: 221). Qui ci occuperemo solo del richiamo (*address*), ossia di come ci si rivolge all'interlo-

cutore dopo averne attirato, ed ottenuto, l'attenzione.

² Nell'articolo di Brown e Gilman (1972) la forma familiare e la forma di rispetto sono indicate dalle iniziali T e V, dal latino «tu» e «vos». Qui al loro posto useremo i pronomi italiani Tu e Lei in tondo con la maiuscola. Le virgolette saranno riservate all'uso effettivo delle forme.

³ *Quasi* obbligatorietà perché, come già sottolineava Ervin-Tripp, tra sconosciuti non c'è l'obbligo di usare vocativi (mentre in italiano la scelta del pronome si pone ovviamente anche in questo caso). È probabile che due sconosciuti anglofoni che fanno due chiacchiere sul treno o nella *hall* di un albergo non usino appellativi di sorta. Anche negli scambi istituzionalizzati, quali sono per esempio quelli tra venditore-acquirente, centralinista-utente, il vocativo spesso non compare. L'ampia ricerca di Kramer (1975) dimostra che vari fattori entrano in gioco nel determinare se verrà usato un vocativo del tipo *sir*, *miss*, nel primo scambio tra commessi o camerieri ed avventori.

⁴ «When introducing social acquaintances or new work colleagues, it is necessary to employ first names so that new acquaintances can first name each other immediately» (Ervin-Tripp, 1972: 220).

⁵ Rimandiamo alle grammatiche di riferimento e ai vari saggi sull'argomento per una descrizione puntuale del fenomeno nelle due lingue.

⁶ Sulla permanenza del «voi» in alcune zone geografiche ed in alcuni strati della popolazione (cfr. Renzi, 1995: 369-371 e Bates, Benigni, 1975).

⁷ Tralasciamo il problema alquanto complesso dei sistemi tripartiti (cfr. per es. Braun, 1988, Mühlhäusler, Harré, 1990), anche se non è da escludersi che l'esistenza di un precedente sistema a tre pronomi abbia avuto un riflesso nell'evoluzione dei sistemi odierni. (Si confronti per es. il «voi» dell'italiano, confluito sia nel «tu», che nel «lei» attuali, contro il «vous» del francese che si è sempre contrapposto e tuttora si contrappone unicamente al «tu»).

⁸ Un ulteriore confronto andrebbe fatto anche con la lingua dei film italiani contemporanei.

⁹ Nella terminologia originale, Brown e Gilman contrappongono la semantica del potere a quella della solidarietà. Più recentemente, Braun (1988) e Mühlhäusler, Harré (1990) hanno messo in luce che i due parametri proposti da Brown e Gilman non sono sufficienti per descrivere *patterns* allocutivi diversi da quelli delle lingue europee analizzate e per spiegare certe scelte come il passaggio al Tu in momenti di forte emotività, l'allucuzione inversa tipica anche dell'italiano meridionale, o l'uso del Tu solenne nel rivolgersi al re, a Dio (cfr. il «thou» inglese nelle preghiere) o, nei discorsi funebri, all'estinto. Per queste limitazioni il modello di Brown e Gilman va integrato quando necessario, pur essendo per l'analisi che ci pro-

niamo uno strumento descrittivo ancora abbastanza robusto (cfr. Mühlhäusler, Harré, 1990).

¹⁰ Il Tu del disprezzo e dell'emotività accesa ha una lunga tradizione nella letteratura, in cui è stato sfruttato dagli autori per comunicare drammaticamente il succedersi di diverse emozioni nei personaggi (cfr. Brown, Gilman, 1972). Il valore «fictional» del passaggio da una forma allocutiva all'altra oggi è sfruttato nello slittamento dal Lei al Tu anche nel doppiaggio, ma non tanto come indice di un diverso stato d'animo, quanto come esplicitazione di un mutamento nel rapporto tra interlocutori.

¹¹ Si noti che non vengono sfruttate nel doppiaggio tutte le risorse dell'italiano come, per esempio, l'uso del cognome apocopato (uso di ipocoristi) tra amici (maschi) di scuola, di Università o di caserma, o che si sono conosciuti in quelle istituzioni (es. Cuzzolin → Cuzzo).

¹² Ne sono esempi le telefonate in diretta in trasmissioni televisive e radiofoniche in cui l'uso del nome pur accompagnato dal Lei conferisce cordialità allo scambio.

¹³ Sorprende che *man* non venga solitamente tradotto con «capo», che ben si presterebbe come equivalente funzionale in molte occasioni (come vocativo di appello e non di richiamo, cfr. Mazzoleni, 1995), non solo perché appartiene al repertorio dell'italiano ma specialmente perché quasi del tutto circoscritto nell'uso ad individui maschi e connotato diastaticamente (utilizzato da appartenenti alle classi di lavoratori manuali, artigiani e di autotrasportatori).

¹⁴ La questione dell'aderenza o meno alla norma della lingua d'arrivo e dell'accettabilità delle deviazioni è centrale nel doppiaggio. Galassi (1994) parla della necessità di inventare gerghi nel caso, per esempio, di un parlato intraducibile in italiano. È vero, d'altra parte, che si crea un patto con lo spettatore, che ben sapendo di assistere ad una finzione, sta al gioco (Licari, Galassi, 1994) e accetta, come appartenenti alla situazione specifica, forme marginali o innaturali (Pavesi, 1994). Per una trattazione più approfondita della questione, rimandiamo a Herbst (1996), Galassi (1994) e Pavesi (1994).

¹⁵ «Frequent use of address can indicate who is in control or is trying to gain control of a situation» (Kramer, 1975: 206).

¹⁶ Non a caso Tom inizierà a chiamare l'inospitale ospite per nome quando prenderà la sua rivincita.

¹⁷ Si sono notati in altri film casi di «riassorbimento» del vocativo, che non compare in italiano, ma che fa selezionare uno dei due pronomi. Per esempio in *Thelma e Louise*:
Vuole ballare con me, prego?
Ma'am, you want to dance a little?

¹⁸ Qui va ricordato solo che il film in questione è britannico e anche per l'allocuzione non si dovrebbe assumere equivalenze tra lingua e cultura.

IL FILM D'AUTORE E IL DOPPIAGGIO

38

Nel cinema degli ultimi trent'anni si è prodotta una sorta di «macchina anti-doppiaggio», cioè un tipo particolare di combinazione tra film d'autore - per film d'autore intendo un film intenzionalmente d'autore - e uso del multilinguismo, combinazione che determina una forte resistenza al doppiaggio. Ora, dovendo scegliere una data di partenza per un'analisi di questo genere, ho scelto il '63, per varie ragioni: la prima è che il '63 è l'anno in cui esce *Le mépris (Il disprezzo)* di Jean Luc Godard, che è un film doppiamente esemplare da questo punto di vista. Lo è perché in quel film c'è un incontro consapevole e voluto tra il cinema d'autore (nessun autore è così ingombrantemente consapevole del proprio essere autore come Godard) e il multilinguismo, e poi perché la versione italiana di questo film ha messo in crisi le consolidate abitudini della macchina del doppiaggio. Il film, infatti, uscì in Italia con una serie di modificazioni strutturali (minutaggio alterato, finale cambiato...), ma soprattutto con una incongruenza: nel film c'è un personaggio che fa la traduttrice tra un regista francese, che è Michel Piccoli, e un produttore americano, che è Jack Palance; ovviamente, la traduzione, nella versione originale, avviene in campo, cioè questo personaggio fa una mediazione di ciò che uno

dice in francese all'altro che riceve qualcosa in inglese e viceversa. Nell'edizione italiana si decise di italianizzare tutto, per cui non si capisce perché ogni tanto questo personaggio ripete una frase a una persona che ha già sentito dire in italiano la stessa cosa.

Tra le ragioni che mi hanno indotto a scegliere il '63 ce n'è anche un'altra: nel '63 esce *Naissance de la clinique*, che è il testo con cui Foucault inaugura una specie di scienza patafisica che lui definisce, nel sottotitolo, «archéologie du regard» e che ci riguarda direttamente, perché l'idea di fare una storia dello sguardo è qualcosa che, per chi si occupa di cinema, ha, evidentemente, una certa forza. E soprattutto perché a partire da quell'opera e poi con tutta una serie di lavori successivi Foucault smonta e, in qualche modo, denuncia la natura prospettica, discorsiva e anche un po' repressiva dell'autore, figura tipicamente moderna la cui autocoscienza, proprio perché moderna, disegna, di fatto, un orizzonte d'attesa che si contrappone alla propensione contemporanea per l'autolegittimazione degli enunciati, cioè per il fatto che il testo, in qualche modo, parli da solo.

Tale conflitto si ricompone in pochissimi casi: per esempio, nello spazio grafico di un particolare tipo di testo che

è il calligramma, di cui Foucault si occupa in uno studio sulla pittura di Magritte. Nel calligramma (che sarebbe quella specie di gioco per cui la parola scritta assume la forma dell'oggetto e, quindi, crea una simbiosi tra rappresentazione e referenza linguistica) nome e discorso, autore e opera, parola e immagine riescono a trovare convergenza. Tradurre il calligramma, che è un po' quello che si chiede al doppiaggio, equivale a disfarlo e a ricostruirlo, cioè a ridisegnare in maniera sostanziale, a partire dalle sue parti costituenti, i percorsi di significazione delle parole e delle immagini, separandoli per poi tornare ad accostarli in un'altra forma.

In un saggio sulla traduzione, il poeta messicano Octavio Paz, confrontando i miti della traduzione e i miti del multilinguismo - in particolare il mito della Torre di Babele, dove convergono, appunto, l'idea della diversità linguistica e quella della costruzione di un'opera comune che fallisce per mancanza di un efficace sistema di traduzione - giunge a conclusioni analoghe. In più, Paz collega tutto all'ipotesi della «relatività linguistica»: nel mondo post-babelico, in sostanza, la traduzione diventa l'unica ragionevole alternativa alla non-comunicazione e alla conseguente distruzione. E quindi diventa necessaria la ricostruzione del calligramma, cioè la ricostruzione di uno spazio in cui il multidentitario possa riposare su una percepibile identità tra immagine e parola. Non è importante che questa identità sia sostanziale, è importante che sia percepibile: il livello, cioè, su cui si colloca l'operazione è quello della percezione, di ciò che si vede, e questo è estremamente importante per quello che riguarda la legittimità dello spazio in cui si muove il doppiag-

gio. Uno spazio abbastanza angusto, aggredito dalla combinazione tra multilinguismo e discorso d'autore.

Foucault e Paz evidenziano un meccanismo di coesistenza tra dire e rappresentare, tra leggere e contemplare, che ha molte analogie con le strategie di significazione proprie del cinema sonoro, dove il doppiaggio ha, appunto, il compito di riprodurre l'effetto di un calligramma, associando al *trompe-l'œil* del mito mimetico, che è proprio del cinema, il *trompe-l'oreille* di una fedeltà linguistica alla versione originale. Grazie al doppiaggio, il presunto realismo delle immagini, il piano della fedeltà alle cose, si duplica, infatti, nel geniale ossimoro della versione originale: una versione, di suo, non potrebbe essere originale, lo diventa solo in questa locuzione, che è tipica della lingua del cinema. Il doppiaggio, quindi, riflettendo operativamente sui valori e i limiti della pratica traduttiva, la sovrapposizione e il convergere del multilinguismo con il discorso d'autore, riproduce dentro il film lo scarto che nel cinema - cioè fuori dal film, attorno ai film - separa le parole dalle immagini. Tende cioè a portare dentro il film proprio quello scarto che ha il compito di rendere ipercettibile, facendo sì che due percorsi alternativi e tecnicamente abbastanza indipendenti si offrano alla percezione dello spettatore medio come corrispondenti e perfettamente coordinati, restituendo l'illusione di un calligramma praticabile.

La metamorfosi traduttiva, non potendo alterare l'immagine-oggetto, dovendo conservare quest'illusione di calligramma, cioè la perfetta simbiosi tra segno e disegno, non può che agire sul rapporto e sul soggetto. È, cioè, una traduzione che lavora sullo spazio

che sta tra l'oggetto e il suo fruitore. Ciò che può e deve essere oggetto di traduzione è, dunque, lo sguardo, non la cosa guardata. La materia su cui si lavora è un po' la stessa di cui, secondo la celebre battuta che chiude *Il mistero del falco* di John Huston, sarebbe fatto il falcone maltese. Interrogato in proposito, Sam Spade, interpretato da Humphrey Bogart, replica: «È la sostanza di cui sono fatti i sogni». Ecco, il guaio della traduzione del cinema è che è una traduzione che va a trattare la sostanza di cui sono fatti alcuni grandi sogni collettivi del nostro secolo. Non tocca tanto la catena delle parole quanto il tessuto dialettico che unisce le parole alle immagini.

Il calligramma cinematografico, generato dalla sovrapposizione tra multilinguismo e discorso d'autore, si configura, dunque, come uno spazio così artificiale da rendere esplicita la sacrilega analogia tra l'universo della traduzione e quello della conversione. Nel discorso d'autore la catena dei significanti è inseparabile dalla mappa dei significati, dal capitale proiettivo identitario che costituisce l'essenza stessa di ogni arte, di ogni mitologia, e il cinema, oltre ad essere tante altre cose, è anche un po' arte e un po' mitologia. Qui viene in gioco la teoria della relatività linguistica, che dice che il nostro pensare è condizionato dal nostro parlare, che le strutture logiche della nostra lingua condizionano le nostre forme di pensiero.

Nella storia del cinema, dove le tappe del mito coincidono con quelle della tecnica, il trauma del multilinguismo nasce con il sonoro e il dono delle lingue - quello che viene raccontato come evento di segno opposto nelle mitologie religiose - è surrogato dal doppiaggio. L'idea di tornare alla primi-

genia unità del mito è, però, illusoria: l'edenica felicità del muto, se mai c'è stata, è irrimediabilmente perduta. L'oggetto della nostra ultima fedeltà, ormai, non è più rappresentato da un mito originario, ma da una «versione originale», dove lo scarto tra mito e versione e quello, non meno significativo, tra originario e originale, segnano rispettivamente la nascita del multilinguismo e quella del discorso d'autore, che sono, appunto, le due coordinate di queste riflessioni. Il doppiaggio è, in questo senso, una pratica irrimediabilmente adulta: una storia quindi, non un mito; una storia che, non a caso, segue la cacciata dall'Eden del muto e segna l'ingresso del cinema nella maggiore età, saldando il peccato sonoro al modo della sua espiazione.

A questo punto, quali sono le strade praticabili? C'è un'opzione più radicale, se vogliamo, ma con meno prospettive: il rifiuto del sonoro, incarnato, per esempio, dal titanico sforzo di Chaplin in *Luci della città*, film muto uscito in epoca di sonoro. Carismatico esperantista di un'intransigente *Ur-sprache* postbabelica, Chaplin ebbe a dire: «Per me, la voce nel cinema non serve a nulla. È come dipingere una statua». Questa dichiarazione trasformò Chaplin nella prova vivente del fatto che neppure un genio può permettersi di traghettare al tempo storico il mito silente e corporeo di un linguaggio che pretende d'essere, insieme, convenzionale e universale. Sulla sponda opposta c'è il doppiaggio, cioè la piccola epopea di un'organizzazione del lavoro avventurosamente razionale, in grado di amministrare alla meno peggio, ma di amministrare, la migrazione di un certo numero di testi mito, non tanto da una lingua a un'altra quanto da una civiltà a un'al-

tra, compaginando in una stessa catena di immagini e di rumori, i suoni di diverse lingue, e soprattutto l'immaginario di ciascuna di queste lingue. Di tradurre, insomma, ciò che viene detto tenendo conto di due diversi, o non coincidenti, sistemi di interdetto, cioè delle cose che non si possono dire o non si possono dire in quel modo. Come nella Torre biblica o come nel palazzo delle Nazioni Unite, anche nel cinema multilinguismo ed edificio convergono nella paradossale utopia concreta di un'opera comune realizzata da genti che spesso non si conoscono e non sempre si capiscono. Questo equilibrio, che già di suo sembra difficile, è reso ancor più precario dal plusvalore di espressione introdotto nel cinema dalla sua qualità di mito contemporaneo, cioè dal conflitto tra arte e mercato e dalla difficile coesistenza tra le esigenze del discorso d'autore e quelle della struttura industriale, che è propria della produzione e della distribuzione.

Da un lato l'autore cinematografico è portato a parlare una lingua del tutto personale, dall'altro c'è, invece, la tendenza a far parlare le cose. C'è una frase di Beckett molto famosa: «Qualcuno ha detto. Che importa chi parla?». Questo parlare delle cose, però, prelude al silenzio; infatti, quando Beckett arriva al cinema gira *Film*, un film nel quale, praticamente, non c'è nulla di sonoro, eccetto, nel finale, un grido soffocato di Buster Keaton. Un caso analogo è quello di Robbe-Grillet, i cui film sono sempre meno parlati. Comunque, via via che l'autore cinematografico si indentifica, nel bene e nel male, con le sorti del proprio discorso più che con quelle del racconto, la battaglia pro o contro l'autore tende a spostarsi dai tradizionali campi specifici del linguaggio cinemato-

grafico e delle sue tecniche - *director's cut* o *final cut*, sceneggiatura aperta o sceneggiatura di ferro - alla dimensione, solo apparentemente più generica, della lingua e del suo uso. Nel prodotto d'autore, insomma, il cinema cessa di essere uno specchio dei sogni di tutti per diventare il veicolo privilegiato e l'argomento del discorso di uno. E questo è all'origine di gran parte dei problemi che ci riguardano. Perché il conflitto non è più soltanto tra codice delle parole e codice delle immagini. Il problema del rapporto tra codici paralleli, da *langue* a *langue*, da cultura a cultura, si riproduce come opzione tra cultura e spettacolo e, soprattutto, come tensione tra codici e usi in una situazione dominata dagli scarti che separano la ricchezza del linguaggio dal depauperarsi della lingua, e le regole di un codice, quello iconico, dalle varianti di esecuzione di un altro codice, quello verbale. Ne derivano, quasi senza mediazione, i due più tipici effetti del film multilingue d'autore, cioè quello di un autore *langue*, che tace per popolare il proprio silenzio con atti di *parole* che non gli appartengono - pensate a *Lo sguardo di Ulisse* di Anghelopoulos, dove la metafora dello sguardo è estremamente significativa - e quello di un autore *parole*, un autore che sceglie di parlare attraverso le norme di altre *langue*: è il caso di *The Pillow Book* di Greenaway. A mezza via tra queste due ipotesi estreme (l'autore *langue* e l'autore *parole*) si colloca, come unica alternativa, il rischioso esperimento di anticipare il doppiaggio, includendo la pratica traduttiva entro i confini del film: è il caso della traduttrice ne *Il disprezzo* di Godard e di una delle sequenze più belle e riuscite di *Terra e libertà* di Ken Loach.

La recente fortuna del multilinguismo

nel cinema d'autore, combinando questi due percorsi, provoca uno scambio di ruoli tra espressione e comunicazione, per cui la voce dell'autore assume funzioni di *langue* invece che di *parole*, appropriandosi delle lingue come se fossero atti di *parole*.

Se applichiamo alla lingua del doppiaggio l'ipotesi della relatività linguistica, vediamo che la lingua del doppiaggio esprime una vocazione geneticamente utilitaria e comunicativa. Tende cioè, per storia e per natura, a privilegiare l'asse strumentale della comunicazione, in rapporto al quale trova, tra l'altro, la propria ultima giustificazione. Ci sono, oltre a tutte le ben note ragioni storiche e politiche, anche delle ragioni strutturali in questa vocazione del doppiaggio a un registro piano e comunicativo. La stessa denominazione della vostra professione, cioè «dialoghista» o «dialoghista-adattatore», suggerendo la centralità del dialogo, implica, del resto, una concezione più dialogata che discorsiva della lingua cinematografica, in potenziale conflitto con la logica che governa il *discorso* d'autore; ne deriva, infatti, una convenzione scopertamente basata sull'idea dell'oralità e sulla centralità dello scambio di battute. Se, per converso, applichiamo l'ipotesi della relatività linguistica al discorso d'autore, ci rendiamo subito conto che tutte le risorse sono qui canalizzate verso l'espressione, mentre la comunicazione diventa oggetto di una faticosa ricerca di compromesso. Le esigenze del discorso vengono messe in primo piano e prevalgono nettamente sia sul dialogo che sul racconto, ridotti a ruoli puramente strumentali e funzionali. Non a caso, il cinema d'autore è notoriamente un po' noioso, per avere o pochi o troppi dialoghi, per avere o lunghissimi piani se-

quenza o montaggi frenetici, insomma, per andare programmaticamente contro quella fruizione piana che è invece la vocazione intima della lingua del doppiaggio.

Dal punto di vista del doppiaggio e della traduzione, il cinema d'autore manifesta, dunque, una concezione più rigida, più arcaica, addirittura, se vogliamo, più teocratica di quello commerciale, tanto che continua a preoccuparsi più della fedeltà all'originale che non della riuscita comunicativa. Un autore è contento quando viene tradotto rispettosamente; non importa se il prodotto finale è ineditabile e invendibile: l'autore gode del fatto che sia stata rispettata la sua espressione. Che sia stata rispettata in una forma incomunicabile, all'autore interessa relativamente poco. Nel doppiaggio, invece, la vera questione non riguarda tanto la singola soluzione linguistica, dove l'autore può trovarsi più o meno fedelmente rispecchiato, ma la sua interazione con tutti gli altri livelli implicati nell'atto comunicativo, *in primis* il pubblico. Date queste premesse, risulta evidente la potenziale tensione tra lingua del doppiaggio e film multilingue d'autore. Un semplice confronto con i risultati traduttivi ottenuti nei più recenti casi citati - *Terra e libertà* di Loach e *Lo sguardo di Ulisse* di Anghelopulos - basta a farci vedere come e quanto le cose, pur restando lontane dalla perfezione, siano migliorate dai tempi di *Il disprezzo*. L'autorialità e l'imprenditorialità del cinema si identificano ancora con l'ostinata volontà di controllare in esclusiva o, almeno, il più in esclusiva possibile, il rapporto coi destinatari. Ma le professionalità del cinema, tra cui il doppiaggio, sono sempre più spesso in grado di realizzare un compromesso soddisfacente tra le

opposte esigenze. Il doppiaggio, in questo senso, non è solo traduzione da una lingua a un'altra, ma da una cultura a un'altra, da una civiltà a un'altra.

Nel cinema la lingua è situata dentro un altro linguaggio, ma in una posizione capace di modificare il processo di significazione da cui dipende la nostra percezione di quel linguaggio. Il doppiaggio non opera mai sulla lingua in astratto, ma sempre su una lingua in situazione, cioè sulla consapevolezza che questa lingua è parte di un linguaggio e, in particolare, di un linguaggio del Novecento, nel quale la lingua usa le risorse della letteratura, tra le altre cose, per riprodurre una forma strumentale e paraletteraria dell'oralità (è quello che qualcuno qui ha chiamato «doppiaggese»). Questa connotazione novecentesca definisce la lingua del doppiaggio come oggetto realistico. E realistico è diverso da reale, è un po' sinonimo di convenzionale e, come tale, dotato di un elevato potenziale di relazione, ma anche di una parallela e non eludibile vocazione all'autoreferenzialità e all'autoistituzionalizzazione, cioè a qualcosa che non fa riferimento né alla norma della lingua di arrivo, né alla norma della lingua di partenza, ma a una terza norma, autoreferente e autoistituzionalizzante. Ed è proprio questo equilibrio tra comunicazione e autoreferenza il punto critico su cui insiste la simbiosi calligrammatica tra discorso d'autore e film multilingue. Il multilinguismo, se e quando non è associato a un discorso d'autore, si presenta infatti come un problema tecnico complesso, ma tutt'altro che insuperabile. L'idea di ripristinare empiricamente un sistema di scarti equivalente risulta abbastanza efficace per l'esotismo delle caratterizzazioni stereotipate, dove uno stereo-

tipo può, in definitiva, essere sostituito con un altro stereotipo. Mi viene in mente, per esempio, la sostituzione italiano/spagnolo per le battute di Kevin Kline in *Un pesce di nome Wanda*: nell'originale quando lui parlava italiano Jamie Lee Curtis si eccitava al limite dell'orgasmo. Nella versione italiana il problema è stato risolto sostituendo l'italiano con lo spagnolo, e la cosa, anche sul piano della comunicazione, funziona. Un meccanismo analogo consente di usare intonazioni dialettali per rendere scarti tra comunità etniche diverse, per esempio in certi film americani. Se si tratta di un film non d'autore il problema è complicato ma, tutto sommato, si riesce a risolverlo.

La stessa operazione diventa, invece, impossibile o, comunque, assai meno accettabile dove il multilinguismo viene inglobato entro le coordinate di un discorso d'autore, assumendo un ruolo strutturale di aggressione degli stereotipi, provocando intenzionali stati di spaesamento e alludendo in modo sistematico al disagio psicologico e culturale determinato dalla perdita di un efficace modello di comunicazione verbale. In film come il già citato *Terra e libertà*, come *Carlota Joaquina* di Carla Camurati, come *Lo sguardo di Ulisse*, come *The Pillow Book*, il multilinguismo e, almeno nel caso di Greenaway, anche la molteplicità dei sistemi di scrittura ortografica rappresentano, infatti, l'esperienza fondamentale, sia sul piano narrativo che su quello stilistico. In tutti questi casi, il discorso d'autore presuppone - non senza i supponenti eccessi di ambiziosa ingenuità che sono spesso tipici dei discorsi d'autore - una profonda accettazione della cultura altra come sistema di conoscenza e non come strumento di comunicazione. Il discorso d'autore, cioè, sposa la relatività lin-

guistica come possibile *langue* prima e più che come veicolo di uno specifico atto di *parole*. In questo caso, il compromesso più rispettoso sarebbe, senza dubbio, quello che prevede la scelta di una lingua di riferimento, il doppiaggio di quella lingua e i sottotitoli per le altre lingue. Senonché, il film d'autore sembra aver riscoperto, insieme all'idea del film multilingue, anche la pratica della cornice. Per cui è legittimo chiedersi, per esempio nel caso del film *Carlota Joaquina*, se la lingua di riferimento debba essere quella della cornice narrante, cioè l'inglese, che influenza il tono di tutta la narrazione ma sparisce quasi subito, oppure quella dei personaggi narrati, con il non facile problema di riprodurre, all'interno dello spazio della narrazione, un complicatissimo sistema di scarti di lingua e di accento tra le diverse voci che si dispongono lungo l'asse spagnolo-portoghese e portoghese-brasiliano. L'uso della cornice tende, inoltre, a bruciare lo spazio dei sottotitoli, dato che, oltre a contenere il multilinguismo, la struttura cornice induce gli autori ad un sempre più massiccio uso delle didascalie e della scrittura sullo schermo, sia a scopo didattico (pensiamo, per esempio, alle enciclopedie multimediali), sia per scandire la struttura narrativa dei film a struttura *pulp* come *Clerks*, *L'odio*, *Le jene*, *Smoke*.

Nel caso di *The Pillow Book* l'opzione è particolarmente radicale, poiché non solo il sonoro ma anche la scrittura dei sottotitoli è multiligue. Greenaway, cioè, ha programmato un testo nel quale non solo si parla in più lingue, ma passano sottotitoli in lingue diverse. Inoltre, le cornici narrative sono più visualizzate che narrate, creando sullo schermo un effetto di impaginazione multimediale, con una

struttura molto simile a quella di un vero e proprio libro, ma non uguale, perché rovesciata: lo schermo diventa l'immagine rovesciata di un manoscritto miniato, con le immagini al posto del testo e il testo a decorazione delle ampie cornici ornate; un po' come nei manoscritti medievali, però a rovescio: nei manoscritti medievali c'è il testo in mezzo e ci sono tutti i disegni e le illustrazioni attorno, lì c'è il film in mezzo e tutta quest'ampia cornice che viene attraversata da scritte che vanno, che vengono, che si incrociano.

Se ciò non bastasse, la forma del contenitore dialoga, attraverso un complicato sistema di corrispondenze, con quella del contenuto. Il rapporto tra testo e icona, che definisce la cornice, viene, infatti, tradotto in immagine, entro lo spazio della cornice, attraverso la metafora visuale del *body painting* e del libro vivente. La trama parla, appunto, di questo libro scritto sul corpo, dando letteralmente corpo ad una complessa riflessione sulle diverse strategie che Oriente e Occidente hanno utilizzato per definire i rapporti tra vita e scrittura. La vicenda del *pillow book*, scritto sul corpo degli amanti e avviato a pubblicazione attraverso una trascrizione operata dal corpo, ripropone l'idea della scrittura come gioco rituale in bilico tra alfabeto ed ideogramma. Nelle carni dipinte dei corpi capitolo del *pillow book* riprende forma la logica del calligramma che, come dice Foucault: «Si propone di cancellare ludicamente le più antiche opposizioni della nostra civiltà alfabetica: mostrare *versus* nominare, raffigurare *versus* dire, riprodurre *versus* articolare, imitare *versus* significare, guardare *versus* leggere». L'ultima dicotomia indicata da Foucault e la dialettica tra Oriente

e Occidente che caratterizza il discorso di Greenaway ci riportano a Octavio Paz e alla sua visione del tradurre come possibile ponte tra l'universo della lettura e quello della contemplazione. In *The Pillow Book*, i copisti, che con professionale imbarazzo spogliano i corpi vestiti di segno degli amanti, decrittandoli e trascrivendoli fino a ridare alla catena delle parole l'usuale abito della forma libro, spezzano la perfetta corrispondenza che il calligramma aveva realizzato tra leggere e contemplare. Grazie al loro lavoro, il calligramma si disfa, viene ricondotto ad un banale rapporto di corrispondenza tra immagine e didascalia e, soprattutto, ci viene restituito nella nudità dei suoi componenti primari, segnando un limite - in questo caso autenticamente fisico - per il campo della traducibilità cinematografica. Non a caso, nel film di Greenaway il personaggio del traduttore, che media tra autrice ed editore, è non solo sessualmente ambiguo, ma anche irrimediabilmente votato al sacrificio del proprio corpo. Proprio perché si disincarna, il mito di una traduzione resa impossibile e innecessaria dal fatto di essere autenticamente simultanea, automatica e universale, torna ad essere narrato e narrabile; il racconto, cioè, riesce a nascere come tale nel momento in cui il suicidio del traduttore, la profanazione della sua

tomba e la feticistica trasformazione della sua pelle in pergamena smontano il calligramma. Però, nel momento in cui si smonta il calligramma, si disfa anche l'oggetto-film, costruito scientemente da Greenaway come un calligramma.

Il cinema d'autore che fa uso del multilinguismo e della scrittura sullo schermo, configurandosi come cinema del calligramma un po' in tutti i casi citati, ma in maniera clamorosa e paradigmatica in *The Pillow Book* di Greenaway, raccoglie, dunque, in un unico tratto, una sfida traduttiva, un limite tecnico e la sottile linea di un nuovo orizzonte culturale. Ogni possibile soluzione dovrebbe dunque partire da una ridefinizione, almeno in casi come questo, del nesso tra edizione originale e doppiaggio e da una parallela attenuazione della forza committente che, attualmente, vincola il doppiaggio alle esigenze, talvolta pressunte, del mercato di destinazione dell'edizione doppiata. Non sempre e, soprattutto, non per sempre si può pensare di scaricare il difficile compito di trasporre il discorso d'autore sulla sola sensibilità dei dialoghista-adattatori e sullo spirito di sacrificio dei direttori di doppiaggio (anche perché non è detto che siano disposti, come il traduttore del *Pillow Book*, a lasciarci letteralmente la pelle).

DOPPIAGGIO E CIRCOLAZIONE DELLE OPERE AUDIOVISIVE
NELL'ERA DELLA COMUNICAZIONE GLOBALE M. Paolinelli

L'AUTORE DIALOGHISTA A. Scarponi

TUTTI CONTRO TUTTI G. Benigni

LA TELEVISIONE E I MINORI M. D'Amato

IL DOPPIAGGIO VERSO L'EUROPA,
L'EUROPA VERSO IL DOPPIAGGIO M. Maggiore

REGOLE DALL'EUROPA L. Castellina

VOCE VOLTO: UNA QUESTIONE ATTUALE? F. Ventura

IL RUOLO DEL DIRETTORE DI DOPPIAGGIO M. Maldesi

LA QUESTIONE QUALITÀ J. Jacobelli

DOPPIARE NEGLI STATI UNITI G. Snegoff

LO SCRITTORE CHE NON C'È S. Murri

DOPPIAGGIO E CIRCOLAZIONE DELLE OPERE AUDIOVISIVE NELL'ERA DELLA COMUNICAZIONE GLOBALE

Questa seconda parte del convegno si occuperà di doppiaggio in modo più generale, con l'obiettivo di approfondire l'analisi e la riflessione intorno alla circolazione delle opere audiovisive nella società dell'informazione e intorno al ruolo del doppiaggio come veicolo della comunicazione globale.

Un ruolo che stenta a trovare il giusto riconoscimento, anche se qualcosa di importante sta accadendo. Due convegni nel giro di pochi mesi - il primo a ottobre, organizzato a Forlì dall'Università di Bologna e dall'Università di Vienna, poi questo - affrontano, con un approccio che parte dal lato scientifico della trasposizione linguistica, i molteplici aspetti della traduzione per l'audiovisivo.

Un indirizzo sì scientifico, ma dinamicamente proiettato verso l'esterno, a stimolare chi opera professionalmente nel settore, ma anche quegli organismi e quella critica cinematografica che purtroppo - ce ne ha parlato Castellano stamane - non hanno mai affrontato la questione «doppiaggio» in modo costruttivo, relegando così i suoi addetti - autori, interpreti, tecnici e imprese - in un ghetto subindustriale, alla mercè di un mercato totalmente deregolamentato, artefici e vittime di un globale, evidente appiattimento qualitativo. Questo mentre da tempo si le-

vano da parte del pubblico inascoltate lamentele, e il linguaggio delle *telenovelas* è fatto oggetto di satira, a dimostrare che il fattore doppiaggio sta assumendo un'importanza sempre più rilevante, non più soltanto sul piano commerciale, ma anche su quello culturale e scientifico.

Proprio la nuova attenzione che la scienza sta prestando alla questione impone dunque una riconsiderazione generale della specificità del doppiaggio, cui tutti gli addetti dovranno far riferimento.

L'avvento delle nuove tecnologie di comunicazione, con la conseguente crescita della capacità di diffusione delle opere audiovisive via etere e cavo, e quindi dei canali a disposizione (da quest'anno, a sentire le affermazioni fatte dai dirigenti delle società delle telecomunicazioni, il satellite Hot Bird II irradierà sull'Italia almeno 40 nuovi canali, che andranno ad aggiungersi alle oltre 600 Tv locali, mentre sono state rilasciate dal ministero 615 concessioni), moltiplicherà a dismisura l'esigenza di riempire i palinsesti. Tutto questo porterà a un aumento indiscriminato del quantitativo di ore doppiate.

Il risultato più diretto e immediato di questo incremento dell'offerta sarà la parcellizzazione degli ascolti e dei

consumi, con una inevitabile polverizzazione dell'investimento pubblicitario su ciascuna ora doppiata, il che metterà in serio pericolo la sopravvivenza delle professionalità artistiche del doppiaggio.

La svolta è quanto mai necessaria e urgente in quanto ormai circa l'80 per cento della programmazione cinematografica e il 92 per cento della *fiction* trasmessa in televisione è costituito da opere stanriere: tradotte, adattate e doppiate in lingua italiana. Queste cifre danno la misura di quanto sia fondamentale analizzare la materia e fissare parametri formativi e di specializzazione, di riprofessionalizzazione, che siano presi in considerazione dalla committenza e che portino a una consapevolezza e a una normativa rigorosa che sia di garanzia per gli utenti - tra cui i bambini, che stazionano ogni giorno davanti al televisore per circa 3 ore -, ma anche, e soprattutto, per gli autori originari delle opere, i quali, assenti dal luogo del delitto, si ritrovano sempre più spesso travisato e distorto il frutto della loro creatività, vedendosi così usurpato il proprio diritto morale.

Gli autori hanno, al contrario, il diritto di pretendere una trasposizione che rispetti lo spirito dell'opera, che ne traduca al meglio in una lingua e una cultura «altre» anima ed espressività. Gli autori devono cominciare a guardare al doppiaggio con occhi nuovi, a imporlo, anzi, per favorire la circolazione della propria opera. Analogo atteggiamento dovrebbero avere gli attori, sia italiani sia stranieri: gli stranieri per veder interpretato al meglio il loro ruolo in una lingua diversa, e gli italiani per cercare di diffondere il prodotto di cui sono protagonisti all'estero.

L'autore dell'adattamento, alchimista di immaginari diversi, diventa così una figura centrale, il garante della mediazione culturale, per il profilo alto a cui dobbiamo far riferimento, e allo stesso tempo il «localizzatore» del prodotto, il cui obbiettivo è il mercato. Deve perciò riappropriarsi dell'autorevolezza della sua funzione, uscendo dalla condizione precaria in cui attualmente è costretto a operare da un mercato che, nella corsa al ribasso, impone tempi di lavorazione che nulla hanno a che vedere con la professionalità, ma, anzi, favoriscono l'improvvisazione, mortificando così creatività e competenza.

Il settore - solidalmente ad autori, produttori e attori italiani - da parte sua ha il dovere di imporsi un codice deontologico che, in attesa dell' nuove direttive europee sulla comunicazione, stabilisca limiti e competenze d'intervento.

Allo stesso tempo, è fondamentale che si guardi alla comunicazione come fenomeno globale, in cui la circolazione delle opere attraverso il doppiaggio sia basata su un criterio di ampia reciprocità. Certo cinema e certo prodotto audiovisivo hanno accesso e successo sul mercato grazie al plusvalore dato loro dal doppiaggio. È chiaro quindi che il doppiaggio è un'arte da esportare.

È ora di rilanciare, quindi, attraverso politiche mirate e determinate, il progetto di far uscire gli «esclusi»: il cinema indipendente, quello «d'autore», quasi tutto il cinema europeo, dai ghetti distributivi. A questo fine occorre investire nel doppiaggio e nella diffusione all'estero dei prodotti audiovisivi italiani e europei, e nella formazione, all'estero, di operatori che

sappiano salvaguardare le specificità culturali originarie.

Il grande mercato cui andiamo rapidamente incontro, al di là delle mutazioni relative alla diversificazione della committenza, provocherà notevoli contraccolpi sul piano qualitativo e professionale. Contraccolpi cui si dovrà reagire fissando nuovi principi e regole chiare, tra cui la certificazione obbligatoria a norme Uni-Iso, la formazione continua e la presenza del diritto d'autore per regolare le questioni economiche.

Concludo quindi questa introduzione con un messaggio a quanti domani affronteranno le questioni relative al mercato: come l'ottimizzazione dei

tempi industriali tocca il processo produttivo ma non l'ideazione, la stesura del progetto «film», anche nel doppiaggio, prototipo di un prototipo, va rispettata questa equazione. Il testo, nucleo centrale della trasposizione linguistica, ha bisogno dei suoi tempi, che non sono certo quelli supercompressi, da catena di doppiaggio, che ci vengono messi a disposizione oggi. Ma quelli necessari a dare ampio spazio alla creatività e alla capacità professionale, che sono gli unici elementi che possono garantire gli utenti, gli autori dell'opera originaria, e ultimi non ultimi, visto che irrorano le aziende televisive italiane con seimila miliardi l'anno, gli investitori pubblicitari.

L'AUTORE DIALOGHISTA

Io sono qui come rappresentante della Federazione degli autori italiani, di cui l'Aidac fa parte.

La Federazione è interessata ad intervenire in un dibattito sul doppiaggio organizzato dagli adattatori cinematografici - che io direi, ormai, non solo cinematografici ma audiovisivi a tutto campo - perché gli adattatori sono, per l'appunto, autori, come tutta la interessantissima discussione di stamattina ha dimostrato. Buona parte del mio intervento è dedicata a dimostrare proprio questa tesi. In questo momento, tuttavia, non vorrei sottolineare la portata giuridico-sindacale di tale definizione; più semplicemente sto alludendo al fondamento strutturale del fatto. Il fatto è che gli adattatori devono essere autori se noi, tutti noi, vogliamo rispondere in modo razionale alla sfida di Babele.

Una sfida che, nel mondo contemporaneo, nasce dal moltiplicarsi delle possibilità comunicative e, quindi, dal moltiplicarsi dei soggetti che hanno - sebbene in gradi e modi diversi - un potere di comunicazione. Tale aumento vertiginoso nel numero delle fonti che producono messaggi ha, come suo effetto immediato, la ridondanza dei messaggi: per l'appunto, la confusione delle lingue.

Qui, a mio avviso, c'è però anche una confusione teorica che sarebbe bene districare. È che di questo problema di Babele, per quanto ne so, si parla sempre in termini unilaterali: si guarda o alla comunicazione oppure all'espressione, mai a tutte e due insieme dialetticamente.

In realtà si tratta di vedere connessi, dialetticamente, due fenomeni che stanno in gran parte, anche se non del tutto, su piani diversi.

I fenomeni sono da un lato l'espressione, che attiene più all'arte, dall'altro la comunicazione che, viceversa, attiene più alla cultura.

Faccio un esempio cinematografico: Pasolini, nella sua celebre battaglia contro la comunicazione omologante dei mass media, nei suoi film tendeva a sottolineare artisticamente l'espressività, e ciò anche quando gli attori fossero inesperti e le condizioni ambientali non adatte alla registrazione diretta del dialogo. Ora, la conseguenza è che nei suoi film, qua e là, si hanno delle falle comunicative, le quali acquistano significato proprio e soltanto sul terreno artistico. In termini unilateralmente estetici non ci sono problemi, dialetticamente, invece, sì.

Perché sul piano culturale, in tali casi, noi veniamo a sapere soltanto che c'è

una pasoliniana polemica contro l'omologazione e un pronunciamento, di Pasolini, per l'espressività originaria delle persone, ma a spese dell'efficacia del momento narrativo dell'opera.

Ma, per venire al punto del doppiaggio, in tale circostanza possiamo avere tre casi: in un primo esempio, il film viene presentato al pubblico non italiano nella versione originale con sottotitoli d'aiuto. In questo caso lo spettatore non sa nemmeno che si è verificato lo scarto comunicativo con annessa polemica anti-omologazione.

In un secondo esempio, il film viene doppiato e l'adattatore, da buon tecnico, bada soltanto all'efficacia comunicativa, quindi copre la falla, anche per timore di vedersi addebitare un errore di traduzione da chi non sa come stanno le cose, e anche in quest'altro caso il pubblico non italiano perde - e questa volta addirittura paradossalmente - una informazione fondamentale.

Nel terzo esempio, l'adattatore, presentandosi esplicitamente come autore, quindi come responsabile pieno del proprio intervento, lavora a restituire integralmente la situazione artistico-comunicativa originaria con i suoi pregi e i suoi difetti. Evidentemente, solo in quest'ultimo esempio si ha una vera comunicazione artistica: quando, cioè, l'adattatore si presenta come autore.

Se non si vuol contribuire quindi, anche nelle immediate scelte professionali, alla permanenza di Babele, occorre esaltare il lavoro del traduttore. Ma questa esigenza diviene anche più netta se guardiamo alla funzione generale del lavoro del traduttore, quella specificatamente culturale.

Se infatti dal primo punto di vista, quello artistico, l'assenza di atteggiamento creativo nel traduttore, che nella *fiction* audiovisiva si chiama adattatore, tradisce solo l'arte come tale - e molti ingenuamente possono credere che si tratti di questioni di lana caprina che interessano solo gli addetti ai lavori e nemmeno tutti, tra questi solo quelli un po' sofisticati - dal secondo punto di vista, tale assenza produce danni sociali diretti. Perché, a ben guardare, qual è oggi, nel mondo della telematica e dell'informazione globale, il problema di fondo?

Il problema di fondo è che l'uomo si è costruito uno strumento - i mezzi di comunicazione di massa, inclusa Internet - che incide in radice sul suo *status* antropologico, ne fa un animale, per così dire, ancora più umano, ancora più capace di linguaggio.

Nasce così il problema del linguaggio in termini che direi, metaforicamente, di ingegneria genetica: abbiamo la possibilità di creare l'uomo perfetto, che parla un'unica lingua attraverso una rete comunicativa perfetta, priva di intoppi.

Chissà se Pasolini ha mai immaginato una omologazione così totale. Resta che queste prospettive scientifiche da superuomo aprono il baratro di una umanità che taglia con il passato, con la memoria e con la storia, che seleziona gli oggetti della comunicazione nel presente assoluto, quindi in un presente di follia; rigetta gli incapaci - quelli che una volta i puristi chiamavano i «malparlanti» - li rigetta nel sottobosco della marginalità e dell'autodistruzione; ultimo e non ultimo, riduce i mezzi linguistici fino a quasi invertire la tendenza evolutiva del linguaggio, riportandola dal segno al segnale.

lo non so se agli adattatori non paia troppo addossarsi tutto questo carico apocalittico e presentarsi sulla scena come salvatori dell'umanità.

Estremizzare, però, chiarisce qui, forse più che altrove, perché la pulsione a parlare, e a parlare in termini espressivi e non soltanto comunicativi, è ormai un dato incoercibile della natura umana: quindi avremo sempre, probabilmente, una resistenza linguistica all'omologazione. Una resistenza che è visibile, per esempio, nel fiorire dei gerghi proprio quando più alta è la pressione omologante, e questo potrebbe nasconderci il quadro di quanto sta avvenendo, invece, senza veli nel campo della cultura.

Il panorama culturale che vediamo davanti a noi presenta certamente dati allarmanti di appiattimento distruttivo ed è, dunque, necessario mettere ben in rilievo tale pericoli.

La linea per evitare questi pericoli, dunque, non può essere quella dell'ottimismo *naïf*: come sempre occorre stare dentro i processi e governarli.

Se è vero, infatti, che sarebbe illusorio opporsi eroicamente al movimento di unificazione comunicativa globale come del resto al movimento di unificazione economica globale, del mondo contemporaneo, temendone i danni, altrettanto illusorio è ritenere che le cose, comunque, si aggiusteranno da sé, che basterà che ognuno faccia la sua parte, che ognuno in sostanza tiri l'acqua al proprio mulino perché, alla fine, una mano invisibile creerà l'equilibrio necessario.

Come intervenire, allora? Come governare questi processi?

A me sembra che uno degli snodi centrali sia proprio il lavoro del produrre inteso in senso creativo e non mera-

mente tecnico-passivo. In breve, con parole chiare, solo con traduttori responsabili in pieno e in prima persona della propria creatività culturale allo stesso titolo di qualsiasi altro autore, il processo comunicativo interculturale resta interculturale e non diviene colonizzatore - quindi omologante - a vantaggio della cultura più forte. E sarebbe, forse, opportuno precisare cosa vuol dire, in tale contesto, essere più forte, ma non lo farò.

Solo tramite interventi consapevoli del proprio ruolo di mediazione, perciò, attenti ad ambedue i lati del processo comunicativo, attenti alle caratteristiche delle realtà culturali d'origine e alle caratteristiche della realtà culturale di sbocco, si impianta un processo conoscitivo reale, di confronto e di appropriazione creativa.

La figura del traduttore, nel caso della *fiction* audiovisiva, dunque dell'adattatore - termine che io trasporterei volentieri anche nel campo della traduzione letteraria perché palesemente più rispondente ai dati concreti di questo lavoro - non è affatto residuale né oggi, né in prospettiva.

E vorrei, a questo punto, rilevare polemicamente che la pretesa che c'è stata in passato e forse ancora c'è, qua e là, di deprezzare a supporto tecnico il lavoro dell'adattatore nel senso forte che ho appena detto, e di farlo in nome di una dignità artistica supposta unica dell'autore originario dell'opera dell'ingegno, questa pretesa porta, paradossalmente, acqua al mulino non degli autori originari come essi credono, ma di quegli uomini e di quegli apparati che vogliono eliminarli come autori. E questo perché senza questa mediazione culturale il mondo di domani si presenta proprio brutto:

un mondo tutta comunicazione e niente espressione.

E va chiarito a tutte lettere: un mondo senza arte e senza artisti di nessun genere, anche perché sul mero piano politico si diminuiscono volonta-

mente le forze interessate a resistere contro l'attuazione di quel progetto.

Da soli si è sempre più deboli, mi pare lapalissiano. Ed è questo il senso della presenza della Federazione degli autori a questo convegno di adattatori.

TUTTI CONTRO TUTTI

Forse il «nemico» americano, giapponese, multinazionale o transnazionale - ma non so se in realtà è un nemico o un amico - viene dal cielo. Però viene anche dagli inferi. Nel senso che l'accoppiata cavo e satelliti è un'accoppiata inestricabile.

Io non mi intendo molto di doppiaggio, mi occupo di industria di *global-communication*, e sono qui per darvi delle informazioni, il che, essendo un giornalista, è la cosa che mi riesce meglio.

Tralascio, pur accennandolo brevemente, il fatto che lo scenario di riferimento è quello del quale si parla tanto: la convergenza tra la telefonia, l'informatica e il settore audiovisuale, convergenza che conduce alla costruzione di tre nuovi ruoli dominanti, una triade che si avvita nel tempo e nello spazio. E che è un po' come Attila: ovunque passa non cresce più «erba» sul territorio nazionale. Questa triade è fatta da quelli che si definiscono *content-provider*, cioè le ex-Major statunitensi, che sono quelli che danno la «benzina» al sistema della *global-communication*, i *network-provider*, che sono quelli che costruiscono e gestiscono le «autostrade», e poi i *service-provider*, che sono i «casellanti» che stabiliscono quanto costa il bit, quanto bisogna pagare e chi deve

o non deve pagare. Infatti c'è pure una «corsia» gratuita, nel senso che il contenuto viene offerto gratis a patto che sia sostenuto dalla pubblicità.

Passo ora alle informazioni, che riguardano quello che è successo negli ultimi tre mesi nel pianeta. Questi ultimi tre mesi sono stati i più vorticosi nella storia della *global-communication* perché erano a ridosso del pronunziamento del Congresso americano che doveva decidere se far passare la nuova legge, che agevola la deregolamentazione, o se invece limitarla. Si saprà alla fine che la nuova legge è stata approvata e che è molto orientata alla deregolamentazione.

Sentirete molti numeri, ma la dimensione finanziaria è importante per capire con chi si ha a che fare.

Walt Disney - Abc: fusione in corso. Disney Channel debutta in Europa nel *bouquet* BSkyB, di proprietà di Rupert Murdoch. Nel frattempo i piccoli operatori via cavo americani chiedono alla Federal Communication Commission - un'autorità che ormai si comporta come autorità planetaria - di bloccare la fusione tra Disney e Abc, una fusione da 19 miliardi di dollari, annunciata in agosto.

Disney Corporation: record di fatturato alla fine di settembre '95: + 17%.

Abc, probabile partner Disney, lancerà dal 1997 un «24hours-news», un *competitor* di Cnn, che verrà distribuito con un mix di satelliti e cavi, e sarà destinato a essere il primo gigante dei produttori di contenuto.

Il secondo in classifica, che potrebbe diventare primo se passerà la fusione con Turner Broadcasting System, è Time Warner.

Un altro gigante che finora era stato nell'ombra, ma che sta emergendo con grande evidenza, è General Electric, che si manifesta nell'area *audiovisual* con il possesso di Nbc (il primo network americano) e con un'offerta, peraltro accolta, di 2,3 miliardi di dollari per i diritti televisivi e via-cavo dei giochi olimpici del 2004, del 2008 e per i giochi invernali del 2006.

Contemporaneamente, con la benedizione della General Electric, Bill Gates prenderà il 49% della Nbc e Nbc prenderà il 49% della Microsoft. Quindi c'è un'ulteriore fusione tra un network televisivo ed un operatore - Bill Gates-Microsoft - che arriva dal settore informatico.

Sony: profitti stabili nel secondo quadrimestre 1995. La compagnia però soffre ancora per l'acquisizione della Columbia Pictures, che aveva rilevato dalla CocaCola per 3 miliardi di dollari. Il presidente Nobuyuki Idei, noto per aver realizzato l'introduzione nel mercato del Cd audio, annuncia che Sony rinuncia all'acquisto di un network-Tv americano. Contemporaneamente costringe Michael Schulhof, presidente della Sony-USA, a rassegnare le dimissioni e riporta tutti i poteri a Tokyo. Cessa, quindi, quel ruolo equilibratore che la Sony americana aveva esercitato per anni tra tutte le multinazionali importanti.

Arriviamo in Europa. Il più grande *conglomerate* europeo è Cit, Compagnie Luxembourgeoise de Television. Molto attiva in questo momento, annuncia investimenti per un miliardo di dollari nell'espansione all'estero, e tenta operazioni di borsa in cerca di capitale per cominciare a produrre.

In Germania, invece, i *media group* Rtl/Bertelsmann e Sat1 di Kirch e Axel Springer aumentano vistosamente l'acquisto di film americani

Il discorso della proliferazione di canali, purtroppo, si risolve ancora infilandolo nei palinsesti contenuto (*content*) che proviene dalla maggiore miniera del pianeta, cioè quel pezzo di terra californiano che si chiama Hollywood.

France Telecom, Deutsche Telecom: il loro tentativo di alleanza, detto Atlas, è ostacolato sia da Bruxelles che da Washington. Però, vista la presenza di un partner americano, la Sprint Corp. - coinvolta con un 20%, per un valore di 4,2 miliardi di dollari - ecco che l'approvazione dell'unione France e Deutsche Telecom è subordinata anche al Fcc.

Il periodo di proliferazione vissuto ultimamente era sostenuto fondamentalmente dall'*advertising*, cioè televisione «libera» che produceva e si riproduceva con i soldi degli inserzionisti. Secondo Zenith Media, un autorevole analista inglese, la spesa totale in *advertising* sui maggiori media: Tv, stampa, radio, cinema e cartellonistica, nel 1995 è stata di 260 miliardi di dollari (circa 400mila miliardi di lire) dei quali un quarantesimo investito in Italia, con un aumento del 7% rispetto al '94.

Questo dovrebbe rallegrarci, come è

stato recentemente confermato da Felice Lioi dell'Upa, perché ci sarà un + 7% di gettito in *advertising* da cui sia Berlusconi che la Rai che altri avranno un po' di ossigeno.

Secondo Bill Gates, il quale si sta lanciando sempre più nella *global communication*, nel 2000 la spesa in *advertising* raggiungerà i 400 miliardi di dollari, e il trilione di dollari (1000 miliardi) nel 2010.

Per quanto riguarda i satelliti, Lockheed Martin investe 4 miliardi di dollari nella costruzione di un sistema a doppia via, Astrolink, per alimentare *computer network*, videoconferenze e altri servizi *on demand* con 9 satelliti geostazionari da posizionare entro il 2000. La Federal Communication Commission sta intanto valutando la proposta di AT&T di un sistema di 12 satelliti geostazionari per *global voice*, video e *data services*. Per un sistema simile ad Astrolink, Hughes ha stanziato 3,2 miliardi di dollari.

Ma il progetto più ambizioso è quello di Microsoft-McCaw e AT&T Wireless Services, che propongono un sistema di 840 satelliti orbitanti, denominato Teledesic, per il quale sono stati stanziati 9 miliardi di dollari. Teledesic offrirà accesso a Internet da ogni parte del mondo, video conferenze, multimedialità interattiva e altri servizi *real-time*. Nonostante le proteste dei ministri delle telecomunicazioni dell'Unione europea, la World Radio Conference ha assegnato a Teledesic tutte le frequenze necessarie, grazie al voto dei rappresentanti dei paesi in via di sviluppo, ai quali Teledesic ha promesso accesso gratuito.

In Europa, nella notte tra il 18 e il 19 ottobre è stato lanciato il nuovo Astra1, che va ad aggiungersi agli altri

4 satelliti della flotta Astra. Porta a bordo 18 *transponder* digitali in grado di ripetere a terra 72 canali.

E ora, colpo di scena: dopo quattro anni di battaglie parlamentari il Congresso Usa ha approvato (91 voti contro 5 al Senato e 416 contro 16 alla Camera), il 2 febbraio 1996, una nuova legge sulle telecomunicazioni. È una sorta di antitrust alla rovescia, un timbro della amministrazione Clinton sulla «rivoluzione telematica» e sulla *information technology society*.

Televisione: un editore potrà controllare un numero illimitato di stazioni Tv ma non potrà superare il 35% dell'*audience* nazionale (prima il limite era il 25%).

Telefoni: le compagnie locali potranno entrare nel mercato della lunga distanza ma devono aprire il mercato alla concorrenza (cioè a quelle che già operavano sulla lunga distanza).

Le Tv via cavo potranno offrire servizi telefonici, ma le compagnie telefoniche potranno offrire Tv via cavo.

Visto il ruolo dei giganti Usa, si aprono a dismisura i giochi nel processo di convergenza tra *telecom operators* (fatturato totale 1994 = 265 miliardi di dollari), informatica (fatturato totale 1994 = 189 miliardi di dollari) e *audiovisual* (fatturato totale 1994 = 56 miliardi di dollari).

Come vedete, il fatturato dell'*audiovisual* è un quinto di quello dell'informatica e un settimo di quello della telefonia. Quindi, per un gioco di masse finanziarie, tutti quelli che erano stati i vostri referenti nella produzione di filmati sono assorbiti all'interno delle masse finanziarie delle telefoniche e dell'informatica.

La partita, dagli Stati Uniti, si estende su uno scacchiere mondiale in cui alla

fine del 1994 erano già attivi, secondo la Itu, Internation Television Union, un miliardo e 160 milioni di televisori, 645 milioni di linee telefoniche e 180 milioni di personal computer.

Qualcuno potrebbe chiedersi: ma che c'entra il doppiaggio?

Il goal futuro è «facciamo un film da 50/60 milioni di dollari, prendiamo la

colonna video la spariamo sulla *global network* o la mettiamo nei cavi del pianeta e insieme mandiamo 40 lingue nelle sottopiste audio. Per il doppiaggio, prendiamo un po' di «penne e voci d'opera» negli attuali bacini mediologici colonizzati, li incateniamo davanti al computer e lo facciamo tutto in casa».

LA TELEVISIONE E I MINORI

Ho accettato volentieri di venire a parlare di un argomento che non ho mai trattato, per proporre alcune osservazioni che vengono da ambiti di ricerca che, invece, ho esplorato a lungo.

Io mi occupo prevalentemente dell'utenza più «debole», cioè dell'infanzia, di chi non sa parlare, e deve crescere apprendendo, attraverso l'elaborato del detto, il senso delle cose. Il rapporto tra televisione e bambini, a mio modo di vedere, enfatizza, nel riassumerli, tutti i problemi della televisione, primo fra tutti quello delle parole.

E quello che accade oggi in televisione è che ogni mese vanno in onda 753 diversi programmi per bambini, nei quali si muovono circa 1992 personaggi, e la caratteristica di questi programmi è che tutto si può evincere anche senza l'audio.

Il primo problema della televisione per l'infanzia è quindi l'assenza del detto. Tutti i programmi - dai cartoni animati giapponesi e non, alle *situation comedies* - hanno come presupposto la riproposizione perpetua della stessa trama, con la stessa catarsi, con lo stesso momento difficile. La apparente abbondanza di personaggi in realtà nasconde semplicemente gli otto tipi fisiognomici identificati fin dal 1600. I tipi umani che appaiono in te-

levisione sono otto, non di più: e allora l'ira, la rabbia, la forza, la bontà, l'amore, la piacevolezza, il senso della vita - nel bene e nel male - non sono espressione delle parole, sono espressione di uno stereotipo facciale che esprime sempre la stessa cosa.

E il paradosso della nostra televisione è che, a differenza di altre televisioni, ha riprodotto nei *serial* - quando li ha fatti in casa - la fisiognomica dei cartoni animati. Ci sono stati degli esempi, nel recente passato televisivo, di riproposizione di storie mutuate dai cartoni animati, non il contrario: mentre la «toy animation» anima *Piccole Donne* o *Arsenio Lupin*, noi inventiamo *Kiss me Licia* a partire da un cartone animato.

Il risultato di questa trasposizione di gesti e di parole è una assenza, una assenza da tenere in gran conto, se l'effetto è che i vocaboli usati non superano i 250. Ora, che l'universo simbolico della nostra civilizzazione - pure proiettata in una dimensione planetaria - si esprima con un linguaggio che non supera questo piccolissimo codice di 250 possibilità, naturalmente sempre le stesse, naturalmente sempre gergali e naturalmente sempre semplicissime, è sconcertante. E quello che è più sconcertante è che Mimì dice sempre le stesse parole da quan-

do esiste, per non parlare dei Puffi o di Memole.

Questo significa che non solo nella storia i personaggi non crescono, ma che nella storia non cresce neanche un vocabolo in più.

Questo è grave perché il pubblico a cui questi programmi sono destinati è un pubblico che si evolve, un pubblico che ha un gran bisogno di parole, come dimostra il fatto che in Italia, in una cultura in cui la prevalenza dell'immagine sulla parola è totale e in una popolazione notoriamente di non lettori, i bambini tra i nove e gli undici anni sono quelli che leggono di più, come è stato rilevato dall'ultima indagine multiscopo dell'Istat.

Abbiamo quindi una discrasia molto forte tra l'assenza di parole in un mondo in cui prevale l'immagine in modo assoluto, e una necessità di conoscere lo scritto che si manifesta anche numericamente e quantitativamente con l'acquisto - anche se evidentemente indotto - di libri da parte dei bambini. Per questo non so se arriveremo a quanto preconizza Negroponte, cioè che il *medium* non sarà più il messaggio ma soltanto una sua materializzazione.

Io non credo - parlo da cultrice della disciplina dei processi culturali - che non ci sarà una risposta umana sensitiva che in qualche modo invertirà questa proiezione di una ipotesi tutta telematica della nostra esistenza.

Quindi la mia è una denuncia: una denuncia dell'assenza e una denuncia della scarsa attenzione alla presenza. Vi faccio un esempio per tutti: durante la mia prima ricerca, alla fine degli anni Ottanta, frequentai un po' il Gruppo Fininvest, che per primo aveva importato in Italia i cartoni animati

giapponesi, e mi si faceva rilevare con quanta attenzione venissero tradotti.

Per esempio, non si tirava fuori dal frigorifero il latte bianco e freddo - le mamme italiane di Cologno Monzese si erano irritate perché il bambino, con quest'idea comunemente diffusa che imita immediatamente ciò che vede, poteva prendere freddo alla pancia - ma il latte era stato dipinto di marroncino, così sembrava coca-cola. La dimensione, cioè, della traduzione passava attraverso l'idea che i gesti dovessero essere sostituiti con gesti più diffusi nella nostra cultura.

Poiché in Italia viene prodotto solo il 30 per cento dei programmi per bambini, e tutto il resto è acquistato all'estero, è chiaro il ruolo e l'importanza della traduzione di quanto viene fatto e detto. Io sottolineo spesso la difficoltà, l'immensa difficoltà nel proporre una mitologia che viene da altrove e che si va a sovrapporre e a inserire in un'altra cultura. Mentre noi adulti - e chi si occupa di sociologia più di tutti crede all'idea che dalla dimensione nazionale si esce attraverso la reciprocità, che è il passo avanti rispetto all'idea di tolleranza - dagli anni Ottanta in poi, stiamo predisponendo una dimensione culturale che propone al mondo dei bambini un mondo mitico comune a livello planetario.

Non c'è bisogno di arrivare alla sovrappopolazione di satelliti sulla nostra testa per sapere che dalla fine degli anni Ottanta tutti i bambini di questo mondo vedono gli stessi miti, gli stessi eroi e, quindi, hanno di fronte gli stessi modelli di comportamento. Evidentemente non è possibile fare uno studio per capire se a Shanghai un personaggio ha un impatto diverso rispetto a quello che ha in Ok-

lahoma, anche perché, onestamente, io non credo negli studi della memoria di breve, di medio e di lungo termine se non nei casi della patologia. Non esistendo, quindi, ricerche demologiche di questo tipo, dobbiamo prendere atto del fatto che la planetarizzazione della cultura, almeno da un paio di generazioni di bambini, è un dato, che il mondo, a livello di miti, si sta omogeneizzando. Questi miti però, che sono gli stessi nei comportamenti, nel fare, non sono affatto gli stessi nel dire.

Allora, il primo problema è la traduzione, l'interpretazione, la riappropriazione dei modelli culturali attraverso le parole, anche attraverso l'invenzione delle parole rispetto alla storia, che dice così poco nei gesti da poter essere reinventata. Il problema della commistione culturale è, forse, il problema più importante da risolvere, ed è un problema che riguarda moltissimo ciò che si dice rispetto a ciò che si fa.

È un problema di responsabilità sociale soprattutto delle imprese televisive nei confronti delle giovani generazioni. Riguardo alla possibilità di cogliere il significato delle storie attraverso le immagini, senza bisogno delle parole, ho calcolato che questo accade per il 73 per cento della programmazione. Il problema non riguarda soltanto i cartoni animati, ma riguarda l'informazione, l'intrattenimento, la *fiction*.

Nell'informazione e nell'intratteni-

mento, rispetto al mondo dell'infanzia e comunque alle utenze meno smalziate, ci sono, almeno nel nostro paese, moltissime sovrapposizioni. I nostri telegiornali, per esempio, mostrano spesso spezzoni di film come fossero fatti di cronaca. Ricordate tutti la guerra del Golfo: mescolato alle riprese della Cnn avremmo rivisto *Top Gun* almeno sei volte, e non era indicato se non raramente che le scene erano tratte da un film, un film che evocava alle nostre menti molte immagini. Non c'è, esplicitamente - per quanto possiamo denunciarlo da tavoli diversi - una norma forte che impedisca questo, che è un problema non da poco nello sviluppo della capacità dello spettatore di tradurre e interpretare i fatti.

L'Unione europea negli ultimi mesi ha promosso tre bandi di ricerca per farci ragionare su come lavorare su progetti che rendano possibili i legami di reciprocità tra il mondo dell'infanzia e i media. Tutto questo è assolutamente inutile e vano se non c'è una norma che introduce dei paletti nella traduzione e interpretazione delle storie, e non tanto nell'invenzione locale delle storie.

Si chiedeva nel programma: «I bambini parleranno doppiaggese?». Io mi auguro che i bambini, grazie a tutti noi, continuino a parlare, e non si riducano a comprendere il mondo soltanto attraverso l'idea che ne deriva dalle immagini.

IL DOPPIAGGIO VERSO L'EUROPA, L'EUROPA VERSO IL DOPPIAGGIO

Il mio intervento rischia di essere un *anticlimax* grave, dopo i fuochi d'artificio strepitosi di Glauco Benigni e l'intervento molto incisivo di Marina D'Amato.

Vorrei partire da un accenno riguardo al problema della pluralità dei linguaggi e all'Europa come ricco emporio di diversità da preservare accuratamente, rifiutando qualsiasi tendenza al *melting pot* all'americana. Il *melting pot* all'americana ha certamente dei grandi meriti nella storia dell'evoluzione degli Stati Uniti dal '700 ai nostri giorni, ma questa evoluzione differisce in modo radicale, profondo da quel che è stata la storia dell'Europa negli ultimi due secoli, una storia che, insieme a tanti orrori, ha prodotto anche la diversità culturale, che è un bene prezioso da mantenere.

Venendo appunto al mio *anticlimax*, cioè allo spicciolo della politica europea nel campo dell'audiovisivo, vorrei raccontare di come si sia formata in seno alla Commissione l'idea di una politica dell'audiovisivo, poi di come questa politica dell'audiovisivo si sia tradotta in azioni pratiche, per arrivare infine al confronto dell'attività finora svolta con le nuove prospettive, profondamente sconvolgenti rispetto alle abitudini mentali correnti fino a pochi anni fa.

Per cominciare, vorrei ricordare che nel trattato costitutivo della Comunità economica europea, trattato redatto nel 1957 ed entrato in vigore nel 1958, non c'era alcun accenno all'audiovisivo e in particolare alla televisione, per la banale ragione che la televisione, all'epoca, era qualcosa di strettamente nazionale, limitato ai confini nazionali per ragioni tecniche molto evidenti: la trasmissione televisiva in linea retta non poteva andare oltre un certo punto per la curvatura terrestre, i ripetitori avevano grossi costi e limitavano forzatamente le trasmissioni entro i confini nazionali. Per di più, a fianco a questo dato banale, c'era anche un'abitudine mentale, si sentiva cioè come sacra, quasi inviolabile l'idea che le trasmissioni, radio prima e televisive dopo, fossero un ambito strettamente nazionale. Questo quadro ha cominciato ad essere turbato dall'apparizione dei satelliti che negli anni Sessanta, dopo varie vicissitudini, sono diventati una possibilità pratica molto precisa. Con il satellite americano Early Bird, che per primo fece vedere immagini da un continente all'altro, si ebbe la percezione che le cose stavano cambiando, che la trasmissione televisiva stava diventando qualcosa di potenzialmente internazionale. Solo agli inizi degli anni Ottanta (e la cosa mi ha direttamente

coinvolto fin dai primissimi passi) il Parlamento europeo prese la decisione di interrogare la Commissione sul che fare in merito all'audiovisivo, in prospettiva di una diffusione dei satelliti.

Quanto al problema degli schemi mentali difficili da distruggere, vorrei ricordare che la Warc (Word Administrative Radio Conference, il supremo organo mondiale regolamentatore delle frequenze e delle competenze internazionali in campo radio e televisivo), nel 1977 stabilì delle sue curiosissime regole per cui i satelliti televisivi potevano essere usati esclusivamente in ambito nazionale, forzando chiunque avesse lanciato satelliti a mantenere il loro raggio di influenza nei confini nazionali, salvo per quelli che venivano accuratamente definiti come «sconfinamenti tecnologicamente inevitabili». Il che appariva evidentemente ridicolo quando si parlava del Lussemburgo o di San Marino, tutti egualmente riconosciuti come titolari potenziali di 5 canali televisivi via satellite ma, comunque, obbligati a tenere le trasmissioni nell'ambito nazionale.

Questa regolamentazione non ebbe mai applicazione perché fin dall'inizio apparve abbastanza ridicola, e l'evoluzione tecnica successiva si è incaricata di scardinarla completamente. Morale della favola: agli inizi degli anni Ottanta appariva chiaro che il non occuparsi da parte della Comunità europea (all'epoca non si chiamava ancora Unione europea) della televisione rappresentava un grosso buco. Perché, in realtà, la televisione, all'improvviso, cessava di essere un affare strettamente interno e diventava necessariamente un affare internazionale, che bisognava in qualche modo affrontare.

Questa necessità ha posto subito alla Commissione e agli uffici tecnici incaricati il problema di come orientarsi, di quale filosofia adottare. E la filosofia adottata fu quella di concepire uno spazio europeo all'interno del quale i programmi televisivi potessero muoversi liberamente, analogamente a tutte le altre merci del mercato comune, sulla base delle autorizzazioni e della legittimazione che proveniva dal mercato d'origine. In altre parole, un programma prodotto in uno qualsiasi degli stati membri dell'Unione doveva essere legittimato a circolare in tutto il resto dell'Unione semplicemente perché già legittimo nel paese d'origine, secondo il principio classico della Comunità europea. Questa prima regola generale si tradurrà in quella che è nota come la direttiva «Televisione senza frontiere», che adesso sta subendo delle traversie abbastanza complicate. Si è poi affrontato il problema dell'incentivazione, perché ci si rendeva conto di trovarsi in una situazione che già allora si delineava come gravemente deficitaria rispetto alle influenze esterne. Bisognava cercare di potenziare in qualche modo i programmi europei, partendo dal principio che il mercato comune europeo ha 350 milioni di abitanti di livello economico piuttosto elevato e non molto inferiore a quello degli Stati Uniti (il quale peraltro è inferiore come numero di abitanti: circa un centinaio di milioni di meno): se questo mercato ha una potenzialità addirittura superiore a quello degli Stati Uniti, non si vede perché debba essere penalizzato.

Nel 1985 ci fu un primo tentativo di creare un fondo di sostegno alle produzioni europee, sia televisive sia cinematografiche. Questo tentativo venne silurato in seno al Consiglio dei

Ministri perché, come fece osservare soprattutto la Germania, era considerato unilaterale, non globale, incompleto. Fu un momento difficile per tutti noi che l'avevamo proposto e, a un certo punto, io, per primo a quell'epoca, mi dissi: «Che cosa facciamo adesso? Non facciamo più niente perché siamo stati silurati in questo primo tentativo? No. Partiamo dall'obiezione tedesca, formulata in modo così ben strutturato, e cerchiamo di fare qualcosa che contempra tutta l'industria audiovisiva». Si cominciò così ad elaborare quello che poi divenne il programma Media, che fu varato in sede sperimentale nel 1987 e che diventò operativo nel 1990, lavorando fino al 1995. Il programma Media si riprometteva di agire nei diversi settori della produzione audiovisiva, quella cinematografica e quella televisiva, partendo dal settore che veniva considerato cruciale, vale a dire la distribuzione, per andare a incidere su quello del linguaggio, a favorire lo sviluppo delle produzioni, in particolare quella giovane, gli scambi, il passaggio al secondo mercato del cinema, cioè al video e alla televisione. In un parola, l'obiettivo era di creare, con dei mezzi forzatamente d'intervento, quel famoso mercato che in Europa non c'era.

Media I ha avuto una vita difficile, con dei punti certamente criticabili, confusi, tuttavia, io credo, complessivamente positiva. Il programma si è articolato, alla fine, in 19 progetti sparsi un po' dappertutto. E qui voglio aggiungere, se permettete, una nota personale: di questi 19 progetti ce n'erano 7-8 buoni e ben efficienti, mentre gli altri erano più o meno «appiccicati» per la pretesa di ciascun paese di portare avanti il suo. In seno a Media I c'erano due progetti che riguardavano il problema del multilinguismo: Babel

per la televisione, e Efdò per la distribuzione cinematografica, che si interessava anche del doppiaggio cinematografico e del sottotitolaggio in sede di promozione e di distribuzione. Il progetto Babel - che voleva dire *Broadcasting Across the Barrier of the European Languages* - di cui ho avuto l'onore di essere presidente per i primi quattro anni della sua attività (e di cui mi permetterete di essere fiero di aver inventato l'acronimo), operava congiuntamente all'Unione europea di radiodiffusione, e non si può dire che, in realtà, abbia seriamente inciso. Questo perché si finiva, sulla base del sistema di punteggio che avevamo noi stessi ideato, col favorire sì le produzioni difficili che dovevano tradurre, per esempio, dal greco in inglese (perché la produzione greca avesse qualche *chance* sul mercato internazionale) ma, in fin dei conti, lavoravamo con le briciole e il vero grosso fluire del doppiaggio e del sottotitolaggio in televisione ci sfuggiva.

Efdò, invece, è stato più efficace, perché nell'ambito delle produzioni che Efdò si incaricava di distribuire in Europa, il suo apporto al doppiaggio e al sottotitolaggio è stato significativo.

Il programma Media I è terminato alla fine del 1995. Nel corso di quell'anno si è cominciato a pensare a Media II, che è stato lanciato da due decisioni successive del Consiglio: una del 10 luglio e una del dicembre 1995. La prima è quella che conta dal nostro punto di vista perché riguarda i settori dello sviluppo e della distribuzione. L'approccio di Media II vuole essere deliberatamente diverso da quello di Media I. Vuole essere, cioè, più concentrato, meno dispersivo. Concentrato in tre grossi blocchi, di cui il maggiore resta la distribuzione, considera-

ta la chiave di volta del problema europeo. Poi c'è lo sviluppo, inteso come sviluppo dei singoli progetti, che cerca di colmare il deficit europeo nella capacità di portare una prima idea, di film o di serie televisiva o di telefilm, dalla prima concezione alla fase finale. L'ultimo blocco è la promozione.

Per quel che riguarda in particolare i problemi del doppiaggio, l'articolo 2 della prima decisione stabilisce che è importante e essenziale sostenere attivamente il multilinguismo delle opere audiovisive e cinematografiche nel rispetto della diversità linguistica e culturale europea. Sul piano pratico è importante notare che per quanto riguarda il sostegno al multilinguismo delle opere, il contributo comunitario avverrà solo sotto forma di sovvenzione. Mentre tutte le altre forme di aiuto dei programmi Media I o Media II sono sotto forma di prestiti o di contributi rimborsabili nel caso in cui il progetto venga realizzato, per quel che riguarda le prospettive del multilinguismo si è deciso di passare alla sovvenzione diretta, perché si è consci della delicatezza e dell'importanza del problema, e insieme del non-realismo del richiedere forzatamente un rimborso, a causa della debolezza strutturale di questo settore. I tre settori - sviluppo, distribuzione e promozione - saranno gestiti da organismi scelti dalla Commissione in base a concorsi, e stabiliranno poi le regole di dettaglio sul come procedere. Per esempio, non so fino a che punto sarà il caso di prevedere limitazioni del tipo «collaborazione fra diversi distributori», o la garanzia di avere la distribuzione in tre paesi al di fuori di quello d'origine per ottenere una sovvenzione.

Abbiamo poi un importante confronto da sostenere, quello con la multimedialità.

La multimedialità, la commistione tra il computer e la televisione, il cavo, il satellite, ha completamente sconvolto i termini della situazione. Glauco Benigni ci ha dato un panorama sconvolgente della immensità del processo in corso, il quale si riduce, nei suoi dati essenziali, a un problema chiave: il confronto tra *deregulation* e *regulation*, tra liberismo scatenato e liberismo controllato. Il guaio è che questo confronto avviene tra parti non uguali del mondo, tra situazioni molto diverse. Sarebbe gravissimo, anzi sarebbe ridicolo dal punto di vista logico, cercare di prendere come modello gli Stati Uniti per uno qualsiasi dei paesi europei, perché la situazione di partenza è diversa. Negli Stati Uniti, negli anni Sessanta e Settanta si è proceduto ad una formidabile azione di rottura dei monopoli. È noto il caso della AT&T - il più grande conglomerato industriale del mondo, tre volte la General Motors - che, a seguito di una sentenza di un piccolo giudice federale del Colorado, è stata costretta, dall'oggi al domani, a disfare il suo monopolio, abbandonando il campo delle comunicazione interne agli Stati Uniti per concentrarsi su quelle internazionali. Oggi, poi, la situazione negli Stati Uniti è cambiata ancora, con il passaggio a una *deregulation* molto profonda, per cui tutti possono fare tutto: vale a dire che qualsiasi rete telefonica può fare video o cinema e, viceversa, qualsiasi produttore di cinema può fare reti di cavo, satelliti e quant'altro. Questa *deregulation* finale voluta dal Congresso degli Stati Uniti ha un punto di partenza radicalmente diverso da quello in cui siamo noi, specialmente in Italia, in cui ci sono situazioni di monopolio incancrenite che non si riesce a modificare.

Di fronte a questa situazione, nell'U-

nione europea, e in particolare nella Commissione, ci sono due partiti, che si identificano nelle persone dei due commissari Bangemann e Van Miert, il primo responsabile delle telecomunicazioni e il secondo della politica della concorrenza. Ora, Bangemann, che è responsabile di lanciare in Europa la società dell'informazione (le autostrade elettroniche, i satelliti, i cavi) è tendenzialmente e, direi, obbligatoriamente portatore delle istanze della libertà, della *deregulation*, e non vede altra strada che quella di «lasciar fare», quella di potenziare gli europei a fare queste cose e a farle in fretta, per non perdere il treno informatico. Van Miert, per contro, ragiona sulla base dei suoi buoni articoli 90 e seguenti del Trattato, e continua a cercare di spaccare i monopoli, quello della Deutsch Telecom, quello italiano di Telecom e altri.

Ecco qual è il tema centrale di questi tempi. Un tema destinato a durare, e ad aggravarsi per l'avvento di quella miriade di canali televisivi di ogni genere che ci verranno addosso da tutto il mondo. Tuttavia, per finire su una nota che non sia catastrofistica, dirò che il pubblico a cui tutto questo è destinato è sempre quello. E le ore che si possono dedicare in un giorno alla visione degli schermi televisivi, o di qualsiasi tipo di schermo - anche quello del computer - restano sempre quelle. Quindi, in fin dei conti, queste centinaia di canali che verranno dal cielo e dalla terra dovranno venire a patti con gli spettatori e decidersi a quella riforma fondamentale che è la specializzazione, diventare cioè reti tematiche. Solo le reti tematiche potranno dare una ragion d'essere a 500 canali, perché 500 canali di reti generaliste sono un *nonsense* totale.

REGOLE DALL'EUROPA

Cari amici,

mi spiace non poter essere presente, a causa di precedenti impegni, al vostro convegno, perché la questione del doppiaggio è oggi più che mai importante e insieme complicata, e a livello europeo ce ne stiamo occupando ancora molto poco, forse anche perché si tratta per certi versi di una «specialità italiana». Conto dunque molto sul vostro dibattito e sulle conseguenze che ne trarrete per uno stimolo alla discussione nella nostra Commissione. E per poi avanzare precise e possibilmente sensate proposte.

Le nuove tecnologie sono in effetti destinate a sconvolgere non poco il panorama. Nel bene e nel male. Nel bene, perché consentiranno assai maggiore perfezione alle pellicole doppiate, così come maggiore facilità nel realizzarle, togliendo di mezzo molti degli inconvenienti che prima inducevano a scegliere la strada della sottotitolatura. Nel male, perché tutto può ormai essere stravolto dalla manipolazione cui non si sa ancora come reagire.

È l'intera attività cinematografica che ne verrà colpita e nuove regole andranno inventate per impedire l'abuso nei confronti di autori, attori e anche doppiatori.

Infine c'è la moltiplicazione dei canali, la valanga di vettori che porteranno ad aumentare enormemente l'offerta, sempre più incontrollata, con tutti i rischi di un penoso deterioramento della produzione. E certamente la prima forma di deterioramento sarà rappresentata dall'impoverimento del linguaggio, per renderne più facile e più massificato il consumo.

Chi potrà impedirlo? Attraverso quali regole, quale tutela e rispetto della professionalità? Le responsabilità degli adattatori sono evidentemente enormi, in particolare in Italia, dove il doppiaggio ha sempre avuto un altissimo livello.

E poi c'è il problema del rilancio del cinema europeo, che conosce oggi una crisi drammatica: l'82 per cento del mercato audiovisivo europeo è oggi americano. Perché i film americani arrivano in Europa a prezzi stracciati, giacché hanno potuto ammortizzare i loro costi su un mercato amplissimo. Il mercato europeo è tutt'altra cosa: esistono molti tratti di identità culturale comune tra i paesi europei, ma non una lingua comune. E se non si vuole relegare il film europeo, nella stessa Europa, nei cineclub, occorre una diffusione del doppiaggio di qualità che consenta ai portoghesi di vedere film svedesi e viceversa, cosa che oggi av-

viene in piccolissima misura perché a questo non si impegnano né i produttori né i paesi di ricezione (a doppiare i film americani, com'è noto, ci pensano generalmente gli americani stessi).

Questa del doppiaggio di qualità è una condizione dunque sia per la diffusione inter-europea, sia per l'esportazione dei film europei che proprio negli Stati Uniti trovano in questo il blocco principale.

Purtroppo fino ad oggi a tutti questi problemi è stata data troppa scarsa attenzione. Anche nell'appena varato programma dell'Unione europea, il Media II. E bisognerà vedere come trovare il modo di usarlo anche a questo fine.

Ma tutto dipende più in generale dall'attenzione che si riuscirà a dare alla produzione audiovisiva europea, un pezzo ormai assai importante dell'economia e assieme dell'identità europea. Che rischia di essere spazzata via. Dipende da tante cose, a cominciare dall'educazione all'audiovisivo, alla cultura dell'immagine nella scuola.

E dipende molto dall'esito della battaglia che al Parlamento europeo abbiamo intrapreso in difesa di una direttiva - quella chiamata «Televisione senza

frontiere» - grandemente efficace.

La settimana scorsa, in Commissione cultura del Parlamento europeo, abbiamo approvato un buon testo con 27 voti contro 10. Il testo dovrà poi passare in plenaria dove un voto positivo sarà assai più difficile, perché troppi sono i deputati che sanno poco del problema e sono dunque più esposti alle pesantissime pressioni che vengono esercitate. E anche se alla fine sarà approvato il testo della Commissione cultura, dovremo comunque vercelare con un Consiglio europeo dei ministri che in nome di un assurdo principio di libero scambio (come se la cultura potesse essere trattata come una merce qualsiasi) ha assunto una pessima posizione. E siccome però si tratta di una direttiva per la quale è prevista una procedura di codecisione, il parere del Parlamento è vincolante.

Ci sono dunque spazi per una soluzione almeno decente, ma tutto come sempre dipende dalla mobilitazione, innanzitutto del mondo del cinema. Io spero proprio - e anzi ne sono certa - che coloro che operano nel decisivo campo del doppiaggio saranno con noi. In questa scadenza e nelle successive battaglie contro una dissennata *de-regulation* e invece per una assennata *re-regulation*.

VOCE VOLTO: UNA QUESTIONE ATTUALE?

Il mio intervento non è una relazione ma è solo un saluto da parte del Sottosegretario del dipartimento dello Spettacolo che mi ha delegato a partecipare a questo convegno. Un saluto, con piacere, agli organizzatori, a Mario Paolinelli - che già ho conosciuto nella commissione centrale Cinema - e a Paolo D'Aversa che ho il piacere di reincontrare.

Devo dire che un altro dei motivi che mi ha spinto ad accettare con piacere di partecipare al convegno è l'aver visto tra i tanti il nome di Jader Jacobelli, la cui casa ho avuto l'onore di frequentare da ragazzo poiché ero compagno di scuola di suo figlio, e la cui presenza qui mi sembra importante. Aggiungo un altro saluto personale ad Alberto Piferi, noto forse come «il principe degli adattatori», che ho avuto occasione di conoscere quasi vent'anni fa, quando ero un giovane funzionario del ministero dello Spettacolo, e che mi diede utili consigli nel momento in cui dai circhi equestri e dal teatro di prosa, mi fu chiesto di occuparmi di cinema.

Spero, quindi, che vogliate perdonare quel minimo di emozione che ho questa sera nel rivedere vent'anni della mia carriera di funzionario dello stato. Un funzionario dello stato che saluta questa sala dopo interventi così signi-

ficativi e di esperti così importanti come Glauco Benigni, come la professoressa D'Amato, come il collega Maggiora, che ho avuto il piacere e l'onore di conoscere a Bruxelles, che hanno parlato del nostro futuro, ormai immediato, nel villaggio globale della comunicazione.

Il mio saluto, purtroppo, è un po' fiavole, perché il ministero è stato, come si dice, abrogato. Ora è rimasta una parte del dipartimento dello Spettacolo a occuparsi del cinema, che sembra essere diventato una parte quasi residuale del complessivo mondo dello spettacolo e della comunicazione.

Devo dire che mi incoraggia la presenza in sala di Age, di Bruno Torri del Sindacato critici, dei vecchi cinematografari, più o meno come me, e anche di attori che conosco, come Francesco Carnelutti, che mi fanno ricordare quando per la prima volta, nel 1980, l'amministrazione si è occupata dei problemi del doppiaggio.

Dunque, nell'80 dovemmo occuparci del doppiaggio perché ci fu una denuncia molto pesante, in cui erano coinvolti Carla Tatò, Gian Maria Volonté, Bernardo Bertolucci. In quell'epoca ci fu una terribile polemica sul doppiaggio e moltissimi dei registi italiani (tra cui i Taviani e il mio vecchio

amico Bertolucci), ma anche i produttori e lo stesso ministero dello Spettacolo furono accusati di truffare lo stato perché i film italiani erano girati - a quanto sosteneva la denuncia - in inglese, e quindi il principio del «voce-volto» - quello per cui l'interprete italiano non poteva essere doppiato - veniva disatteso.

In quell'occasione ci fu una mediazione che portò a confermare, con una legge, che la versione originale italiana non era altro che la pellicola consegnata al ministero dello Spettacolo, doppiata in buon italiano. D'altra parte non ci fu difficile resistere, in parte, ad alcune pressioni degli attori, che pure avevano ragione a ribadire il principio del «voce-volto», uno dei principi indispensabili per far progredire professionalmente la categoria degli attori. Però sapete anche come una delle armi che furono facilmente utilizzate contro l'obbligo di girare in lingua italiana era il fatto che Fellini, ai suoi attori - certo non professionisti - qualche volta faceva dire dei numeri che poi lui stesso, il Maestro, sostituiva con il dialogo in sede di doppiaggio.

Se mi permettete, vorrei esprimere una impressione personale: è buffo che come rappresentante dell'ufficio Cinema, che con la nuova legge ha visto negli ultimi quindici anni un maggiore impegno dell'amministrazione nell'impedire il doppiaggio del film italiano, mi ritrovi qui, a questo tavolo, a parlare proprio di doppiaggio.

Per tornare alla questione, la legge da una parte servì da impulso a migliorare l'utilizzo della ripresa sonora diretta, che era qualcosa che apparteneva molto poco alla cultura cinematografica italiana, al nostro modo di girare.

Allo stesso tempo, servì anche a migliorare la professionalità della categoria degli attori, perché, comunque, veniva sancito l'obbligo per loro stessi di doppiarsi.

Sulla stessa linea, la nuova legge continua a cercare di stabilire la necessità della ripresa sonora diretta, imponendo l'obbligo del «voce-volto», nel tentativo di salvaguardare la lingua italiana, sempre più in difficoltà.

Riflettendo sul titolo del convegno, sull'importanza di questo ascensore per la Torre di Babele, ho rapidamente cercato tra le mie carte, tra le riflessioni che stiamo facendo sulla nuova legge sul cinema, per capire che ruolo potessero avere le categorie degli adattatori e dei doppiatori, e ho immediatamente rilevato come nei film di coproduzione la presenza dell'adattatore è già considerata come quella di un co-sceneggiatore; ecco, probabilmente, è questo il punto importante sul quale, secondo me, si può lavorare, che può consentire una valorizzazione del traduttore, riconoscendo il ruolo determinante di coloro che traducono dalla lingua straniera i dialoghi per il nostro cinema.

Proprio in questi ultimi tempi, il problema della traduzione, quello del valore dell'apporto creativo degli autori dei dialoghi italiani, è venuto fuori in maniera importante, fortissima e straordinaria.

Per fare un esempio un po' più alto dei cartoni animati giapponesi e delle loro modeste espressioni, di come la parola sia ancora estremamente importante e di come la resa nella nostra lingua lo sia altrettanto, vorrei ricordare come la traduzione ha fatto arrivare fino a noi uno dei testi fondamentali per tutti gli uomini, per lo

meno per noi occidentali: la preghiera rivolta al Signore della religione cristiana attraverso il «Pater Noster», che nasce in aramaico, poi è tradotto in ebraico, poi in greco antico, poi in latino, poi, finalmente, attraverso il volgare, in italiano.

Vorrei concludere riallacciandomi alla riflessione di Alberto Scarponi, che in rappresentanza degli autori, ha sotto-

lineato il valore della creatività artistica, e non soltanto della tecnica comunicativa, all'interno del lavoro del traduttore di dialoghi. I dialoghisti inventano una sorta di esperanto, cioè una maniera non omologante ma affratellante di comunicare, simile un po' a quello che troviamo nei *Cantos* di Ezra Pound: un impasto di lingue e stili diversi.

IL RUOLO DEL DIRETTORE DI DOPPIAGGIO

Io farò soltanto alcune riflessioni e porterò qualche testimonianza dovuta alla più che quarantennale attività professionale in questo campo.

Qual è la funzione del direttore di doppiaggio in questa operazione culturale che è, appunto, il doppiaggio?

Al direttore di doppiaggio viene affidata la responsabilità della versione italiana di un film straniero. Per realizzare al meglio questa trasposizione ha a disposizione il film originale e il testo tradotto e adattato che gli fornisce il dialoghista. Poi deve scegliere gli attori che dovranno dare vita a questo testo. Nel suo lavoro deve poi tener conto del pubblico che dovrà fruire di questa versione e dell'autore del film, a cui deve moralmente rispondere.

Poiché le esigenze economiche della distribuzione spesso condizionano la resa artistica della versione doppiata, è importante, e sarebbe auspicabile, che l'autore originario segua sempre da vicino la trasformazione della sua opera, come fa ad esempio Kubrik. L'intervento dell'autore è fondamentale perché il direttore si senta libero e allo stesso tempo protetto nelle sue scelte, ed è una garanzia per il miglior risultato della versione tradotta.

Questo vale anche per i registi italiani, che dovrebbero sempre seguire le versioni che dei loro film vengono fatte negli altri paesi.

Quello che mi preme sottolineare in questa sede è l'implicita valenza culturale del doppiaggio. Se è vero, infatti, che la cultura viene considerata come l'insieme dei tratti distintivi, sia spirituali che materiali, che caratterizzano una società o un gruppo sociale; se è vero che essa comprende - oltre le arti e le lettere - i sistemi di vita, i diritti fondamentali dell'essere umano, i valori, le tradizioni e anche le credenze; se essa dà all'uomo la capacità di riflettere su se stesso e fa di noi, quindi, degli esseri specificamente umani, razionali, critici ed eticamente impegnati; se è attraverso la cultura che l'uomo si esprime, prende coscienza di se stesso, rimette in discussione le proprie conquiste, le proprie realizzazioni e ricerca instancabilmente nuovi significati; se tutto questo è vero, come non attribuire funzione culturale al dialogo, che è mezzo importante se non unico per il superamento della diffidenza e della non conoscenza degli altri? La trasposizione di un'opera cinematografica in un'altra lingua si propone esattamente questo scopo.

Molti dicono che sarebbe meglio ve-

dere i film in lingua originale. Questo è ovvio per ogni tipo di opera, ma non per questo si può negare il valore della traduzione. Non è contro il doppiaggio, perciò, che bisogna lottare, ma contro il cattivo doppiaggio, che è dovuto in gran parte al condizionamento economico.

Mi vengono in mente le parole di Vasconcelos, quando grida che «il doppiaggio, prima ancora che una scelta industriale, è la prova del nove della libertà e della vitalità di una cultura che abbia voglia di aprirsi ad altre culture per conoscere e farsi conoscere». Vasconcelos diceva questo chiedendo che i film europei venissero distribuiti negli Stati Uniti, doppiati in inglese, come avviene per quelli americani distribuiti in Europa.

A questo proposito, ricordo che nel '62, nel periodo del grande cinema americano, mentre si stava doppiando *Il Gattopardo*, mi sembrava che fosse arrivata l'occasione giusta per rompere questo squilibrio, per creare un precedente importante, perché Burt Lancaster era giustamente contrariato dall'idea che il film circolasse in America in versione italiana e lui parlasse con la voce di Corrado Gaipa. Naturalmente io appoggiai subito il progetto, e anche Visconti aderì immediatamente all'idea di fare la versione inglese di tutto il film, a New York. L'operazione era ghiotta e titanica nello stesso tempo. Titanica, soprattutto, per la mancanza di abitudine al doppiaggio degli attori americani. Lancaster consigliò allora di affidare l'operazione a un giovane di sua fiducia - che a quell'epoca si occupava di regie radiofoniche e quindi conosceva bene l'ambiente degli attori a New York -, affiancato da me, che conoscevo le tecniche del doppiaggio e le esi-

genze del *Gattopardo* in particolare. Questo giovane fu convocato a Roma, e dopo lunghe sedute in cui impostammo il lavoro, quando si cominciò a quantificare il tutto in danaro, a stabilire anche su chi doveva pesare l'onere dell'operazione finanziaria, sfumò tutto. Peccato, perché sarebbe stato sicuramente l'inizio di un giusto rapporto di reciprocità. Peccato anche perché quel giovane era veramente di grande talento e il battesimo sarebbe stato certo da ricordare. Si chiamava Sidney Pollack.

Solo molto più tardi si sono levate le voci di protesta di autorevoli esponenti del nostro cinema, e fu in una Assise degli anni '50, che vale la pena di ricordare: «Ogni popolo ha diritto di accedere alla propria cultura e vederla conosciuta e diffusa nelle lingue degli altri paesi. I diritti della cultura non sono negoziabili, le leggi e le iniziative dei singoli stati devono garantire l'espressione e la diffusione della propria e delle altre culture su una base di reciprocità. Ogni individuo deve poter accedere a tutte le opere cinematografiche e audiovisive e deve essere garantito contro ogni manipolazione per fini sia politici che commerciali». Raggiungeremo mai queste mete? Io me lo auguro.

Due parole a parte, invece, merita il lavoro del direttore di doppiaggio nei film italiani. Come tutti sanno, la fase della post-sincronizzazione - erroneamente chiamata doppiaggio - nella produzione italiana è una fase pressoché ineliminabile. La cultura della presa diretta, a partire dal neorealismo, non ha più trovato possibilità di vita nel nostro cinema. Oggi, poi, con le coproduzioni sempre più condizionanti, la presa diretta, salvo rarissimi casi, è irrealizzabile. Quindi, finito di girare

il film, appena montato - a volte in maniera provvisoria - si entra in sala di registrazione per creare una colonna sonora che ancora non esiste o che, comunque, non è definitiva. In questa fase, infatti, si precisano i personaggi in tutte le loro sfumature, si mettono a fuoco i dialoghi, si perfezionano i ritmi, e il tutto, magari, influenzerà di nuovo il montaggio, che subirà opportuni, successivi ritocchi. Questa fase è, praticamente, l'ultima fase creativa del film, il suo ultimo «ciak», e la presenza dell'autore è indispensabile. In questo caso, la funzione del direttore di doppiaggio è quella di un collaboratore di fiducia del regista, e infatti è lui che lo sceglie. Lo aiuterà a risolvere i piccoli e grossi problemi tecnici e artistici, a realizzare al meglio gli obiettivi che il regista intende raggiungere, troverà le voci più giuste, gli attori più adatti ai vari ruoli, e li guiderà tecnicamente e artisticamente, secondo i suggerimenti e le direttive del regista. Cercherà, insomma, di vedere, sentire e pensare come lui. È un compito diverso e, forse, più delicato. A questo proposito, vorrei portare una testimonianza del mio primo, lungo periodo di lavoro - dagli anni '50 agli anni '70 - che ha riguardato soprattutto i film italiani. Allora non c'era il vincolo, cosiddetto, del voce-volto; la libertà degli autori era totale, potevano scegliere non solo i volti ma anche le voci più giuste, rubando gli uni e le altre a differenti proprietari. Così, per ciascun personaggio, anche il più modesto, tutto era centrato: volto e voce. Infatti è molto difficile, se non impossibile, trovare in un film di quegli anni - soprattutto nei film d'autore - peccati di recitazione. Tutto era a fuoco e poteva essere messo a fuoco con grande facilità: nella schiera numerosa degli attori di teatro c'era di che scegliere

re. I doppiatori puri - quelli che, per intenderci, doppiavano i film americani di allora - in quel periodo venivano accuratamente evitati, e il cinema italiano era perfetto nelle immagini, nuovo nelle voci e nella recitazione, e superava il cinema straniero, appiattito su *cliché* di doppiaggio ormai vecchi e superati. E questo ha contribuito non poco, a mio avviso, al successo del cinema italiano di quegli anni.

Apro una piccola parentesi che susciterà un vespaio: oggi gli attori di teatro prestano la loro voce, e quindi la loro bravura, soltanto ai film stranieri. Non sarà che il voce-volto, oltre a limitare la libertà degli autori, contribuisce in qualche misura, non dico a penalizzare il prodotto italiano, ma certamente a privilegiare quello straniero, che oggi risulta quasi sempre il solo ben recitato in tutti i ruoli?

Dunque, il cinema italiano di quegli anni ha avuto l'aiuto di una schiera numerosa e altamente qualificata di attori che hanno prestato la loro voce ad altri volti. Io non credo che si possa rileggere criticamente quel periodo alla luce di quanto sto dicendo, ma è indubbio che molti attori e molte attrici devono a questo fenomeno il loro successo.

Eppure, non si poteva né si doveva parlare di doppiaggio dei film italiani, ufficialmente non doveva risultare nulla. Nei titoli di testa e di coda dei film ci sono tutti, spesso fino all'aiuto dell'aiuto, ma di chi ha dato vita con la propria voce e la propria bravura ai personaggi del film, nessuna notizia: tutto doveva restare nel mistero. Ritengo, quindi, onesto e doveroso far uscire dall'oblio i nomi di tutti coloro che hanno contribuito a far parlare il cinema italiano di quegli anni. È un

tributo del quale sono, peraltro, orgoglioso. Sarà un lavoro di riesumazione lungo e non facile, quello che mi accingo a fare, con la protezione, spero, del Centro sperimentale di cinematografia. Le voci degli attori-doppiatori le chiamavano «voci prestate», ma un prestito presuppone un termine: in questo caso è possibile una restituzione morale, anche se tardiva.

Consentitemi di chiudere con le parole di un nostro grande, con cui ho avuto la fortuna di collaborare a lungo. È una visione molto poetica del nostro lavoro, ma anche molto precisa: «Il momento del doppiaggio è il momento in cui mi vengono delle informazioni nuove sul film per il tramite degli attori-doppiatori. Le ombre sullo schermo, ombre i cui proprietari sono già tornati in America, in Francia, in Inghilterra o nell'anonimato più oscuro da cui li avevo tirati fuori durante le operazioni del *casting*, conservano una loro tenace segretezza. E adesso arrivano delle persone - i doppiatori, appunto - che, dopo

averci chiacchierato un po' insieme, vengono a riferirmi informazioni che non conoscevo e non possedevo. I doppiatori sono degli spettegolatori attraverso cui verrò a sapere come parlerà veramente quel tipo che nella colonna originaria mi diceva dei numeri o mi raccontava cosa aveva mangiato la sera prima. La paccottiglia sonora della copia lavoro, col suo fascino segreto e medianico, adesso sarà finalmente interpretata. Il doppiaggio è come una seduta spiritica; i doppiatori sono dei *medium* che daranno un'identità a quelle ombre. Sto esagerando, ma l'aria è davvero quella dell'annuncio di una rivelazione, portata da persone che tenteranno di dirmi chi è veramente quel personaggio, da quale regione d'Italia o del mondo proviene. È una maggiore conoscenza del lavoro che hai fatto e che prima non potevi avere, è la continuazione delle riprese, un complemento, un arricchimento o una contraddizione vitale. Questo deve essere il doppiaggio». Questo scriveva - lo avrete capito - Federico Fellini.

I PROBLEMI DOUBLE-FACE

Ringrazio l'Aidac di avermi invitato a questo convegno, che vedo organizzato con tanto impegno e con una risposta così larga. In verità, l'unico titolo che posso avere per essere qui è «esistenziale»: per tutta la vita, data la mia voce e la mia pronuncia, ho sempre sognato di avere un doppiatore personale. Ricordo che Noschese, che mi imitava molto bene, diceva: «Nessuno riesce ironicamente ad imitarti meglio di te!». Questa è, forse, la ragione della grande ammirazione che ho sempre avuto per i doppiatori, per coloro che hanno il compito di rendere meno babelica la Torre di Babele, di far cadere certe barriere linguistiche, di rendere l'arte cinematografica universale come lo è la musica. Forse il titolo per cui sono qui, quello di coordinatore della qualità della Rai, è un titolo troppo recente e ancora troppo problematico per dare al mio breve intervento una qualche ufficialità. Accontentatevi, quindi, di quello che sto per dire molto alla buona, senza caricarmi di alcuna rappresentatività.

I dati sul doppiaggio che Mario Paolinelli ha ricordato in un suo scritto sono, per un verso, positivi. Ma vanno accompagnati con altri dati che mi sembrano, invece, un po' preoccupanti. Se siamo il paese del mondo che

doppia e sottotitola di più - il 98 per cento delle opere audiovisive che importiamo - siamo anche il paese che importa di più, specie in campo televisivo, il che, naturalmente, significa che produciamo poco, troppo poco, e che, in qualche modo, ci lasciamo culturalmente influenzare. Il che è negativo.

Ma c'è un'altra realtà «double-face»: abbiamo, per un verso, una tradizione di doppiaggio di altissima qualità, una vera e propria arte, che ci è riconosciuta da tutti; ma per un altro verso la quantità di prodotti che importiamo, e che quindi dobbiamo doppiare, i tempi di lavorazione sempre più ristretti, il doppiaggio al risparmio, la numerosità della nostra emittenza televisiva, spiegano perché in circolazione ci sono tanti prodotti di bassa qualità, anche dal punto di vista del doppiaggio, e voi siete - ho sentito - i primi critici di questa situazione.

L'«operazione qualità» che si va imponendo in questo momento un po' in tutte le attività, e in particolare nella scelta dei prodotti televisivi, nasce dal fatto che il pubblico, sia pure lentamente, si va facendo sempre più esigente, anche per quanto riguarda il prodotto cinematografico, dal momento che la sua diffusione è oggi, in gran parte, una diffusione televisiva. Coniugare, però, quantità e qualità

non è facile in nessun campo, quindi nemmeno nel cinema. Ma se assecondiamo questo avvilitamento, questa caduta di qualità, rischiamo di ritrovarci presto per terra.

Se il nostro paese, nel cinema come in tanti altri settori della nostra produzione, vuole essere competitivo - è una cosa che ci sentiamo ripetere di continuo dagli economisti - deve fare una conversione ad «U» e riprendere la salita verso la qualità. Se una volta la qualità poteva essere la ciliegina sulla torta, un valore aggiunto, un *optional*, oggi deve essere la materia prima per fare la torta. Ciò è dimostrato anche dal fatto che in tutti i campi produttivi si stanno creando dei sistemi di monitoraggio, di processo e di prodotto, promossi dalle stesse categorie produttive, che cominciano ad avvertirne l'emergenza. Questa vigilanza, questo monitoraggio, sono mirati a disinquinare il campo da quei prodotti che non hanno quel minimo di qualità necessaria per non danneggiare tutto il settore.

Se anche i produttori e gli operatori del doppiaggio si porranno questo problema - e so che se lo pongono - vedremo presto che chi offrirà prodotti di bassa qualità, anche se meno costosi se li vedrà respingere. Quel giorno comprenderemo tutti che la qualità non è un accessorio, ma l'unico modo di stare sul mercato. Per questo è stata creata alla Rai la «Consulta Qualità», con il compito di segnalare le inadempienze delle trasmissioni alla «Carta di garanzia per gli utenti», approvata nel mese di settembre dello scorso anno. Finora, ovviamente, nonostante la Consulta e la Carta, nessuno si è accorto se la qualità sia migliorata e credo che ci vorrà del tempo per accorgersene. Ci vorrà tempo perché occorre che si formi e si diffonda una «cultura della qualità» in un contesto in cui, purtroppo, perdura l'egemonia della quantità e dell'*audience*. Anche per noi che svolgiamo questo compito deve valere il motto che «allo scetticismo della ragione occorre opporre l'ottimismo della volontà».

DOPPIARE NEGLI STATI UNITI

Jader Jacobelli ha parlato di qualità. Qualità è una parola pericolosa, perché non siamo tutti Mozart o Vivaldi, ma siamo anche Salieri. E purtroppo il doppiaggio, almeno negli Stati Uniti, non è fatto nemmeno da Salieri, ma da Popeye, Mickey Mouse e dalla banda Bassotti.

Si dice che negli Stati Uniti sia impossibile fare un buon doppiaggio di un film. Questo non è vero in assoluto: ci sono bravissimi attori doppiatori, c'è un piccolo gruppo di adattatori-dialoghista e un pizzico di buona volontà.

Purtroppo i film doppiati veramente bene sono pochi, ma per un solo motivo: non per mancanza di buona volontà ma per mancanza di distributori e produttori disposti a investire.

Perché per fare un buon doppiaggio ci vuole più tempo, non è come buttare giù una *telenovela*; le *telenovelas* riempiono spazio e hanno una loro funzione, ma quando si tratta di un film non si possono assolutamente usare né gli stessi metodi, né gli stessi ritmi di lavoro. Prima che uscisse *Nuovo cinema Paradiso*, io mi trovavo in Italia e dissi al produttore: «Devi assolutamente telefonare al distributore americano perché hanno affidato il doppiaggio di questo film a uno che è un pessimo doppiatore, non ha mai

scritto un adattamento e non sa neanche dirigere, e adesso farà tutte e tre le cose». Il produttore, praticamente in lacrime, rispose: «Non posso fare niente. I distributori fanno come vogliono e io non posso dire nulla». E infatti è venuta una cosa inguardabile. Hanno pagato, forse, cinquemila dollari, una cifra irrisoria quando un buon doppiaggio ne costa al minimo venticinque-trenta, e il film, ovviamente, è sparito subito dalle sale.

Mi è stato riferito che i francesi hanno stanziato parecchi milioni di dollari per doppiare i loro film in inglese in America e per poi diffonderli.

Tempo fa, hanno affidato il film *I visitatori* al grande Mel Brooks, suppongo pensando: grande comico, grande scrittore, farà un ottimo lavoro. Io in quel momento mi trovavo a Los Angeles, e i miei attori venivano con gli occhi sgranati a dirmi: «Sono appena stato da Mel Brooks... È un disastro!» I francesi hanno pagato 240 mila dollari per doppiare il film; Mel Brooks, che non ha mai fatto doppiaggio in vita sua, ha affidato l'adattamento e il *casting* a uno che non aveva mai scritto un testo né fatto un *casting* delle voci. Il risultato è che il film, che era molto divertente, è sparito subito.

Con questo voglio dire che se ci sarà una diffusione di film stranieri negli

Stati Uniti, bisognerà fare un po' più di ricerca di mercato prima di affidarli a gente così.

Noi di questo piccolo gruppo di dialoghisti abbiamo sempre portato avanti l'argomento della qualità, ma negli Stati Uniti la qualità non può prescindere dal mercato.

Qui va fatta una considerazione fondamentale: voi europei siete molto attenti al lato artistico della produzione, naturalmente sempre con la speranza di guadagnare, perché senza guadagno il cinema muore, e muore anche l'arte. Tutto ciò è eccezionale, grandioso, ma da noi non esisterà mai, perché in America tutto è basato sullo *show business* e non sull'arte.

Se poi il prodotto è migliore, ben venga, perché guadagnerà un po' di più. E nemmeno gli autori americani sono sensibili alla questione della qualità artistica del doppiaggio, perché evidentemente non ne capiscono l'importanza. Quindi credo che sia inutile far affidamento sul loro appoggio: la qualità del prodotto doppiato è nelle vostre mani.

Anch'io prima di iniziare a fare questo lavoro dicevo: «Io non vedo mai film doppiati, per carità! Voglio vedere la versione originale». Dopo tanti anni ho cambiato idea, quando ho capito che in un film europeo spesso lo stesso originale è doppiato, perché la presa diretta si usa poco.

Negli Stati Uniti c'è una richiesta crescente di film stranieri, ma a parte New York e Los Angeles, dove ci sono i cinema d'essai, i film stranieri vengono proiettati solo nelle università, e comunque sottotitolati.

Pensate che i film di Ferreri non sono mai usciti, e i film di Visconti non sono mai stati doppiati in inglese.

Da qualche anno c'è una ditta che ha i diritti su questi e su altri grandi film italiani ed europei, che sta spingendo per doppiarli bene, nell'intento di diffondere la cultura europea. Ma bisogna sempre tener presente che gli americani sono provinciali, perché non hanno vicini di casa che parlano altre lingue; non sono proprio abituati a sentire il suono di un'altra lingua. Per questo non si può chiedere al proprietario di un cinema in un piccolo paese di diecimila persone, dove c'è un cinema o magari due o tre, di proporre un film straniero a un pubblico che non lo vuole, perché non lo conosce. Sarebbe come consigliargli di fallire.

Ma per i mercati secondari come la *cabl-tv* o l'*home video*, dove, date le dimensioni dello schermo, è difficile seguire un film sottotitolato, si potrebbe pensare a parlare di doppiaggio.

Adesso che avremo milioni di canali, uno spazio praticamente infinito, saremo invasi da un'enorme quantità di prodotto e bisognerà alzare il livello della qualità, anche quella delle *telenovelas*. Non ci si può tagliare la gola a vicenda solo per togliere un po' di lavoro al prossimo.

Qualche anno fa sono andato al cinema, qui in Italia, a vedere *Il verdetto*, e dopo un quarto d'ora mi è venuto il dubbio: «Ma Paul Newman parla italiano? Non è possibile, sta parlando italiano!» Questa è la qualità, e questa qualità durerà nel tempo.

Per questo penso che il mercato sia nelle vostre mani. Se riuscirete a trovare un accordo sulla qualità potete davvero imporre al mercato una svolta.

Per quanto riguarda, poi, la possibilità di estendere il mercato dei film europei anche agli Stati Uniti, doppiando-

li, penso che sia necessario un impulso dall'Europa, con la creazione di scuole di formazione per dialoghisti in America.

Dico questo perché conosco bene la situazione: proprio io alcuni anni fa proposi all'Ucla di Los Angeles di istituire un corso per dialoghisti, assicurando che alla fine del corso tutti

avrebbero potuto lavorare subito, ma mi risposero che non ne vedevano la necessità.

Io penso invece che la proposta dovrebbe essere avanzata di nuovo, con il sostegno della Commissione europea e l'apporto dei professionisti italiani, che sono davvero i migliori del mondo.

LO SCRITTORE CHE NON C'È

Credo che il motivo per cui Mario Paolinelli mi ha invitato qui oggi sia, prima di tutto, perché sono portatore di un connubio piuttosto insolito, quello tra lo studioso di cinema e il dialoghista, due figure in genere assolutamente estranee l'una all'altra. L'attività di studioso di cinema è quella che occupa la maggior parte del mio tempo, non perché quello del dialoghista sia una sorta di «dopolavoro», ma innanzitutto perché la cosiddetta «nuova generazione» di dialoghisti (alla quale appartengo «per privilegio d'anagrafe») accede alla professione in condizioni tutt'altro che ideali, senza usufruire di quel tipo di apprendistato lento e artigianale, da bottega quattrocentesca, dove la perizia tecnica diventa inscindibile dall'estro linguistico.

Sono scettico sull'ipotesi delle scuole di formazione (al di là della loro utilità mediata, sindacale, presso l'Isfol), perché non si tratta tanto di imparare a tradurre qualcosa, quanto di acquisire la capacità di comprendere il «gioco linguistico», come lo chiamerebbe Wittgenstein, di percepire la lingua come «uso», capacità che non si acquisisce se non sbattendo la testa cento volte materialmente su ciò che è *intraducibile*. Questo si può fare solo con gradualità, anche se, ed è questo

il blocco odierno, non è per nulla detto che chi comincia dalle produzioni inferiori televisive a ritmi di lavorazione che costringono alla banalizzazione ulteriore di ciò che è già superficiale, sia in grado in un secondo momento di sentire il polso dell'uso poetico della lingua. Uno studioso di lingua inglese, in questo senso, non è automaticamente il maggior garante del rispecchiamento all'interno di un film, dunque attraverso un lingua specificamente *cinematografica*, dell'ordine di idee che è alla base dell'opera. Soltanto con un lungo lavoro si può arrivare ad una conoscenza concreta, corporea di una lingua *di genere* come quella del film. In questo senso, ci si può fidare di più di una persona che abbia vissuto per molti anni negli Stati Uniti, che avrà giocato talmente tante volte con espressioni idiomatiche alla «piece of cake» che non gli verrà mai in mente di cercare un analogo nei modi di dire italiani.

A me è andata bene, ad esempio, quando ho lavorato per la Buena Vista e - cosa abbastanza rara perché in genere le serie vengono distribuite tra più dialoghisti moltiplicandone la confusione linguistica - ho adattato l'intera serie del cartoon *Bonkers*, che era costruita, per mia fortuna, su un linguaggio fatto di *gag* verbali e *non-*

sense alla Groucho Marx di cui avevo avuto modo di vedere tutti i film nella versione originale, e dunque di entrare nel suo «gioco linguistico».

Bisogna certo tenere conto che non ci si possono più fare illusioni sulla possibilità di ritornare ai tempi grandiosi dell'artigianato di cui parlava Maldesi nella sua relazione: Benigni ci ha descritto piuttosto obbiettivamente una prospettiva planetaria a cavallo tra la catastrofe e l'euforia, in cui il senso stesso della diffusione culturale, di cui il doppiaggio è una piccola branca, sta cambiando radicalmente.

Il doppiaggio come surplus artistico, come «interpretazione del cinema», scompare dunque dietro alla necessità nullificante dei tempi impazziti dei prodotti da *hard-discount* della cultura.

Stamattina qualcuno parlava, con un certo senso di lesa maestà, del critico-sbirro che dà la caccia al dialoghista-«serial killer» dei capolavori originali. Ma le cose non sono così pittoresche, sono molto più grige. La critica si accorge del dialoghista solo quando il suo livello è talmente inadeguato da non poterlo più ignorare. Il momento del doppiaggio non rientra a nessun titolo nel computo degli interessi della critica, relegato com'è al momento post-produttivo, come puro, odiatissimo stratagemma distributivo, e men che mai ne riconosce potenzialità artistiche.

La funzione dell'adattamento dei dialoghi invece, come sappiamo, è quella di riscrittura di un'opera originale, ed è in tutto e per tutto analoga a quella del traduttore di poesia: si tratta di resituire un immaginario «gergale» di una lingua straniera che di per sé è un corpo in continua evoluzione, di rendere disponibile un ordine di idee che

tocca le strutture profonde del linguaggio prima e dell'idioma *cinematografico* poi, tutte cose ancora neppure sfiorate al momento della traduzione.

Il dialoghista non deve tradurre, ma forzare il patrimonio linguistico di un paese in un ordine di idee diverso, deve importare lo spirito linguistico di un intero retaggio culturale. Certo, deve sempre aver presente che la lingua reale è un conto, il linguaggio cinematografico è un altro. Per esempio, quando qualcuno propone di tradurre lo *slang* dei coatti di Los Angeles con espressioni come «Je stà a batte i pezzi», evidentemente sta pensando ai coatti di Vanzina, che sono un sottoprodotto linguistico-televisivo di qualcosa che non esiste già più, il fantasma di un modo di esprimersi che non ha niente a che vedere con lo *slang* dei coatti romani, che è freneticamente in evoluzione e non viene di certo colto da stigmatizzazioni come questa.

Lo *slang* è qualcosa che si radica in maniera forte all'interno di un paese, ma non è un blocco di marmo, è un reticolato di invenzioni formato da innumerevoli realtà con qualche tratto in comune. Negli *states* è lo stesso, esistono moltissime realtà specifiche, al punto che una volta a me è capitato che un attore di «Bazon», come lui chiama Boston, da me invitato ad una consulenza per rilevare un dialogo improvvisato nelle strade della città, abbia allargato le braccia dicendo: «Questa è merda californiana, chi la capisce?».

La critica cinematografica, dunque, ignora a bella posta non solo questo ordine di problemi specifici del lavoro del dialoghista, ma per lo più nega la sua stessa esistenza, che considera al-

la stregua di quella del fonico di misaggio: un lavoro tecnico che deve preoccuparsi affinché lo stupro di un'opera originale abbia il minor numero di conseguenze sulla ricezione del film.

Ora, si può discutere a lungo su questo punto, ma la similitudine con la traduzione della poesia come linguaggio *altro* da quello quotidiano aiuta subito a capire. Si ha un bel dire che le opere vanno fruito in lingua originale, ma se a me interessa la poesia russa o studio il russo o la leggo tradotta. Ci sono esempi eccellenti di traduzione: Majakovskij, ad esempio, lo conoscono quasi tutti attraverso l'opera di Angelo Maria Ripellino. Non conoscono Majakovskij, conoscono Ripellino; il quale, però, ha fatto qualcosa che dovrebbe essere d'esempio per ogni dialoghista che ambisce all'espressione artistica. Majakovskij faceva parte dell'avanguardia futurista sovietica, e usava un ritmo della versificazione inesistente nella stessa lingua russa, un ritmo fratto, difficilissimo da pronunciare, quasi esclusivamente musicale.

Ripellino è riuscito a riproporre nella lingua italiana questo stesso tipo di ritmo inedito, inesistente, senza aggrapparsi agli analoghi dei futuristi italiani, Marinetti, ad esempio, lontani anni luce dal suo ordine di idee. Trovare l'*analogon* mentre si traduce, idea fissa di tutti gli allampanati *supervisor* incaricati dalle major straniere, riduce il lavoro del dialoghista al paradosso, e porta a viziare glottocentricamente la ricezione da parte di un fruitore che già di per sé è assolutamente rimbambito dalla babele linguistica della multimedialità. Sarebbe come dire che ad un daltonico che confonde le tonalità del verde e dell'azzurro bisognasse segnare con una

linea nera i contorni di questi due colori su un quadro di Cezanne, in modo da differenziarli e farglieli recepire come si deve, perché nell'opera originale non vanno. È questo quello che viene chiesto molto spesso al dialoghista dallo standard linguistico-distributivo del doppiaggio.

Se non si supera il pregiudizio fondamentale che investe il doppiaggio, il lavoro del dialoghista rischia di scomparire del tutto, e non del tutto a torto. È un fatto però che la versione creata dal dialoghista diventa *il film stesso* nel paese in cui è distribuita, e dunque il doppiaggio non può essere considerato solo una protesi, qualcosa di posticcio.

Già il termine «doppiaggio» non aiuta granché, visto che richiama la «doppiatura», l'andare sopra qualcosa che già esiste (e che spesso è già frutto di «doppiaggio» all'origine). Ma bisogna sempre avere presente la domanda precedente: chi non conosce il russo come fa a leggere Majakovskij? Il film, certo, è una forma espressiva iconica, e dunque non è *solo* linguaggio. Per di più, il suo livello di industrializzazione è tale che il linguaggio segue per lo più degli standard linguistici che vengono riproposti intatti dalla piattezza del gergo «doppiaggese».

Nel momento in cui le *holding* tra *major companies*, colossi dell'informatica e delle comunicazioni stabiliscono di poter costruire la propria autarchia distributiva, affermando l'idea che *l'americano è la lingua del cinema* e le altre sono semplici succedanei, l'ipotesi di uno scambio culturale diventa comoventemente romantica e *retro*. Nessuno potrà tenere il passo dell'invasione ulteriore di prodotti di medio-basso profilo che i nuovi sistemi di diffu-

sione apporteranno, e l'impulso positivo riguarderà non tanto il cinema, quanto - come se ce ne fosse bisogno - ancora una volta l'industria televisiva.

Nel momento in cui Bill Gates diventerà produttore di film informatizzabili, si può stare certi che nessun critico cinematografico opporrà a questo dato di fatto istanze da purista, mentre il pregiudizio sul lavoro di doppiaggio perdurerà: al dialoghista-adattatore continua, di fatto, ad essere riconosciuto solo il ruolo di adattatore, cioè di qualcuno al soldo della distribuzione che arrangia come può il dialogo originale. Così, il suo ruolo di dialoghista, di scrittore autonomo, scompare.

Ora, che il doppiaggio sia nato come puro *escamotage* distributivo è un fatto, ed è inutile prendersela con il mercato e con i distributori in quanto grossisti di quel mercato, e dire che dequalificano la professione contenendo la spesa con tempi di lavoro ridicoli, perché fanno esattamente il loro mestiere.

La proposta che può essere avanzata, per quanto utopistica, l'unica in grado di rompere questo circolo vizioso che relega il doppiaggio al suo ghetto aureo di sanguisuga dell'opera originale, è di taglio militante e provocatorio, al di là del buon senso delle scuole di formazione: ricordare il lavoro dei dialoghista e il doppiaggio in genere al momento produttivo dell'opera filmica.

In alcuni rari casi (Kubrick o Spielberg, ad esempio) la cosa già accade, e dunque è possibile. Integrare il lavoro del dialoghista-adattatore all'interno del processo produttivo dal momento in cui è pronta la sceneggiatura, legandolo a quello del dialoghista origina-

le, è l'unica strada da percorrere, a tempi più o meno lunghi, per evitare che questa figura venga *di fatto* e a onta di qualsiasi autocelebrazione, vanificata e sostituita a costi irrisori rispetto a quelli di chi lavora per ore alla moviola con chiunque abbia un po' di padronanza di due lingue, sia pure la donna delle pulizie di Bill Gates, finendo per ridurre l'adattamento a quel lavoro che i colossi dell'elettronica commissionano a chi deve tradurre le istruzioni dei loro prodotti (il che avviene sempre in modo illeggibile e carognesco).

Possiamo anche immaginare senza il dolore campanilistico del potenziale disoccupato un futuro in cui un regista, schiacciando un tasto del computer, ottenga simultaneamente decine di traduzioni della sua sceneggiatura da passare a direttori di doppiaggio che le adattino alla meno peggio al *sinc*. Questo sarebbe lo scenario della pura distribuzione, in cui il lavoro del dialoghista diventerebbe un inutile, un costoso doppione della traduzione letterale.

Dal punto di vista dello studioso di cinema, la mia esperienza personale nell'ambito della cosiddetta «nuova generazione» di dialoghista è in questo senso piuttosto terrificante, e conferma il punto di vista della serialità antiartistica del lavoro di doppiaggio. Il mio mestiere, per gli addetti ai lavori, non è solo un cattivo mestiere, ma semplicemente *non esiste*. Questo «scrittore che non c'è», il dialoghista, dovrebbe essere ri-creato *ex nihilo*, su criteri di selezione e di formazione non semplicemente «tecnici», ma inerenti alle capacità di scrittura personali.

La figura del dialoghista *tout court*,

insomma, residuo dell'esplosione delle Tv commerciali quanto dell'estasi da accumulo di cariche, colui che si occupa indifferentemente di qualsiasi lingua o genere cinematografico, dovrebbe essere soppiantata da un'artigianalità che non è regressione nostalgica, ma necessità professionale molto più avanzata dello pseudo *post-modernismo* del gergo spettacolare con la sua logica *pulp* demenziale, che ben si sposa al mercato selvaggio di cui tutti si lamentano, in cui a decidere i giochi sono società di distribuzione e società di doppiaggio in maniera connessa e assolutamente discrezionale (tanto che la maggior parte dei dialoghista non sono scrittori, ma attori o direttori di doppiaggio, altro accumulo pseudo-tecnico-professionale di cariche). In un simile panorama pubblicitario, se Giobbe Covatta sapesse il russo gli verrebbe affidata, come *trouville* pubblicitaria, la traduzione di *Delitto e castigo*.

L'ostracismo della critica è un fatto, ma la sindrome da genio incompreso

con cui molti dialoghista intervenuti oggi reagiscono alla propria presunta inesistenza è esattamente ciò che la giustifica.

La telematizzazione del mercato distributivo, con il suo impatto da big-bang delle comunicazioni, insidia ormai i già scarsi privilegi di una professione difficile, impervia, misconosciuta e, tutto sommato, ancora troppo spesso improvvisata. Ma il problema resta quello della selezione all'origine, di cui dovrebbero farsi carico le associazioni di categoria.

Non basta creare una «bottega d'arte» per dare dignità a una professione negletta come la nostra: occorre reclutare scrittori, e non apprendisti stregoni, altrimenti tutte le migliori intenzioni di formazione professionale rischiano di apparire, agli occhi di una critica fin troppo smaliziata, come l'ultima spiaggia su cui si rifugiano i mastodonti dell'artigianato distributivo minacciati dal diluvio universale delle immagini.

UNA ZATTERA NELL'OCEANO
DELLA COMUNICAZIONE P. D'Aversa
ADATTARE O ADATTARSI? L. Calabrò
IL DIALOGHISTA E IL DIRITTO D'AUTORE R. Lotti
I DIRITTI DEGLI ARTISTI INTERPRETI O. Angeli
LA SITUAZIONE DEGLI ATTORI DOPPIATORI G. Giuliano
MESSAGGIO D. Valente
UN MOSTRO DA FORMARE P. Taronna
REGOLE E RISORSE E. Bucciarelli
LA RESPONSABILITÀ DELLA PROFESSIONE F. Castagnoli
QUALE DOPPIAGGIO PER QUALE
COMMITTENZA A. Lorusso Caputi
DAL RISPETTO DI REGOLE COMUNI
LA RINASCITA DI UN SETTORE A. Piombo

UNA ZATTERA NELL'OCEANO DELLA COMUNICAZIONE

Prima di dare inizio alla sessione di lavori di questa mattina, vorrei fare qualche riflessione sugli argomenti trattati ieri.

Sul problema del linguaggio dei cartoni animati per i bambini, condivido appieno l'osservazione che è difficile per noi intervenire quando i testi originali sono volutamente sciatti, magari scritti neanche con 250 parole, ma più probabilmente con 248.

Questo è un discorso che di certo, riguarda più chi acquista all'estero questo materiale, sul quale noi possiamo intervenire solo cercando un linguaggio più articolato. Per quanto riguarda il discorso di Glauco Benigni, è vero che dalla mole di notizie che ci ha scaricato addosso veniva fuori un senso di oppressione da parte di qualcosa di magmatico e poco comprensibile, un «grande fratello» che ci piombava addosso dal cielo. Però io non nutro grossi timori per il doppiaggio italiano: difficilmente l'impresa americana troverà più economico doppiare in italiano in America, piuttosto che mandare il prodotto via cavo o via etere qui, farlo doppiare qui e riportarlo in America per poi trasmetterlo via satellite.

Questo mi permette di fare una puntualizzazione su un altro argomento: se nel futuro ci sarà più o meno lavo-

ro, questione che condiziona e spesso rende difficili i rapporti fra noi e gli autori che lavorano per la produzione. Io, francamente, non credo che con loro ci siano una concorrenza e una contraddizione così forti, perché ritengo che i nostri siano ambiti che, per l'entità degli investimenti che richiedono, hanno logiche che corrispondono a parametri molto diversi.

Sostenere l'esigenza di importare *fiction*, possibilmente di qualità, non significa necessariamente essere contro il rilancio della produzione audiovisiva nazionale, e viceversa. Noi possiamo affermare che sosteniamo la produzione italiana, non solo perché ci sono professionalità nel doppiaggio che possono trovare sbocco anche nella produzione, ma anche semplicemente perché la richiesta di materiale di *fiction*, anche se ripartita su canali di diffusione diversi, ci sarà comunque, e se il nostro paese vorrà giocare un ruolo da protagonista, dovrà diventare un produttore di materiale audiovisivo.

In poche parole, siamo davvero sicuri che siano le opere straniere di *fiction* a togliere spazio alla produzione nazionale? O invece non è il semplice fatto che è più facile produrre talk show, quiz, semi quiz, quiz alternativi, piuttosto che film, telefilm e sceneg-

giati? Senza tutti questi prodotti, che osserviamo spesso con una certa sufficienza, voi credete che nelle televisioni noi vedremo più *fiction* italiana, o non piuttosto ancora più talk show, quiz, semi quiz, e via dicendo?

Piuttosto crediamo che sia più giusto e credibile appoggiare la richiesta che si importi più prodotto europeo per arginare l'invasione di prodotto americano.

In definitiva, io sono convinto che pensare che i nuovi scenari che si stanno delineando nel settore audiovisivo portino ad un abbassamento cronico della quantità di lavoro, sia una visione eccessivamente catastrofica. A mio avviso, il reale pericolo che abbiamo di fronte è un altro: il lavoro ci sarà, e forse sarà anche di più, ma ci chiederanno di farlo sempre più velocemente e a costi sempre più bassi. Credo che il vero problema per noi, nei prossimi anni, sarà questo. Ed è ora, quindi, di entrare nell'argomento di questa mattina.

Questa mattina noi abbiamo in mente di iniziare - o meglio, di rendere più diretto - un rapporto fra noi e le altre componenti del mondo del doppiaggio, per sentire se sono d'accordo sul fatto che la situazione che si è creata soprattutto negli ultimi due anni può e deve essere arginata. Questo perché crediamo che questa estrema velocizzazione del lavoro e questa concorrenza spietata fra le aziende che operano nel settore facciano male non solo al nostro lavoro ma a tutto il mondo del doppiaggio, anche ai nostri committenti, nei quali avvertiamo un'attenzione diversa di fronte a questo problema.

L'eccessiva velocità richiesta per la lavorazione e l'abbassamento dei com-

pensi causano sicuramente uno scadimento sia del prodotto finale, sia della professionalità degli addetti. Quando si offrono compensi sempre più bassi e si restringono i tempi di consegna, si creano delle situazioni di concorrenza molto forte, anche nei rapporti tra noi. Questo fa sì che tutti i discorsi sul miglioramento del linguaggio, sul perfezionamento della nostra professionalità, sulle regole di accesso alla professione, diventano carta straccia di fronte al fatto che, alla fine, l'unica cosa che conta è accaparrarsi il lavoro e cercare di rispettare i tempi di consegna.

Quindi, ogni discorso sulla qualità parte necessariamente da una strutturazione diversa di tutto il settore, e da un atteggiamento comune, attento ai cambiamenti che nei prossimi mesi - non nei prossimi anni - sconvolgeranno i modi di diffusione dei prodotti. Rispetto a questo programma, abbiamo di fronte due tipi di problemi: il primo è l'esigenza che tutte le categorie, tutti i soggetti operanti nel settore, si pongano in confronto agli altri in maniera positiva, cercando di superare le divergenze di interessi, per prefigurare insieme un ordinamento del doppiaggio diverso da quello attuale. L'altra esigenza è quella di creare un rapporto con le forze politiche, col Parlamento, per definire in modo equo tutta la normativa del diritto d'autore, che di fronte alle nuove forme di distribuzione e diffusione, va chiarita e resa più attuale ed efficiente.

Qualità, regole di concorrenza, diritto d'autore sono al centro del nuovo assetto che dovremo cercare di dare al mercato. Questo convegno deve essere solo un primo momento di confronto sul possibile riordino di tutto il settore.

Mi sembra importante segnalare che anche nel settore degli attori - lo sentiremo dall'intervento del collega dell'Anad - c'è l'intenzione di muoversi per rivendicare il diritto di interprete, che è un diritto derivato dal diritto d'autore. Credo che questo sia molto importante, perché permette a tutto il settore del doppiaggio di stabilire un modo diverso di chiedere i compensi, di lavorare non più per fornire un prodotto la cui successiva utilizzazione non ci riguarda più. Questo è tanto più rilevante in un momento in cui l'aumento dei canali di diffusione porta lo stesso prodotto ad essere veicolato verso pubblici diversi e con modalità diverse, e di fronte al fatto che le stesse opere vengono replicate più volte - e questo è successo negli ultimi

due anni in maniera abnorme - senza che noi come autori, e i doppiatori come interpreti, abbiamo un minimo riscontro economico. Ora, in questo senso, noi siamo perché il problema venga messo sul tavolo e affrontato, e quindi non siamo portatori di posizioni estremiste; ma auspichiamo che, attorno a questa volontà di riordinare il settore, si tenga presente la possibilità di seguire la via indicata dal diritto d'autore, impostando in modo diverso i rapporti tra noi e le società di doppiaggio, e quelli tra le società di doppiaggio e i committenti.

So che è una materia complessa e che, quindi, questo può essere solo un primo momento di chiarimento. Credo però che il confronto su questi temi sia vitale.

ADATTARE O ADATTARSI?

Buongiorno, sono Luigi Calabrò e, come dicono gli eschimesi la prima notte di matrimonio, devo rompere il ghiaccio. In merito agli interventi di ieri volevo dire che non credo alle apocalittiche profezie di Glauco Benigni visto che negli anni Sessanta si pensava che nel 2001 avremmo fatto odissee nello spazio.

Invece eccoci qui a lodare, piuttosto, la bontà di questo convegno che sottolinea la specificità della nostra professione così variamente fraintesa. Tant'è vero che per gli assistenti di doppiaggio noi siamo quelli che devono coprire tutte le bocche che si muovono e gli speaker mancanti, per i committenti siamo quelli che non devono far perdere tempo in sala, per i supervisor siamo solo dei fedelissimi traduttori, etc. per cui il nostro lavoro neanche gli addetti ai lavori lo conoscono.

Vorrei raccontare un piccolo aneddoto, poi, che illustra quello che pensa la gente comune. Vicino a uno stabilimento dove ho lavorato parecchi anni fa, c'era la fermata dell'autobus che prendevo per tornare a casa. Di fianco alla fermata c'era un giornalaio che un giorno mi chiede: «Ma tu che lavoro fai?» Al che gli ho spiegato il mio lavoro con dovizia di esempi. Bene, questo è successo ogni giorno per una

settimana. A un certo punto mi fa: «Lo sai che ieri ho riconosciuto la tua voce?». «No, aspetta, forse non sono stato chiaro» e via, tutto rispiegato daccapo. Il giorno dopo, eccitatissimo, mi dice: «Lo sai che ho visto entrare la bionda (della serie che stavo facendo, N.d.R.) nello stabilimento? Ma che li girate lì dentro i telefilm?»

Ha ragione la sociologa, è un problema di linguaggio, specie nei cartoni animati.

È vero, il linguaggio è scadente nella maggior parte dei cartoni, ma non sempre la responsabilità è nostra. Noi non dobbiamo, in teoria, migliorare il testo, ma riprodurlo in italiano così com'è, facendo attenzione alla peculiarità dei personaggi.

Nel libro *Ma che modo* che Luciano Satta ha dedicato al congiuntivo viene lodato il dialoghista che ha fatto dire a Stallone, mi sembra, «Non fare una mossa che mi innervosisca». È perfetto italiano, niente da eccepire, ma ve lo vedete Stallone con le gote a glutei e gli occhi da pesce persico che dice: «Non fare una mossa che mi innervosisca»? Non dobbiamo far parlare bene l'italiano, ma adattare adattandoci al personaggio.

Un altro problema è il pendolarismo tra la fedeltà assoluta al testo e la fun-

zionalità. Qui vorrei dire solo una cosa: se vengono tradite le voci originali (una volta doppiarono Pino Locchi, attore, perché non aveva il fisico bestiale che la voce evocava) perché non può essere tradito anche il testo, se la soluzione trovata funziona di più?

Non dimentichiamo che noi adattatori siamo sempre condizionati dal *sinc*. Anche se, tra i vari condizionamenti, c'è quello più pericoloso: la struttura del linguaggio americano che ci fa chiamare per nome i personaggi pur continuando a dargli del lei, che ci fa dire: «abbi cura di te», che ci fa dire: «io abitavo al terzo piano dieci anni fa» (con la temporale alla fine), che ci fa usare espressioni estreme («di tutta la mia vita», «per il resto della mia vita»), che ci fa esagerare.

E, a proposito di iperboli, mi sono preso la briga di segnare i modi di dire che mantengono intatta l'iperbole visiva del paesaggio americano.

Noi diciamo: «È per il tuo bene» e loro: «È per il tuo meglio», noi: «Ambasciator non porta pena», loro: «Non sparate al messaggero», noi: «Non

meniamo il can per l'aia», loro: «Non battiamo intorno al cespuglio». «Non m'importa un fico secco», «un fico volante». «Piove a catinelle», «piovono cani e gatti». «Mi fischiano le orecchie», «mi bruciano le orecchie». «Gli dai un dito e si prendono il braccio», «gli dai un dito e si prendono la gamba». «Calzoni a saltafosso», «calzoni da alta marea». «Il lupo perde il pelo ma non il vizio», «il leopardo non cambia le macchie». «Mi costa un occhio», «mi costa la terra». «A quattro occhi», «fra me, te e il palo della luce». «Essere al settimo cielo», «alla nuvola nove». Ai nostri auguri loro rispondono: «Spezza una gamba». Senza parlare dei momenti in cui, quando un personaggio muore, al parente in lacrime si avvicina una persona rincuorandola così: «Ssh, ssh, va tutto bene, non è niente». Dobbiamo essere fedeli in questi momenti? E quando ci dicono: «Salvaci il film»?

Bene, concludo il mio intervento suggerendo di aggiornare il Kamasutra dopo che Galassi ci ha insegnato altri modi di trattare la moviola. Grazie. Ah, vorrei abolire la sinossi. Apoteosi!

IL DIALOGHISTA E IL DIRITTO D'AUTORE

Prima di introdurre un discorso più approfondito ma, per carità, sempre a livello divulgativo e non troppo specialistico, penso sia utile fare qualche considerazione generale, a partire dalla individuazione della categoria dei dialoghista, cosa che per voi, ovviamente, è pacifica, ma che per chi si accosta a queste tematiche dall'esterno non è affatto facile.

Non è affatto facile perché spesso l'adattamento di un film viene considerato una sorta di male necessario. Parlandone con gli autori italiani, si avverte che il dialoghista-adattatore viene, sotto-sotto, considerato una sorta di cavallo di Troia del cinema estero, che impedisce, riduce, diminuisce la circolazione e l'affermazione del cinema italiano. C'è questo diffuso retroterra che ogni tanto affiora sotto i dialoghi, i tentativi di contatto, di comprensione delle ragioni degli altri.

Anche gli autori stranieri, per non parlare della critica, a proposito del doppiaggio hanno espresso a volte affermazioni particolarmente dure. Jean Renoir, per esempio, affermò: «Je considère le doublage comme une infamie... si nous vivaient au douzième siècle, les sectateurs du doublage seraient brûlés en place, en place publique pour hérésie. Le doublage est l'équivalent de la croiance en la dualité de l'âme».

Per quanto riguarda la mia opinione personale, devo dire che vedendo un film come *Mighty Aphrodite* o *La dea dell'amore*, il processo di immedesimazione, di partecipazione, di godimento è stato tale che, francamente, al termine avrei innalzato un peana alla capacità del dialoghista, dei doppiatori e di quanti hanno lavorato per consentire la totale intelligibilità di tutto il complesso messaggio, che è abbastanza ricco e variato, che l'autore ha voluto inserire all'origine nel suo film.

Tutte queste figure come si configurano nei confronti del diritto di autore? Per cominciare, che cos'è il diritto di autore? Sul frontone di una delle Società di Autori che operano in Belgio c'è una definizione di un'estrema semplicità: «Le droit d'auteur c'est le salaire de l'auteur», che è come dire, in estrema sintesi: vi è un collegamento permanente tra la sua attività di creazione e la capacità e la possibilità che gli viene offerta di essere legato, nella utilizzazione della sua opera, a questa creazione. Qual è, invece, in generale, la posizione del dialoghista-adattatore? È quella, almeno fino a oggi, di essere un prestatore di lavoro remunerato a rullo.

Come sapete bene, a quel punto il rapporto si interrompe, la sua presta-

zione è stata eseguita, il compenso è definitivo; è tutto finito, il resto non lo riguarda.

Questo è il punto di partenza. Il dialoghista-adattatore può far parte dei soggetti che possono rivendicare la disciplina del diritto d'autore? La prima volta che abbiamo avuto l'occasione di parlarne in Siae, più di quindici anni fa, era ancora fra i responsabili dell'Associazione degli adattatori Roberto De Leonardis. Allora il clima era, tutto sommato, estremamente differente: il mercato era più ristretto, le remunerazioni più elevate, la considerazione degli addetti che in questo settore operano sicuramente godeva di un miglior prestigio; la massiccia irruzione della televisione a buon mercato, della finzione a buon mercato era ancora di là da venire, e l'adattamento e il doppiaggio erano, effettivamente, ad un livello generalmente superiore a quello attuale. Dopo quel contatto sono passati più di dieci anni, prima di riprendere la collaborazione con il direttivo attuale dell'Aidac e in particolare con Mario Paolinelli, che è senz'altro il più grosso promotore di un tentativo di approccio ai problemi degli adattatori attraverso la disciplina del diritto d'autore. Qual era, in passato, la considerazione e la valutazione dell'apporto dell'adattatore all'opera audiovisiva? Poteva essere considerato un coautore del film? In dottrina le tendenze erano controverse. Allora - ma sono passati quasi vent'anni - si ebbero due pronunce abbastanza negative.

Per la prima l'adattatore era, sì, un autore di una parte dell'opera, ma essendo autore di una parte non era autore del tutto.

La seconda pronuncia - il ricorrente era Ferruccio Amendola - pur riconoscendo una elevata, raffinata qualità

tecnica, concludeva dicendo: «Però si tratta di una trasposizione strettamente legata al testo originale e, quindi, priva di quei requisiti di originalità, novità, creatività che la rendono tutelabile ai fini del diritto d'autore».

Sapete che dopo diversi anni, grazie anche all'azione che uno fra i vostri colleghi, Alberto Toschi, ha portato avanti, si è avuta una sentenza a dir poco rivoluzionaria. Rivoluzionaria perché, saltando con estrema audacia il fosso dei dubbi del precedente giurisprudenziale, si è stabilito che, ad ogni titolo, l'adattatore è da considerare un coautore perché opera sui dialoghi del film e, quindi, dà un apporto che è strettamente connesso a quello che, nella versione originale, è fornito dallo sceneggiatore.

Nel frattempo l'evoluzione giurisprudenziale ha fatto sì che il concetto di creazione si allargasse a molti tipi di opere dell'ingegno che un tempo erano impensabili, e che invece oggi sono tutelate secondo i principi del diritto d'autore. Parlo, ad esempio, del software, per il quale non si è trovato di meglio, ai fini di garantirne la tutela, che inserirlo fra le attività tutelabili dal diritto d'autore. Ancora, la direttiva europea sulle basi di dati, attualmente in fase di ricezione da parte dell'ordinamento giuridico italiano, ha allargato ancora di più il concetto di opera tutelabile ai fini del diritto d'autore.

Che cosa si è, in effetti, verificato? Che quelli che, in passato, erano requisiti spesso valutati con molto rigore e severità sono adesso, in relazione a queste nuove tipologie di opere, considerati sotto un profilo molto più ampio, tanto è vero che una mera compila-

zione, una lista, un catalogo, con una sentenza abbastanza recente della Corte di Cassazione, sono stati riconosciuti tutelabili a tutti gli effetti per il diritto di autore. Se il livello di protezione arriva a riconoscere il diritto d'autore ad una mera compilazione di dati, appare totalmente inconcepibile che ancora si stia a discutere se un'attività di traduzione che comporta una completa ricreazione di un mondo originale, non contenga quegli elementi minimi di novità, di creatività e di originalità che ne garantiscono, in assoluto, l'applicazione di una tutela generale come il diritto d'autore.

Questo non significa assolutamente che il lavoro del dialoghista è in qualche modo non autorale, ma semplicemente che la giurisprudenza offre dei grimaldelli, e infatti questa è una delle tesi che sarà sostenuta nella discussione del ricorso opposto dalla 20th Century Fox Italy alla sentenza favorevole ad Alberto Toschi.

Questo è il quadro, quindi, sia dottrinario, sia giuridico che sottende l'attività che la Siae sta portando avanti nei confronti dei dialoghisti.

Un primo risultato l'abbiamo concretamente realizzato, con un po' di fatica ma con molta buona volontà, nell'ambito di una disciplina introdotta nel 1992 che genericamente è chiamata «di copia privata» e che, sostanzialmente, consiste in una tassazione, in un prelievo all'origine sulle cassette vergini. Attraverso un procedimento di interpretazione la Siae ha incluso fra i soggetti che avevano titolo a una parte di questa remunerazione anche i dialoghisti-adattatori.

La prima liquidazione di questi diritti ha avuto luogo alla fine dello scorso anno; probabilmente nel prossimo an-

no avrà luogo anche un'estensione della tutela diretta attraverso l'iscrizione di molti altri di voi. I compensi non sono particolarmente elevati, perché la Siae sta sostenendo la bellezza di 55 cause contro i produttori e importatori di supporti video, che si oppongono giudizialmente a versare questo compenso, il che fa sì che esso sia stato versato in misura purtroppo abbastanza ridotta e comporti la necessità - anche se abbiamo avuto un paio di sentenze assolutamente favorevoli al nostro diritto di incasso - di attendere l'esito di qualche causa pilota per arrivare a un livello di giurisprudenza che costituisca orientamento per le successive.

Vi è poi un altro campo, di livello esclusivamente privatistico. Una delle linee di sviluppo futuro può essere quella di imporre per l'adattamento dei dialoghi il contratto di edizione o un contratto simile, che è perfettamente compatibile con l'attuale normativa della legge sul diritto di autore, non ponendo essa limiti alla possibilità di individuare contratti che non facciano capo a configurazioni giuridiche particolarmente nominate.

Il contratto di edizione è un contratto nominato perché ha una regolamentazione molto precisa che fa da garanzia, da argine alle parti, e dà all'autore una tutela maggiore rispetto a un contratto lasciato alla libera determinazione delle parti.

L'altra via è quella di attuare - come si sta cercando di fare - un tipo di contrattualistica in cui sia inserito d'autorità il concetto di tutela di diritto d'autore, tenendo conto dell'evoluzione giurisprudenziale. Anche questa linea di condotta è, tuttavia, subordinata a un necessario incontro fra chi si fa portatore delle esigenze di equa-

valutazione del lavoro del dialoghista-adattatore e la controparte. E la controparte non ha un atteggiamento - o, per lo meno, non l'ha avuto fino ad oggi - di grande disponibilità su questo aspetto; ha sempre negato, per la verità, che addirittura si parli di diritto d'autore, anche se comincia ad affiorare qualche tentativo di dialogo.

Questa è la seconda via da percorrere: cercare, come si sta facendo, di arrivare a una definizione contrattuale dei rispettivi obblighi e, soprattutto, passare dallo scambio piuttosto brutale «ti do il rullo, mi dai il compenso» a una condizione che garantisca al dialoghista un aggancio permanente o continuativo alla circolazione economica dell'opera. Certamente, a un tavolo di trattative potranno emergere problemi, come la valutazione dell'estrema gamma di livelli di prestazione che si ha nel vostro settore.

La terza via è quella di seguire alcune innovazioni che, nell'ambito dell'attuazione delle direttive comunitarie europee, e in particolare della direttiva sul prolungamento dei diritti d'autore e della direttiva su satellite e cavo, hanno introdotto un principio di remunerazione per l'opera cinemato-

grafica e quella audiovisiva per i soggetti che gravitano come autori nell'ambito di questa opera.

Questa è un'altra scommessa da giocare con ogni mezzo. Se, infatti, si riconosce - come, a mio avviso, è corretto fare - l'apporto e la presenza dell'adattatore-dialoghista fra i soggetti che hanno partecipato al lavoro creativo dell'opera audiovisiva, anche ad esso potrebbero essere applicati questi principi, principi che sono stati approvati dal Parlamento italiano e che attendono, nell'anno a venire, una trasposizione in un decreto delegato da parte del governo. Questa è un'ulteriore strada per realizzare l'aspettativa della categoria di arrivare ad una migliore, più equa remunerazione, e di mantenere un legame vivo e permanente con la circolazione dell'opera.

È una via da percorrere d'intesa con le altre categorie rappresentate dall'Imaie, per trovare assieme, anziché andare in ordine sparso, una linea di compatibilità che, nel riconoscimento dei rispettivi ruoli, mantenga e riconosca il diritto dell'autore ad un legame permanente con l'opera.

I DIRITTI DEGLI ARTISTI INTERPRETI

Nel dicembre del 1994, a conclusione della terza sessione del Comitato di esperti presso l'Ompi incaricato di preparare un nuovo strumento relativo alla protezione dei diritti degli artisti interpreti o esecutori e dei produttori di fonogrammi, è stato redatto un memorandum contenente alcune linee di revisione della Convenzione di Roma del 1961.

Gli aspetti più salienti di queste linee possono essere riassunti in tre punti. Il primo si riferisce alle nuove categorie di diritti emerse dallo sviluppo tecnologico e dalla nascita dei nuovi sistemi di distribuzione e di comunicazione al pubblico diversi da quelli fino allora conosciuti.

Il secondo riguarda le categorie degli aventi diritto che nell'art. 3 della Convenzione stessa sono indicate negli «attori, cantanti, musicisti, ballerini e le altre persone che rappresentano, cantano, recitano, declamano, interpretano o eseguono opere letterarie o artistiche», anche se limitatamente ai soli supporti sonori.

Il terzo, infine, relativo alla ridefinizione del concetto di fissazione e riproduzione dell'opera in modo da coprire anche la trasmissione digitale e numerica e gli altri sistemi di comunicazione immateriale delle opere protette.

I lavori del comitato, pur essendo circoscritti all'esame delle modifiche da apportare alla Convenzione del 1961 riguardante appunto la protezione dei supporti sonori, sono stati comunque fortemente condizionati dalla esigenza, da più parti manifestata, di superare la discriminante esistente tra la prestazione artistica fissata su supporto audio e quella fissata su supporto video o su pellicola.

Questa discriminazione, in qualche modo giustificata all'epoca in cui venne elaborata la normativa internazionale e la legge nazionale sul diritto d'autore del 1941, è considerata da moltissimi stati e dalle stesse autorità comunitarie ormai superata; ciò non solo per il venir meno dei motivi posti a base della diversità di trattamento da essa previsto, ma soprattutto per l'universale riconoscimento del contributo originale e di arricchimento dell'opera acquisito, nel tempo, dalla prestazione in campo cine-televisivo e per la valenza economica assunta, a partire dagli anni Sessanta, dal diritto esclusivo.

Sappiamo che il diritto accordato agli artisti interpreti ha una duplice natura: una di carattere morale, fondata sul riconoscimento della facoltà da parte degli artisti interpreti di opporsi alla fissazione, alla distribuzione e alla co-

municazione, con qualsiasi mezzo, delle prestazioni senza il loro consenso, nonché alla programmazione di suoni ed immagini che arrechino danno alla loro personalità; l'altra di carattere economico, basata sul riconoscimento di un equo compenso connesso allo sfruttamento secondario della prestazione quale, appunto, riconoscimento del contributo creativo attribuito alla prestazione artistica.

Va ricordato, in proposito, che i lavori preparatori alla Convenzione di Roma furono contrassegnati in modo incisivo dalla necessità, riconosciuta da tutti i paesi partecipanti, di conferire allo strumento in preparazione la capacità di arginare gli effetti indotti provocati dall'entrata in campo dei nuovi mezzi di diffusione e di riproduzione. L'obiettivo della Convenzione fu principalmente mirato a garantire un rientro economico all'attività di produzione musicale e ad assicurare un reddito aggiuntivo a favore degli artisti interpreti esecutori quale base per combattere la disoccupazione tecnologica e per garantire l'ulteriore attività creativa ed artistica.

Per quanto riguarda la prestazione in campo cinematografico, la Convenzione di Roma non fece altro che prendere atto della realtà esistente, ignorando che oltre alla sala cinematografica si sarebbero potute sviluppare nuove occasioni di diffusione del film (televisione, videocassette, ecc.)

È quindi evidente che la esclusione delle prestazioni artistiche destinate alla realizzazione di opere cinematografiche dalla protezione accordata dalla Convenzione stessa e dalla normativa nazionale, nasce da un evidente inconfutabile limite dettato dalle condizioni storiche in essere oltre che

dalla circostanza che la Convenzione fu promossa e sostenuta esclusivamente dalle associazioni di categoria dei musicisti e dei produttori di fonogrammi, come risulta chiaramente da tutti gli atti preparatori.

Che si tratti di un limite storico è da tutti riconosciuto: sia per l'evidente ingiustizia che si è venuta a creare ai danni di una parte degli artisti, tanto più rimarcata dal superamento della tradizionale frontiera tra audio e video determinata dalla multimedialità delle opere, sia per le condizioni di maggiore precarietà e impoverimento che le categorie vivono a causa della riutilizzazione incontrollata delle loro prestazioni.

È noto che l'aumento dei consumi di immagini e di suoni determinato dalla emittenza radiotelevisiva e dai mezzi di riproduzione, ha prodotto una forte riduzione delle occasioni di lavoro e delle capacità di guadagno in tutti i settori tradizionali delle attività di spettacolo e nella produzione audiovisiva in genere.

In Italia questo fenomeno ha assunto dimensioni più preoccupanti non solo per lo sviluppo disordinato dell'emittenza radiotelevisiva, ma soprattutto per la incapacità di questi stessi mezzi di surrogare minimamente la perdita subita negli altri settori.

Nell'ultimo triennio, infatti, le prestazioni di tipo artistico destinate alla produzione cinematografica, teatrale e musicale si sono ridotte di 700.000 giornate di lavoro. Negli anni 1993 e 1994 il numero complessivo degli addetti alle attività audiovisive si è ridotto di circa 10.000 unità, di cui oltre 4.000 appartenenti all'area artistica. Il monte salariale percepito da queste categorie ha subito nello stesso perio-

do una contrazione del 12 per cento nel settore cinematografico, del 17 per cento in quello musicale e per la prima volta anche in quello televisivo con una caduta del 3 per cento che, insieme alla perdita di circa 2.000 addetti, segna un evidente punto di crisi.

La media annua delle giornate lavorate dalle stesse categorie ha subito nello stesso periodo una contrazione del 9 per cento e di un ulteriore 7 per cento nel biennio. Circa il 50 per cento degli addetti ha effettuato meno di 30 giornate di lavoro annue, mentre il 75 per cento percepisce un salario annuo inferiore ai 15 milioni.

Richiamo questi dati non solo per segnalare l'evidente stato di crisi dei settori, ma soprattutto per dare forza alla tesi da noi sostenuta, che tali fenomeni sono da attribuirsi allo sviluppo incontrollato e indiscriminato dei nuovi mezzi di comunicazione e per sostenere la richiesta di allargamento della tutela prevista dalla Convenzione di Roma e dalla normativa nazionale alle prestazioni in video.

Su quest'ultima richiesta in particolare sono già stati acquisiti risultati importanti che vanno dal sostegno espresso da molti paesi in sede di preparazione del documento di revisione della Convenzione di Roma, alla presa di posizione assunta dalla delegazione ufficiale dell'Unione europea nel corso delle conferenze dell'Ompi. Questa posizione, infatti, oltre a sostenere il rafforzamento dell'art. 7 della Convenzione stessa in materia di diritto a porre ostacolo all'uso delle prestazioni dell'artista interprete senza il suo consenso, afferma l'esigenza di garantire la protezione a tutte indistintamente le prestazioni artistiche, siano esse sonore, visive o audiovisive, e di

riconoscere a queste categorie un diritto esclusivo di carattere morale e patrimoniale.

Purtuttavia, a queste scelte si oppongono decisamente alcuni paesi - e in particolare gli Stati Uniti e la lobby delle multinazionali dell'audiovisivo - che pretenderebbero di mantenere la vecchia struttura della Convenzione limitando la protezione alle sole prestazioni artistiche destinate alle registrazioni musicali fissate esclusivamente su fonogramma.

Lo scontro è fondamentalmente tra due diverse concezioni:

- quella anglosassone che, considerando il prodotto audiovisivo essenzialmente una merce, tende a risolvere i rapporti con gli autori e con gli artisti attraverso il sistema del copyright;
- quella europea, largamente diffusa in tutto il mondo, fondata sul riconoscimento del valore creativo e artistico dell'opera e quindi sul ruolo peculiare e insostituibile dei suoi autori e dei suoi artisti.

Questa concezione, testimone tra l'altro dell'alta considerazione verso il patrimonio artistico e creativo, pur essendo sancita dal nostro ordinamento, ha perduto il suo valore originario a causa del mancato adeguamento della vecchia normativa e per l'attacco violento nei confronti degli strumenti di tutela dei diritti morali e patrimoniali, provocato dallo sviluppo senza regole dell'emittenza radiotelevisiva.

Da questo punto di vista le responsabilità dei governi del nostro paese sono enormi, sia per il «disinteresse» manifestato nei confronti delle richieste di nuove regole, sia per l'atteggiamento di sostanziale appoggio alle posizioni delle multinazionali, che puntano a far cadere ogni eccezione

culturale in materia di libero mercato ed a scardinare i meccanismi posti a difesa dei diritti.

Sul piano nazionale, malgrado le trasformazioni e l'avvento delle nuove tecnologie, sono oltre vent'anni che non vengono emanati provvedimenti di legge afferenti alla proprietà intellettuale e al diritto d'autore (salvo le norme contro la pirateria, che si sono rivelate inefficienti), lasciando senza regole le nuove categorie di diritti e di aventi diritto.

Sul piano internazionale, l'atteggiamento del governo italiano è stato spesso di adesione acritica alle posizioni espresse dal mondo anglosassone, che pretende di ricondurre tutti i problemi nell'ambito del copyright e della contrattazione individuale.

A questi comportamenti sono riconducibili una serie di atti che hanno ostacolato l'adeguamento legislativo, quali ad esempio:

- l'affossamento, nel 1992, della direttiva sulla copia privata a seguito del voto negativo espresso, in sede comunitaria, dall'allora Ministro per le politiche comunitarie Costa;
- l'emanazione, nel dicembre 1994, di un decreto di ratifica della direttiva 92/100 relativa al diritto di noleggio delle opere audiovisive, che oltre a espropriare gli attori del diritto all'equo compenso, ha ridotto drasticamente gli effetti che la direttiva intendeva produrre;
- l'esclusione degli artisti interpreti o esecutori dal diritto a percepire il compenso derivante dalla vendita delle cassette vergini video di cui all'art. 3 della legge n. 93 del 1992;

- l'assenza di norme adeguate per assicurare, a 35 anni dalla sua emanazione, la corretta applicazione della Convenzione di Roma sui diritti degli artisti interpreti o esecutori;

- la posizione negativa assunta dal Ministro Gambino sulla proposta di revisione della direttiva «Tv senza frontiere».

Grazie a queste posizioni, la normativa italiana, che fino agli anni Ottanta era considerata una delle più avanzate, ha subito un pauroso arretramento rispetto alle più moderne legislazioni vigenti in quasi tutti gli altri paesi dell'Unione.

Il caso italiano si presenta inoltre ancora più grave per la complessità e la farraginosità riscontrata in sede di applicazione delle leggi esistenti e per il continuo attacco scatenato da più parti contro gli strumenti di tutela della proprietà intellettuale, dei diritti morali e patrimoniali degli autori e degli artisti interpreti o esecutori.

L'assenza di regole certe nel rapporto tra proprietà intellettuale e detentori dei mezzi di distribuzione e comunicazione, la perdita graduale del potere di contrattazione delle categorie artistiche e creative, seguita alla caduta delle occasioni di lavoro e alla perdita delle capacità di guadagno, ha provocato un forte arretramento degli strumenti di difesa e conseguentemente una diffusa violazione delle norme di tutela delle prestazioni stesse. Il rapporto tra singolo artista e autore da una parte, e la struttura di produzione, di distribuzione e/o comunicazione dall'altra, nel 99 per cento dei casi è fortemente squilibrato e pone i primi in una condizione di debolezza e subalternità che li porta a cedere ogni diritto.

Questo fenomeno, fatto seguito al moltiplicarsi dei mezzi di sfruttamento delle opere e che ha avuto effetti negativi anche sulle prestazioni dal vivo, è stato affrontato in molti paesi mediante la emanazione di appositi provvedimenti legislativi che hanno rafforzato i meccanismi di tutela delle categorie più deboli, e ricondotto la contrattazione dei diritti a livello collettivo al fine di garantire agli autori e agli artisti una reale libertà di contrattare il diritto esclusivo in cambio di un tangibile diritto economico.

Il problema è divenuto oggi tanto più preoccupante, dal momento in cui l'avvento dei nuovi sistemi di distribuzione digitale e numerica, la trasmissione satellitare, la nascita di banche dati e la globalizzazione della programmazione determineranno un ulteriore indebolimento di queste stesse categorie e pericoli reali di riduzione delle attività nei paesi produttori di opere audiovisive con scarse risorse economiche o sprovvisti di norme che ne assicurino la sopravvivenza.

Per rispondere adeguatamente a questi rischi e per assicurare alle categorie un alto livello di protezione, data la dimensione internazionale delle nuove strutture di distribuzione, è necessaria una politica europea in materia di proprietà intellettuale che renda compatibile la tutela delle opere e delle prestazioni con la nascita di un nuovo spazio europeo multimediale, come indicato nel progetto Media o nel nuovo testo della direttiva «Tv senza frontiere».

Questo dovrà comportare la ripresa del processo di armonizzazione con la emanazione di altri provvedimenti che obblighino i singoli stati a garantire parità di diritti tra tutti i cittadini del-

l'Unione e a superare le difformità esistenti nell'attuale quadro normativo. È però necessario accompagnare questo processo con la emanazione di normative nazionali ispirate alle più moderne elaborazioni, che assicurino un sistema di regole fondato sul rispetto dei diritti e della personalità degli artisti. Regole che pongano fine all'odioso sistema delle cosiddette «licenze volontarie» (cessione di ogni diritto all'atto della firma del contratto), alla discriminazione verso le prestazioni su supporto video, e che riconoscano un diritto economico irrinunciabile e non cedibile connesso allo sfruttamento secondario delle opere.

In assenza di queste iniziative, anche lo stesso processo di armonizzazione tra i paesi dell'Unione, date le difficoltà a pervenire alla emanazione di un soddisfacente strumento di livello mondiale per le note posizioni espresse dagli Stati Uniti, potrà subire un ulteriore rallentamento, che avrà inevitabilmente ripercussioni sia sul mercato interno, per gli squilibri determinati dalle diverse condizioni di trattamento, sia sul piano della parità dei diritti tra i cittadini.

Per cui, la richiesta di nuovi interventi legislativi sul piano nazionale rappresenta non solo un doveroso atto di risarcimento verso gli artisti, ma diviene una necessità per il paese per riequilibrare i rapporti sul piano interno e su quello europeo e per allineare i trattamenti degli artisti italiani ai livelli dei loro colleghi degli altri paesi dell'Unione europea.

In molti casi si tratta di riconquistare alcuni diritti, già affermati all'art. 80 della legge sul diritto d'autore (diritto di replica e di cessione) che sono stati resi nulli da clausole contrattuali vessatorie e contrarie ai principi contenu-

ti dalla stessa direttiva 92/100.

Circa invece la protezione delle prestazioni destinate al doppiaggio, non credo possa porsi un problema specifico, ritenendo naturale presumere che una volta allineate le prestazioni video o su pellicola alle prestazioni sonore, si dovrebbe sanare automaticamente ogni disparità di trattamento tra le diverse categorie.

Nell'ordinamento attuale, infatti, la prestazione del doppiatore - identificato in colui che recita, interpreta o declama un testo letterario - gode già di una protezione e di un diritto all'equo compenso, nel momento in cui essa è destinata alla registrazione di un supporto sonoro, trasmessa in diretta o ritrasmessa da un'emittente radiofonica.

Questa norma diviene inefficace nel momento in cui la prestazione è registrata su supporto visivo; come se la declamazione o la interpretazione dello stesso testo fissata su nastro magnetico fosse più importante e artisticamente più rilevante di quella fissata su supporto video.

La direttiva Cee 92/100 aveva risolto, sia pure parzialmente, questo problema nel momento in cui riconosceva a tutti gli artisti interpreti o esecutori il diritto esclusivo, ma il decreto n. 685 di ratifica della stessa, emanato del dicembre 1994, lo ha riaperto accogliendo la presunzione che tale diritto sia stato ceduto dall'artista all'atto della stipula del contratto individuale.

Più recentemente, la legge comunitaria che delega il governo a ratificare la direttiva 93/83 riguardante «la tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi nella radiodiffusione via cavo e nella ritrasmissione satellitare delle opere audiovisive» all'art. 16 comma c impegna lo stesso governo a emanare disposizioni che prevedano un equo compenso a favore degli artisti interpreti o esecutori che abbiano svolto le loro prestazioni in opere cinematografiche e audiovisive per l'utilizzazione delle stesse nelle emittenti televisive che trasmettono via etere, via cavo e via satellite. Questo vuol dire che il decreto di ratifica di questa nuova direttiva dovrà necessariamente emendare il precedente decreto 685, anche perché le due direttive sono state strutturate in maniera complementare l'una all'altra.

Per le categorie artistiche si apre quindi una possibilità concreta di costruire uno scenario legislativo profondamente diverso.

Se il decreto di ratifica di questa nuova direttiva recepirà in modo corretto la volontà espressa dal Parlamento con l'approvazione dell'art. 16 della legge comunitaria, si potrà aprire concretamente il confronto con le controparti per trattare le condizioni e la misura del compenso connesso allo sfruttamento secondario delle prestazioni. È indubbio però che per raggiungere tale obiettivo sarà necessario impegnare la categoria contro ogni tentativo di vanificare questa importante conquista.

LA SITUAZIONE DEGLI ATTORI DOPPIATORI

Una brevissima premessa: parafrasando Diderot dovrei intitolare questo intervento «paradosso sul doppiatore» visto che un doppiatore, rappresentante dell'associazione dei doppiatori, è costretto a farsi «doppiare». A maggior ragione vi ringrazio quindi per l'attenzione.

La questione che stiamo affrontando ha due connotati principali, spesso in conflitto tra loro: quello *culturale*, consapevoli della responsabilità che il doppiaggio ha nella formazione linguistica attraverso i grandi mezzi di diffusione, quali la televisione, e quello *commerciale*, che, legato agli interessi macroscopici del mercato dell'audiovisivo, finisce col primeggiare sull'altro.

Dell'aspetto culturale si è già parlato in modo esauriente e con competenza; vogliamo aggiungere che l'Anad, Associazione nazionale attori doppiatori, intende promuovere, con gli adattatori dell'Aidac, un codice deontologico di autoregolamentazione dei dialoghetti, dei direttori di doppiaggio e dei doppiatori che miri a salvaguardare, per quanto di nostra competenza, la professionalità e la qualità ai fini della tutela della lingua, degli autori originari dell'opera e dell'utenza, con particolare riguardo ai minori ed ai contenuti scientifici dei programmi.

Nella necessità di stabilire con urgenza delle norme che regolino il settore, accettiamo di partire da un'autocritica: è vero, il connubio «arte-sopravvivenza» ci ha troppo spesso portato a dei compromessi.

Siamo colpevoli di quel linguaggio fatto di periodi slegati recitati in modo innaturale, il cosiddetto «doppiaggese», che contribuisce a tradire lo spirito che l'autore originario intendeva dare alla sua opera (nel caso delle *telenovelas* o *soap operas* evitiamo di aprire in questa sede un dibattito polemico su quanto di culturale ci sia nella scelta di certi programmi).

Siamo colpevoli di condizionare negativamente lo sviluppo linguistico dei bambini. Nell'introduzione del programma-invito di questo convegno ci si chiede: «I bambini parleranno doppiaggese?». I bambini parlano già il doppiaggese! Dal rapporto Censis risulta che il 72 per cento dei bambini italiani staziona per almeno tre ore al giorno davanti alla Tv, in particolare nella fascia pomeridiana, per lo più coperta da cartoni animati molto spesso tradotti e doppiati in modo scadente per colpa dei costi e dei conseguenti ritmi di lavoro imposti dal mercato. Come non assimilare un linguaggio che si assorbe per ore al giorno e che viene riproposto anche nel dialo-

go coi genitori, che a loro volta parlano, oltre al doppiaggese, il «pippo-baudese»!?

La soluzione non è certo eliminare il doppiaggio in attesa di diventare tutti poliglotti. Anzi, ora anche gli autori cominciano a preferire la trasposizione dei contenuti delle loro opere attraverso un buon doppiaggio, piuttosto che con una succinta traduzione didascalica che lo spettatore legge in tutta fretta distogliendo l'attenzione dalle immagini (soluzione che ci risulta abbia dato dal punto di vista economico esiti disastrosi).

A nostra discolpa possiamo però dire che c'è doppiaggese e doppiaggese! La soluzione sta infatti nel saper mantenere alto il livello qualitativo di tutta l'*operazione doppiaggio*. I doppiatori sono l'ultimo anello - ma non ultimi in importanza - di una catena produttiva che risalendo attraverso i dialoghisti-traduttori, attraverso le società di edizione, arriva ai committenti.

La contrazione dei tempi di realizzazione di tutte le fasi del doppiaggio, nell'intento di abbassare i costi, è il primo problema della trasposizione linguistica. Qualcuno l'ha chiamata «ottimizzazione del lavoro», mentre noi abbiamo solo riscontrato un aumento della produttività e una conseguente diminuzione dell'occupazione di tutte le categorie del settore, compresi i tecnici. Da tempo i protagonisti del doppiaggio hanno indicato nei loro contratto collettivo i tempi minimi necessari all'approntamento di un lavoro dal risultato soddisfacente; ma sempre più, arbitrariamente, questi tempi ci vengono ridotti, e tagliate le risorse necessarie a consentire di salvaguardare i criteri di professionalità che questo settore si era dato in anni di vita.

Le società d'edizione vengono strozzate da irresponsabili gare d'appalto al ribasso e da richieste di sconto che vengono loro effettuate al momento di riscuotere il dovuto, dopo mesi e mesi di attesa, con l'aggravio di interessi passivi da parte delle banche, che invece dovrebbero essere invitate a sostenere un settore che è stato portato alla crisi senza in realtà esserlo (basti pensare che le ore doppiate per la sola Tv veicolano circa 1.700 miliardi di lire l'anno in pubblicità).

Il lavoro, quindi, viene di preferenza affidato a chi accetta di realizzarlo in tempi brevi e a costi notevolmente al di sotto di quelli previsti dai contratti di lavoro. Il committente tende a valutare l'offerta non più in base al rapporto prezzo/qualità, ma al rapporto prezzo/... e prezzo!

Quindi, alla parola qualità noi rispondiamo: trasparenza. Trasparenza dei rapporti di lavoro in appalto, sanzioni nei confronti di chi operi in difformità del contratto, rispetto delle normative vigenti, comprese quelle comunitarie e internazionali.

Per curare un adattamento ci vuole tempo: è necessaria un'attenta traduzione del testo, un adeguamento di stile del linguaggio in armonia con le immagini, una ricerca accurata per individuare i tempi tecnici della battuta e segnalarli, attraverso le note abbreviate, all'attore doppiatore. Se uno solo di questi momenti di sviluppo del testo viene trascurato, la qualità del successivo intervento artistico è già compromessa.

Per curare la recitazione il direttore di doppiaggio ha bisogno di tempo: dopo essersi appropriato dell'intendimento dell'opera, deve poter informare il doppiatore sul ruolo che dovrà

interpretare, e il doppiatore, dopo aver raccolto le indicazioni, deve poter procedere alla lettura del testo da recitare, e tra «leggere» e «recitare» intercorre almeno un tempo di «riflessione» a cui noi, ora, siamo costretti a rinunciare.

Questa degenerazione colpisce in particolare, per ciò che attiene la professione, i più giovani (per non parlare dei più anziani!). Con ritmi così serrati, dove pensare equivale a essere tagliati fuori perché si è troppo lenti, nessuno può permettersi d'insegnare, o solo spiegare, qualcosa a un nuovo elemento.

A questo proposito l'Anad ha già istituito una commissione di studio sulla formazione che presenterà delle proposte per promuovere, in collaborazione con l'Aidac, dei corsi di specializzazione al doppiaggio (e sappiamo che già ieri c'è stata una proposta in tal senso da parte dell'Università di Bologna). Parliamo di specializzazione perché riteniamo che il doppiaggio sia una delle applicazioni del mestiere dell'attore e che, in quanto tale, la formazione debba essere rivolta:

- ai giovani che vogliono intraprendere questa professione, su basi di un'effettiva possibilità d'accesso al mondo del lavoro;

- e agli attori meno giovani che intendono appunto specializzarsi nel doppiaggio.

I doppiatori sono allo stesso tempo attori di teatro, di cinema, o lo sono stati; davanti a un leggio si recita, si è interpreti.

La funzione di controllo della categoria di cui ci siamo fatti carico, ci fa guardare con preoccupazione al recente fenomeno delle scuole di doppiaggio che proliferano un po' ovunque.

Non vogliamo entrare nel merito per ciò che riguarda i metodi o gli insegnanti, ma certo è quanto meno curioso che questo avvenga in un momento in cui gli attori-doppiatori faticano a trovare collocazione sia sul palcoscenico, che sul set, o davanti al leggio. Così, in virtù della «bella voce» e ammalati da volantini pubblicitari che lasciano intuire facili guadagni (che noi sappiamo illusori), molti disoccupati si iscrivono con sacrificio a questi corsi. Ma lo sbocco sul mercato per questi professionisti con alcune nozioni posticce, impiantate su basi inesistenti, si tramuta in un duro impatto con la realtà, generando un esercito a caccia del «turnetto», disposto a svenarsi pur di vedere realizzato «il grande sogno del doppiaggio».

Ma il calo d'occupazione delle categorie del settore, oltre che alla contrazione dei tempi di produzione e alla mancanza di un dispositivo che vigili sulle scuole di formazione, si deve soprattutto all'utilizzo che i mezzi di diffusione audiovisiva fanno del prodotto doppiato. Infatti, dopo aver compiuto il primo passaggio, un programma viene spesso replicato, e/o destinato ad altre forme di utilizzazione (Tv via cavo o via satellite, Cd, videogiochi, etc.). Il repentino espandersi di queste nuove forme di diffusione ha reso insufficienti e obsolete le regole tradizionali che governavano il lavoro di questo comparto, e il conseguente sfalsamento del rapporto costo-prodotto ha contribuito a un ulteriore scadimento della qualità.

Riteniamo quindi indispensabile:

- istituire nuovi principi contrattuali che tengano conto dello sfruttamento del prodotto audiovisivo doppiato, primo tra tutti il diritto d'autore e i diritti

ti connessi, fulcro delle rivendicazioni dei nostri colleghi francesi e spagnoli;

- armonizzare tali principi con la futura direttiva dell'Unione europea «Tv senza frontiere»;
- e, nella visione di un progetto europeo, intendiamo sostenere la produzione italiana attraverso il criterio di «reciprocità del doppiaggio» (visto che in Italia quasi tutte le opere straniere vengono doppiate, a fronte di percentuali notevolmente inferiori in altri paesi).

Il nostro breve intervento ha voluto porre l'accento sui danni arrecati a questo settore dal conflitto tra cultura e commercio e, nel ringraziare l'Aidac per aver promosso questo convegno, ci auguriamo che i costanti e non facili tentativi di mediazione tra questi due interessi portino a una regolamentazione dell'attività del doppiaggio da tempo richiesta dalle forze produttive, professionali e artistiche del settore.

** Intervento letto da Romano Cettini.*

Inderogabili impegni di lavoro mi impediscono purtroppo di partecipare al vostro importante convegno. Mi dispiace molto.

Il convegno si colloca in un momento di particolare disagio per gran parte della cultura italiana. Alla storica disattenzione dei governi per tali questioni si aggiunge in questo momento una forte incertezza degli assetti istituzionali.

Tale situazione di precarietà non è più accettabile. Senza un intervento riformatore ed innovatore si rischia di accelerare la dispersione di talenti e di capacità organizzative, di uno straordinario patrimonio culturale e professionale. Tutte le occasioni di confronto produttivo saranno in tal senso utilissime a definire priorità e proposte per un forte impegno legislativo e di governo, e in tale direzione il Pds intende lavorare.

Le tematiche affrontate nel vostro convegno sottolineano questioni di enorme importanza, e che riguardano non solo la non troppo felice situazione attuale, ma anche e soprattutto l'evoluzione e i futuri scenari del cinema e dell'audiovisivo. Non possiamo ignorare che nei prossimi giorni con il voto sulla direttiva «Tv senza frontiere» si giocherà in Parlamento europeo

un'importantissima partita per la salvaguardia e lo sviluppo della cultura europea.

Ma per tornare al tema attuale, vorrei elencare sinteticamente quelle che mi paiono le priorità più evidenti.

La prima riguarda il ruolo importante del doppiaggio per la salvaguardia della lingua e dell'identità culturale.

La seconda mette a fuoco la necessità di riconoscere una professionalità che non può essere né sottovalutata né, peggio, demonizzata.

La terza, che è strettamente collegata alla precedente, riguarda i criteri qualitativi necessari per la professionalità e le norme per la regolamentazione.

La quarta affronta il rapporto tra il doppiaggio e l'applicazione del diritto d'autore, dei diritti connessi, delle leggi comunitarie.

La quinta chiama in causa il ruolo delle istituzioni pubbliche e il loro possibile contributo.

L'ultima, ma in un ordine del tutto casuale, riguarda la possibilità di prevedere, senza contrapposizione, anche canali specializzati e settoriali per i film sottotitolati, per una ragione che è collegata all'attuale situazione del

mercato cinematografico, che solo nella differenziazione del prodotto potrà riconquistare ulteriori segmenti di domanda.

Sono solo alcuni spunti, e vi prego di considerarli tali.

Avremo, mi auguro, altre occasioni di

confronto. Il Pds continuerà il suo impegno in tutte le sedi, prima fra tutte quella parlamentare, ove occorrerà rapidamente presentare normative specifiche e modificare l'attuale legge cinema, che ha ampiamente dimostrato le sue debolezze.

UN MOSTRO DA FORMARE

Ringrazio l'Aidac che mi dà l'opportunità di esprimere alcune valutazioni su una professione che ha caratteristiche decisamente non ben definite. Vorrei evitare di ripetere considerazioni che sono già state fatte, ma è impossibile non sottolineare l'importanza del doppiaggio nel cinema e nella televisione, la sua ricaduta anche in termini economico-commerciali, il problema di affrontare alcuni mercati, come quello nordamericano, dove esiste una chiusura ai prodotti stranieri attraverso l'obbligo della sottotitolazione che ghezzizza, di fatto, il cinema straniero.

Non affronterò quindi questi temi, ma mi soffermerò ad analizzare la professione che è oggetto specifico di questo convegno: la professione dell'adattatore-dialoghista.

Non è ben chiaro come questa professione sia vissuta al di fuori della stretta cerchia degli addetti ai lavori; anzi, uno degli interventi di stamane suggeriva in modo esplicito che è molto difficile vedere dal di fuori i suoi contenuti. Io non appartengo al mondo del cinema, ma mi occupo da oltre quindici anni di analisi delle professioni; sono membro, in qualità di esperto, della Consulta presso il Cnel sulle professioni non regolamentate, e in particolare da circa sei anni seguo le

professioni del cinema e della televisione. In questo mio peregrinare non mi sono imbattuto nel dialoghista-adattatore fino a poco più di un anno fa. Questo può essere dovuto, indubbiamente, alle caratteristiche specifiche di questa professione, alla elevata competenza, all'elevato livello di specializzazione che viene richiesto, ma sicuramente nasce anche dalla scarsa visibilità pubblica di una professione così connotata. Se io dico a una persona che faccio il farmacista, quella capisce subito che cosa faccio; ma se dico che faccio il dialoghista-adattatore, quello non capisce, e quindi è necessario far seguire alla definizione una spiegazione, più o meno lunga, per definire in che cosa consiste l'attività professionale dell'adattatore-dialoghista. Questo, in sé, non è un grosso problema, però finisce per creare un problema di identità professionale non solo a livello dei singoli professionisti, ma anche a livello di immagine pubblica.

Evidentemente, i problemi della categoria vengono a volte sottovalutati proprio per questa scarsa visibilità pubblica.

Il tentativo dell'Aidac di provare a risolvere il problema della situazione normativa degli adattatori-dialoghisti in sede di Cnel, il Comitato nazionale

per l'economia del lavoro, è quindi molto importante.

Come voi sapete, qualche anno fa è stata istituita una Consulta per la regolamentazione delle professioni non regolamentate, e una delle professioni prese in esame è proprio quella del dialoghista-adattatore. La Consulta è stata da poco rinnovata, i lavori sono ripresi a pieno ritmo e si sta lavorando per la messa a punto di un secondo rapporto di monitoraggio sulle associazioni presenti all'interno della Consulta, che dovrebbe focalizzare meglio la situazione di queste associazioni e valutare gli sbocchi possibili a livello normativo. Ricordo brevemente che l'obiettivo della Consulta non è il riconoscimento di un albo o di un ordine professionale ma, recependo lo spirito di una direttiva europea, è il riconoscimento di un'associazione come rappresentativa dei propri iscritti e come responsabile della loro deontologia professionale. È una prassi assolutamente innovativa e tutt'altro che semplice. Una volta stabiliti certi requisiti qualitativi minimi, la Consulta proporrà alle competenti commissioni della Camera e del Senato un disegno di legge per il riconoscimento formale di queste associazioni professionali, tra cui l'Aidac, che diventeranno soggetti istituzionali.

Ciò detto, vorrei provare a definire i confini dell'area professionale entro cui si muove l'adattatore-dialoghista. Orientativamente, i dialoghisti in Italia, nel periodo di massima espansione - parliamo della seconda metà degli anni Settanta - sono stati circa trecento. Probabilmente oggi sono poco più della metà, cui va aggiunta una parte dei doppiatori che, in qualche modo, opera anche come dialoghista-adattatore. Parliamo quindi di numeri che si

aggirano intorno alle due-trecento unità. Il lavoro del dialoghista è autonomo, a contratto, con un basso livello di tutela. È il caso di rammentare - lo diceva già Mario Paolinelli - che in Italia nel 1995 sono stati importati 270 film, evidentemente adattati e doppiati, e che questi 270 film rappresentano, all'incirca, l'80 per cento del fatturato delle sale cinematografiche. Forse è il caso di ripetere questi dati per dare una dimensione dell'importanza del fenomeno. Per quanto riguarda la Tv, il dato impressionante, a mio modo di vedere, è che il 92 per cento della *fiction* trasmessa è doppiata e, quindi, ha richiesto l'opera di adattatori.

Se proviamo a tracciare una sorta di identikit del dialoghista-adattatore, vediamo che solo un 5 per cento di loro è laureato, mentre gli altri sono diplomati; posseggono comunque tutti una buona competenza linguistica nella lingua finale di doppiaggio, ma solo in quella. L'ingresso sul mercato del lavoro, specie nel periodo di massima espansione, ma ancora oggi, a quanto mi risulta avviene in modo piuttosto casuale: non c'è nessun tipo di selezione basata sulle caratteristiche professionali o sull'appartenenza o meno ad una scuola, per il semplice motivo che non esistono corsi di specializzazione per diventare dialoghista-adattatori. Questo non significa che chi fa il dialoghista non abbia formazione, ma che non c'è stato nessun tipo di percorso formativo orientato a quella particolare professione.

Ogni singolo professionista ha utilizzato le sue inclinazioni culturali, il suo *background* in un percorso di assoluta autoformazione, come dicono i sociologi: *on the job*, a fianco, quando si è fortunati, di un professionista va-

lente, e quando si è meno fortunati a fianco di un professionista un po' meno valente.

Per fare l'adattatore non è richiesto nessun titolo di studio specifico, e da parte dell'industria, della grande distribuzione, probabilmente questa situazione viene accettata ben volentieri, nel senso che non esistendo requisiti professionali di riferimento, è più facile disporre di un mercato in cui le regole vengono stabilite dalla legge del più forte. I contratti infatti vengono spesso stabiliti sulla base di parametri estremamente discutibili, e comunque la concorrenza da parte di dialoghista-adattatori più o meno improvvisati è talmente elevata che i costi tendono al ribasso piuttosto che al rialzo.

Accanto a quello della visibilità della professione all'esterno, quello della formazione è quindi, a mio parere, uno dei punti dolenti di questa situazione.

Credo perciò che sia assolutamente necessario studiare percorsi formativi *ad hoc* per i dialoghista-adattatori. Per questo posso dire che l'Isfol, l'Istituto pubblico di ricerca che si occupa di problemi della formazione, potrebbe farsi promotore di un gruppo di lavoro

finalizzato, in estrema sintesi, ad analizzare puntualmente la professione reale dell'adattatore-dialoghista, per tarare i contenuti formativi di un corso di specializzazione, corso che io vedo bene in una struttura di elevata tradizione come potrebbe essere il Centro sperimentale di cinematografia. Questo potrebbe essere un primo passo per un riconoscimento formale nell'immediato, e per la creazione di un sistema di certezze, di trasparenze per il futuro, per coloro che si affacciano a questa professione con qualche interesse. Poi, suggerirei la creazione di un gruppo di lavoro che valuti concretamente la possibilità di un diploma universitario o una laurea breve per la direzione del doppiaggio, per esempio presso il Dams di Bologna. Questo è un percorso che qualificherebbe coloro che vi prendono parte e che renderebbe un po' più chiaro il mercato, perché una volta che ci sarà un sistema di riferimento in termini di certificazione e di attribuzione di titoli, i rapporti all'interno delle categorie e tra le categorie potranno sicuramente migliorare. In tutto questo, naturalmente, è importante che siano direttamente coinvolti gli operatori, attraverso le associazioni che li rappresentano.

REGOLE E RISORSE

Desidero innanzitutto salutare i presenti, personalmente e come presidente della Editori Associati, associazione di categoria delle aziende che raccoglie molte tra le aziende più impegnate e più rappresentative del settore, che si sono unite per cercare insieme i migliori percorsi possibili per affrontare questo momento di crisi che si ci riguarda, ma che rispecchia una realtà più generale.

112 Tengo in modo particolare a esprimere il mio apprezzamento per l'Aidac: questa iniziativa straordinaria è la dimostrazione concreta che l'impegno paga se stesso, perché si è riusciti a organizzare un momento di incontro di tante forze da cui mi pare che emerga una certa unità di intenti. Le questioni e i problemi cominciano a essere identificati, mi pare, un po' da tutti, e questo può essere veramente un passo importante per affrontarli seriamente. Dalle dichiarazioni degli attori doppiatori dell'Anad, per esempio, emerge un'analisi seria, un'autocritica corretta e, soprattutto, una volontà concreta di andare avanti e di uscire dalla situazione di degrado nel quale il nostro settore e la nostra professione stanno scivolando sempre più rapidamente. È una grande responsabilità: noi abbiamo in mano un patrimonio culturale, un patrimonio tecnico, un patrimonio industriale, e

tutto questo rischia di diventare lo spettro di quello che era. Ancora si va avanti col luogo comune che il doppiaggio italiano è il doppiaggio migliore del mondo: forse è il caso di cominciare a chiedersi se questo vale ancora oggi e, se vale, fino a che punto. In effetti, oggi è subentrato un elemento fondamentale: tutto è opinabile. Non ci sono più parametri, viviamo nell'assurdo che lo stesso prodotto professionale può essere definito, indifferentemente, un prodotto di ottima qualità, di scadente qualità, un prodotto mediocre. E tutto è valido, tutto è vero, tutti abbiamo ragione. È chiaro che questo elemento fa sì che parlare di prezzi diventi un nonsenso: come si fa a parlare di prezzi corretti, di prezzi alti o bassi se li rapportiamo a un prodotto del quale non riusciamo più a identificare il valore? Se viene a cadere il rapporto prezzo/qualità, ogni prezzo è buono perché ogni qualità è opinabile. Infatti, noi ci troviamo spesso davanti a una committenza che riducendo i tempi a disposizione dei professionisti, a qualunque livello, riduce la possibilità di dare il meglio di se stessi, a volte di dare un prodotto che abbia i requisiti minimi di professionalità, un prodotto almeno standard.

Certo, la committenza spesso sostiene che non è vero che il prezzo che pa-

ga è basso, perché il prodotto che ottiene è esattamente corrispondente ai canoni di professionalità. E allora dobbiamo recuperare un linguaggio comune, parametri di qualità non così opinabili, ai quali corrispondano prezzi meno vaghi. È vero, nella generale situazione di crisi è necessario contenere i costi, e noi, come azienda, ce ne rendiamo conto. Ma il punto è: contenere i costi non significa contenerli come capita, perché è una politica suicida. Per contenere i costi bisogna che gli operatori del settore trovino un accordo serio esaminando la situazione reale, i reali problemi economici. Senza un accordo tra le parti c'è il rischio che il risparmio diventi invece uno sperpero di professionalità, uno sperpero del patrimonio comune a noi tutti.

Anche la professionalità ha subito un degrado, a causa della confusione e dell'improvvisazione in cui si è trovato il nostro settore. La professionalità non è un bene immutabile, va coltivata, va continuamente verificata e ha bisogno di un tempo corretto per esprimersi. Naturalmente, la prima realtà che deve cominciare a darsi una maggiore professionalità è proprio l'impresa, perché la professionalità consente all'impresa di non fare una politica dissennata e le consente di non farsi prendere dal panico nei momenti difficili, facendo scelte spesso miopi, che risolvono il problema di domani mattina con danni che però poi si ripercuotono su tutti. L'imprenditore professionista non interviene in un mercato malato come questo con l'accetta ma, eventualmente, usa il bisturi. È necessario, quindi, che ogni operatore recuperi il suo ruolo e si assuma le responsabilità che gli competono. Non possiamo più lasciare spazio al diletterantismo.

Da questo punto di vista, l'iniziativa di riqualificazione dei dialoghetti non può che ricevere il sostegno della nostra associazione. Anzi, penso che tutte le aziende debbano sostenere queste iniziative. Le aziende hanno bisogno di professionisti qualificati perché è la professionalità che crea economia, e nello stesso tempo consente di dare un prodotto di qualità superiore. È fondamentale quindi stabilire regole comuni e assumere l'impegno di rispettarle: qualsiasi tentativo di risolvere i problemi separatamente è un tentativo destinato a fallire. Siamo in molti, non c'è dubbio, e questo è un altro problema. Come mai? Siamo troppi perché c'è stato un momento in cui per l'abbondanza del lavoro immesso sul mercato è nata tanta forza lavoro, che andava dai professionisti alle aziende stesse; questo purtroppo ha comportato anche una buona dose di improvvisazione. Oggi la realtà è diversa, non c'è più la stessa quantità di lavoro, e quindi sarebbe assurdo non modificare il mercato di conseguenza. Ma la selezione deve essere basata sul principio della qualità, e non deve essere innaturale, casuale e in fin dei conti autolesionista.

Per riassetare, riordinare, riequilibrare questo settore le forze responsabili e le associazioni che le rappresentano devono lavorare insieme, con responsabilità, per capire quali sono le esigenze di mercato e riequilibrare i rapporti, perché una quantità disordinata di operatori non crea più lavoro, ma più disoccupazione. Il lavoro si crea se si gestiscono in modo razionale le risorse e le potenzialità. Le aziende intendono assumersi questa responsabilità e intendono proporsi come una realtà che offra garanzia alla committenza - perché anche questo è importante: la committenza deve ave-

re delle garanzie -, ai professionisti e a tutte quelle forze che operano all'interno e all'esterno dell'azienda; l'azienda deve essere «strutturata», e questo per un'azienda di doppiaggio significa avere un organico, uno spazio, delle professionalità che evitino sprechi, la capacità di operare con preparazione e con consapevolezza. Tutto questo crea economie e dà un miglior prodotto.

Io sono qui a testimoniare che molte aziende, e comunque le aziende che io rappresento, hanno fatto e stanno facendo un'analisi seria di questa

realtà per far sì che questo mercato diventi affidabile, diventi credibile, e consenta a chi vi opera - chiunque sia - di poter pianificare e di poter costruire qualche cosa nel tempo, per non disperdere il patrimonio che abbiamo ereditato, un patrimonio che ha un valore culturale e anche un valore economico.

Noi siamo una realtà che, oltre a fatturare miliardi, incide sul linguaggio dei bambini e degli adulti. Tutto questo non può essere trattato o liquidato con leggerezza e con approssimazione.

LA RESPONSABILITÀ DELLA PROFESSIONE

In qualità di responsabile del settore formazione dell'Anad, voglio innanzitutto esprimere la nostra adesione immediata e entusiasta alla proposta di Piero Taronna di promuovere corsi di formazione per gli operatori del doppiaggio, attori e dialoghisti.

Questa operazione ci sarebbe di grande aiuto per svolgere il nostro lavoro con la maggiore professionalità possibile.

Ma a una nostra maggiore professionalità è necessario che la committenza risponda offrendo migliori condizioni di lavoro, in particolare per quanto riguarda i tempi.

È stato da più parti sottolineato l'appiattimento del linguaggio - non solo della lingua dei bambini, ma del linguaggio in generale - causato dal cattivo doppiaggio.

È innegabile che il doppiaggio sia in gran parte responsabile della staticità, della convenzionalità, del basso livello della lingua parlata, ma spesso questo è dovuto alla necessità di lavorare in tempi talmente ristretti da imporre la scelta più facile, che è spesso anche la più banale.

Questo problema tocca in primo luogo i dialoghisti, ma anche noi attori, perché spesso in sala di doppiaggio

nascono problemi di comprensione con il committente - che a volte manda qualcuno a controllare il nostro lavoro - e per non specare il poco tempo a disposizione in polemiche si sceglie la soluzione più neutra possibile.

Per esempio, curiosamente, nel doppiaggio la parola «mica» è bandita; non si dice mai: «non sono mica scemo», ma si preferisce dire: «non sono scemo».

Se l'uso di quella espressione viene contestata in fase di doppiaggio - e magari invece era stata scelta dal dialoghista proprio per sottolineare l'estrazione popolare del personaggio - noi preferiamo mantenere un atteggiamento neutrale, che finisce per neutralizzare anche la ricerca dell'adattatore e per ostacolare l'evoluzione della lingua.

Se la nostra professionalità fosse riconosciuta, affermata, regolamentata, saremmo anche più responsabili nel nostro lavoro, da quello apparentemente più di routine, come le *telenovelas* o le *soap operas* - e che però ha una grandissima incidenza sulla lingua parlata - ai film d'autore e ai programmi per i bambini, che richiedono una attenzione particolare.

QUALE DOPPIAGGIO PER QUALE COMMITTENZA

Il mio compito all'interno della Rai è quello di fare delle scelte tenendo conto di esigenze spesso contrapposte. In questo cerco sempre, nei limiti del possibile, il confronto con tutti. Forse è questo il motivo per cui sono l'unico rappresentante dei committenti ad essere seduto qui, oggi.

Nel mio lavoro ho trovato grosse difficoltà non tanto con gli adattatori, perché l'Aidac è una struttura che, grosso modo, rappresenta tutto il mondo degli adattatori, ma con il mondo estremamente frammentario delle aziende. Come committente dovrei essere felice di questo, perché è molto più comodo avere davanti un settore spezzettato: ci si lavora meglio, si guadagna di più, si gioca sulle sue contraddizioni. Invece, guardando un po' più lontano, io sono preoccupato, perché la prospettiva del settore non è rosea. E questo è un settore estremamente importante per noi.

Hitchcock diceva: «Se si crea il proprio film correttamente, lasciando largo spazio alle emozioni, il pubblico giapponese deve reagire negli stessi momenti del pubblico indiano». Ecco, il doppiaggio deve risolvere proprio il problema della possibilità universale di comprensione. E invece all'interno delle aziende spesso viene visto solo come un anello drammatico nel fare i

conti con le esigenze della programmazione. Contemporaneamente, da parte del pubblico c'è una scarsa conoscenza di come il prodotto viene fatto, anche perché nessuno lo sottolinea, né nel bene né nel male. Questo vale anche per chi, come me, qualche volta vorrebbe sentirsi elogiato e qualche volta rimproverato, perché il totale silenzio intorno al doppiaggio tende a far diventare il nostro lavoro una *routine*. Noi, in più, come società pubblica abbiamo la responsabilità di essere considerati un po' quelli che devono risolvere tutti i problemi, e allo stesso tempo ci viene chiesto di gestire l'azienda in modo manageriale. Dobbiamo quindi mettere d'accordo due esigenze di tipo diverso, in una fase di grandissima crisi. Perché la crisi c'è, e infatti abbiamo dovuto ridurre il volume delle opere doppiate, mandando in onda una maggiore quantità di repliche.

La Rai, tra l'altro, sta aumentando la produzione rispetto all'acquisto di prodotto straniero, e alcuni successi, che per ora sono solo successi nazionali - è molto difficile vendere all'estero - ci fanno ben sperare. Io mi auguro che questa politica diminuisca la pressione degli attori che tendono a trasferirsi nel mondo del doppiaggio per far fronte alla crisi dell'occupazio-

ne. Qui si presenta il problema di allargare il mercato almeno a livello europeo e di doppiare il prodotto italiano nelle altre lingue. Io sono scettico sul fatto che si potrà doppiare localmente: secondo me, aumenterà la quantità di prodotto, e sarà necessario doppiarlo per mandarlo in onda contemporaneamente con colonne sonore in più lingue. Ci sarà però anche un controllo maggiore sulla qualità da parte del pubblico, perché i giovani, rispetto alla mia generazione, sanno bene una, due, tre lingue straniere, e avranno modo di confrontare le versioni doppiate con l'originale. Ma l'originale resterà sempre tale, perché è vero che chi sa il russo può leggere Majakovskij in lingua originale, ma non lo saprà mai sufficientemente bene - a meno che non faccia di mestiere il traduttore - da non aver bisogno di una mediazione.

Che fare, allora, per intervenire in una situazione così difficile? Quella di far salire artificiosamente i prezzi è una strada impraticabile, perché sarebbe comunque una distorsione del mercato in un momento di crisi di tutto il settore, che dovrebbe pensare alle innovazioni e che invece si sta depauperando, non solo sul piano tecnico, ma anche su quello professionale. Uno dei motivi per cui questo settore aveva - e, secondo me, ha ancora - grandissimi professionisti, era proprio il fatto che era un settore dove lavoravano in pochi, i migliori, ed erano anche ben pagati. Oggi non è più così: i compensi sono diminuiti, e questo, tra l'altro, allontana i giovani da questa professione. Ecco, questo è un depauperamento nel tempo, di cui ci accorgeremo in futuro, e che pagheremo tutti, in termini di qualità culturale.

L'unica strada, allora, è quella di ra-

zionalizzare il settore, perché, finito il boom degli acquisti e quindi delle grandi quantità di prodotto da doppiare - boom in cui la Rai ha qualche colpa ma, mi dispiace citare chi non c'è, colpe maggiori hanno le Tv commerciali - la grande quantità di società sul mercato non riesce più a vivere, ma al massimo sopravvive. Certo, non è che io penso di tornare all'unica cooperativa del doppiaggio delle origini, né alle magnifiche cinque della via di mezzo, ma non è possibile che ce ne siano quante ce ne sono oggi, semplicemente perché non c'è lavoro per tutti. Io qualche volta dico - un po' scherzando e un po' sul serio - che finiremo per dare un *tv-movie* a testa, che significa far stare tutti al di sotto del livello di sopravvivenza. Le aziende devono avere, invece, una giusta remunerazione, e devono avere anche la possibilità di investire sul futuro, sull'innovazione, sugli esperimenti. In questa situazione non sperimenta più niente nessuno, nessuno si azzarderebbe più a rischiare, nessuno può permettersi di commettere errori. Oggi non si può più sbagliare, perché se si sbaglia ci si rimette e, siccome si sta proprio al limite minimo della sopravvivenza, si muore.

Dovremo, quindi, avviare una razionalizzazione del settore che consenta alle aziende di effettuare delle economie di scala, e a noi di non far salire i prezzi oltre un certo limite. Questo non vuol dire che degli onesti e bravissimi artigiani non possano continuare a fare gli onesti e bravi artigiani. Per quello che ci riguarda, noi abbiamo bisogno di avere di fronte delle aziende che hanno solidità, tecnica organizzativa e anche economica. Poi, naturalmente, discuteremo i criteri, perché non vogliamo tagliare con l'accetta: noi non possiamo - come qual-

DAL RISPETTO DI REGOLE COMUNI LA RINASCITA DI UN SETTORE

Ringrazio molto l'Aidac per aver organizzato questo convegno e, in modo particolare, per aver puntato sulla complessità del settore senza indicare scorciatoie.

Perché le scorciatoie, invece di portare alla soluzione dei problemi, portano spesso a confonderli; tanto più in un settore come il nostro, un settore complicato, nel quale occorre ricollocare a posto le tessere di un mosaico sconvolto da una lunga crisi.

Perché all'interno del settore del doppiaggio non abbiamo soltanto il problema delle regole che mancano, ma anche quello di regole largamente disapplicate. Per questo occorre cercare di individuare i punti più deboli di una catena complicata, per arrivare, non dico a risolvere tutti i problemi, ma almeno a porre le questioni del doppiaggio in termini corretti.

Innanzitutto, quindi, è necessario un riassetto delle società, che sono il cuore dell'organizzazione del doppiaggio. Io credo che il doppiaggio in Italia sia ancora di qualità elevata nelle sue componenti strutturali, ma se non facciamo attenzione e non poniamo riparo agli elementi critici, rischiamo che la situazione degeneri irreparabilmente, con gravi conseguenze sul piano culturale, sul piano occupazionale, sul piano delle retribuzioni. Ai visto-

sissimi cali di investimento dei committenti si aggiunge infatti una lenta ma, fino ad oggi, inarrestabile disapplicazione delle norme contrattuali, che ha accresciuto le difficoltà in cui si muovono le categorie del doppiaggio.

Quindi, accanto al problema del recupero degli investimenti, abbiamo anche il problema dell'applicazione delle norme. Noi non vogliamo che il prodotto costi surrettiziamente di più, ci basta che costi quanto abbiamo concordato nei rapporti stabiliti reciprocamente.

In questo momento il sindacato sta riaprendo il confronto contrattuale. Questa circostanza, insieme a un atteggiamento come quello che emerge dalle affermazioni di Andrea Lorusso Caputi, fanno ben sperare che la discussione si riaccenda, il che è vantaggioso per tutti.

Al centro del rinnovo del contratto ci sarà la questione dei diritti - del diritto d'autore e dei diritti connessi - che diventa un rivendicazione contrattuale in quanto da più parti è stato giustamente posto l'accento sul fatto allarmante che le repliche, nel corso di questi anni, hanno praticamente riempito i palinsesti televisivi.

Noi ci faremo quindi portatori, in una

piattaforma rivendicativa molto semplice, del principio del compenso sulla base del diritto d'autore e dei diritti connessi, e del tentativo di ristabilire il rispetto delle norme contrattuali.

Occorre poi individuare standard qualitativi per i tempi e le condizioni di lavoro da imporre alle aziende per evitare il perdurare di situazioni spesso indecenti, sinceramente inaccettabili.

Da questo punto di vista, crediamo fortemente nella possibilità di avviare un tavolo delle regole che dia risposte concrete. Materiale, esempi, possibilità già esistono: a noi individuare tempi e modi per muoverci in questa direzione, e per farlo subito.

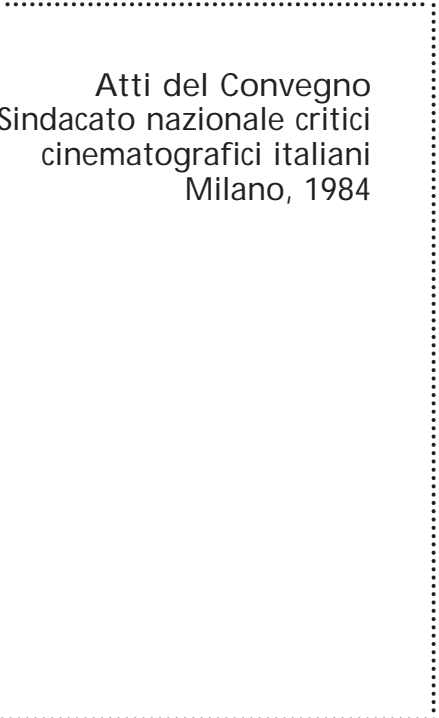
Francamente, è insopportabile che nella fase più delicata, quella della organizzazione del lavoro, ci sia una tale quantità di aziende, molte delle quali attivate per ragioni clientelari più che professionali.

Per finire, se a tutto questo si accompagnerà un impegno delle parti ad agire in modo trasparente per quanto riguarda sia i rapporti col mercato del lavoro, sia il versamento dei contributi, sia l'assegnazione del lavoro, saremo in grado di imporre una svolta fondamentale a tutto il settore del doppiaggio.

Tutto il nostro impegno, ora, è nel nuovo contratto collettivo.



La voce e il suo doppio



Atti del Convegno
del Sindacato nazionale critici
cinematografici italiani
Milano, 1984

LA VOCE E IL SUO DOPPIO, UN CONVEGNO DI ALCUNI ANNI FA...

Quando il Sindacato nazionale critici cinematografici italiani organizzò, più di dodici anni fa, il convegno «La voce e il suo doppio» i problemi relativi al doppiaggio erano, per così dire, già del tutto risolti nella pratica, mentre a livello teorico restavano, in gran parte, ancora da discutere.

Nella pratica il doppiaggio era risultato vincente su tutta la linea, poiché l'«italianizzazione» dei film stranieri era imperante da lungo tempo (dall'epoca fascista) e le eccezioni (film sottotitolati o in lingua originale) nel mercato cinematografico interno erano rare, proprio in numero così ridotto da confermare, anzi, da consacrare la regola.

A livello teorico, la (non) discussione si riduceva, su posizioni estremamente contrapposte, tra chi vedeva nel doppiaggio un'offesa, estetica e anche etica, all'integrità dell'opera e chi lo considerava una necessità imprescindibile, pienamente giustificabile perché pienamente accettata dal pubblico che, in quanto cliente, per

definizione, ha sempre ragione.

Tra i meno estremisti, c'era chi, pur inclinando a favore del doppiaggio, lo definiva comunque «un male minore», mettendo l'accento più sull'aggettivo che non sul sostantivo.

In quel convegno - che fu un bel convegno, lo posso dire tranquillamente in quanto non ero tra gli organizzatori né tra i partecipanti attivi: ero un semplice spettatore (ascoltatore) - prevalsero, invece, opinioni, sì ancora controverse, e tuttavia più sfumate, più attente a comprendere anche le argomentazioni degli «altri», più consapevoli, insomma, che qualunque soluzione si volesse proporre per il problema del doppiaggio si trattava pur sempre di opzioni, di punti di vista, di preferenze soggettive, e non di verità assolute da sostenere come dogmi (i quali, peraltro, sono razionalmente insostenibili).

Con ottiche diverse e con diverse motivazioni, il problema del doppiaggio venne non solo relativizzato, ma an-

che, e mi scuso per il bisticcio verbale, problematizzato. Non ci fu soltanto il confronto tra chi era favorevole e chi era contrario, ma si affrontarono anche altre questioni, come, ad esempio, quella che ravvisava l'esigenza di distinguere tra un buon doppiaggio e un cattivo doppiaggio, o quella che riteneva metodologicamente e operativamente corretto inquadrare il problema del doppiaggio nel contesto degli assetti economico-mercantili, anche per favorire la creazione di nuovi spazi fruitivi, ovvero una maggiore differenziazione

dell'offerta filmica, tale da soddisfare la domanda culturale di spettatori più esigenti, che magari vorrebbero avere anche la possibilità di visionare determinati film in lingua originale o con i sottotitoli (questi ultimi, a loro volta, non privi di inconvenienti e di distorsioni rispetto alla normale visione dell'opera filmica).

In confronto ad allora, la situazione non è molto cambiata: è anche per questo motivo che la lettura delle relazioni di quel convegno può risultare ancora utile e stimolante.

IL DOPPIAGGIO È VERAMENTE
UN MALE MINORE?

Giovanni Buttafava

«Il doppiaggio, qualsiasi doppiaggio, non può non essere falso e artisticamente nullo, se non altro perchè 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». Parole chiarissime, stroncatura famosa e perentoria della pratica invalsa in quasi tutti i paesi di tradurre il dialogo di un film dalla lingua originaria in quella del pubblico a cui si propone. Sono parole di Bela Balazs (da *Il film. Rivoluzione ed essenza di un'arte nuova*).

Ma prendere posizione sul doppiaggio in questi termini, o in termini opposti, non equivale tanto a esprimere un'idea di cinema, quanto a sacrificare un'idea di cinema. Sostenere la non-artisticità, la non-legittimità del doppiaggio significa negare una dimensione fondamentale del cinema-spettacolo, della fruizione immediata del prodotto filmico nelle grandi sale, improponibile dopo tanti «recuperi» hollywoodcentrici, industriali, nostalgici. Equivale alla negazione apodittica di un cinema diverso, d'autore, «diretto», di un più ipotetico che reale sostenito-

re totale della necessità (anche fatale, «il male minore») del doppiaggio.

Del resto prendere posizione sul doppiaggio equivale anche a mettere in moto varianti culturali, persino fisiologiche, che forse fanno del «discorso doppiaggio» un discorso davvero «impuro» e teoricamente quasi improponibile. La traduzione di un libro da una ad altra lingua non comporta una diversa modalità di lettura: la visione di un film in originale con sottotitoli rispetto a quella dello stesso film doppiato presuppone un lavoro dello spettatore molto diverso, persino opposto in qualche modo. In un caso impegno intellettuale, nell'altro «abbandono», «resa» totale allo schermo; una lettura attiva e una passiva.

Sottraendoci ad opposizioni estreme che si vorrebbero sepolte come infantilismi d'altri tempi, cerchiamo di partire da un altro concetto, quello della «doppiabilità» del singolo film. Un primo indice di doppiabilità è dato dalla maggiore o minore «neutralità» del tono originale; il massimo della doppiabilità sarà allora quello della voce *off* dello speaker nei documentari, impassibile, araldica, «neutra», appunto (cfr. il caso singolare di *Zelig* di Woody Allen, proposto in genere fuori dagli Stati anglofoni con la preponderante voce *off* doppiata e le

parti «recitate» in originale coi sottotitoli: riconoscimento ufficiale della doppiabilità ma anche dell'indoppiabilità del film). Basta peraltro che la voce del commentatore appartenga a un io narrante con un volto preciso rivelato dalla finzione filmica o che si sveli per quello che è («My name is Orson Welles») per rendere già problematico il riconoscimento di doppiabilità. Un altro indice di doppiabilità potrebbe essere rinvenuto nell'«omogeneità culturale» del Paese cui appartiene il film da doppiare e del Paese che deve doppiare il film.

Il maggior disagio che, per esempio, si prova di fronte ad un film giapponese «classico» in italiano, più volte notato come bizzarria inspiegabile, rispetto ad un prodotto americano contemporaneo, è tipico. Pur nella fondamentale artificiosità dell'impresa, sembra più «naturale» il gergo giovanilistico spinto, pieno di accenti etnici strani, intonazioni insolite, suoni «sporchi» di film come *I guerrieri della notte* o simili, che il linguaggio semplicissimo, pulito, «eterno», basato su funzioni universali dei film di Ozu, che l'Italia, unico paese al mondo, ha osato doppiare. Si può, si può davvero, parlare in neologare italiano e gestire in «americano», con buonapace di Balazs; i meccanismi dell'omologazione antropologico-culturale sono in evidenza e quell'ibrido che è, mettiamo, John Travolta-Flavio Bucci, lo sentiamo familiare, frutto di una megalopoli in cui perifericamente ci troviamo anche noi.

Ci sono poi casi in cui la doppiabilità si impone di per sé, anche se forse non si tratta propriamente di film d'autore. Caso tipico il film destinato alle famiglie, ai ragazzi. Inutile attestarsi su posizioni troppo drastiche anche in ca-

si che paiono più che discutibili, come per la recente edizione con le canzoni doppiate in italiano di *Annie* di Huston. Come si può offrire a un pubblico di ragazzi una versione sottotitolata? Un Walt Disney in lingua? Occorre tener presente il grado di alfabetizzazione del proprio pubblico, come facevano gli autori dei melodrammi ultrapopolari di trenta-quarant'anni fa quando arrivava una lettera: la si inquadra magari in piano ravvicinato, ma c'era anche una voce che si incaricava di leggerla per benino.

Il vero nodo del problema sta dunque in una diversa struttura del circuito, nella creazione di una doppia «offerta», magari. Lo stesso film in versione doppiata e in una copia sottotitolata per i circuiti locali d'essai: le sporadiche prove delle scorse stagioni sono state troppo casuali per creare un'autentica abitudine alla versione originale anche da parte dello spettatore «preparato» ma non sensibile ancora al problema. In ogni caso si dovrebbe ben capire ormai che anche in termini economici il richiamo di alcuni film non si affievolirebbe affatto con la versione originale sottotitolata, anzi. Lo stesso dicasi per certi spazi televisivi che potrebbero aprirsi a programmazioni da cineclub, sempre in originale con sottotitoli: gli amanti di Ozu non avrebbero certo spento il televisore per questo (lo spegnevano perché i film erano doppiati, se mai) e si sarebbe fatta opera finalmente meritoria nella divulgazione di una corretta visione del film d'autore. Così è in Francia, in Inghilterra. Ma noi abbiamo dei grandi doppiatori, noi sappiamo doppiare meglio di tutti gli altri paesi al mondo, si dice. Viene in mente Wittgenstein: «Si vuole tappare con la paglia la breccia che si è aperta nell'organismo dell'opera d'arte, ma per

tranquillizzare la coscienza si usa la paglia migliore» (*Pensieri diversi*).

Del resto occorrerebbe davvero verificare questa eccellenza del doppiaggio italiano. Sciorinare una serie di «casi» celebri o oscuri in cui cattive traduzioni, voci «scollate» dal volto, ricerca del sincrono a tutti i costi o sprezzante asincronismo, l'aura romanesca che certe voci si portano dietro, hanno prodotto guasti non indifferenti. L'odio per il sottotitolo, il timore di vedersi dimezzato il pubblico perché lo si invita a leggere un po' di parole ogni tanto ha anche deturpato versioni originali bilingui, da *Ultimo tango a Parigi* all'*Adele H* di Truffaut.

Di contro ci sarebbero da elencare le grandi *performances* di giganti del doppiaggio, di Tina Lattanzi e di Lauro Gazzolo, la «divina» con il più favoloso birignao mai sentito e il «vecchietto del West» di immediatezza contagiosa, o delle voci virili ferme e ineguagliabili dei Cigoli e De Angelis.

Si è ormai fatto mito o culto di alcune di queste grandi voci, anche a livello popolare. Ma qui, dal riconoscimento di un professionismo antico e brillantissimo, iniziano anche i nuovi dubbi, o almeno la perdita dell'innocenza di fronte alle voci che giungono dallo schermo, che può risultare fatale per certe opere, per certo cinema. I doverosi omaggi nei titoli (di coda in genere) alle voci doppianti invitano il pubblico a scindere un'immagine che si voleva presentare unitaria. Finché non si era sentita la voce roca e tenera di Claudia Cardinale, si poteva anche credere che avesse un temperamento simile a quello della sua *Ragazza con la valigia*, la cui anima vocale (e non solo vocale, visti gli altri ruoli brillanti in cui l'attrice si è autodoppiata) era for-

nita da Adriana Asti. Lo stesso si può dire della Sandrelli. Ma se pure si tacciono i nomi dei doppiatori certe voci sono ormai riconosciute da parte degli spettatori. In *E la nave va* di Fellini, Oreste Lionello interpreta almeno due ruoli, e la gente spesso lo capisce, lo dice, rompe gli incanti.

Se il doppiaggio dei film italiani è proprio necessario (per Fellini pare esigenza inderogabile, per altri si potrebbe eccepire) si dovrebbe almeno calcolare i rischi che esso comporta, primo fra tutti la stereotipizzazione e la ripetitività delle voci. Il pubblico è arrivato alla fine della commedia dell'inganno «affascinante»: come Rossana nel *Cyrano de Bergérac* ha già vissuto la sua scena del balcone, quando non distingueva il bel volto di Cristiano dalla voce e dalla poesia di Cyrano.

VOCI VERE E VOCI FALSE

Franco La Polla

Immaginiamoci un'Italia in cui, con un tocco di bacchetta magica, venisse da un minuto all'altro abolito il doppiaggio a vantaggio di sottotitoli o altro: nel migliore dei casi le sale cinematografiche, già mezze vuote, rimarrebbero deserte. Sarebbe come abolire di punto in bianco la pasta asciutta: potrebbe addirittura risolversi in una rivoluzione nazionale.

Allora, a che pro discutere a favore o contro il doppiaggio? A che pro una questione tanto accademica?

È con questa domanda ben chiara in mente che mi accingo a proporvi le mie considerazioni contro il doppiaggio, spesso definito «un male necessario», ma in realtà ormai divenuto un male radicato, istituzionalizzato, ineli-

minabile, tessuto stesso della nostra «cultura» cinematografica.

Sono considerazioni alla rinfusa, impressionistiche, lontane comunque dalla scientificità che una posizione critica richiederebbe, magari attraverso un vero e proprio volume, organizzato in modo da cogliere con precisione aspetto dopo aspetto, problema dopo problema. Vi è peraltro la consolazione che le *apologies* del doppiaggio in Italia sono ancor meno solide e serie, a giudicare da quello che sembra essere l'unico libro a favore sull'argomento, *Il volto e la voce* (1966) di Francesco Luseri, la cui parte migliore, l'introduzione, sembra il condensato di un romanzo italiano fra i '50 e i '60, una specie di *Ragazza di Bube*, di *Giardino dei Finzi Contini*, di *Lessico familiare*, ambientato però nel 1948 e fra i doppiatori.

Del resto, il referendum lanciato dalla rivista *Cinema* fra il 1940 e il 1941 aveva già detto tutto, sia sul pro che sul contro, come accenneremo fra un momento.

I profeti e i rappresentanti della cultura di massa ci hanno imbottito la testa col solito ritornello: il cinema (come i fumetti, la Tv ecc.) è un linguaggio universale. Davvero? Lo era forse ai tempi del muto, certo - almeno non completamente - non oggi e, ancor più, non da quando, in Italia, esso ha preso la parola attraverso l'espeditente della sua traduzione e della sua forzata attribuzione al testo verbale di un qualunque film straniero.

Sappiamo tutti molto bene che il doppiaggio è una delle tante eredità cadute in testa dai tempi del fascismo. Come ci ricorda puntualmente Ermanno Comuzio in un recente numero di *Cineforum*, risale al 1932 la legge che

lo riguarda, tesa alla solita, risibile difesa della italianità: lo stesso atteggiamento, la stessa ideologia che durante il ventennio portarono a stampare sulla copertina di una qualunque versione del *King Lear* (pardon, *Re Lear*) il nome di Guglielmo Shakespeare (qualcuno mi assicura che persino il cognome del Bardo venne tradotto in «Scuotilancia»: io non ne ho mai avuto diretta verifica). Naturalmente non raccomando di abbattere un ponte soltanto perché la sua costruzione data al periodo fascista. Raccomando però di non dimenticare che il nostro concetto di cultura dovrebbe (dovrebbe?) aver fatto qualche passo avanti rispetto quello che il fascismo ci propinò con ogni mezzo.

Evidentemente - e comunque la si pensi - non è più tempo di concordare con quanto affermava nel 1940 il sedicente «poeta» Diego Calcagno (sì, quello che in periodo post-bellico continuerà imperterrito a scrivere canzonette per San Remo tipo *La vita è un paradiso di bugie* e *Avevamo la stessa età*) in merito alla «perfezione della lingua italiana» e al doppiaggio come «invidiabile primato» nazionale, per cui Norma Shearer e Irene Dunne doppiate «valgono il doppio» (che amabile *calembour!*) come fossero un dado da brodo.

Sarà che il sottoscritto di mestiere ha a che fare con le lingue, ma mi sembra che il potenziale didattico - e non solo in sede scolastica - di un film in lingua originale sia incalcolabile (non si discute tanto e da tanto tempo di «audiovisivi» anche in questo campo?).

La citata inchiesta sul doppiaggio aperta dalla rivista *Cinema* terminava con un editoriale che sintetizzava molto precisamente la questione indivi-

duando «un divario netto tra esteti e spettatori puri: decisamente contrari al doppiato i primi, decisamente favorevoli i secondi».

Dunque, il problema è di natura estetica. Dunque, la difesa del doppiaggio in relazione a referenti come «la massa» e simili avrà tutte le ragioni del mondo sul piano sociologico e persino politico (per non dire di quello commerciale) ma sempre e comunque estranee all'estetica, all'arte.

È un po' il problema - naturalmente con le opportune variazioni - che ci si trova ad affrontare ascoltando i divertenti slalom verbo-ideologici dei «massenziani» quando intendono garantire al «popolare» la qualifica di artistico, senza rendersi conto di essere proprio loro una magnifica metafora rovesciata del doppiaggio.

Evidentemente sono passati troppi anni (più di quaranta) dal famoso referendum su *Cinema*, una rivista che aveva sempre posto la questione in termini ineccepibili per quei tempi. E dunque, do per scontate le valutazioni di natura estetica che portarono quella rivista e molti suoi lettori a pronunciarsi contro il doppiaggio. Se dovessi riprenderle, non potrei far altro che ripeterle. Piuttosto, vorrei riconsiderare parte di quelle stesse argomentazioni finalizzandole, o quanto meno riportandole, a un altro concetto, a un'altra necessità del resto imparentata, connessa alle ragioni dell'estetica. Vale a dire, la cultura: qualcosa cioè che comprende l'estetica, ma che pure la supera abbracciando le sfere dell'antropologico, dello psicologico, del costume, dell'apprendimento e così via.

Mi è sempre sembrato emblematico che in più d'un film tra quelli che com-

prendevano scene di doppiaggio come parte della loro parabola narrativa l'artificio venisse presentato in termini di sofferenza e di dramma. Si pensi a quel bel film sottovalutato di Roberto Mulligan, *Lo strano mondo di Daisy Clover*, dove Nathalie Wood cade in preda a un esaurimento nervoso proprio nel momento in cui, con invidiabile montaggio, la macchina da presa organizza un *pas de trois* fra la ragazza ripresa dentro la cabina, fuori dalla cabina e sullo schermo (con tutto il conseguente gioco fra sonoro e visivo: all'interno la protagonista canta e si sente, dall'esterno canta e si vede, sullo schermo si vede e si sente mentre noi sappiamo che pur essendo lei, tuttavia non è lei). Lo stesso *Cantando sotto la pioggia* di Donen e Kelly, con tutta la sua esuberanza, ci mostra alla fine una Debbie Reynolds che per contratto deve cantare dietro a una tenda fornendo la voce a una gradicante Jean Hagen e che poi cerca di fuggire in lacrime dal teatro (salvo restando naturalmente il lieto fine che impone - anche, se non soprattutto, storicamente - il successo della Reynolds, cioè il cinema sonoro, sulla Hagen, cioè il cinema muto).

Rinunciare alla propria voce per darla a un altro, rifiutare la propria voce per assumere quella d'un altro: un vero problema di identità, un tipico problema del Novecento. Chissà che cosa ne avrebbe scritto Pirandello se il suo *Serafino Gubbio* fosse stato datato all'epoca del sonoro: certamente non si sarebbe limitato alla difesa del muto in nome dell'«internazionalità» perduta con l'avvento del sonoro, come il celebre drammaturgo ebbe poi a scrivere sul *Corriere della sera* nel 1929 (devo l'informazione a Guido Fink). Del resto, si tratta ancora di un problema di identità quando i difensori

del doppiaggio cadono - come spesso hanno fatto - nel luogo comune dell'equazione cinema = letteratura: ciò che parecchi teorici e critici internazionali hanno a più riprese raccomandato di non fare. Insomma, si attribuisce al cinema uno statuto letterario (e dunque strettamente verbale) che esso non ha. È questa, fra le altre cose, la ragione per cui tanti intellettuali italiani, ancora in tempi di crocianesimo, si sono sentiti in diritto di parlare di film come fossero libri, concludendo regolarmente che, sì, *La folla* e *Alleluja* di King Vidor sono belle cose, ma che d'altra parte la letteratura, eh, quella è ben altro.

Arnheim, dal canto suo, ha pensato che il cinema fosse finito col sonoro, e tutto sommato, per quanto errata, questa mi sembra una posizione più onesta e congruente. In realtà, il cinema non è finito col sonoro e - se è per questo - ha continuato a non essere letteratura. Anzi, oggi più che mai siamo tutti concordi nell'attribuirgli uno statuto estetico autonomo. E tuttavia non siamo disposti a lasciare inalterata una sua componente originale: il linguaggio verbale, il testo, il dialogo di cui esso è provvisto. Non si tratta, si badi, del semplice meccanismo che presiede alla necessità della traduzione letteraria: ben pochi conoscono il russo, ergo bisogna tradurre in italiano *Delitto e castigo* a costo di perdere, nel passaggio, alcuni importanti valori stilistici della lingua usata da Dostoevskij. La cosa è più complessa. Più complessa persino di quanto non appaia da un'altra equazione, quella cinema = teatro (ovviamente per quanto riguarda l'interpretazione).

Dicono infatti alcuni di coloro che si oppongono al doppiaggio che un testo verbale cinematografico è in fon-

do come il suo corrispettivo teatrale: non basta tradurlo, poiché la traduzione (e il suo doppiaggio) non potranno comunque mai rendere l'anima che si coglie nella interpretazione dell'attore originale. Si tratta cioè di una *performance*, non di un tipo di comunicazione (già compromessa dalla traduzione) quale quella di un romanzo.

Tutto questo è vero. Ma c'è di più. Il film, se proprio è necessaria una comparazione con le altre forme di spettacolo e d'arte, è semmai più vicino all'opera lirica: in ambedue un libretto, in ambedue una musica (immagini e modi della loro giustapposizione nel primo, musica vera e propria nella seconda). E le parole, il testo, il libretto, forniscono soltanto l'occasione di espressione per la musica. Ora, nessuno si sognerebbe di cantare il *Rigoletto* in inglese solo perché esso viene rappresentato al Metropolitan. Il rapporto fra parola e musica nell'opera è comunque inscindibile, l'una è il complemento dell'altra.

Obiezione possibile: d'accordo, ma in genere le opere che circolano sono così note da eliminare qualunque necessità di traduzione del libretto, e gli appassionati possono persino permettersi di non conoscere l'italiano (o il tedesco nel caso di Wagner, o l'inglese nel caso di Britten) dal momento che in realtà essi sanno a menadito ciò che sta accadendo minuto per minuto sulla scena. Sembrerebbe insomma un po' il meccanismo che presiedeva alla fruizione delle grandi tragedie da parte del pubblico ateniese, una specie di rituale, con la differenza che in queste la rappresentazione toccava la sfera del religioso, mentre nell'opera unicamente quella del piacere estetico e spettacolare.

In realtà, l'appassionato d'opera è pronto a seguire anche le pur poche novità straniere con non minore entusiasmo, indipendentemente dalla lingua del loro libretto, per il quale si accontenta in genere di un sunto stampato iniziale o anche di una affrettata lettura a priori dell'intero testo. La ragione è semplice: la discriminante del suo interesse si misura su un terreno del tutto diverso dalla comprensione delle parole del testo. Perché, insomma, ciò che lo attrae e lo affascina nell'opera è la musica nella sua funzione prettamente espressiva dei contenuti forniti dal testo.

LE IMMAGINI E LE PAROLE

Bene, non dovrebbe essere lo stesso con il film? Davvero andiamo al cinema per sentirci raccontare una storia della quale le parole sono la componente primaria mentre le immagini fungono da semplice commento? Intendo dire: un qualunque film con Montesano potremmo tranquillamente ascoltarlo nella sala d'attesa del cinema, e avremmo avuto più o meno ciò che da quel film ci aspettavamo, laddove questo non ci basterebbe, che so?, nella sala d'attesa di un cinema in cui si proietta un film di Bergman o di Fellini. Cito a proposito due cineasti che non amo proprio per sottolineare con maggior vigore che il cinema può anche essere discusso nei valori estetici dei singoli registi e dei loro prodotti (e, ripeto, personalmente mi sento di mettere in discussione i due nomi di cui sopra) ma non in ciò che ne fa cinema: cioè a dire un evento visivo, figurativo.

Dunque, assodata la primaria funzione dell'immagine, ne consegue la complementarità della parola. E quale parola può complementare l'immagine

quando quella non appartiene a questa? Vi sarà certo capitato di vedere qualche film dove, non essendo comprensibile direttamente al pubblico (e magari anche alla critica) il sistema culturale cui rimandava un momento del dialogo, il doppiaggio ha pensato bene di adeguarlo al nostro: non so, ad esempio, una conversazione in cui al posto dell'originario riferimento, poniamo, a Brenda Lee, si coglieva il nome di Gigliola Cinquetti. Ambedue cantanti *teen-agers*, ma la prima sconosciuta (o quasi) da noi, mentre la seconda decisamente celebre.

Bene, non c'è bisogno di tali incredibili eccessi per dimostrare l'inconsistenza e l'incongruenza del doppiaggio (che non capisco perché in casi come questi si chiami «creativo»). A starci bene attenti, qualunque film americano (anche oggi) denota non pochi scarti fra immagine e parlato, ai quali, da bravi spettatori che non vogliono essere disturbati mentre si godono lo spettacolo, concediamo - per dirla col solito Coleridge - una «sospensione di incredulità». Vale a dire, facciamo come niente fosse. Non alludo a cose ovvie come la mancanza di sincronia fra movimenti delle labbra degli attori e parole italiane che vengono a loro attribuite, ma al contrasto rilevabile fra una ricca serie di movimenti, atteggiamenti, gesti dell'attore e le parole contemporaneamente pronunciate nella versione italiana.

Per fare un esempio, come ogni lingua - e forse più di molte altre - l'inglese presenta una vasta gamma di casi ascrivibili a quella che, se ben ricordo, Jakobson chiama «funzione fatica» del linguaggio. Una parola o una frase, cioè, acquistano particolare senso a seconda del modo in cui vengono pronunciate. Per di più, come dicevo,

tale funzione spesso si accompagna a quella che definirei una gestualità complementare, atta, vale a dire, a sottolineare ancor più quella specifica «funzione fatica».

L'inglese americano è una miniera in questo senso, e l'italiano non include quasi per nulla quella gamma nel suo sistema di comunicazione (ovviamente l'italiano ne ha un'altra alquanto diversa). Di conseguenza l'abilità del doppiatore potrà forse anche riuscire a ripetere perfettamente il tono di una battuta di questo tipo, ma non facendo parte del nostro sistema culturale non potrà non risultare anomala per lo spettatore, che nel migliore dei casi la prenderà per un momento strano e incongruente all'interno del testo, o comunque estranea alle sue reali, originarie denotazioni (un po' come, ad esempio, la traduzione italiana di un *haiku* giapponese, dove il rapporto significante-significato eccede di gran lunga il semplice livello del dizionario per rivelare, a chi di quella cultura fa parte, verità insospettite).

Così, mancherà il reale senso e sapore western al vecchio Bear Claw (unghia, artiglio d'orso) che in *Corvo rosso* di Sydney Pollack urla all'eroe titolare, Jeremiah Johnson, i suoi vantì di semidio della frontiera presi pari pari dalla letteratura del Sud-ovest, dai *Davy Crockett Almanacs* su su fino al Mark Twain di *Life on the Mississippi*. Così, mancherà addirittura una «logica» - quel «correlativo oggettivo» la cui assenza giustificava per T. S. Eliot la definizione di *Hamlet* come «tragedia fallita» - nello sviluppo di un film come *Lungo viaggio verso la notte* di Sydney Lumet, nel quale i momenti di litigio e aggressione all'interno di una sfortunata famiglia si alternano senza apparente ragione, senza causa con-

creta. E non c'è barba di doppiatore che possa rendere la carica teatrale che è non solo nel testo originale di O'Neill ma anche e soprattutto nel carattere irlandese di cui la famiglia Tyrone è perfetto esempio.

Come si vede, siamo entrati in un terreno che non si limita alla funzione «fatica» del linguaggio, ma che aggiunge al discorso un'importantissima componente culturale di più largo carattere. Consentitemi un esempio ancor più chiaro e rivelatore che implica fattori di estrema importanza per la completa comprensione del film: *Tootsie*, ancora di Sydney Pollack. Come è noto, il regista vi compare nella parte di un agente teatrale nuovayorkese, George Fields. Il cognome, si noti, non lascia trasparire alcuna ascendenza etnica che non sia anglosassone. Tuttavia, osservando e ascoltando attentamente la versione originale della pellicola, si coglie sia nel taglio recitativo gestuale sia nell'intercalare verbale del personaggio una tipica componente ebraiconuovayorkese che ovviamente non compare affatto (e come potrebbe?) nella versione italiana. Mentre il nervosismo manageriale dell'atteggiamento (fattore visuale) è naturalmente fissato sulla pellicola, sullo schermo, le brevi parole e frasi che Fields proferisce al telefono nonché il modo in cui vengono pronunciate - per scusarsi di dover interrompere la conversazione (dal momento che Michael è entrato inatteso nel suo ufficio) si perdono non poco nel doppiaggio, in cui figurano come semplici espressioni di imbarazzo. In realtà la componente indiscutibilmente nevrotica dell'eloquio di Fields (che ritornerà poi anche nella scena alla Russian Tea Room quando egli viene abbordato da Michael/Dorothy) è parte essenziale della sua origine ebraica. Ora,

l'origine ebraica del personaggio è importantissima non solo per cogliere in essa un'allusione allo spazio formidabile che gli ebrei nuovayorkesi hanno nei settori manageriali dello *showbiz*, ma anche - cosa importantissima! - per «leggere» il carattere di Fields, il quale si intuisce facilmente a questo punto, si è evidentemente cambiato cognome scegliendone uno più asetticamente anglosassone. E il film diventa così anche una critica al «complesso di inferiorità ebraico-americano».

Sento da tempo aria di obiezioni, e prevengo immediatamente. Capisco bene che gli ultimi esempi non possono essere imputati soltanto a una carenza che è nella natura del doppiaggio. Intendo dire che anche nella versione originale film e brani come quelli appena citati presenterebbero comunque difficoltà di comprensione per chi non fosse avvezzo ai riferimenti culturali che essi denunciano. Il fatto è che il doppiaggio, però, avalla l'eventuale ignoranza dello spettatore. Un po' come se in una traduzione letteraria (ma con questa similitudine non intendo assolutamente schierarmi dalla parte di coloro che credono - o credevano - all'equazione *cinema = letteratura*) un termine *yiddish* venisse saltato a pie' pari. Sia come pubblico che come traduttori potremmo anche non sapere che cosa quel termine significa, ma come traduttori è nostro dovere - quantomeno - non eliminarlo dal testo, e come pubblico esigere che vi venga mantenuto.

QUANDO IL DOPPIAGGIO TRADISCE L'ORIGINALE

Tuttavia, esempi come quelli citati rimangono nella sfera dei casi-limite. Regolare (ed è un esempio fra mille) quello fornito da *Chinatown* di Roman

Polanski. La distanza sociale fra Nicholson e la Dunaway, in questa pelli-cola, è di anni-luce: lo si vede dal loro rispettivo atteggiamento, ma lo si coglie decisamente anche dal dialogo originale. Il doppiaggio invece si limita ad attribuire all'uomo una parlata leggermente strascicata e ovviamente alcune parolacce che fanno regolarmente parte del suo vocabolario nel testo originale. Ma l'accento volgare, le contrazioni degli ausiliari, il gergo basso-sociale, la pronuncia strettissima delle parole si perdono completamente nella versione italiana. Esattamente come nella versione italiana di *Easy Rider* di Dennis Hopper si perde sia la pronuncia che il ritmo verbale tipicamente texani dell'avvocato ubriaccone (sempre Jack Nicholson). In *Arturo* di Steve Gordon capita anche di peggio: il playboy di Manhattan Dudley Moore interpella Liza Minnelli, ragazzotta di Queens proditoriamente intervenuta alla sua elegantissima festa di fidanzamento, con la frase: «Perché parli quella strana lingua?». Solo che nella versione italiana del film la Minnelli parla in quella festa più o meno come parla con suo padre disoccupato e in canottiera, dal momento che il doppiato rende ben poco l'affettazione verbale adottata da lei per l'occasione. E lo spettatore rimane là a domandarsi il senso di quella battuta.

D'altro canto, le volte in cui il doppiaggio ha tentato di colmare la distanza attribuendo a questo o quel personaggio dalla parlata popolare o addirittura dialettale un accento regionale italiano, come nel caso di *Berlin Alexanderplatz* di Rainer W. Fassbinder, i risultati sono stati ancor più disastrosi. Che cavolo ci fa un tedesco dall'accento torinese nella Berlino *entre-deux-guerres*? Come mai è capitato lì? Una risposta c'è, ma sarebbe me-

glio non averla. Spiega infatti il doppiatore Bruno Alessandro: «... nel doppiare quell'attore straordinario che è Gunther Lamprecht, il Franz Biberkopf di *Berlin Alexanderplatz*, ho fatto ricorso, per trovare una vena popolare-sca di recitazione, a dei ricordi della mia giovinezza, quando a Torino capitavo in certe osterie, le cosiddette piole... E questo mi è stato molto utile per ricreare un'atmosfera equivalente a quella di certe bettole frequentate da Franz. Magari pensavo la battuta in dialetto, la riassaporavo così dentro di me, e poi cercavo di dirla in italiano, senza perdere quelle sfumature che aveva acquistato con questo piccolo trucco».

Fortunatamente vi è anche chi, come Riccardo Cucciolla, sostiene onestamente: «È molto raro che un doppiatore possa permettersi slanci creativi, a meno che non faccia una piccola aggressione. La creatività infatti è aggressiva e, in certo modo, stravolge il lavoro svolto dall'attore o dal regista».

O anche Oreste Lionello (la cui pratica, peraltro, non salva le sue affermazioni): «Il doppiaggio ha ritardato in Italia almeno di trent'anni l'acquisizione di civiltà, di antropologie diverse, perché uniformando tutte le recitazioni straniere agli stessi attori, alle stesse voci italiane, ha livellato tutte quelle deliziose varianti dell'espressione e del modo di recitare». Salvo poi aggiungere: «Oggi è diverso».

Diverso perché? Questo né Lionello né altri lo spiega. Forse che i ragazzini americani, doppiati in italiano, oggi non dispiegano più quell'insopportabile accento romano? Fra il Brandon De Wilde di *Il cavaliere della valle solitaria* di George Stevens e la covata di *Papà, sei una frana!* di Arthur Hiller non c'è

alcuna differenza: figli di pionieri in un film dei '50 o prole di un sofisticato autore teatrale nuovayorkese in un film degli '80, la loro voce è sempre la stessa, e, quel che è peggio, non appartiene né agli uni né agli altri, adeguandosi forse più a quella dei cagnetti della disneyana *Carica dei 101* (metafora facile e prevedibile, ma non per questo meno vera).

Per come ho impostato la questione, il problema evidentemente non riguarda l'abilità dei doppiatori. Lo sappiamo tutti, sono i più bravi del mondo (ci mancherebbe altro che non lo fossero dopo decenni di *training* quasi esclusivo). Il punto è un altro, e non riguarda nemmeno il fastidio di ritrovarsi davanti ad attori diversi che parlano volta a volta con la stessa voce (una tendenza che va lentamente mutando), né il fatto di domandarsi sino a che punto le didascalie possono essere una valida alternativa ai difetti connaturati nel doppiaggio come istituzione. Personalmente sono anzi pronto a concedere che pellicole come *Un, due, tre* di Billy Wilder o *Il contratto del disegnatore* di Peter Greenaway siano più fruibili attraverso il doppiaggio che con le didascalie, poiché, pur non avendo mai pensato che queste ultime guastino irrimediabilmente il piacere della visione (come sostengono i difensori del doppiaggio), mi rendo conto che vi sono opere le quali, come le due citate, sono troppo «parlate» perché il loro dialogo possa essere riportato in calce alle inquadrature, sia pure in forma condensata.

PROBLEMI CULTURALI

Il problema, come si diceva, è invece di natura culturale (oltreché, ovviamente, estetica). Non si può eliminare

la gamma di una voce che interpreta usando un'altra voce, per quanto brava e bella questa possa essere. Non si può eliminare una denotazione (sociale, intellettuale, geografica ecc.) col tranquillizzante alibi che, tanto, questa non verrebbe comunque colta dal pubblico. Se battiamo le mani davanti a Laurence Olivier che recita in inglese sulla scena, possiamo farlo anche quando Olivier recita in inglese sullo schermo. Se non conosciamo questo o quell'accento, questo o quel gergo, possiamo (no, dobbiamo) bene recuperare la distanza. Lo faremo gradualmente: l'eventuale (e a mio parere irrealizzabile) abolizione del doppiaggio cinematografico non è questione di bacchette magiche, ma di una disabitudine che per smaltirsi richiede il tempo di almeno una generazione.

È stato dimostrato che chiunque, con un mezzo audiovisivo (e senza nemmeno l'ausilio di didascalie) può imparare una lingua attraverso la lenta serie di passaggi gradualmente di acquisizione che si attuano automaticamente (sia pure secondo ritmi di apprendimento personali). Con le didascalie sarebbe ancora più facile. Purtroppo in questo paese il cinema continua ad essere inteso come «divertimento», «distrazione». E dunque, perché mai sottoporsi alla minima fatica nel momento in cui si entra in una sala per puro piacere e diversivo? Per ben pochi in Italia il cinema - anche il peggiore - è un fatto culturale, tale cioè da richiedere l'esercizio di un funzione critica (non necessariamente di carattere cinematografico, linguistico). Quindi, parlare di cultura (anche solo linguistica), parlare di antropologia, come fa Lionello, è un nonsenso. E lo è a maggior ragione quando, ad esempio, nella versione italiana di *Re*

per una notte di Scorsese sentiamo De Niro che, citando l'ultimo film della Monroe, lo chiama *Gli inesorabili* invece che *Gli spostati*, o quando in *Eva contro Eva* di Joseph Mankiewicz Bette Davis se ne esce con la battuta «Mettiamoci il salvagente» invece che «Allacciarsi le cintura di sicurezza», dal momento che all'epoca i voli passeggeri in Italia non si erano abbastanza sviluppati da consentire la comprensione della metafora aerea imbastita dal testo e messa in bocca all'attrice.

Nel primo caso si tratta di pura e semplice trasandatezza da parte di chi ha curato l'edizione italiana del film di Scorsese; nel secondo, di una forzatura che elimina dal testo la sfumatura di benessere implicita nella scelta della metafora originaria. Una sfumatura così importante che, fosse anche eventualmente ripresa in tempi odierni, non avrebbe più lo stesso significato, la stessa connotazione che essa aveva all'inizio dei '50 (quando, cioè, se in Italia i voli passeggeri praticamente non esistevano, in America solo i benestanti se li potevano permettere). Quest'ultimo caso passa, non so bene perché, sotto la definizione di «doppiaggio creativo». Ma qui è necessario intendersi. Doppiaggio creativo è quello che rielabora frasi intraducibili non solo senza alterarne il senso, ma senza nemmeno perdere strada facendo le loro ulteriori connotazioni. Doppiaggio creativo è quello che in *Il giulare del re* di Panama e Frank, al posto della splendida e logicissima assurdità «The pellet with the poison's in the vessel with the pestle...» ne mette un'altra altrettanto logica ed insieme assurda. Già con i Marx le cose cambiano, al momento che i loro *puns*, i loro giochi di parole si portano quasi regolarmente dietro allusioni critiche alla società americana, ad ambienti

aristocratici, connotazioni popolari dei personaggi, ironia corrosiva nei confronti di miti storici e nazionali, e via dicendo.

IL RUOLO DELLA TV

Viviamo in tempi in cui parecchi film italiani vengono girati in inglese. Viviamo in tempi in cui *E la nave va* di Fellini, girato appunto in inglese, viene doppiato in italiano indi ridoppiato in inglese per altri mercati. Carne da macello (manipolata però da esperti professionisti della fesa e del filetto) il film passa di mano in mano, anzi di voce in voce, senza riguardo per lo stretto, insostituibile rapporto fra immagini e colonna sonora originali. Mi sono sempre chiesto perché diavolo i titoli di testa o di coda dei film stranieri si ostinano a notificarci il nome del gaffer o del tecnico audio: nel migliore dei casi dovremo loro quel certo fruscio di sete o quel rumore di cocci rotti, non certamente la totalità del sound della pellicola. Ma dal momento che su quei titoli sono indicati regista, scenografo, montatore, fotografo ecc., ci sarà pure una ragione, estetica oltretutto professionale, per averci messo anche quegli altri.

In qual conto il nostro paese tiene il cinema lo dimostra del resto molto bene la pratica del doppiaggio di attori italiani. Non che parecchi di loro non ne abbiano bisogno. Ma se per essere attore è sufficiente un bel viso o un po' di forme dal momento che, tanto, c'è sempre qualcuno che può prestar voce a chi è incapace non dico di farne strumento di recitazione, ma anche solo di modularla, bene, questo la dice lunga sulle ragioni per cui il doppiaggio è ormai diventato un'istituzione nazionale come gli spaghetti.

E pensare che oggi lo spettacolo si ar-

ticola in uno spazio tale da escludere qualsiasi preoccupazione sindacale da parte dei doppiatori. Intendo dire che la Tv è divenuta una magnifica riserva di caccia per coloro che giustamente difendono la loro professione e il loro posto di lavoro. Non è un caso che in Italia si sia cominciato a parlare di doppiatori al di fuori da occasioni e luoghi specialistici proprio e soltanto in questi mesi, quando cioè è bastato un loro sciopero per bloccare la visione di *Dallas* e cugini. Quando mai uno sciopero di doppiatori cinematografici ha richiamato tanta attenzione?

La Tv, dunque, costituisce un enorme potenziale di lavoro, e ciò porta ad esigere che vada cambiata e migliorata fra le altre cose la politica delle emittenti televisive nei confronti del doppiaggio. Sempre Oreste Lionello afferma che «il 99% delle tv private, pur di risparmiare, riesce a produrre grosse vergogne». Prescindendo da quella grossa vergogna che è il suo doppiaggio di Woody Allen, il quale ne esce come fosse un povero scemo, e tanto più esecrabile in quanto Lionello è un professionista decisamente capace, non è dunque il momento per i doppiatori realmente professionali, per il fior fiore del campo, di passare a riscattare con la loro professionalità un tipo di spettacolo che certamente non ambisce ad essere considerato sulla base di uno statuto estetico, ma che d'altra parte è pur sempre un fenomeno di massa potenzialmente molto serio e professionale?

Cartoni animati, *serials* polizieschi, saghe storiche e familiari, e così via, la produzione televisiva straniera non ha certo dato prova di preoccupazioni estetiche. La cosa, in certa misura, si può anche comprendere: le condizioni di fruizione del programma televisivo

sono ben altre da quelle del cinema, l'occhio distratto con cui si guarda il teleschermo non è quello che sfoderiamo nella «sala buia», foss'anche solo per un anonimo filmetto. È un discorso lungo e importante, in parte già fatto e che comunque non è mio compito riprendere. È sufficiente accennarlo per sostenere che se il cinema non ha bisogno di doppiaggio, la televisione invece sì. I doppiatori, dunque, non lascino campo libero a dei dilettanti che prima o poi potrebbero persino entrare in concorrenza con loro nello stesso ambito cinematografico dopo averlo fatto in quello televisivo.

Ma quando parlo di cinema, lo ripeto, alludo al cinema nella sua totalità, anche a quello di carattere scadente e commerciale. Se infatti è vero che - come ho detto in apertura - do per acquisite e scontate le ragioni addotte dall'estetica contro la pratica del doppiaggio, ritengo però che non si possa - come qualcuno aveva invece proposto durante il referendum di quarant'anni fa su *Cinema* - limitare l'abolizione del doppiaggio ai film di carattere «artistico». Pena il rischio di creare ghettizzazioni, spaccature, discriminazioni e in fondo un vero e proprio organo di censura intellettuale. È il cinema nel suo insieme ad essere un fenomeno estraneo al doppiaggio, non questo o quel film, e proprio (oltreché per quelle di carattere estetico) per le ragioni culturali che mi sono sforzato di indicare. Ma tutto questo, ripeto, è accademico. Che io abbia ragione o no conta poco, perché il doppiaggio non è un fenomeno eliminabile con il ragionamento, la dimostrazione, il convincimento. Proporre di abolirlo sarebbe, per il pubblico, come proporre di mostrare doppiati in cinese i film di Pozzetto e Montesano: gli spettatori si perdereb-

bero quel che essi cercano nel cinema, cioè esattamente quello che al cinema non appartiene e non compete.

L'ATTORE DIMEZZATO

Alberto Castellano e Vincenzo Nucci

Abbandoniamoci per un attimo nelle braccia della fantasia trasferendoci nel laboratorio di studi del dottor Frankenstein. Si consiglia ai critici cinematografici presenti di liberarsi per l'occasione di penne, taccuini ed occhiali ed indossare i ben più impegnativi camici bianchi di fantachirurghi.

Le operazioni chirurgiche che ci accingiamo a compiere vedono la voce come oggetto principale di intervento. Il piacere di concedersi questo immaginario viaggio macabro-fantastico rende disponibili anche i più riottosi a prendere in considerazione la tendenza a leggere il doppiaggio (almeno nella sua fase preliminare) come una operazione di impossibile chirurgia vocale. Gli artefici del doppiaggio possono essere infatti assimilati ad una affiatata équipe di assistenti guidata da un mitico professor Frankenstein, animato non tanto da una sadica smania sperimentatrice quanto da una missionaria investitura tesa al raggiungimento della perfezione.

Che cosa è infatti il doppiaggio se non anche una operazione di «trapianto» di una voce su un corpo, quasi a voler correggere in tal modo un reciproco scompenso fisiologico? Secondo voi, non c'è nessuna differenza a vedere e ascoltare John Wayne doppiato da Emilio Cigoli, Cary Grant da Gualtiero De Angelis, oppure vedere e ascoltare questi quattro attori recitare col proprio volto e la propria voce? O ancora gli stessi Wayne e Grant

ridoppiati da nuove voci?

In tal senso avrebbe avuto ragione Jean Renoir quando apoditticamente tuonava dicendo: «Considero il doppiaggio una mostruosità, una specie di sfida alle leggi umane e divine». In realtà quello che fa del doppiaggio italiano un caso unico nella storia del cinema ed un fenomeno ineguagliabile ed irripetibile, è proprio la continua sfida lanciata contro il determinismo storico-biologico che si cerca di indirizzare mediante una impossibile/possibile operazione di sutura tra una voce ed un corpo separati nello spazio, nel tempo e nel contesto.

Il nostro sistema di doppiaggio cinematografico (ed escludiamo quello televisivo) è una macchina perfetta, infallibile nella scelta delle singole voci, impeccabile nell'adattarle ai tratti psicosomatici, alle sindromi, ai tic dell'attore-personaggio, determinante nell'attivare quel meccanismo di inesusta seduzione esercitata dai divi dello schermo. Questa ricerca della giusta accoppiata è sostenuta da una tensione sperimentale, quasi maniacale, come dimostrano quei casi paradossali in cui alcuni doppiatori in veste di attori sono stati doppiati.

È un apparato complesso che come tale esige l'impiego di una alta specializzazione differenziata. Se raffrontiamo infatti il doppiaggio inteso quale traduzione a quella di un testo letterario, ci si accorge della variegata gamma di competenze specifiche: la pagina scritta semplifica di per sé l'operazione, gravando il risultato finale unicamente sulla personalità del traduttore, il quale può essere un professionista di routine oppure un autore che si cimenta con un testo straniero.

Il film doppiato è invece la somma di

più professionalità: il curatore della versione italiana e quello dei dialoghi, il direttore del doppiaggio e i doppiatori-interpreti. Se ai primi è affidata la costruzione dell'intelaiatura e al secondo, egli stesso doppiatore, la difficile assegnazione delle voci ai rispettivi personaggi, sono però i doppiatori che danno il definitivo ed inconfondibile *touch* alla versione finale del lavoro. Sono loro quindi i veri artefici della sintesi creativa e del magico *blend* e si trovano ad essere alla fine i Pavese, i Vittorini, i Montale, i Pocar del doppiaggio.

Il nostro laboratorio chirurgicovocale ha provocato uno scambio tra doppiatori e attori, vantaggioso per entrambi. Da un lato infatti le nostre stupende ed armoniche voci aderiscono perfettamente ai volti ed ai tratti degli attori, valorizzandone le stesse qualità recitative ed espressive al punto da risultare imprescindibili e da provocare reazioni di fastidio non solo sonoro ma con ripercussioni anche visive quando vengono meno. E qui appaiono inconsistenti le scontate argomentazioni che il giudizio sulle voci originali sarebbe viziato dall'inevitabile confronto con le nostre, e che l'assuefazione a certi doppiatori fanno risultare certe voci più brutte di quelle che in realtà sono. Alcune (vedi Brando, Wayne, Grant, Milland) sono di per sé sfasate rispetto al corpo-mito. Dall'altro lato però anche i nostri doppiatori sono stati valorizzati dai volti a cui hanno prestato la voce.

La vertenza di cui sono stati protagonisti recentemente, alzando la «voce» per sostenere le loro legittime rivendicazioni, l'attenzione maggiore e l'interesse dell'opinione pubblica, questo stesso convegno, gettano le basi per un loro riscatto dall'anonimato in cui

sono stati ingiustamente confinati per anni e un risarcimento parziale allo snobismo e alla misconoscenza del loro valore da parte di critici e studiosi. Ma qualsiasi riflessione sulla loro condizione di professionisti per molto tempo emarginati, rischia la dilatazione retorica se non è usata anche per ricondurre nelle giuste proporzioni il rapporto tra il loro mestiere e le loro potenzialità represses e aspirazioni frustrate ad essere attori «totali».

Si resta in alcuni casi delusi quando si conosce la vera identità di doppiatori famosi dall'ugola familiare o comunque sorpresi nello scoprire la loro reale età difforme da quella assegnata da un immaginario identikit. Un altro stimolante effetto prodotto dal doppiaggio è proprio questo rimescolamento di fasce d'età, in virtù del quale spesso il doppiatore con una voce giovanile è più anziano del doppiato e viceversa. Per alcune voci fresche ed inossidabili (è il caso di Massimo Turci, che nonostante l'età continua a rifinire con un inimitabile tocco giovani nevrotici e complessati sulla scia aperta da Anthony Perkins) sembra quasi instaurarsi un baratto pseudofaustiano.

In alcuni casi (Cesare Barbetti, Giampiero Albertini, Glauco Onorato) le nostre aspettative sono incoraggiate dal loro timbro, dal loro tono, dalle loro caratteristiche vocali, non necessariamente influenzate dai volti degli attori che doppiano. In altri casi (Cigoli, De Angelis, Rinaldi, Locchi) troviamo una soddisfacente armonia corpo/voce. Resta comunque la convinzione che a parte la casistica che esemplifica gli itinerari che portano al mestiere del doppiatore (scelta, caso, timidezza, gratificazione) la maggior parte se avessero intrapreso soltanto la carriera di puro e semplice attore non avreb-

bero mai toccato i livelli che invece hanno raggiunto come doppiatori.

Troppo forse è lo scompensamento tra le doti recitative vocali e le caratteristiche fisico-somatiche-gestuali accettabili, ma non del livello di quelli doppiati. Una voce ha ragione di esistere solo se accoppiata a quel volto o a quei volti e, viceversa, un volto ha ragione di essere solo se accoppiato a quella voce o a quelle voci.

La nostra analisi, le nostre riflessioni, le nostre considerazioni sul doppiaggio italiano privilegiano il cinema americano, ed in particolare quello degli anni '40-'50. È questo infatti che ha prodotto il maggior numero di capolavori di massa, imponendosi come il settore privilegiato per la consacrazione dei doppiatori. La ricca ed eterogenea gamma di divi, divine, caratteristi, partoriti da questo periodo d'oro del cinema, è diventato il terreno ideale per i nostri *vocalist* per esercitare le qualità vocali e le capacità interpretative.

Non hanno forse proprio loro avuto un peso decisivo nella nascita dei miti e dei sex-symbol maschili e femminili e nel rafforzamento di quel rapporto di fedeltà incrollabile e di gradimento incondizionato tra pubblico ed attori e attrici? Significativa in tal senso è la battuta che Luchino Visconti fa pronunciare ad una Anna Magnani estasiata nel film *Bellissima*, quando le fa dire «Lo senti? È coso... Burt Lancaster. Quant'è simpatico!», mentre ascolta soltanto e da lontano la voce ineguagliabile di Emilio Cigoli.

Questo episodio di finzione cinematografica trova un significativo riscontro nella pratica del doppiaggio specialmente nei film degli anni '50. A parte il caso di quella numerosa schiera di

interpreti che all'inizio della loro carriera erano doppiati a causa delle voci ritenute sgradevoli o cacofoniche, a molti attori del cinema popolare italiano prestavano la voce i doppiatori più famosi e non per necessaria emergenza. Questa apparente anomalia conferma la familiarità di certe voci penetrate lentamente ma inesorabilmente nel costume nazionale.

Indipendentemente dal corpo/attore che li ha resi famosi, si instaura con essa *tout court* un rapporto esclusivo che incrementa il nostro immaginario, ritagliando la dimensione degli «interpreti senza volto». Uno dei film più esemplificativi in tal senso è *Femmina senza cuore* di Roberto Amoroso, dove gli attori sono doppiati da Giulio Panicali, Giuseppe Rinaldi, Lauro Gazzolo, Carlo Romano, Lidia Simoneschi. Se si eliminano le immagini queste voci potrebbero appartenere anche ad un film americano.

Ci sono poi molti casi in cui questi ed altri doppiatori compaiono proprio come attori. Proviamo con questi film a fare un gioco sperimentale sul suono e l'immagine. Se si priva il film del volume, ci troveremo di fronte a delle immagini che in quanto concepite sonorizzate danno ovviamente una idea parziale di ciò che rappresentano. Se al contrario si sopprime la colonna visiva e ci si limita ad ascoltare, le voci ci rimandano ad una multiforme galleria di personaggi e situazioni per cui si possono immaginare uno o più film.

Questa analisi potrebbe essere assunta a sostegno della mistificante argomentazione secondo la quale il solo fatto che alcuni attori (perché di attori si tratta) doppiano più attori provocherebbe una omologazione sonora prevaricante e spersonalizzata. Ed è

invece proprio questo assioma ad essere viziato da una visione omologata della figura del doppiatore. Chi è infatti il doppiatore? È un attore che interpreta un altro attore ma è anche un attore che dà la voce al personaggio, per cui il doppiatore si esibisce in tante interpretazioni vocali diversificate, corrispondenti alle più svariate sfumature psicologiche, sentimentali, emotive.

È difficile sostenere che l'interpretazione che dà Giulio Panicali del fragile e smarrito alcolizzato Ray Milland in *Giorni perduti* sia analoga a quella dello stesso Panicali del diabolico innamorato Fred Mac Murray de *La fiamma del peccato*: due storie, due attori, due personaggi, due ambienti che non hanno nulla in comune e due interpretazioni vocali fornite da un unico doppiatore. Come l'Emilio Cigoli del furibondo e passionale amante Gregory Peck di *Duello al sole* non è lo stesso di quella cinica faccia da schiaffi di Clark Gable di *Via col vento*, così Gualtiero De Angelis cesella la insofferente curiosità e la smania voyeristica (complice lo spettatore) di James Stewart ne *La finestra sul cortile*, in modo del tutto diverso da come rende l'ambiguo fairplay e l'angosciante enigmaticità di Cary Grant in *Intrigo internazionale*, sempre sotto il medesimo segno del maestro Hitchcock. E ancora Lidia Simoneschi diversifica la perfida seduzione di Barbara Stanwyck ne *La fiamma del peccato* dalla conflittuale psicologia di Deborah Kerr in *Tè e simpatia*.

L'efficacia del doppiaggio trae la sua forza proprio dalla condizione di «attore dimezzato» del doppiatore. Qualunque sia la motivazione che lo ha spinto ad intraprendere la professione, ha trasformato proficuamente la

condizione di presunto handicap, concentrando le sue potenzialità recitative nelle doti fonetiche ed estraendo da questa sublimazione vocale una prodigiosa linfa, portando alle estreme conseguenze (interpretazione di una interpretazione) il metodo di lavoro tracciato da Stanislavskij. Lavoro che richiede ancora più fatica, impegno e creatività se si considerano gli spossanti turni a cui sono soggetti e che il loro interiore modo di essere (artistico) si spersonalizza nella finzione (anzi finzione nella finzione).

Sono frequenti i casi in cui il doppiaggio definitivo scaturisce non dal semplice esercizio vocale bensì da una vera e propria pratica recitativa totale con tanto di ricostruzione in sala di ambientazioni e posizioni corporee, che prima di approdare all'intonazione ottimale richiedono prove proprio come sul set. Questo meccanismo fa sì che le stesse voci partoriscono una gamma infinita di sonorità che definiscono altrettante tipologie caratteriali ed estetiche: una voce calda, suadente, gracchiante, sensuale, farfugliante, imperiosa, incerta, convulsa, dura, può sortire l'effetto di ingentilire, incattivire, erotizzare, abbellire, imbruttire, rendere sgradevoli i personaggi.

La contaminazione incrementa la credibilità e la veridicità di personaggi e situazioni e gli illusionisti della parola regolano il serbatoio emotivo dello spettatore e sono loro gli arbitri di passioni, sogni, fantasie, commozioni, ilarità, repulsioni, attrazioni, al punto da rendere impossibile qualsiasi operazione di separazione delle due componenti (voce italiana e attore straniero) e di ripartizione tra le due del piacere della fruizione. Oltre tutto l'abitudine all'accoppiata sedimenta la convinzione della inscindibilità del

corpo-voce e forse inconsciamente lo spettatore esorcizza qualsiasi riflessione che turbi la combinazione ideale.

Se a questi parametri emotivi dello spettatore si riconosce la valenza di una inoppugnabile verifica dell'autenticità tematica di un certo cinema, non si può fare a meno di rilevare che in questo senso il doppiaggio si è rivelato determinante nella diffusione di massa del cinema straniero (soprattutto americano) anche in quanto esperienza umana e non fa che isolare impietosamente la schiera di puristi arroccati nel loro esasperato calvinismo filologico.

Il pubblico è sicuramente più adulto e maturo di quanto i paladini della versione originale hanno sempre cercato di far credere, insinuando che il gradimento espresso per il doppiaggio e la preferenza per la versione italiana sarebbero viziati dall'impossibilità di poter scegliere tra le due versioni e dal fatto di non conoscere le voci autentiche di attori e attrici stranieri.

Il merito artistico del doppiaggio risiede nell'aver espresso una realtà estetica sorretta da una felice, fantasiosa e multiforme ispirazione che sa rimanere fedelmente aderente al dato poetico originario. La risposta migliore a chi recrimina lo snaturamento del processo univoco dell'opera d'arte, provocato dall'unità artificiale insita nel doppiaggio, è quella che offre Francesco Luseri nel libro *Il volto e la voce*, laddove con accenti pirandelliani sostiene che «questo trucco, questo fatto consentito dalla tecnica regolarizza, razionalizza, rende ordinario accadimento la commistione, il gioco magico, la composizione e la scomposizione di sovrapposti piani di varie realtà, tutti illusori e tutti reali».

Il fascino esercitato da queste voci è strettamente legato al consolidamento di stereotipi recitativi codificati dai generi. Sono il western, il poliziesco, l'horror, la commedia, il bellico, con le loro particolari atmosfere ed il surplus di emotività a non potersi privare dell'apporto creativo dei doppiatori. Uno sghignazzo in un western, una voce narrante in un «nero», una macabra intonazione in un horror, un inarrestabile effluvio di battute in una situazione comica nella commedia, un secco ordine impartito in un bellico, quanta della loro forza e intensità perdono se non sostenuti da una giusta modulazione e da un timbro adatto? Se si eccettuano quella francese ed inglese, tutte le altre cinematografie non sono segnate da particolari caratteristiche congeniali al nostro repertorio vocale e la loro struttura narrativa, il retroterra culturale rendono irrilevante il contributo interpretativo dei doppiatori, se non addirittura pleonastico come nel caso di quelle cinematografie (giapponese, indiana, dell'Est europeo) in cui è da preferire la versione originale sottotitolata, privilegiando così quel rigore filologico inopportuno invocato dai puristi anche nel caso di quella americana a salvaguardia dell'Opera Filmica. Una tradizione, quella delle edizioni originali, comune a quasi tutte le cinematografie. Che però negli ultimi anni ha ceduto il passo al doppiaggio con risultati non sempre brillanti sia per la mancanza di una scuola e di una generazione di doppiatori sia per la determinazione culturale a crearne una.

Nei tempi in cui la congiura del silenzio della critica specializzata accreditava una immagine fuorviante del doppiaggio omogeneamente anonimo, solo poche eccezioni godevano di pubblici riconoscimenti. È il caso di Ti-

na Lattanzi ed Emilio Cigoli, nei confronti dei quali l'indulgenza era indotta dalla fortuna degli originali sia per la positività dello stereotipo di Greta Garbo sia per la negatività presunta dello stereotipo di John Wayne.

Ovviamente costituisce una eccezione il caso in cui la voce è talmente caratterizzata e piacevolmente invadente da non poter passare inosservata come Carlo Romano/Jerry Lewis (ma nessuno si è mai occupato di Vinicio Sofia che pure ha una voce dal particolare diagramma sonoro) e di alcuni attori-doppiatori occasionali come Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Gino Cervi.

Un discorso a parte merita, per le ripercussioni di carattere formale e di fruizione, la casistica degli attori *tout court* che prestano la voce. Si escludono naturalmente quei doppiatori (Cigoli, Lauro Gazzolo, ecc.) che hanno svolto anche attività recitativa ma comunque secondaria rispetto al doppiaggio. Tra gli attori-doppiatori occorre distinguere quelli la cui familiarità del volto e popolarità dello stereotipo a cui hanno dato vita possono risultare fastidiose e creare disagio turbando l'equilibrio del rapporto voce-volto, incombendo i personaggi a cui si rimandano e prevaricando il proprio viso su quello del doppiato, inquinando così anche la pur ottima prestazione vocale, (come il caso di Sordi, Giannini, Stoppa, Proietti).

Gli altri invece si introducono con discrezione, forti di una immagine professionale consolidata nell'immaginario dello spettatore ma dai contorni più sfumati, e qui si pensi ad Aldo Silvani, Rina Morelli, Andreina Pagnani, Sergio Fantoni, Luigi Vannucchi, Adriana Asti, Vittorio Caprioli, Nando

Gazzolo, Flavio Bucci, Michele Placido, Renzo Palmer.

In alcuni casi il ricorso ad attori di grido per il doppiaggio semina delle ombre sul lusinghiero movimento che a suon di scioperi, dibattiti, riconoscimenti, ha promosso elevandoli a protagonisti i doppiatori, risarcendoli parzialmente dell'ingiusto oblio di lustri e riabilitandoli innanzi tutto come attori oltre che professionisti. Lo dimostrano alcuni personaggi e film recenti di prestigio e di richiamo (*Lenny* e *Shining*) e casi culturali (*Mephisto*) per i quali si è pensato i ricorrere a Luigi Proietti per Dustin Hoffman e Giancarlo Giannini per Jack Nicholson e per Klaus Maria Brandauer quasi con l'intento di nobilitare il prodotto prendendo le distanze dalla routine. Ma ci sono ovviamente delle eccezioni, come Flavio Bucci divenuto uno scatenato John Travolta e Rita Savagnone che ha indossato gli abiti sonori della seducente Edwige Fenech. Il nostro sistema di doppiaggio è fondato su una gerarchia non di stampo divistico bensì basata su criteri di estetica vocale, per cui la scelta e l'assegnazione delle voci avviene in base alle caratteristiche di esse, alla maggiore o minore adesione al corpo-attore, alla capacità di fisicizzare al meglio il repertorio caratteriale. Questa gerarchia non corrisponde meccanicisticamente a quella degli attori doppiati, come potrebbe spingere a pensare il privilegio dell'investitura dei Cigoli, De Angelis, Panicali, Lattanzi, Simoneschi, di parlare in nome del Gotha divistico; in realtà la varietà e la complessità delle tipologie è tale da rendere fluido ed elastico il meccanismo selettivo.

Lo prova il fatto che soprattutto nel cinema americano degli anni '50 si sono ascoltati spesso personaggi secon-

dari e di contorno parlare con la voce dei grandi, in qualche caso addirittura per pronunciare poche battute e il fenomeno ricorrente nel cinema italiano di doppiatori pregevoli come Massimo Turci (Anthony Perkins, Alain Delon) e Pino Locchi (Tony Curtis, Sean Connery) che si sono «abbassati» a dare la voce quando non cantano rispettivamente a Massimo Ranieri, Little Tony, Al Bano e Achille Togliani, Claudio Villa, Teddy Reno, protagonisti del genere canoro-musicale degli anni '50-'60.

DOPPIATORI «DIVI»

Oggi anche il nostro *voice system* ha ceduto ad alcune leggi del divismo. Alcuni doppiatori in particolare sono stati ripagati del lungo periodo di lavoro oscuro non solo in termini di notorietà e di prestigio ma anche in termini economici, che si concretizzano in attività extra doppiaggio come la pubblicità, in cui le sottilette di formaggio di Giorgio Piazza restano un magrissimo secondo piatto in un banchetto pantagruelico dominato dai prodotti marchiati Ferruccio Amendola e Giuseppe Rinaldi. È impensabile quindi che attualmente un doppiatore accetti di interpretare personaggi secondari se si eccettua forse solo Ferruccio Amendola (consacrato dai nuovi divi americani Al Pacino, De Niro, Stallone, Hoffman) che doppia Thomas Milian nella serie dedicata a Monnezza ed affini, dove entra però in gioco la popolarità dello scollacciato questurino.

Questa che per qualcuno potrebbe configurarsi come una «degenerazione» divistica per un atteggiamento parruccone e moralistico, offre in realtà uno spunto per i fans di Ferruccio Amendola per dare uno sguardo retrospettivo alla sua carriera, rilevan-

do un profondo mutamento professionale che ai più irriducibili nostalgici della prima fase può apparire come una contraddizione. Non è facile infatti adattarsi all'Amendola divo, lui che è stato il più grande trasformista del doppiaggio italiano. Vero proprio *recordman* di personaggi, campione del polimorfismo umano, del camaleontismo caratteriale, questo incontrastato signore degli anelli, questo Fregoli dell'anima, insomma lo «Zelig» della parola, prima di divenire il doppiatore più richiesto e quotato, ha contrassegnato il suo lungo e intenso apprendistato con una onnipresenza ossessiva. Proviamo a fare i conti dei film degli anni '50-'60 dove non è presente: pochissimi.

Dal western al mitologico, dalla commedia al musicale, da quelli d'autore a quelli degli artigiani, doppiando un personaggio o pronunciando una sola battuta, Ferruccio Amendola non è mai mancato all'appuntamento con lo spettatore. La sua frenetica e anomala attività, che ci ha tramandato una galleria frastagliata e ineguagliabile dei personaggi più vari e spesso simpaticamente anonimi, legittima una lettura più in chiave di *divertissement* e di reinvenzione frivola ed effervescente di un mestiere che rischia di diventare monotono e frustrante se non tocca livelli gratificanti, che in quella di un particolare aspetto dell'organizzazione del lavoro. Insomma il suo sfrenato mimetismo scaturisce più da una smania sperimentale, dal fervore interpretativo e forse da una affannosa ed inconscia ricerca di identità, che non da una caotica ed inadeguata ripartizione dei ruoli. Due esempi-manifesto sono costituiti da due *cult movie* del doppiaggio italiano: *Di Tressette ce n'è uno, tutti gli altri son nessuno*, nel quale dà la voce anche se

per poche battute a ben sei personaggi (un vecchio mendicante, un bandito grasso e pelato, due pazzi, un uomo incappucciato ed un altro bandito) e *Stanza 17-17, palazzo delle tasse, ufficio imposte* nel quale fa parlare tra loro Philippe Leroy ed il vecchio Capannelle ed inoltre un usciere. La sua convulsa sfida alle leggi della natura annovera tra l'altro anche l'interpretazione di una voce femminile in una commedia erotica italiana, un asino parlante in un film dell'Est europeo, e, *dulcis in fundo*, anche la decana Paola Borboni.

Una ipotetica soppressione del doppiaggio in Italia priverebbe certamente gli spettatori di un pezzo di storia del cinema. La perdita di Amendola risulterebbe forse come una iattura più che per l'indubbio *voice appeal*, patrimonio anche di altri, essenzialmente per il fedele contrappunto di una *tranche de vie* filmica e violenterebbe la nostra memoria storico-cinematografica. La sua ipotetica scomparsa dalla scena ci farebbe disperare al pari di quanti si sono strappati i capelli alla notizia del ritiro dal set di Ingmar Bergman.

Il nostro sistema di produzione cinematografico non si è autocompiaciuto delle belle ed efficaci voci prodotte, al punto da imporre indiscriminatamente il doppiaggio in tutti quei casi di attori e attrici dai tratti vocali ritenuti inadeguati rispetto al personale look tali da richiedere la correzione. Se il trapianto può reprimere il bagaglio recitativo individuale e alterare il personaggio più congeniale, si preferisce allora lasciare al corpo-attore la propria voce. È il caso di Stefania Sandrelli e Claudia Cardinale, le quali proprio agli inizi della loro carriera hanno trovato nella voce sicura e aggress-

siva di Adriana Asti un contributo per affermarsi. L'indubbio sex-appeal e una verosimigliante aderenza ai personaggi interpretati hanno in seguito fatto accettare senza drammi dal pubblico la voce fragile e svagata della Sandrelli e quella roca della Cardinale.

Nell'ambito del doppiaggio divistico, al polo opposto di Ferruccio Amendola troviamo Oreste Lionello, che deve la sua consacrazione e popolarità a Woody Allen, il quale sotto certi aspetti non gli ha però reso un buon servizio. Mentre infatti da un lato Lionello ha potuto registrare un incremento dell'attività di total showman (nel cabaret e in televisione), dall'altro l'attività di doppiatore è andata incontro ad una progressiva sclerosi, imprigionandolo in uno stereotipo improduttivo e forse anche frustrante. La sua assonanza fisica, l'analogica tipologia che ne fanno un vero e proprio replicante all'italiana, hanno minato le sue possibilità di esibirsi in altre *performances* vocali che non fossero i personaggi di Walt Disney e altri meno caratterizzati.

Si rischierebbe però di negargli frettolosamente e superficialmente la potenzialità del grande doppiatore multiforme-tipo, dovendo affidarci solo ad ipotesi e sensazioni. Sono infatti le sue caratteristiche somatico-vocali precise ma troppo limitate per affidargli altri personaggi o piuttosto Allen/Lionello in simbiosi risultano troppo invadenti e fastidiosi così da condannarlo ad un eterno stereotipo vocale? Un fatto è certo, quando Lionello ha prestato la voce a Jerry Lewis in *Ben tornato picchiatello*, sostituendo lo scomparso Carlo Romano, che si è sforzato di non farci rimpiangere, ci ha restituito un Picchiatello irriconoscibile, tradendone l'humus e riportandoci

nostalgicamente al ricordo di un timbro inimitabile e fisiologicamente aderente.

Il sistema di doppiaggio che pure fin dalle origini si è avvalso di tecniche (quali sincronizzazione e missaggio) che hanno segnato il trapasso dal muto al sonoro, facendo leva sulla possibilità di creare illusioni in laboratorio e ricorrendo al trucco sofisticato, ha incontrato il proprio limite di applicazione proprio negli artefici della voce. È rimasto quindi vittima di quelle categorie estetiche (ovvero uno stile, una intonazione, una fusione perfetta corpo/voce) da esso stesso partorite e suffragate dal consenso incondizionato del pubblico. Le potenzialità di magiche manipolazioni non sono infinite come per le nuove tecnologie e per il cinema elettronico, che ostentano continuamente l'abilità di gestire la gamma emotiva degli spettatori, grazie ad un inesauribile serbatoio di nuovi modelli estetici. Forse è proprio questo limite a rendere più affascinante il doppiaggio, che accettiamo volentieri legati come siamo alla perfetta scelta delle voci. La verifica di questa riflessione ci è fornita proprio dai numerosi casi di ridoppiaggio che come il *remake* è il disperato tentativo di una riesumazione impossibile. In ambedue i casi prevale la triste constatazione dell'irriproducibilità del mito. Se però il *remake* incontra tolleranza in quanto pur non prescindendo dall'originale ci sforziamo di considerarlo una opera nuova, il ridoppiaggio in quanto operazione di stampo necrofilo ci impedisce di accettarlo in toto e neanche la fantachirurgia ci può aiutare a pensare a dei corpi senza le loro «vere» voci.

Un attore e un film ridoppiato ci restituiscono un altro attore e un altro

film. Non è il caso di attori ieri come oggi serviti in qualche caso da una voce diversa dalla solita: il disagio rientra nei margini della tollerabilità. Il problema vero nasce allorché si riddoppiano oggi vecchi film. La repulsione è il prodotto finale della somma di più fattori: il fastidio provocato dalla stridente contaminazione tecnica congenita alla sovrapposizione di una nuova colonna sonora a quella originale, il rifiuto dell'inadeguatezza vocale (anche se si utilizzano ottimi professionisti) implicita nell'inevitabile destoricizzazione e decontestualizzazione culturale del prodotto.

Questa disfunzione si esprime spesso con versioni patinate, leccate, leziose, che ammiccando alla *koiné* linguistica egemone, ad un certo conformismo culturale e di costume, a stilemi narrativi televisivi, tradiscono lo spirito di un film e di un'epoca. Il fenomeno riguarda essenzialmente i numerosi film messi in onda dalla televisione, inediti, e quelli le cui disastrose condizioni richiedono un nuovo make up sonoro. Ed in questo caso a malincuore ci troviamo a solidarizzare con i paladini della versione originale.

Non possiamo che attendere con trepidazione e commozione la prossima uscita de *La finestra sul cortile* ridoppiata per l'occasione ma la nostra esultanza sarà sicuramente contenuta poiché per noi James Stewart è morto con la scomparsa di Gualtiero De Angelis.

È questa summa di virtuosismi vocali, dizioni perfette, funambolismi verbali, magnetismi timbrici, armoniche reinvenzioni, seducenti intonazioni, assieme a quel semplice ma prezioso inventario di pause, balbettii, mugolii, birignao, sghignazzi, sussurri e grida,

a dare corpo alle voci, a trasformare un puro e semplice gradimento in una irrefrenabile pulsione tesa alla codificazione estetica di sussulti inconsci, che evidentemente non si lasciano fuori della sala come un soprabito. Si incrementa così la nostra propensione feticistica, il nostro voyerismo.

Il fascino del doppiaggio risiede proprio in quel malizioso gioco di simulazione cui ci si abbandona edonisticamente con un pizzico di perversa complicità, convinti come siamo che Tyro-ne Power - Ray Milland/Giulio Panicali; Cary Grant - James Stewart/Gualtiero De Angelis; John Wayne - Clark Gable/Emilio Cigoli; Walter Brennan/Lauro Gazzolo; Jerry Lewis/Carlo Romano; Barbara Stanwycjch - Joan Crawford/Lidia Simoneschi; Dustin Hoffman - Robert De Niro/Ferruccio Amendola; Jack Lemmon - Paul Newman/Giuseppe Rinaldi, costituiscono un tutt'uno e le voci dei nostri doppiatori sono più vere del vero.

DOPPIAGGIO COME TRADUZIONE E/O DOPPIAGGIO CREATIVO

Marisa Traversi

Sono lieta dell'occasione di dire due parole sulla figura dell'adattatore dialoghista perché ritengo che sia, fra tutte, la più sconosciuta. Sconosciuta e misconosciuta. Una vera cenerentola. E non si capisce il perché considerando l'importanza della parola, del dialogo, nello spettacolo come nella vita. Senza la parola non saremmo qui a comunicare, a scambiarci delle idee. Il dialogo ha un'influenza enorme su ogni atto della vita, per una frase arrogante può nascere una rissa, a volte una guerra, per una frase felice può nascere un amore, per una frase sba-

gliata si può rompere un'amicizia ventennale. Così nello spettacolo, nel cinema, secondo me, la suggestione è data per il 50 per cento dall'immagine, per l'altro 50 per cento dal dialogo. Quindi è davvero inspiegabile come il dialoghista venga ignorato, e dalla critica e dal pubblico.

Io me ne rendo conto quando, parlando con amici e conoscenti, mi chiedono: che cosa fai? «L'adattatrice». Attimo di perplessità, occhio vacuo. Allora cerco di spiegare in parole povere, e la solita frase ricorrente, che avrò sentito un centinaio di volte, è sempre la stessa: «È vero, che strano, non ci avevo mai pensato». Ma non mi stupisco perché io stessa, che sono approdata a questa professione attraverso un'esperienza ventennale nel campo dello spettacolo avendo fatto l'attrice per vent'anni, che conoscevo il meccanismo del doppiaggio perché mi autodoppiavo... beh quando ci riuscivo, quando non mi doppiavano di soppiatto, perché ora le cose per fortuna sono un po' cambiate, ma ai miei tempi c'era il malcostume in Italia di doppiarti a tua insaputa.

Apro una piccolissima parentesi per dire che noi siamo una piccola cooperativa, che si avvale comunque di nomi molto prestigiosi, di attori di teatro e di cinema quali per esempio Edmonda Aldini, Paola Quattrini, Milena Vucotic, Grazia Maria Spina, Duilio del Prete, Paolo Bonacelli, Marisa Mantovani e molti altri; questa nostra cooperativa, dicevo, ci tengo a precisarlo, è *l'unica* che combatte la battaglia del voce-volto, battaglia sterile, forse, donchisottesca, ma non importa, noi continuiamo la nostra lotta contro i mulini a vento, rifiutandoci di prestare la voce agli attori italiani, per una affermazione di principio, perché rite-

niamo che il minimo che si possa pretendere da un attore è che parli, mentre spesso in Italia gli attori di cinema pigolavano, grugnivano, emettevano fonemi vari, tutto meno che parlare e recitare.

Comunque, chiusa la parentesi, dicevo che io, facendo l'attrice, ero un'adde-tta ai lavori, non solo come attrice ma anche come sceneggiatrice, altra attività che ho svolto da sempre. Tuttavia, sembra paradossale, non mi ero mai chiesta per quale sorta di alchimia, per quale sorta di partenogenesi nascessero, spontaneamente, le parole in italiano sulla bocca degli attori dei film stranieri.

Che cosa fa esattamente l'adattatore? Si mette in moviola e col copione originale da una parte e dall'altra il copione tradotto (bene, si spera) in italiano, mette in bocca all'attore, rispettando ovviamente le aperture, le lunghezze, le pause, le labiali, i ritmi, la nuova sceneggiatura tradotta. A volte è veramente un lavoro da certosino. Dire che l'adattatore è solo un traduttore è piuttosto riduttivo, direi che è qualcosa di più; cominciamo coll'osservare che per fare bene un adattamento spesso il dialogo deve essere smembrato e poi ricomposto, è folle pensare di tradurlo pedissequamente e metterlo in bocca agli attori, ed è quindi un lavoro creativo, di invenzione. Se si pensa poi che certe lingue, l'inglese soprattutto, sono piene di frasi idiomatiche, di *slang*, di giochi di parole intraducibili, ecco che l'adattatore deve inventare dei corrispettivi, che siano però nello stile dell'autore, che non ne tradiscano lo spirito. Quindi l'adattatore deve essere anche un po' psicologo, pensare: «Piacerebbe all'autore questa soluzione?» Perché, per esempio, in un fim comico po-

trebbe venirti una battuta oggettivamente divertente, che però è avulsa dal contesto generale.

In sostanza l'adattatore, anche se non è un vero e proprio autore in quanto non inventa delle situazioni o delle storie di fondo, è comunque un co-autore che, paradossalmente, scrive in coppia con un signore che non conosce, che non lo conosce, e che non lo conoscerà mai, praticamente scrive in coppia con un fantasma. È una situazione un po' anomala, direi. Se si pensa poi al potere che ha l'adattatore di mettere in bocca agli interpreti qualsiasi cosa, si capisce quanto possa essere anche pericoloso (perché poi in realtà non c'è un controllo); pensate, per esempio, a come è facile, anche con una semplice sfumatura o con una diversa costruzione, cambiare il significato politico di una frase. Bisogna che l'adattatore si spersonalizzi, per non tradire mai le intenzioni dell'autore, e a volte la tentazione è forte.

Io solo una volta non ho resistito, ho ceduto, ho cambiato una frase. Stavo adattando un film delizioso, ungherese, che andò anche a Cannes o a Venezia, non ricordo bene, e si intitolava *Una notte molto morale*. Ad un certo punto la madre del protagonista, una vecchietta tenerissima, patetica, un personaggio assolutamente positivo, che rappresentava in fondo la morale del film, diceva alla ragazza del figlio: «Tu sei ebrea, e solo Dio sa quanto io odii e maledica gli ebrei», o qualcosa del genere. Era veramente un pugno nello stomaco, non era nella psicologia del personaggio, neanche l'espressione del viso corrispondeva. Ho pensato persino ad un errore di traduzione; ma invece di appurare, con un consulente ungherese, cosa si diceva realmente, ho preferito vigliac-

camente credere all'errore ed ho cambiato la frase in: «Solo Dio sa quanto non mi importi che tu sia ebrea». Però a volte mi sono chiesta se avevo il diritto di farlo, sicuramente no. Questo per dire quale potere abbia questo personaggio così anonimo.

Un adattatore può migliorare, rendere brillante, frizzante, un dialogo piatto e banale, come può, al contrario, distruggere completamente un dialogo in origine bellissimo. C'è poi il discorso delle lingue; l'*optimum* sarebbe che l'adattatore fosse poliglotta, che conoscesse tutte le lingue alla perfezione, ma questo è utopistico. Io ho una discreta conoscenza dell'inglese, del francese e dello spagnolo, ma non basta; io ritengo che per tradurre un copione sia necessario avere una conoscenza assoluta della lingua, per captare ogni sfumatura, per scegliere gli aggettivi più appropriati, e perciò preferisco affidarmi per le traduzioni a chi ne sa più di me. Solo dallo spagnolo mi permetto di farlo personalmente perché, avendo vissuto molti anni in Spagna, sono quasi bilingue. L'anno scorso ho avuto l'onore di adattare sei puntate di Garcia Marquez, *La Malahora*, l'unico lavoro che ha fatto per la televisione, e l'ho adattato direttamente in moviola senza neanche tradurlo. Ma per le altre lingue conosco i miei limiti.

Purtroppo non sempre si nota questo rigore: anzi, con il proliferare delle Tv private, c'è stato uno scadimento drammatico della professionalità, con tutta quella caterva di roba buttata sul mercato; c'è stato di conseguenza il fenomeno del cosiddetto «doppiaggio selvaggio», e con la relativa deprecabile improvvisazione. Il signore che era andato a Londra in gita organizzata, diceva: «Hai visto come me la

sono cavata bene con l'inglese, al ristorante? Ma io mi metto a fare il traduttore!» Lo stesso è avvenuto per il dialoghista, col risultato che sono andate in onda certe chicche che vi voglio raccontare.

Mi sono segnate alcune perle:

1) Pare che gli americani non mangino i toasts ma li bevano, a giudicare da questa scenetta. Dall'inglese «Let's have a toast», facciamo un brindisi, è andato in onda: «Ci facciamo un toast, sì, sì, facciamocelo cin cin!»

2) Ambiente medico: «Dottore, dottore, il polso del paziente ha ottanta battiti al secondo!» Ora, mi ha spiegato mio marito, che fa il chirurgo, che un bisonte al galoppo sfrenato nella prateria può forse raggiungere i due battiti al secondo.

3) Volendo fare un complimento, in senso positivo quindi: «Il tuo corpo terrificante», dall'inglese *terrific*.

4) La più recente. Risulta, e ne prendano nota gli storici, che Ciano era il cognato di Mussolini.

5) Questa, meno pittoresca ma ugualmente notevole. Dalla frase idiomatica «Let's call it a day», che gli americani usano per dire: «Beh, ora basta, è stata una giornata faticosa, andiamo a casa», l'attore, accommiatandosi, diceva: «Chiamiamolo un giorno!»

Se da un lato tutto ciò fa sorridere, dall'altro è drammatico, è uno scadimento della professionalità piuttosto preoccupante. Come si può ovviare? Noi abbiamo ora un'associazione, l'Aidac, fondata da alcuni veterani dell'adattamento quali De Leonardis, Toschi, Poliandri, Fede Arnaud, i fratelli Piferi, Jacquier ecc., che pur essendo

ancora un po' allo stato embrionale, pur non avendo un grosso potere contrattuale in quanto non è sindacato, ha già ottenuto delle grosse conquiste. Infatti fino all'anno scorso l'adattatore non aveva neppure diritto all'assistenza sanitaria, né alla pensione. Oltre a questo abbiamo ottenuto di stabilire con la Rai un minimo sindacale per i compensi, con le Tv private ancora no, ma speriamo che vogliano anche esse allinearsi molto presto. Che poi questo minimo sindacale non sia applicato dagli interessati stessi, è un discorso vecchio come il mondo, è la solita piaga nazionale dell'italiano che si dà da solo la zappa sui piedi. Altra conquista è il diritto al nome sui titoli, anche se purtroppo l'adattatore compare solo sui titoli di coda, alla fine, dopo il giraffista, il trasportatore e l'ammaestratore di cani. Nelle sale cinematografiche, poi, in genere viene sfumato mentre s'accende la luce, e la gente se ne va. Quando qualche volta ho voluto fermarmi perché mi interessava vedere di chi fossero i dialoghi, sono rimasta in una sala vuota, guardata anche con sospetto dalle mascherine. Ci si sta battendo a livello ministeriale anche per il riconoscimento del «diritto d'autore», già acquisito, per esempio, in Francia. Altra iniziativa in atto è quella di istituire, su idea del giornalista Briarese e del prof. Raffaelli, un archivio dove conservare i copioni più significativi, che sinora sono andati regolarmente al macero.

Per concludere: cosa si può fare perché il dialoghista esca da questo ingiusto anonimato? Forse i giornalisti ed i critici potrebbero fare qualcosa in questo senso (io non ho mai letto una buona versione italiana citata in una critica). Può darsi che sensibilizzando un po' l'opinione pubblica il dialoghi-

sta possa in futuro, non dico avere il suo momento di gloria, che sarebbe eccessivo, ma possa almeno non essere più definito: «Il dialoghista, questo sconosciuto».

DOPPIAGGIO E PUBBLICITÀ

Marco Vecchia

L'elemento che forse più distingue il doppiaggio fatto per la pubblicità dal doppiaggio cinematografico è che ben raramente, quasi mai anzi, si tratta di doppiaggio-traduzione. A prima vista questo potrebbe stupire: come mai, ci si potrebbe chiedere, visto che notoriamente la pubblicità anglosassone produce dei *commercials* che, in media, sono qualitativamente superiori a quelli italiani, essi poi non vengono che ben di rado tradotti e adattati in italiano, ma si preferisce per lo più produrne di nuovi a prezzi anche esorbitanti?

I motivi sono molti e tutti anche validi. Bisogna partire da un presupposto: oggi un filmato pubblicitario della durata di trenta secondi costa, se fatto bene, mediamente sui 50 milioni; molti dei migliori ne costano anche 100 o 200 e si vocifera nell'ambiente di filmati che sono costati fino a 600, 800 milioni. Ma restiamo pure sulla cifra molto più modesta di 50 milioni per 30 secondi, come dire che un film di un'ora e mezza dovrebbe costare mediamente nove miliardi. Non solo: con il film vero, il produttore può sperare di recuperare i soldi perché il pubblico lo va a vedere e paga il biglietto. L'utente che ha commissionato il suo *commercial* pubblicitario deve pagare ancora per farsi vedere: 25 milioni ogni volta che vuol farsi vedere dal pubblico di Canale 5, tanto per fare

un esempio. Non c'è da stupirsi, a questo punto, se nella sceneggiatura e nella realizzazione dei filmati pubblicitari - parlo di quelli professionali, ovviamente - viene messa più cura che in qualsiasi altra attività di comunicazione. Quando ogni secondo costa un milione e mezzo di produzione, più quasi un milione ogni volta che lo si fa vedere, è logico che non ci si possa permettere di essere approssimativi e di sbagliare.

Allora, anzitutto, non ci si potrà permettere di utilizzare filmati stranieri in cui la faccia, l'acconciatura, i vestiti, la maniera di muoversi degli attori, fanno capire chiaramente che non si tratta di italiani: come potrebbe identificarsi il pubblico? Ma, quel che è ancora più grave, non ci si potrà permettere una traduzione-adattamento del parlato che, per definizione, sarà un tradimento. Quando un cliente e un'agenzia di pubblicità sono capaci di discutere per mesi se sia giusta, più efficace, una parola piuttosto che un'altra, come potranno permettere poi di vederla cambiata in traduzione solo perché non si adatta al labiale dell'attore?

Insomma, gli esempi di traduzione in italiano di filmati pubblicitari stranieri sono estremamente rari e, in genere, del tutto inefficaci: mancano quindi anche buoni esempi di doppiaggio di questo genere. Abbiamo visto di recente un *commercial* per una gomma americana che non si attacca ai denti, chiaramente prodotto in America. I pubblicitari, anziché ricorrere a un vero doppiaggio, hanno preferito utilizzare la tecnica da servizio giornalistico della voce dell'interprete fuori campo che si sovrappone a quella originale della protagonista. Per degli ottimi motivi, ritengo. Anzitutto perché

così non si nota la non-italianità dell'ambiente, delle facce, dei vestiti. Poi perché non si sono dovuti preoccupare del labiale. Infine perché hanno approfittato di una moda anglofila che costringe molti nostri speaker, per la pubblicità, a fingere un accento inglese che fa tanto moderno.

QUANDO LAURENCE OLIVIER FACEVA DELLA PUBBLICITÀ

Sono lontani i tempi di quando Laurence Olivier fece il protagonista dei *commercial* Polaroid. L'attore inglese, col suo consueto professionismo, girò i filmati per tutto il mondo, ripetendo la sua *performance* nelle diverse lingue e così i filmati andarono in onda nei vari Paesi con la voce autentica di Sir Laurence e, ovviamente, col suo accento inglese. In tutto il mondo tranne che in Italia. Perché si racconta che il cliente italiano, inorridito dalla pronuncia non precisamente toscana di Olivier, abbia ordinato di doppiarlo, cancellando così un esempio di professionismo recitativo con un esempio di diletterismo pubblicitario.

Quei tempi, dicevamo, sono lontani. Oggi la pronuncia inglese chi ce l'ha la sfrutta - come un ex-cuoco russo, allevato in America e approdato in Italia per studiare canto che viene spesso richiesto come speaker grazie al suo meraviglioso accento - chi non ce l'ha lo inventa. Questione di moda.

Ma torniamo al doppiaggio: come mai, se film stranieri non se ne traducono, il doppiaggio è così importante per il mondo pubblicitario da tenere in piedi una diatriba che dura ormai da molti anni fra speaker, produttori, utenti, sul problema dei diritti di passaggio? Come mai, a quanto si racconta, esiste una vera e propria organizzazione informativa degli speaker per control-

lare quante volte la loro voce viene sfruttata nella varie interruzioni pubblicitarie e poter così quantificare i diritti (e con le televisioni private e l'interruzione selvaggia il compito non è affatto facile)?

Evidentemente, se tutto ciò succede, è perché il fenomeno è macroscopico: per due motivi. Anzi tutto, perché nel film pubblicitario è ancora estremamente usato un espediente che nel cinema spettacolare non esiste quasi più, quello del narratore, della voce fuori campo. Esiste ancora nella pubblicità, perché in trenta secondi non si può certo narrare tutto con il dialogo e con le immagini, e poi perché, essendo la funzione della pubblicità essenzialmente persuasiva, c'è molto bisogno di rivolgersi direttamente, in seconda persona, al pubblico; ma se lo facessero i protagonisti della scenetta risulterebbero incredibili, ridicoli. Ecco allora che si ricorre alla voce fuori campo, voce astratta che non corrisponde a nessuno o, tutt'al più, corrisponde al produttore, e come tale può permettersi molte più libertà.

Il secondo motivo è che vengono doppiati gli attori dei filmati italiani: la presa diretta della voce, nella pubblicità italiana, è ancora pochissimo praticata, per molte ragioni. Perché vi è ancora un certo mito della bellezza del fotomodello pubblicitario e spesso per trovarli belli bisogna ricorrere a degli stranieri, e anche quando si trovano degli italiani, il più delle volte se sono belli hanno una pessima dizione. Poi perché anche per i caratteristi bisogna spesso ricorrere all'estero visto quest'odio che c'è in Italia per la mediocrità, per cui gli attori o sono dei primi attori o non sanno recitare; manca quella meravigliosa folla di comprimari, di caratteristi che regge i teatri stra-

nieri, in Italia si scade subito nella macchietta. Ma questi caratteristi stranieri vanno doppiati ed ecco che qualcuno ha avuto l'ottima idea di tirare fuori dal buio della sala di doppiaggio quello splendido attore che è Amendola e che era essenzialmente sfruttato solo per la sua meravigliosa voce. Infine perché la cattiva educazione pubblicitaria porta spesso a richiedere non solo che i fotomodelli siano di improbabile bellezza, ma che anche le voci siano belle e le dizioni perfette: guai se qualche inflessione non purissima, se qualche particolarità della voce, viene a sporcare la parlata, soprattutto quando si presenta il prodotto. Ed ecco ancor di più il ricorso al doppiaggio per migliorare, per pulire, per sterilizzare, per omogeneizzare.

Per fortuna, tutte queste tendenze si vanno giorno dopo giorno attenuando. Si cominciano a sentire delle inflessioni un po' strane, un po' autentiche, si cominciano a vedere dei volti più umani, più veri. Questo non vuol dire la fine del doppiaggio in pubblicità: è chiaro che le voci fuori campo continueranno ad esistere, continueranno ad esistere bellissime fotomodelle straniere, continueranno a girarsi film senza sonoro in presa diretta. Vuol dire che sembra avvicinarsi un momento in cui la pubblicità italiana rispetterà un po' meglio le proporzioni fra recitazione diretta e recitazione doppiata. E penso che sarà un bene per tutti.

IL DOPPIAGGIO IN FRANCIA: STORIA E TECNICHE

Marcel Martin

Agli esordi del parlato si pratica il metodo della doppia versione. Il doppia-

to diviene abituale a partire dal 1935 e soprattutto dopo la guerra con l'afflusso dei film americani. Vengono allora fissate delle quote per i film doppiati, come per le versioni originali (quote che sono ancora in vigore ma da molto tempo non vengono più rispettate). La maggior parte dei film stranieri appare contemporaneamente in versione originale con sottotitoli ed in versione doppiata; una minoranza solo in versione originale, che è obbligatoria per le sale di arte e di *essai*.

Principali progressi: suono magnetico negli anni '50, stereo negli anni '70, dolby negli anni '80.

La tecnica odierna è quella della *banda ottica*, che sfilava sotto le immagini, montate su anelli con il testo manoscritto dei dialoghi ed uno schermo che permette al doppiatore di parlare in esatta sincronia con i movimenti delle labbra degli attori: tecnica che è usata sistematicamente solo in Francia.

Un miglioramento decisivo è stato ottenuto con il doppiaggio *in lunghezza*, che grazie al rapido scorrimento del film consente di evitare la frammentazione in rulli e di guadagnare fino al venti per cento del tempo. Oggi è anche possibile realizzare il doppiaggio partendo da una *banda video*.

La preparazione del doppiaggio dura in media da cinque a sei settimane, la registrazione da tre a dieci giorni.

INFRASTRUTTURE E ATTIVITÀ

Esistono una trentina di società, che svolgono una regolare attività e sono inquadrati nel sindacato del doppiaggio e postsincronizzazione e in quello degli *auditoria*. Alcune sono particolarmente specializzate nel doppiaggio, ma la maggior parte svolge, secondo

le richieste, ambedue le attività.

Esse assicurano un lavoro regolare ad oltre cinquecento attori, provenienti soprattutto dal teatro (compresi parecchi della Comédie Française) ma anche dal cinema. I doppiatori sono pagati a riga (cinquanta lettere) secondo un tariffario che va da 500 a 1000 franchi per mezza giornata di lavoro, tenendo conto del numero delle righe; il compenso è doppio per le coproduzioni. Il costo di un'ora di doppiaggio varia da 60 a 90 mila franchi; quello del doppiaggio di un film dai 150 ai 250 mila franchi.

Le società ricevono un contributo per l'attrezzatura e l'ammodernamento, corrisposto dal Centro nazionale del cinema sul bilancio del Fondo di sostegno dell'industria cinematografica, e delle sovvenzioni per il doppiaggio di film stranieri destinati allo sfruttamento nei soli paesi di lingua francese.

I film doppiati costituiscono il novanta per cento dei film stranieri proiettati in Francia ed assicurano l'ottanta per cento dei loro ricavi.

Il mercato del doppiaggio ha conosciuto una certa recessione per il contrarsi della produzione americana e per la limitazione delle importazioni di telefilm dagli Stati Uniti dopo il 1981, ma il considerevole sviluppo del mercato delle videocassette ha permesso di compensare quelle perdite. Attualmente le società di doppiaggio lavorano a pieno ritmo ed anzi si lamentano di doverlo fare spesso troppo in fretta, a detrimento della qualità tecnica e artistica del prodotto.

La grandissima maggioranza degli spettatori preferisce il doppiaggio ai sottotitoli. Vi sono tuttavia dei paesi nei quali tutti i film stranieri vengono

diffusi in versione originale con sottotitoli (Grecia, Portogallo e altri). Le reti televisive privilegiano sistematicamente le versioni doppiate (fatta eccezione per i cineclub notturni).

I professionisti del doppiaggio si definiscono «direttori artistici», perché compiono un'autentica opera di ricreazione partendo dal film originale e sono i responsabili della correttezza letteraria del testo francese. Talvolta la supervisione del doppiaggio è affidata a personaggi molto conosciuti: così André Maurois per *Noblesse oblige* (*Kind Hearts and Coronets*), Marcel Achard per *Spartacus*, Louis Malle per *Le parrain* (*Godfather*). Molti grandi registi stranieri, inoltre, vengono a Parigi per supervisionare essi stessi il doppiaggio dei loro film.

In teoria il doppiaggio permette un'esatta traduzione dei dialoghi originali; in pratica si tratta piuttosto di un adattamento, dovuto alla necessaria concordanza fra il testo francese e i movimenti delle labbra degli attori. Inoltre, i dialoghisti devono talvolta inventare qualcosa che equivalga approssimativamente a dei giochi di parole intraducibili, così come si sentono obbligati a cambiare i nomi di certi personaggi storici o contemporanei che suppongono non siano noti alla massa degli spettatori; e, generalmente, nel testo francese vengono attenuate (o censurate) le volgarità del linguaggio. Lo spettatore, naturalmente, non può accorgersi di questi cambiamenti, mentre può controllare l'esattezza dei sottotitoli se è bilingue. I dialoghisti tendono anche ad aggiungere delle «spiegazioni», che considerano necessarie per lo spettatore medio.

OBBLIGHI E MANIPOLAZIONI

- Rispetto delle *voci*: quelle dei dop-

piatori vengono scelte in funzione delle caratteristiche tonali delle voci degli attori stranieri. Per molto tempo la consuetudine ha voluto che uno stesso doppiatore provvedesse sempre a doppiare lo stesso attore straniero, ma questa regola è oggi meno applicata.

- Rispetto degli *accenti*: per molto tempo i film italiani sono stati doppiati con l'accento marsigliese; questa usanza ridicola e vagamente xenofoba è ora abbandonata, ma quell'accento persiste quando l'attore italiano doppia se stesso in francese, come avviene abitualmente. Per il *Cristo si è fermato ad Eboli* le voci dei contadini italiani sono state doppiate da attori della Francia meridionale.

Un caso particolare è quello della lingua franco-canadese: gli abitanti del Québec non riescono a tollerare i film doppiati in francese a Parigi, perché l'accento francese - ed in parte anche il vocabolario - sembra loro straniero e ridicolo.

- Rispetto del *bilinguismo* e dei *dialetti*: quando in un film si parlano più lingue contemporaneamente, la versione francese sopprime di solito queste differenze, e ciò è assurdo. Ne *La pelle*, ad esempio, l'americano e l'italiano non sono più diversificati (ma è vero che la Calvani ne ha curato una versione integralmente italiana). Nelle versioni francesi di *La terra trema* e de *L'albero degli zoccoli* i dialetti locali sono ovviamente spartiti.

Il film francese *Histoire d'Hadrien*, parlato in occitano, cioè in lingua provenzale, con sottotitoli in francese per lo sfruttamento in Francia, ha perso con il doppiaggio molta della sua specificità culturale.

Tempo addietro, in certe versioni francesi di film western, si son sentiti gli Americani chiedere agli Indiani se par-

lassero «francese».

Il doppiaggio consente falsificazioni modificando o sopprimendo del tutto o in parte il dialogo originale. Nella versione francese di *Pick up on South Street* di Fuller, i militanti comunisti erano diventati, su richiesta della censura, dei trafficanti di droga. Il caso più famoso di «distorsione» è quello del primo film di Woody Allen, *What's up Tiger Lily*, rifacimento di un film poliziesco giapponese; allo stesso modo, un karaté di Hong Kong è stato trasformato dai «situazionisti» in un libello maoista (*Può la dialettica rompere i mattoni?*).

SCOMPARE LA VERSIONE ORIGINALE

Nel sistema delle coproduzioni, la nozione di versione originale, cara ai cinefili ed agli storici, tende a scomparire per la presenza di attori di più paesi. Alcuni di questi vengono doppiati, o lo si fa per tutti se, ad esempio, per semplificare il lavoro è stato scelto l'inglese come lingua nella quale tradurre. Alcuni film francesi (*Fahrenheit 451*, *Providence*, *La mort en direct*) sono stati girati in inglese per accrescerne la verisimiglianza: la versione originale è dunque inglese.

Al limite, ci possono essere più versioni in diverse lingue, ma nessuna è quella originale. È il caso del film di Luciano Tovoli, diffuso in Francia nella sola versione francese col titolo *Le général de l'armée morte* e senza menzionare quello italiano (ma si tratta di una coproduzione a maggioranza francese, a quanto sembra).

Questa scomparsa della versione originale è sanzionata dai festival internazionali, che in linea di massima esigono la presentazione di film in versione

originale con sottotitoli. In proposito, si ricorda la polemica a Cannes nel 1979 sul premio per l'interpretazione a Michel Piccoli ed Anouk Aimée, che erano stati doppiati nella versione originale del film di Bellocchio *Salto nel vuoto*.

Un caso particolare è quello del doppiaggio nella stessa lingua dell'originale, con l'eccezione di quando gli attori doppiano se stessi per le versioni straniere.

La post-sincronizzazione può essere una necessità tecnica (cattive condizioni o impossibilità della ripresa sonora in diretta) o una scelta estetica se il regista vuole compiere un lavoro speciale sulle voci (come Louis Malle per *Le feu follet*, André Téchiné per *Les soeurs Brönte*). Svantaggi tecnici ed estetici sono il livellamento acustico e la mancanza di una prospettiva sonora.

BILANCIO ARTISTICO E CULTURALE

Il doppiaggio, nel complesso, è una catastrofe. Sopprime la musicalità propria della lingua originale, il suo ritmo ed il suo colore; attribuisce agli attori voci che non sono le loro, cosicché milioni di persone non hanno mai udito la voce autentica di Anna Magnani, Marilyn Monroe, Gérard Philipe.

La lingua parlata in un film deve corrispondere peraltro al contesto geografico e culturale in cui si svolge l'azione: sentire Burt Lancaster che «parla» in italiano nel *Gattopardo* è meno fastidioso che sentirlo parlare in francese nella versione doppiata.

Il doppiaggio attenua inoltre la spontaneità della dizione originale. Con il sistema della banda ritmo, il doppia-

gione, secondo che debba lavorare più o meno in fretta, tende a *leggere* il testo - che non ha imparato a memoria - piuttosto che a *dirlo*, restituendolo dopo averlo memorizzato, tanto più che è difficile rispettare il necessario equilibrio tra sincronismo con il movimento delle labbra e ritmo naturale della dizione francese.

Dal punto di vista dello spettatore, riesce difficile e stancante leggere per molto tempo i sottotitoli, rischiando di lasciarsi sfuggire una parte dei dati visivi. Viene adottata per questo, quando il film lo rende possibile, una soluzione intermedia: doppiaggio del commento esterno e sottotitolaggio dei dialoghi (come ha fatto Woody Allen per la versione originale di *Zelig* distribuita in Francia).

Il doppiaggio è indubbiamente un *male necessario*, imposto dai condizionamenti sociologici dello spettacolo di grande consumo, ma resta un *male assoluto* dal punto di vista artistico e culturale.

TESTIMONIANZE FINALI

«Io considero il doppiaggio una mostruosità, una specie di sfida alle leggi umane e divine. Com'è possibile ammettere che un uomo, che possiede una sola anima ed un solo corpo, faccia sua la voce di un altro uomo, possessore a sua volta di un'anima e di un corpo del tutto diversi? È una sfida sacrilega alla personalità umana. Io sono assolutamente convinto che nelle epoche di grande fede religiosa sarebbero stati mandati al rogo gli inventori di una simile idiozia» (Jean Renoir, 1939).

«Ci siamo accorti che il film parlato non è venuto al mondo da solo: un inquietante gemello ritardato, una spe-

cie di mostro, era nato contemporaneamente. Ho nominato il film doppiato. Ora, il fatto di doppiare un film è un atto contro natura, un oltraggio al pudore» (Jacques Becker, 1945).

IL DOPPIAGGIO IN GERMANIA

Klaus Eder

Nel film di Bernardo Bertolucci *La luna*, il quindicenne Joe, che è venuto a New York a Roma con la madre, ha i suoi primi incontri sessuali con la *teenager* Arianna nella galleria di un cinema a piazza Cavour. Vi ricordate: si tratta di una sequenza dove la ragazza si toglie dalla bocca l'apparecchio per la correzione dei denti prima di baciare Joe. Sullo schermo scorre il film *Niagara* di Henry Hathaway. Mentre nel buio del cinema i due vivono le loro prime esperienze amorose, appare Marilyn Monroe. Nella versione di *La luna* che io ho visto (penso che fosse la versione inglese) questa scena era stata doppiata in italiano. La Monroe che parla in italiano. Questo mi sorprese, perché, secondo la mia esperienza cinematografica, la Monroe non parla l'italiano ma il tedesco. Quando canta in uno dei suoi film canta in americano, ma quando parla, parla in tedesco.

Poco tempo fa avevo mio ospite a Monaco un collega americano. In televisione veniva proposto proprio allora *Ombre rosse* di John Ford. Il mio ospite scoppiò in una fragorosa risata: sentire John Wayne parlare in tedesco gli sembrava proprio strano. All'opposto, io evito di vedere dei film tedeschi all'estero. Non posso immaginarmi che Bruno Ganz - diciamo - parli arabo, Hanna Schygulla russo, Armin Mueller-Stahl giapponese.

La possibilità di confrontare le differenti versioni con quella originale ce l'ha di solito il critico. Questo confronto chiarisce una cosa: cioè che la voce è inscindibile dalla persona che parla.

Il timbro, il volume e l'intensità, la velocità e il ritmo, l'accentuazione e le parafrasi: chi ha avuto qualche volta a che fare con attori e speakers della radio sa che la voce, il parlare soprattutto, esprime il carattere di una persona. L'uomo non *ha* una voce, è nella sua voce. Prendere la voce a qualcuno (e dargliene una diversa) vuol dire rubargli una specifica possibilità di espressione del suo carattere.

CINEMA E CULTURA

Certamente esistono dei film «senza carattere». Probabilmente, la serie televisiva *Dallas* è, in ogni lingua, egualmente senza importanza, triviale, fissata su *cliché* linguistici: difficilmente un doppiaggio può peggiorare ancora qualcosa. Per dirlo con più esattezza: le serie televisive americane sono ideate in anticipo e realizzate per il mercato internazionale. In esse c'è una perdita di specificità culturale e linguistica. D'altra parte, più un regista usa con precisione la propria lingua e adopera un linguaggio più ricco, tanto più difficile sarà il doppiaggio.

Bisogna dire chiaramente che *L'argent* di Robert Bresson a Parigi è un altro film che non a Monaco o a Roma. Non sono più personaggi di Bresson che ci parlano, sono trasposizioni in un'altra cerchia culturale. «Il doppiaggio è un delitto ed i sottotitoli, purtroppo, non possono sostituire la parola e il suo timbro» (Robert Bresson, 1978): tuttavia *L'argent* lo si vedrà prossimamente nelle sale cinematografiche tedesche in una versione doppiata. L'autore del resto non ha nemmeno il diritto di de-

cidere in quale versione il film debba essere mostrato all'estero, se sarà doppiato e da chi.

Il confronto tra la versione originale e quella doppiata dimostra anche l'inevitabile perdita di qualità. Non conosco nessuna versione tedesca di qualsivoglia film che raggiunga la qualità di atmosfera e di lingua dell'originale. Si tratta sempre solo di approssimazioni, anche quando il doppiaggio viene curato non dagli specialisti e dagli addetti ai lavori ma da registi esperti. Per esempio, *L'arancia meccanica* di Stanley Kubrick è stata doppiata in tedesco da Wolfgang Staudte. Tuttavia, preferirei comunque la versione originale, per quanto si possa presumere che il lavoro di Staudte sia stato eccellente.

Nel doppiaggio una lingua sarà doppiata nell'altra. Questo comporta il normale grado di difficoltà delle traduzioni letterarie, perché, a seconda delle qualità del traduttore, si presentano i soliti problemi. Così, per ritornare ancora una volta su *La luna* di Bertolucci, Jill Clayburgh chiama suo figlio «piccolo punk» e questo viene reso in tedesco come «piccolo pazzo».

In una seconda fase di lavoro, per il necessario sincronismo delle labbra, il doppiato deve essere anche assimilato foneticamente alla lingua finale. Spostamenti di significato sono ciononostante inevitabili. Non a caso, per il doppiaggio il regista è più importante del traduttore del testo, il quale fornisce soltanto una specie di materiale grezzo, da cui viene distillata la nuova versione definitiva. Il lavoro del traduttore - che in verità presuppone un ingegno artistico - viene perciò insopportabilmente tagliato. Forse questo è dovuto al fatto che i più noti tra-

duttori di letterature straniere non sono facilmente disponibili per la traduzione di dialoghi da film, senza contare che il cinema viene probabilmente considerato un genere letterario inferiore. I film vengono tradotti in tedesco da persone meno importanti e di regola i loro nomi non vengono neppure citati nei titoli finali. Comunque non è consuetudine che registi famosi come Wolfgang Staudte e Bernard Wicki si prestino a lavorare come registi di doppiaggio. Di solito sono specialisti, impiegati delle grandi cooperative di doppiaggio, come per esempio la ditta berlinese Wenzel Lüdecke. In parte questo vale anche per gli speakers tedeschi. Solo in casi eccezionali si tratta di attori famosi e di successo. Non di rado sono ingegni mediocri, conosciuti più come voci di Elizabeth Taylor o di Spencer Tracy che non come attori autonomi. Il mestiere del doppiaggio si è sviluppato in un proprio ramo di industria.

Si doppia tutto, del resto, nel cinema come in televisione. E si doppia a fondo. Poco fa è stato ripresentato al cinema *Accattone* di Pier Paolo Pasolini. La voce di Franco Citti non veniva dalle periferie romane, ma da uno studio di sonorizzazione tedesco. Il musical di Vincente Minnelli *Un americano a Parigi* a suo tempo venne doppiato «completamente», vale a dire incluse le canzoni che vennero prodotte nuovamente. Se un film ha usato il suono in presa diretta o un suono doppiato, non interessa. Tutto viene germanizzato alla cieca: *Padre padrone* dei fratelli Taviani, come *Mon oncle d'Amérique* di Alain Resnais o come i film di Yasujiro Ozu, che in questo periodo vengono dati alla televisione tedesca in una piccola retrospettiva.

I motivi di tutto ciò sono facilmente ri-

conoscibili. Tra il 1933 ed il 1945 possono aver avuto una parte importante dei motivi nazionalistici, ma oggi essi sono esclusivamente di natura commerciale. Le versioni originali sono considerate non commerciali, limitate nelle loro possibilità di successo.

LE DOPPIE VERSIONI

Paradossalmente, piccoli distributori che di quando in quando offrono versioni in originale con sottotitoli, come per esempio *Passion* di Jean Luc Godard, cioè film di cui sono in circolazione solo poche copie, non si richiamano alla tutela della cultura cinematografica, ma più che altro si giustificano col fatto del denaro che manca per una versione tedesca.

Il film *Yo!* del regista turco Yilmaz Guney è stato presentato sia in una versione doppiata in tedesco sia in quella originale, sottotitolata. Quasi dappertutto le due versioni erano contemporaneamente in programma. La versione sottotitolata era destinata ai lavoratori turchi in Germania, ma, sorprendentemente, essa venne preferita da molti tedeschi. Il rapporto è stato all'incirca di tre (per la versione tedesca) ad uno (per quella originale sottotitolata). Se poi si tiene conto che erano in circolazione più copie tedesche, quel rapporto cambia: si può dire che un tedesco su due di quelli che

hanno visto *Yo!* ha dato la preferenza alla versione originale. Questo dovrebbe far riflettere.

Purtroppo le possibilità di vedere il film originale sono limitate. Nelle due principali reti televisive tedesche Ard e Zdf - le versioni originali sottotitolate costituiscono la grande eccezione; solamente nelle «terze reti» - programmi per minoranze con una certa pretesa culturale - si possono vedere occasionalmente versioni originali sottotitolate, ma questo solo dopo le ore ventidue. Il museo del cinema di Monaco mostra per principio solo versioni originali. Altre possibilità bisogna cercarle con la lente d'ingrandimento.

In Germania siamo certamente arrivati a un punto di sviluppo tecnico che rende illusoria la questione del doppiaggio. La televisione, fra non molto tempo, avrà un suono stereofonico, e questo significa che saranno disponibili due canali di suono. Già oggi un film viene trasmesso talvolta in due lingue: la versione originale su un canale, la versione tedesca sull'altro. Lo spettatore può scegliere. Anche i nuovi impianti video sono già dotati di suono stereofonico. Forse con questo il dilemma doppiaggio o versione originale sarà veramente superato, se non nel cinema, per lo meno in televisione.

produzione & CULTURA

• RIVISTA BIMESTRALE DEL SINDACATO NAZIONALE SCRITTORI •
redazione e amministrazione: via Mistretta, 2 · 00182 Roma

in vendita presso le Librerie Feltrinelli di tutta Italia

i libri ARLEM

Saggi

*Marina Calloni, Vittoria Franco,
Anna Loretoni, Alessandra Pescarolo,
Michela Pereira, Elena Pulcini,
Valeria E. Russo, Anna Scattigno, Tina Serpi*

***Il femminile
tra potenza e potere***, 1995

Pacifica Artuso

***Monsieur
Egidio Romualdo Duni***, 1996

Vito Cirillo

La Malitalia e i Malitaliani, 1996

Saggi - Proposte

Beatrice Töttössy

***Scrivere postmoderno
in Ungheria***, 1995

Narrativa

Giuseppe Marzolla

Lampi sul grigio, 1996

Franco Serra

Come un prodigio, 1996

Poesia

Mauro Lolli

Gocce d'azzurro, 1996

Maria Jatosti

A smemorasse da mori', 1996

Teatro - Proposte

Marco Palladini

***Destinazione Sade
(Justine. Il vizio della virtù
12 settimane a Sodoma
Il rumore della notte)***, 1996

I volumi possono essere richiesti al Sindacato nazionale scrittori

ISTITUTO EUROPEO DELLA COMUNICAZIONE



Doppiaggio e sottotitoli

Linee guida per la produzione
e la distribuzione

Josephine Dries



... EUROPEAN CULTURAL FOUNDATION ...
... FUNDACIÓN EUROPEA DE LA CULTURA ...

La trasposizione linguistica delle opere audiovisive viene sempre affrontata a posteriori, a «prodotto» finito. Lo studio che segue tenta di fare il punto della situazione europea, con l'intento di spostare la soluzione di alcuni aspetti della trasposizione linguistica al momento produttivo vero e proprio, invitando i produttori a considerare la questione doppiaggio in anticipo, per fornire al sistema della distribuzione gli strumenti adeguati per superare nel miglior modo possibile le barriere linguistiche.

Riteniamo questo contributo un primo passo dal quale gli operatori e gli studiosi del settore potranno avviare una analisi più puntuale, finalizzata alla costruzione di una organica griglia di principi e comportamenti che portino,

attraverso una regolamentazione a norme Uni-Iso, a trasformare il doppiaggio da mero intervento tecnico a posteriori in fattore artistico costitutivo dell'opera. E qui è fondamentale, a nostro avviso, che la produzione - al di là della capacità e della competenza organizzativa delle imprese di doppiaggio - abbia come referenti diretti il dialoghista, autore della versione adattata, e il direttore di doppiaggio per ciò che riguarda l'interpretazione, a garanzia degli autori originari e della produzione.

Si tratta di principi e comportamenti ai quali anche il settore produttivo italiano converrà che faccia finalmente riferimento, se vorrà assicurare alle proprie opere una maggiore penetrazione negli altri mercati.

L'Istituto è il centro europeo con indirizzo legislativo per la ricerca e lo sviluppo nel campo delle tematiche relative alle comunicazioni di massa, nella radio, televisione e stampa. È stato fondato nel 1983 dalla Fondazione culturale europea, in collaborazione con l'Università di Manchester; nel giugno del 1992, l'Istituto si è trasferito a Düsseldorf, a seguito dell'invito del Land North Rhine-Westphalia. L'Istituto svolge attività di ricerca e sviluppo progettuale, cura il Centro di documentazione sui mezzi di comunicazione europei, organizza conferenze e seminari per i responsabili dell'attività legislativa sulla materia e coordina i programmi di collaborazione Est-Ovest e di formazione di professionisti del settore.

Attualmente, l'Istituto è impegnato nella realizzazione di alcuni importanti progetti nel campo della concentrazione dei mezzi di comunicazione, della tecnologia, della trasposizione linguistica, delle regole e della deontologia professionale nel settore della stampa, e in generale nell'ambito dei mezzi di comunicazione di massa.

I risultati dei progetti di ricerca dell'Istituto vengono pubblicati nella serie «Media Monograph». Nella serie «Mediafact» sono invece pubblicati i saggi brevi e i rapporti derivati dal lavoro condotto dalle sezioni «Ricerca» e «Cooperazione Est-Ovest». Viene inoltre pubblicato un bollettino trimestrale per la diffusione di informazioni sullo sviluppo delle politiche legislative relative ai mezzi di comuni-

cazione in ambito europeo. Sia i libri che le pubblicazioni trimestrali sono disponibili in inglese, francese e/o tedesco.

*Sin dal 1986, l'Istituto europeo della comunicazione si è impegnato nel settore della ricerca sulla trasposizione linguistica in Europa, sia nel campo della televisione che nel cinema; l'Istituto intende richiamare l'attenzione delle istituzioni del campo sociale e politico e dei professionisti del settore audiovisivo sul ruolo fondamentale del linguaggio. Nel 1991, prima che Luyken pubblicasse il suo volume *Superare le barriere linguistiche nella televisione, il Forum europeo per il cinema e la televisione*, che si tiene annualmente, aveva istituito un gruppo di lavoro dedicato allo studio della trasposizione linguistica nel cinema e nella televisione («Language transfer in Television and Film»); questo gruppo si è rivelato un punto di riferimento essenziale nella discussione delle problematiche correnti, nel coadiuvare lo scambio di informazioni e nel facilitare l'incontro tra studiosi, traduttori e professionisti nel campo delle telecomunicazioni e della trasposizione linguistica.*

L'Istituto ospita un'ampia raccolta, aperta al pubblico, di dati e documentazione relativi alla trasposizione linguistica.

*European Institute for the Media
Kaistraße 13*

D-40221 Düsseldorf · Germany

Tel. 49/211901040 · Fax 49/2119010456

e-mail: 100443.1703@compuserve.com

CAPITOLO 1: INTRODUZIONE

L'accrescersi dell'integrazione europea, con la rimozione delle barriere commerciali e l'espandersi dei mercati televisivi e cinematografici, ha portato all'attenzione dell'industria europea dell'audiovisivo il problema del superamento delle differenze linguistiche, di cui si riconosce, seppur lentamente, il valore, quale arma nella battaglia per la costruzione di un'industria audiovisiva più forte, in grado di arginare il flusso di programmi dagli Stati Uniti e dall'Australia.

Il *Libro Verde* della Commissione europea, dell'aprile 1994, riconosce nella qualità scadente del doppiaggio e dei sottotitoli «il vero motivo per il quale i nostri programmi non riescono a raggiungere i mercati stranieri oppure non riscuotono successo». Inoltre individua nell'introduzione della tecnologia digitale il mezzo per migliorare il livello delle produzioni europee nel mercato dell'audiovisivo.

Fin dal 1986 l'Istituto europeo della comunicazione ha sviluppato un programma di ricerca sulla trasposizione linguistica nel cinema e nella televisione, proprio in quanto ne riconosce l'estrema importanza, ed è determinato a proporlo all'attenzione delle istituzioni politiche e sociali, così come ai professionisti del settore.

Nel 1991 si è concluso il primo progetto, con la pubblicazione di *Overcoming Language Barriers in Television (Il superamento delle barriere linguistiche nella televisione)* di George-Michael Luyken, un'opera che descrive i principali sistemi di trasposizione e le loro implicazioni economiche, linguistiche e di programmazione, analizza le opinioni del pubblico e infine af-

fronta le questioni riguardanti il mercato del lavoro e la formazione professionale. A conclusione di questo progetto l'Istituto europeo della comunicazione, insieme con il gruppo Trasposizione linguistica nella televisione e nel cinema e con un gruppo di esperti europei, ha sottolineato la necessità di operare per un miglioramento della qualità, vedere favorito un aumento degli scambi tra professionisti del settore, e per lo sviluppo della ricerca. L'impegno dell'Istituto consiste nello sviluppare una serie di proposte dirette ai produttori e ai distributori, al fine di innescare un nuovo processo di produzione che tenga nella dovuta considerazione le precise esigenze della trasposizione linguistica in tutte le fasi della produzione e della distribuzione dei programmi.

I professionisti del settore lamentano spesso l'insufficienza della documentazione che accompagna i programmi comprati all'estero. Gli adattatori dei dialoghi devono di frequente fare i conti con sceneggiature incomplete o addirittura mancanti, o lavorare senza le informazioni più elementari sul programma. Troppo spesso si parte dall'assunto che eventuali problemi riguardanti la traduzione possano essere risolti in fase di post-produzione, senza tenere in considerazione che ciò comporta costi più elevati e produce un risultato di qualità inferiore. Rimandare le decisioni o sottostimare i costi, sia monetari che di tempo e impegno professionale, può rivelarsi molto costoso. È noto che, non essendo i produttori direttamente coinvolti nel doppiaggio, la responsabilità del controllo di questa fase ricada sul distributore e l'acquirente del prodotto. Se questo poteva essere vero in passato, adesso l'aumento dei costi di produzione, l'internazionalizzazione del

settore del *broadcasting* e una concorrenza più agguerrita, richiedono da parte dei produttori un maggior impegno nel programmare il futuro dei propri prodotti. Poiché la maggior parte dei programmi europei produce un utile solo al momento della vendita all'estero, è evidente che un ritorno dell'investimento si avrà soltanto con la loro versione doppiata o sottotitolata.

I produttori non possono permettersi sorprese in questa fase, sia per quanto riguarda i costi che per quanto riguarda la qualità. Quanto sia importante dare il giusto rilievo ai problemi della trasposizione linguistica nelle prime fasi di produzione è dimostrato dal fatto che spesso programmi di ottima qualità, con buone potenzialità di successo sul mercato internazionale, vanno invece incontro a fallimento parziale o totale, a causa, ad esempio, di un cattivo doppiaggio o di un *trailer* mal fatto. Una traduzione o un doppiaggio di basso livello possono portare la parte interessata a rinunciare all'acquisto o all'ingresso nella coproduzione, in mancanza di una garanzia sulla qualità del prodotto finito. Lo stesso problema vale per il *trailer*, le presentazioni: gli eventuali acquirenti di un film o di un documentario vogliono essere informati sulle caratteristiche del prodotto prima di comprarlo, poiché i *budget* sono inferiori rispetto a quelli disponibili in passato; inoltre spesso i produttori vogliono poter visionare più di un *trailer* prima di comprare, soprattutto se l'opera è in una lingua a loro sconosciuta.

Questi esempi sono strettamente collegati. In entrambi i casi, la soluzione consiste nell'assicurarsi che produttori e distributori dei programmi siano informati sui requisiti necessari a otte-

nere una buona trasposizione linguistica, sia ai fini del doppiaggio che del sottotitolaggio, e che questi requisiti siano tenuti nella dovuta considerazione sin dalla fase di pre-produzione. In tal modo, i produttori possono contribuire a una più vasta distribuzione delle loro opere, e la «traduzione», da mero costo di post-produzione, diventerà un investimento redditizio nella distribuzione dei programmi.

CONTENUTI

I capitoli 2 e 3 hanno lo scopo di stabilire le norme di qualità della traduzione e le procedure per la loro attuazione, nelle diverse fasi di produzione. Le norme sono state redatte con l'aiuto di numerosi professionisti del settore e di produttori televisivi e cinematografici. Lo scopo non è certo quello di imporre una procedura di lavoro, quanto di aiutare a identificare le migliori procedure possibili, per facilitare il lavoro e garantire una resa più elevata. È ovvio che spesso un produttore non è in grado di prevedere se un programma sarà distribuito all'estero, poiché in genere ciò dipende dal successo riscosso sul mercato interno. Solo in conseguenza di questo successo si parla dell'eventualità di portare il prodotto sul mercato internazionale. Questo, però, è vero solo per le produzioni minori. I costi sempre crescenti delle produzioni audiovisive e la concorrenza tra le emittenti televisive hanno portato anche gli operatori di questo mercato a rinunciare ai rischi finanziari che derivano dalla produzione in proprio di prodotti con un *budget* molto alto. La produzione internazionale ha dimostrato di essere una buona alternativa e ha incontrato il sostegno dei programmi di cooperazione, quali i progetti Media dell'Unione europea, Eurimage e Audiovisual Eureka, che so-

stengono la produzione in due o tre lingue dello stesso programma. Mentre attualmente per inseguire il successo del programma sul mercato internazionale, la maggior parte dei produttori dà per scontato di doverlo realizzare in inglese.

Non bisogna sottovalutare l'influenza che queste norme avranno sul lavoro di sceneggiatori, registi e attori. Ma quando ne valuteranno le conseguenze e ne apprezzeranno i benefici, saranno pronti a fare delle concessioni, e i produttori ad assumersi una parte dei costi? Un esempio pertinente è quello dei primi piani, che sono più difficili da doppiare; in questo caso la scelta è tra la rinuncia o modifica di una parte dei primi piani e un aumento del *budget*, per avere la possibilità di girare i primi piani in più lingue. Tale scelta implica ovviamente dei tempi di lavorazione più lunghi e, di conseguenza una maggiorazione dei costi.

Un altro esempio può essere fatto per i sottotitoli, che occupano parte dell'inquadratura, intervenendo sulle scelte del regista. In questo caso può essere trovato un accordo, per fare in modo che i sottotitoli non coprano una parte importante del fotogramma.

In breve, il produttore deve ogni volta saper valutare i pro e i contro, effettuando una riflessione finalizzata alle necessità reali della trasposizione linguistica.

Il secondo e terzo capitolo trattano inoltre dei fattori tempi e costi nel doppiaggio e nel sottotitolaggio, fattori essenziali per ottenere una «trasposizione» di buona qualità, fattori che dipendono dal produttore e dal distributore, responsabili, ad esempio, dell'accessibilità del materiale, della

sua organizzazione, della fissazione di un termine di consegna. Il terzo capitolo comprende infine un breve riassunto delle norme tecniche Ebu (European Broadcasting Union) per lo scambio di programmi sottotitolati.

Il quarto capitolo si occupa delle alternative che possono essere utilizzate per superare le barriere linguistiche, o per evitarle del tutto. Le produzioni internazionali stanno diventando sempre più comuni in Europa. Un film o un programma vengono girati in una lingua (spesso l'inglese), per essere immediatamente doppiati in un'altra (magari dagli stessi attori), oppure, ma meno spesso, vengono girati più di una volta, in lingue diverse, da attori diversi o anche da un cast bilingue. Gli Stati Uniti non sono toccati dal problema in quanto acquistano raramente programmi prodotti in Europa, preferendo, per i titoli di grande successo, acquistarne i diritti e produrne una versione «americana».

Un'ultima alternativa è nella vendita di *format* di programmi televisivi, lasciando all'acquirente l'onere di produrre la propria versione. Negli ultimi dieci anni molti produttori europei si sono specializzati in questo campo, ricavandone anche un notevole profitto. Si vendono soprattutto *format* di giochi televisivi, ma anche di *soap-operas*.

Inoltre viene presentato un caso tipico, quello della serie *The Mixer*, una coproduzione europea prodotta in doppia versione: girato in inglese e immediatamente doppiato in francese e tedesco.

Infine, il quinto capitolo presenta un elenco di società che si occupano di doppiaggio e sottotitolaggio, divise

per paese, e una lista di pubblicazioni e indirizzi utili.

RINGRAZIAMENTI

L'Istituto europeo della comunicazione coglie l'occasione per ringraziare le persone e le istituzioni che hanno offerto il loro aiuto e la loro consulenza nel corso della stesura di queste considerazioni. Inanzitutto la Fondazione culturale europea, per l'aiuto finanziario al progetto «Language Barriers», poi, in ordine alfabetico: Henrik Gottlieb, dell'Università di Copenhagen; Jan Ivarsson, consulente del gruppo «Language Transfer in Television and Film»; Morced Kertobi del Centre National de la Cinématographie; Gerhard Lehmann di «Film und Video Untertitelung GmbH»; George-Michael Luyken di «Studio L»; Mario Paolinelli, dell'Aidac; tutte le società che hanno risposto al nostro lungo questionario; Rüdiger Prohl, Marina Kreuze e Bernd Schutzeichel di «Studio Hamburg Synchronisation»; Barry Reeve, presidente del gruppo «Language Transfer in Television and Film»; Helene Reid di Nob Translation and Subtitling; George Roubicek a Londra; lo staff di Satel Film a Vienna, in particolare Veronika Schmidt e Michael von Wolkenstein; Peter Spoor di «Subtitling International Netherlands»; Télétota a Parigi e Alexander Coridass e Rainer Fischer, di Zdf Enterprises.

CAPITOLO 2: IL DOPPIAGGIO

2.1 INTRODUZIONE: IL DOPPIAGGIO IN EUROPA

Il doppiaggio può essere definito come la tecnica che permette di sovrapporre un'altra voce alla voce originale di un'opera audiovisiva. Il doppiaggio ha fatto la sua comparsa nell'industria cinematografica americana assieme al sonoro, poiché si presentava il proble-

ma di esportare prodotti cinematografici in paesi stranieri e inoltre perché la maggior parte degli attori europei che lavoravano per Hollywood aveva un accento che ne denunciava la provenienza. Vi sono diverse tecniche di doppiaggio; qui facciamo riferimento principalmente al doppiaggio sincronizzato, nel quale cioè la traduzione viene adattata alla recitazione in lingua originale. Nel caso invece la voce recitante sia di sottofondo, si deve parlare di *voice-over*. Alcune caratteristiche del doppiaggio, tuttavia, si possono applicare anche al *voice-over*. Il doppiaggio può infine essere effettuato anche nella lingua originale, una tecnica detta post-sincronizzazione o «looping», qualora in fase di produzione sia impossibile registrare il suono in presa diretta.

L'assunto del doppiaggio è che sia credibile. Esso dovrebbe creare l'illusione nel pubblico di fruire del prodotto nella propria lingua, senza per questo sminuire le caratteristiche linguistiche, culturali e sociali dell'opera originaria. La più piccola imperfezione può distruggere l'illusione e riportare il pubblico alla realtà. Un doppiaggio è ben fatto nella misura in cui non ce se ne accorge.

Il doppiaggio è il metodo più comune di trasposizione linguistica dell'audiovisivo in Francia, Germania, Italia e Spagna, grazie alla diffusione della televisione negli anni Cinquanta, che lo ha reso parte integrante delle culture nazionali di questi paesi. Tuttavia il doppiaggio sta diventando sempre più diffuso anche in Europa orientale, in paesi quali l'Ungheria, la Slovacchia e la Repubblica Ceca, a causa del basso livello di conoscenza delle lingue dominanti, tra cui principalmente l'inglese. Anche nei paesi che preferisco-

no ricorrere ai sottotitoli, il doppiaggio viene usato nei programmi per bambini di età inferiore ai sette anni, non ancora in grado di leggere. Per converso, nei paesi che tradizionalmente ricorrono al doppiaggio, l'uso dei sottotitoli si va diffondendo nei programmi culturali e nella distribuzione di film d'autore. Un esempio è quello del canale Arte, presente in Francia e Germania, che manda regolarmente in onda programmi sottotitolati. Va comunque sottolineato che l'utilizzo di sottotitoli in paesi che finora hanno fatto uso esclusivamente del doppiaggio, è ancora marginale e limitato a un pubblico specifico: la grande maggioranza del pubblico in questi paesi è cresciuta con il doppiaggio e non accetta il cambiamento. D'altra parte, l'emittenza e la distribuzione cinematografica non hanno interesse ad abbandonare il doppiaggio, con il rischio di perdere parte del loro pubblico. Al di là di questo, in questi paesi l'industria del doppiaggio è ormai parte integrante del settore audiovisivo, e dà lavoro a un gran numero di addetti, fattore decisivo che suggerisce il mantenimento dello *status quo*.

È possibile offrire un programma in più di una lingua trasmettendolo, grazie ai canali stereofonici di cui è ormai dotata la maggior parte dei televisori, nella lingua originale e nella versione doppiata. Tuttavia per questo modo di trasmissione vi sono dei problemi di diritti connessi, poiché spesso il distributore non è disposto a vendere anche la versione originale, in quanto preferisce cederne i diritti per il mercato delle tv via satellite, con maggiori prospettive di guadagno. È comunque una soluzione allettante per le pay-tv, che mandano il loro segnale solo agli abbonati. Due esempi sono

Premier, la pay-tv tedesca, che compra spesso i diritti sui programmi anche in lingua originale, e Catalan Television in Spagna, che riesce così ad accontentare il pubblico catalano come quello spagnolo.

PROFESSIONALIZZAZIONE

Il doppiaggio è un lavoro più specializzato e ad alto costo di manodopera della sua alternativa, cioè l'uso di sottotitoli, e questo ha portato a un suo maggiore inquadramento professionale. Da qui la nascita di sindacati e di organizzazioni professionali per la rappresentanza, la salvaguardia della qualità e la difesa dei compensi. Ma va detto che la forte concorrenza che domina il settore rende difficile l'opera delle organizzazioni professionali. Anche l'industria dei sottotitoli si sta professionalizzando: stanno lentamente emergendo aziende che si dedicano esclusivamente a fornire traduzioni con sottotitoli, attraverso l'uso di traduttori *free-lance*, che a loro volta si stanno unendo in organizzazioni professionali e cooperative, per rafforzare la loro posizione contrattuale. Purtroppo, nessuna di queste organizzazioni si occupa anche della formazione professionale.

Della formazione si sono finora occupati, anche se in poche occasioni, solo le università e le scuole di lingue; alcuni studi di doppiaggio praticano tale attività per formare nuovi addetti, anche se in genere è considerata antieconomica rispetto ai tempi ridotti necessari a essere competitivi. Di conseguenza, ci si serve soltanto di attori esperti, con il risultato di limitare la scelta a poche «voci», appiattendolo la varietà dell'opera originale. Il pubblico sente sempre le stesse voci doppiare ruoli del tutto diversi; ogni doppiatore dà la propria voce a più di un at-

tore, danneggiando evidentemente l'identità e il carattere degli attori stranieri.

ASPETTI TECNICI

Negli ultimi anni diverse società europee già attive nel campo dell'audiovisivo e della post-produzione si sono dedicate al doppiaggio; i nuovi canali televisivi e il boom della distribuzione dell'*home-video* hanno infatti ampliato il mercato, condizione che ha loro permesso di diversificare gli investimenti.

Negli ultimi tempi gli stabilimenti di doppiaggio utilizzano sempre più frequentemente il Disco Ottico Magnetico (Mod), abbandonando sia le audio che le video cassette. Il sistema garantisce la qualità del suono digitale, permette di accedere alle immagini più velocemente di una videocassetta, comporta meno lavoro manuale ed è molto più veloce e preciso del sistema tradizionale. Ma la velocità e la precisione non garantiscono da sole la qualità. Il lavoro del dialoghista e la direzione degli attori sono la condizione essenziale per il raggiungimento di un prodotto finale di alto livello.

2.2 TEMPI E COSTI

Tempi e costi sono naturalmente fattori determinanti per la qualità del doppiaggio. Un *budget* più elevato permette l'impiego di tempi più lunghi per scrivere l'adattamento, per le prove degli attori, per il missaggio, ecc.. Tuttavia è quasi impossibile fare un preventivo accurato di ognuno di questi fattori, essendo le variabili troppo soggettive. Inoltre, nei diversi paesi europei, le tariffe e i tempi di lavorazione variano notevolmente, complicando ulteriormente il lavoro di programmazione.

COSTI

È impossibile fornire un costo fisso al minuto per il doppiaggio poiché vi sono troppi fattori coinvolti:

- *lunghezza e caratteristiche.* Film con lunghi dialoghi o trame intricate che richiedono più attenzione e quindi più tempo;
- *densità del dialogo.* Il doppiaggio è più costoso e difficile da eseguire quando vi sono più voci contemporaneamente;
- *numero dei personaggi.* Un maggior numero di attori comporta ovviamente una spesa più elevata. Inoltre, se vi sono da doppiare bambini sorge la necessità di osservare le regole relative all'orario lavorativo per i minori;
- *notorietà degli attori.* Alcuni attori famosi hanno il loro doppiatore personale, il quale di conseguenza richiede tariffe più elevate di quelle standard;
- *disponibilità del materiale.* Una scegaggiatura o una colonna sonora incomplete o inesistenti alzano inevitabilmente i costi;¹

• *un piano di lavoro realistico.* La data di consegna della versione doppiata, in relazione alla messa in onda del programma, deve essere stabilita realisticamente, altrimenti dovrà essere assunto personale extra, con una ovvia maggiorazione dei costi.

È comunque difficile, in genere, venire a conoscenza dei costi reali del doppiaggio, perché le società del settore sono restie a fornire dati precisi, in quanto la concorrenza molto agguerrita spinge continuamente il mercato al ribasso. Le grandi società di doppiaggio hanno finora lavorato in una

posizione di sostanziale parità reciproca nei confronti dell'emittenza televisiva pubblica, che aveva un *budget* considerevole da dedicare al doppiaggio. Ora si sta verificando una inversione di tendenza: infatti la ridotta disponibilità economica fa sì che le lavorazioni vengano assegnate al miglior offerente. L'esempio più chiaro è portato dalla Zdf tedesca, che assegna e coordina i doppiaggi attraverso un ufficio centrale. Compito di questo ufficio è di ottenere il miglior prezzo possibile, fatta salva la resa qualitativa. A loro volta le società di doppiaggio adeguano il livello qualitativo a seconda delle esigenze del cliente, cercando di non scendere al di sotto del proprio standard.

BUDGET

Luyken, nel suo *Overcoming Language Barriers in Television*, pubblicato dall'Istituto europeo della comunicazione nel 1991, stima il costo medio di un'ora di doppiaggio televisivo in 11.000 ECU, cifra ricavata da dati forniti da cinque studi di doppiaggio nel 1988-89. La media è del tutto approssimativa, poiché i costi variano considerevolmente da paese a paese; inoltre i prezzi da allora si sono alzati notevolmente. La Francia e la Germania sono i paesi più cari: in Germania doppiare un film per la distribuzione cinematografica può costare fino a 48.000 ECU (90.000 marchi), la Spagna, paese nel quale i costi sono saliti negli ultimi due anni, è seconda, con un costo medio di 24.000 ECU (4 milioni di pesetas) per doppiare un film americano medio; d'altro canto, un film che richieda un impegno maggiore, come il film d'animazione *Thumbelina*, viene a costare circa 12 milioni di pesetas (73.000 ECU). L'Italia è il paese meno caro, tra quelli dell'Europa Occidentale: un'ora di dop-

piaggio televisivo costa tra i duemila e i quindicimila ECU, il doppiaggio cinematografico va dai sedicimila ECU in su. Mario Paolinelli dell'Aidac, l'associazione dei dialoghetti italiani, riferisce di un accordo che fisserebbe il prezzo medio di un'ora di doppiaggio a 10.500 ECU, accordo che però è messo in pericolo dalla politica delle reti televisive e dei distributori, che è quella di inondare il mercato italiano di migliaia di ore di programmi, con la pretesa di doppiare a un prezzo che è un quarto di quello convenuto.

I prezzi per il doppiaggio cinematografico sono solitamente più elevati di quelli per il doppiaggio televisivo, a causa della richiesta di una qualità e un'accuratezza maggiori. Solo i più grandi distributori americani possono permettersi di mantenere dei rappresentanti per supervisionare la qualità del lavoro svolto; tutti gli altri devono contare soltanto sulla propria capacità di giudicare la qualità del doppiaggio basandosi su una traduzione incompleta o preliminare.

I fattori di costo dipendono dal metodo usato, ma in linea di massima si può dire che attori, dialoghetti, direttori e altro personale coprono circa i due terzi del costo totale. Graf, dello studio di doppiaggio «Bavaria Atelier», ha valutato la suddivisione dei costi secondo lo schema stabilito nella seguente tabella (i dati si riferiscono al 1987):²

attori	28%
traduzione e adattamento	10%
staff tecnico	20%
direttore	6%
totale	2/3 (64%)

attrezzatura	21%
materiale	5%
spese generali e utili	10%

La voce che pesa di più è quella relativa agli attori, poiché alcuni tra loro, quelli che doppiano gli attori più famosi, sono nella posizione di dettare le proprie tariffe. Sia i produttori che i distributori, nel timore di scontentare il pubblico, tendono a utilizzare la stessa voce per gli stessi attori.

In Italia, ad esempio, vi sono tre categorie di doppiatori. Solo quelli di prima categoria, che doppiano gli attori famosi, riescono a farsi pagare un compenso stabilito. Gli altri sono pagati per riga, molto meno di quanto vengano pagati quelli di prima categoria, ma sempre più di quanto guadagnerebbero recitando in teatro e senz'altro meglio che se fossero disoccupati.

La rete integrata di servizi digitali (Integrated Services Digital Network) rende possibile il doppiaggio di un film straniero senza che i doppiatori debbano recarsi nel paese interessato, attraverso la trasmissione dei dialoghi su linee telefoniche a fibre ottiche, senza alcuna riduzione della chiarezza della trasmissione.

In tal modo si realizza un notevole risparmio di tempo e denaro, in spese di trasporto e di alloggio. Vi sono già diversi studi di doppiaggio europei che usano questo sistema.

A causa della forte concorrenza, gli studi di doppiaggio sono costretti ad abbassare le loro tariffe e a ridurre i tempi di lavorazione, con il risultato di un peggioramento della qualità del prodotto. Questo doppiaggio di qua-

lità inferiore ha trovato, negli ultimi dieci anni, un mercato nell'espandersi delle reti televisive private e nell'industria delle videocassette. In questo tipo di mercato il valore principale è il profitto, di conseguenza un prodotto meno caro è il primo obiettivo, quale che sia la qualità. Molti lamentano l'industrializzazione del lavoro del dialoghista e dell'attore-doppiatore, con il conseguente annullamento dell'apporto artistico e creativo. Non c'è più spazio per la creatività, quando le costrizioni temporali e le richieste pressanti sono il comportamento standard del mercato. Produzioni televisive che hanno richiesto un anno o più per essere completate e sulle quali lo sceneggiatore ha lavorato per mesi, devono essere doppiate a costi che non sono che una minima frazione dei costi totali di produzione, e completate in pochi giorni. Tuttavia molti professionisti e alcune aziende di doppiaggio e sottotitolaggio stanno cercando di inserirsi nel mercato offrendo standard qualitativi superiori.

L'ampliamento del circuito di diffusione dei prodotti audiovisivi, parcellizzando gli ascolti, costringe però anche le grandi televisioni a ridurre i costi. Riuscire ad avviare al doppiaggio un maggior numero di programmi può essere una buona soluzione per ottenere una migliore qualità, riducendo i costi generali.

TEMPI

Non c'è da sorprendersi che, nell'industria dell'audiovisivo, il problema dei tempi sia strettamente collegato a quello dei costi.

La programmazione è altrettanto importante nel definire i tempi di lavorazione di quanto non lo sia nella definizione del piano di spesa.

Dice George Roubicek, un consulente con molti anni di esperienza al suo attivo in Gran Bretagna: «Un buon adattamento dovrebbe potersi svolgere secondo le stesse fasi, e con gli stessi tempi, della stesura di una sceneggiatura, cioè la fase progettuale, la fase di preparazione, e quella di revisione. Deve essere di agevole lettura, avere una buona trama, personaggi credibili, l'atmosfera e lo spirito giusti. E tutto ciò doppiato in maniera ineccepibile. In poche parole, è un lavoro che richiede tempo».

Il calcolo dei tempi di lavorazione varia da paese a paese, a causa della disparità dei metodi di lavorazione usati. Il più costoso è quello francese di «Bande Rythmo», che comporta tempi di lavorazione più lunghi, anche se in ogni paese, e usando metodi diversi, si possono avere doppiaggi costosi o convenienti. Tuttavia, a causa della concorrenza tra i diversi studi di doppiaggio, è praticamente impossibile ottenere informazioni esatte sui prezzi e i tempi impiegati, e di conseguenza non siamo in grado di offrire una tabella comparativa per i diversi paesi.

Per un'ora di doppiaggio televisivo sono state calcolate dalle due alle tre settimane per la traduzione e l'adattamento, oltre ai due o tre giorni in studio di registrazione (Luyken, 1991). Per la Francia, le stime salgono a cinque o sei settimane e tre-dieci giorni, rispettivamente, oltre ai giorni per il missaggio (da uno a tre)³. In Germania un dialoghista professionista impiega due settimane per adattare un film di durata media (un'ora e mezza).

Anche in questo caso, l'industrializzazione e la crescente competizione costringono le società del settore a ri-

durre i tempi di lavorazione, con una conseguente e evidente, per quanto negata, diminuzione della qualità del doppiaggio. I dialoghisti spesso vedono i loro adattamenti, svolti con estrema cura e attenzione alla qualità, rovinati da una edizione che non tiene conto dei tempi necessari, ma si preoccupa esclusivamente di ridurre i tempi di lavorazione e aumentare la produzione. Il problema è particolarmente evidente per le società di doppiaggio che non posseggono il proprio studio di registrazione, poiché i costi di noleggi sono molto elevati.

2.3 REQUISITI PER IL DOPPIAGGIO DEI PROGRAMMI

Elenchiamo qui alcuni dei requisiti necessari, senza la pretesa di esaurire l'argomento, sicuri che alcuni troveranno delle mancanze, altri delle ripetizioni inutili.

PRE-PRODUZIONE: PIANIFICAZIONE DEI TEMPI DI LAVORAZIONE

A chiunque abbia letto i paragrafi precedenti risulterà evidente che una pianificazione dei tempi di lavorazione, che tenga nella giusta considerazione i costi e i tempi del doppiaggio, è di grande importanza sia per la traduzione che per la commercializzazione del prodotto.

Qualora l'esportazione non fosse stata originariamente prevista dal produttore, i fondi per il doppiaggio, non previsti nel piano di spesa iniziale, dovranno essere reperiti in altro modo, tenendo sempre presente che una buona programmazione dei tempi di lavorazione è particolarmente importante se si vuole ottenere un doppiaggio di buona qualità.

L'ideale è che la distribuzione internazionale venga prevista fin dall'inizio.

In particolare, tempi e costi vanno preventivati soprattutto nelle coproduzioni, per ottimizzare la realizzazione di ogni singola versione linguistica in tutti i paesi di destinazione. Un doppiaggio fatto in fretta, per mancanza di tempo perché la data della proiezione o della messa in onda si avvicina, e con pochi soldi, per mancanza di programmazione delle spese, sarà comunque un doppiaggio di cattiva qualità. Soltanto tenendo in considerazione, da un lato le necessità della post-produzione e dall'altro le esigenze artistiche e tecniche del doppiaggio, si può ottenere un buon prodotto, ferma restando la disponibilità dei fondi necessari.

La programmazione dei tempi di doppiaggio troppo spesso viene ostacolata dalla limitata accessibilità del materiale sul quale lavorare. Se il produttore non allestisce e non invia alle scadenze previste il materiale ai distributori, gli addetti al doppiaggio saranno costretti a lavorare con tempi che metteranno a rischio la riuscita del prodotto finale. In particolare, è importante ricevere per tempo il materiale necessario a individuare il cast degli attori doppiatori, per poter procedere a una prima definizione del piano di spesa necessario a completare il lavoro.

PRODUZIONE: LE INQUADRATURE

Nella fase produttiva, l'intervento che più può facilitare il lavoro di doppiaggio è la scelta delle inquadrature.

È banale sottolineare che il doppiaggio è molto più semplice quando la voce da doppiare si trova fuori campo, ovvero quando il viso dell'attore/attrice non è in primo piano. Per converso, è altrettanto ovvio che è molto più difficile doppiare una voce in primo

piano, poiché i movimenti delle labbra sono ben visibili.

Naturalmente non è possibile evitare la presenza dei primi piani. Tuttavia, i registi nelle loro scelte debbono iniziare a tener presente anche questo fattore. Infatti, una leggera riduzione percentuale dei primi piani, facilitando il lavoro del dialoghista e degli attori, può ridurre i tempi di lavorazione del doppiaggio. Le coproduzioni internazionali talvolta si preoccupano di girare i primi piani nelle diverse lingue, ed è ovvio che questo procedimento alza i costi e allunga i tempi di lavorazione per le riprese.

PRODUZIONE: ASSISTENTE AI DIALOGHI

Le coproduzioni internazionali spesso utilizzano attori che non possiedono una buona conoscenza della lingua nella quale viene girato il film; per questo si fa spesso uso di un assistente ai dialoghi, che sia a conoscenza sia della lingua nella quale viene girato il film, sia di quella di origine degli attori, e che quindi è in grado di essere di aiuto durante le riprese. Spesso è lo stesso regista a svolgere questo ruolo. Un buon assistente ai dialoghi deve essere una persona di elevato livello culturale e deve godere della più completa fiducia del regista e degli attori. Deve inoltre essere in grado di correggere i difetti di pronuncia o di riscrivere i dialoghi, se una parola o una frase presentano delle difficoltà di pronuncia insormontabili, proponendo alternative che non vadano a snaturare l'opera originaria. Le qualità più importanti di un buon assistente ai dialoghi sono la conoscenza delle procedure di doppiaggio, tra cui la immediata capacità di distinguere tra un problema che può essere risolto in sede di adattamento dal dialoghista e uno che obbliga a rigirare la scena.

**POST-PRODUZIONE:
LE COLONNE SONORE**

La colonna sonora costituisce una parte essenziale del prodotto cine-televisivo, e dovrebbe sempre essere consegnata integra a coloro che si occupano del doppiaggio. Infatti uno dei problemi più onerosi in ordine di costi e di tempo è quello di una colonna sonora incompleta o danneggiata.

1. Sono necessarie almeno tre colonne:

a. *musica*

La colonna sonora musicale non deve avere parti vocali, a meno che non si tratti di musica di repertorio. Nell'eventualità che il produttore non posseda i diritti d'autore per una canzone nel paese nel quale il film deve essere distribuito, è essenziale mettere a conoscenza l'acquirente e lo studio di doppiaggio di questa circostanza, in modo che si possano prendere le misure necessarie.

b. *effetti*

La colonna sonora dovrebbe essere completa di effetti, poiché non esistono mai condizioni di silenzio totale.

c. *missaggio definitivo*

Deve essere fornito come riferimento, in virtù della sua importanza nel definire il volume e le sfumature di tono. È utile avere a disposizione, quando possibile, anche il pre-missaggio dei dialoghi, il missaggio della musica e degli effetti e i rumori di fondo. Nel doppiaggio si lavora sulla colonna dialoghi, ma, quando mancano, ci si occupa anche della ricostruzione delle colonne musica ed effetti, processo quest'ultimo, lungo e costoso.

2. Le colonne sonore devono essere

sempre corredate di un punto di sincronizzazione, da indicarsi sia acusticamente che tramite un contrassegno visibile.

3. In caso di parti vocali da aggiungere a una base musicale, è necessario mettere quest'ultima a disposizione degli addetti al doppiaggio. A esempio, nel caso di film musicali o di animazione, gli autori che devono occuparsi della riscrittura dei testi delle canzoni, hanno bisogno di avere accesso alla parte musicale.

Non è sempre possibile programmare in anticipo l'esportazione del prodotto e quindi preparare i materiali necessari al doppiaggio, ma un tempestivo rapporto informativo al distributore può servire a programmare la lavorazione e a stanziare i fondi necessari senza ulteriori contrattempi.

4. La copia del prodotto cine-televisivo da doppiare deve essere fornita nella lingua originale, non già doppiata in un'altra lingua, altrimenti viene compromessa la resa delle caratteristiche delle voci originali e quindi dei personaggi, rendendo più arduo il compito del direttore e degli attori.

5. Soprattutto in presenza di una serie, è utile avere delle indicazioni sulla durata complessiva della produzione, per avere la possibilità di stabilire un preventivo accurato e pianificare i tempi di lavorazione.

6. La copia fornita allo stabilimento di doppiaggio deve essere di qualità equivalente alla copia per la messa in onda. Copie di qualità scadente non permettono una buona sincronizzazione e creano difficoltà durante la lavorazione.

7. La copia di lavorazione deve essere

in tutto identica alla copia per la messa in onda. Eventuali aggiunte o tagli, effettuati per motivi di censura o altro, devono essere comunicati per tempo agli addetti. Le conseguenze della mancata comunicazione di queste informazioni possono creare ovviamente danni notevoli.

8. Deve essere data la possibilità di aggiungere in testa ai titoli di coda del film il nome del dialoghista, del direttore, dei doppiatori e della società e dello stabilimento di doppiaggio, a esempio prolungando la musica della colonna sonora alla conclusione del film.

POST-PRODUZIONE: SCENEGGIATURA

Per doppiare un prodotto in lingua straniera è essenziale avere a disposizione la sceneggiatura nello stadio di post-produzione. La sceneggiatura redatta prima delle riprese non include infatti tutti i cambiamenti e le modifiche intervenute nel corso delle riprese (la maggior parte dei registi non si attiene alla sceneggiatura alla lettera).

Per quanto riguarda le serie molto lunghe, fornire delle schede riassuntive al direttore di doppiaggio può servire a definire meglio il carattere e le difficoltà del lavoro, e di conseguenza a delineare lo sviluppo dei diversi personaggi, in modo che le voci vengano scelte in modo appropriato. Questo è particolarmente importante, poiché l'evoluzione di un personaggio nel corso della storia può influenzare il direttore nelle proprie scelte.

Se la produzione è in una lingua non europea, può essere utile avere a disposizione anche la versione in inglese, tuttavia, in linea generale, l'utilizzo di un lingua «di sostegno» non è consigliabile, poiché più ci si allontana dalla versione originale, più le sfumature

di significato e le particolarità linguistiche andranno perse. Se il dialoghista, infatti, non è in grado di distinguere le modifiche apportate e i compromessi raggiunti dal primo traduttore, gran parte dello spirito della sceneggiatura sarà «neutralizzato», e il risultato sarà una trasposizione di qualità inferiore.

La sceneggiatura di post-produzione deve rispondere alle seguenti caratteristiche:

- a. elencare il nome scientifico di tutte le piante e gli animali che compaiono o che vengono citati nel film (anche i migliori dizionari spesso non elencano tutti i termini, oppure non ne riportano la versione in linguaggio corrente).
- b. le espressioni in *slang* e le battute devono essere spiegate. I traduttori spesso si risentono di questo trattamento, interpretandolo come un attacco alla propria professionalità, ma in realtà è spesso impossibile risalire al significato di espressioni nuove della lingua parlata, soprattutto per quei traduttori che non hanno contatti frequenti con il paese d'origine dei filmati.

Nei programmi di divulgazione scientifica, è fondamentale avere a disposizione la traduzione della terminologia impiegata; inoltre, devono essere spiegati i cartelli significativi e ogni didascalia presente nei filmati.

Tutti i dialoghi devono essere presenti nella sceneggiatura (i traduttori non possono prendersi la responsabilità di scrivere i dialoghi quando la sceneggiatura dà semplicemente indicazioni del tipo: «qui i due personaggi parlano spagnolo»).

Qualora il regista o il produttore abbiano delle esigenze particolari su un

determinato dialogo, è bene che queste siano rese esplicite nella sceneggiatura; in caso contrario, le eventuali decisioni riguardanti il doppiaggio saranno lasciate al dialoghista e al direttore.

c. I testi delle canzoni devono essere riportati nella sceneggiatura, altrimenti la loro comprensione sarà molto difficile. In genere i testi delle canzoni, a differenza dei dialoghi, non vengono modificati nel corso delle riprese, è possibile quindi fornirli anche quando non viene resa disponibile una sceneggiatura di post-produzione.

d. Gli addetti al doppiaggio devono avere la possibilità di mettersi in contatto con un rappresentante della produzione (il numero di telefono può essere aggiunto alla stessa sceneggiatura di post-produzione), in caso di problemi nel corso della traduzione o del doppiaggio. Per quanto sia raro che un dialoghista professionista abbia difficoltà con un testo, è comunque auspicabile che i problemi, se esistono, vengano risolti attraverso la collaborazione con un rappresentante della produzione (magari l'assistente ai dialoghi), piuttosto che aggravare il lavoro degli addetti.

Ogni materiale promozionale o simile, che spesso contiene informazioni utili, dovrebbe altresì essere reso disponibile .

2.4 DOPPIAGGIO PER IL PUBBLICO ANGLO-AMERICANO

Questo tipo di doppiaggio richiede una professionalità particolare. Pochi studi di doppiaggio offrono questo tipo di servizio, cosicché nel corso del tempo si è formata una categoria di specialisti, tra i quali uno dei più co-

nosciuti è George Roubicek, di Londra. Roubicek è il primo a sottolineare una fondamentale differenza tra il doppiaggio per il pubblico europeo e quello per il pubblico anglo-americano; quest'ultimo, a suo dire, richiede una qualità molto più alta di quella accettata normalmente in Europa poiché, essendo poco abituato al doppiaggio, è di conseguenza poco abituato anche al doppiaggio di cattiva qualità, al quale siamo spesso sottoposti in Europa. In America e in Gran Bretagna viene quindi richiesta una qualità estremamente elevata di doppiaggio, per supplire alla perdita di alcune caratteristiche della versione originale.

È luogo comune che il pubblico anglo-americano non accetti affatto il doppiaggio. In realtà vi sono numerosi esempi di film doppiati che hanno ottenuto notevole successo in questi mercati. A esempio, la Peter Riethof Production, a Parigi, ha avuto molto successo con la versione inglese di film francesi. Non diversamente da George Roubicek, anche Peter Riethof è convinto che un prodotto, purché doppiato bene, abbia buone probabilità di successo con un pubblico di lingua inglese.

Per ottenere un doppiaggio in inglese di buona qualità, è ancora una volta necessario avere a disposizione il tempo per scrivere l'adattamento, per la scelta degli attori, la registrazione e il missaggio.

CAPITOLO 3: I SOTTOTITOLI

3.1 I SOTTOTITOLI IN EUROPA: INTRODUZIONE

In questo capitolo facciamo riferimento soltanto ai sottotitoli inseriti in un film o prodotto televisivo in lingua straniera, cioè una traduzione abbre-

viata del dialogo che sentiamo sullo schermo. Non sono inclusi i sottotitoli forniti nella stessa lingua, sia per non udenti che per scopi didattici. Al di là di questa differenza, in generale i sottotitoli si distinguono tra quelli in chiaro e quelli criptati. Quelli in chiaro non sono opzionali e compaiono automaticamente. I sottotitoli criptati devono invece essere selezionati dallo spettatore. Si tratta generalmente di sottotitoli nella stessa lingua oppure in altra lingua, nel caso di una comunità linguistica allogena (a esempio il pubblico di lingua spagnola negli Stati Uniti).⁴

L'uso dei sottotitoli è il sistema più economico di trasposizione linguistica ed è una procedura utilizzata proficuamente in Europa e in molte parti del mondo, dove viene considerata positivamente. In particolare i paesi scandinavi, l'Olanda, il Portogallo, la Grecia e la Romania ne fanno largamente uso, limitando il doppiaggio ai programmi per bambini in età prescolare.

A favore dei sottotitoli sono da ricordare la possibilità di udire il dialogo in lingua originale, e quindi di poter apprezzare la qualità della recitazione e le scelte del regista. A sfavore, invece, il fatto che il testo scritto possa interferire con le immagini sullo schermo e quindi distogliere l'attenzione dello spettatore. In definitiva i sottotitoli interferiscono con le scelte artistiche del regista, limitando la visione delle immagini, e impediscono allo spettatore con problemi di vista o di comprensione del testo, di seguire il film nella sua interezza.

Spesso i sottotitoli vengono scelti più per i loro costi che per ragioni artistiche.

Per lungo tempo, in alcuni paesi i sottotitoli sono stati utilizzati principalmente dagli enti televisivi pubblici. Più di recente, la comparsa sul mercato delle televisioni private ha favorito la nascita di aziende specializzate nel sottotitolaggio. Molti dei paesi che utilizzano i sottotitoli come metodo principale di trasposizione linguistica, presentano un mercato vario e fiorente di società che forniscono questo servizio. Se a ciò si uniscono i miglioramenti introdotti dalle nuove tecnologie, è evidente la possibilità di ottenere un prodotto di qualità. Tuttavia, come nel caso del doppiaggio, vi sono fattori esterni che influenzano il prodotto finale; in particolare, Nelvik (1992) ricorda la qualità delle copie sulle quali gli studi devono lavorare, la comprensibilità del dialogo e soprattutto il tempo a disposizione, come fattori condizionanti con i quali la società che si occupa del sottotitolaggio deve fare i conti.⁵ Il piano di spesa messo a disposizione dal produttore e/o dal distributore è ancora una volta essenziale per garantire la qualità della trasposizione linguistica e quindi del prodotto.

DIRITTI D'AUTORE

I traduttori di sottotitoli vengono pagati secondo tariffe standard per sottotitolo e sono titolari, al pari degli autori dei dialoghi per il doppiaggio, dei diritti sulla loro traduzione e adattamento. Al pari degli altri autori e dei produttori, anche questa categoria è vittima del fenomeno della pirateria e del mancato rispetto contrattuale (e qui va ricordata l'utilizzazione delle opere nei nuovi sistemi di diffusione), per cui è necessario garantire una maggiore protezione alle figure autorali nel doppiaggio e nel sottotitolaggio.

Di solito i sottotitoli vengono prepa-

rati da traduttori che lavorano in proprio, cosiddetti *free-lance*. Le poche eccezioni a questa situazione riguardano i traduttori in lingua inglese; in questo caso di solito l'azienda che fornisce i sottotitoli ha un caporedattore che si occupa di controllare la qualità della traduzione. In tal caso, i traduttori stipendiati devono cedere i diritti sulla loro traduzione all'azienda per la quale lavorano. Per contrastare tale fenomeno si sono venute formando cooperative di traduttori professionisti che cercano di essere protagonisti del mercato.

LUOGO DI PRODUZIONE

Il luogo di produzione ha, nel caso dei sottotitoli, un'importanza minore rispetto al doppiaggio, necessitando infatti solo della traduzione e delle apparecchiature tecniche per la realizzazione del supporto finale. Al pari dei dialoghetti, i traduttori per i sottotitoli possono lavorare nel proprio studio e inviare il proprio elaborato per via informatica. Le nuove tecnologie infatti permetteranno sempre di più ai professionisti della traduzione di operare sui mercati più diversi. Alcune società tedesche, a esempio, lavorano di preferenza con traduttori olandesi. Il Subtitling international group, con uffici a Stoccolma, Amsterdam, Lussemburgo e Londra, e compagnie affiliate in Danimarca, Finlandia e Norvegia, e il Titra Group francese, con uffici in Belgio, Svizzera, Olanda e Stati Uniti, costituiscono esempi dei rapporti internazionali che legano i diversi paesi in questo campo.

La concorrenza nel campo della produzione di prodotti sottotitolati supera i confini nazionali, molto più di quanto questo non avvenga per il doppiaggio. Alcune compagnie hanno la possibilità di inviare i sottotitoli tra-

mite la rete Isdn in alternativa alla spedizione delle videocassette, in particolare per la traduzione di servizi giornalistici o notiziari.

3.2 SOTTOTITOLI: TEMPI E COSTI

Come già visto a proposito del doppiaggio, anche per i sottotitoli i fattori tempi e costi sono determinanti per la qualità del prodotto. Anche se i tempi per il sottotitolaggio sono considerevolmente ridotti rispetto a quelli necessari per produrre un buon doppiaggio, è comunque necessario avere a disposizione tempi adeguati per la traduzione, la sincronizzazione tra testi e dialogo e la fase tecnica vera e propria. La procedura di produzione dei sottotitoli è più semplice di quella del doppiaggio, quindi risulta semplificata anche la stesura del preventivo delle spese da sostenere.

COSTI

I fattori che influenzano il costo finale di produzione sono molteplici:

- durata e caratteristiche: documenti di carattere storico, traduzioni di materiale tecnico, legale o scientifico, di poesie, canzoni o dialoghi nei quali si faccia largo uso di dialetti richiedono una maggiore attenzione alla terminologia e una più ampia opera di ricerca di una *soap opera* o di una *telenovela*, nelle quali il linguaggio da tradurre è quello di tutti i giorni.
- traduzioni in o da lingue non europee sono generalmente più costose;
- densità del dialogo: la maggior parte dei traduttori viene pagata per sottotitolo, o per linea;
- disponibilità del materiale: la mancanza o l'inadeguatezza delle sceneggiature di post-produzione costringe il traduttore a un'opera di cor-

reazione o addirittura di riscrittura del dialogo. Oltre a richiedere molto tempo, questo comporta la possibilità di errori di traduzione dovuti a mancata comprensione;

- un piano di lavoro realistico: è necessario stabilire una data per la trasmissione e una scadenza per la presentazione della traduzione che siano realistiche. Un lavoro affrettato va a scapito della qualità della traduzione e della sua revisione. D'altra parte, avere più di un traduttore al lavoro sulla stessa traduzione influenza in modo decisamente negativo la coerenza interna della traduzione e quindi la qualità finale;
- tecnica utilizzata: i sottotitoli creati con il laser, utilizzati per lo schermo cinematografico, sono più costosi di quelli elettronici prodotti per la televisione e le videocassette.

Luyken (1991) ha stimato il costo per la traduzione dei sottotitoli per un programma televisivo della durata di 60 minuti in 740 ECU, ma avverte che il prezzo può salire fino a 1.500 ECU, in paesi nei quali il doppiaggio è il metodo di trasposizione linguistica preferito oppure quando si utilizzano attrezzature più moderne e sofisticate. Questa media è ricavata da dati forniti da undici società europee del settore. I sottotitoli laser per i prodotti destinati a essere distribuiti nelle sale cinematografiche sono, come abbiamo detto in precedenza, più costosi. In Germania, il prezzo più recente fornito è di 4000 ECU, per una copia di un film della durata di un'ora e mezza. La differenza è da imputare principalmente ai costi delle attrezzature utilizzate, che sappiamo essere di circa 500.000 ECU.

La seguente indicazione (pubblicata

nel libro di Luyken) ci dimostra come più della metà dei costi sia attribuibile al traduttore:

materiale tecnico	25%
tecnico specializzato	15%
traduttore	60%
totale	100%

Luyken conclude ricordando che, pur tenendo in considerazione l'ampia escursione dei costi di realizzazione della versione sottotitolata di un programma televisivo, il suo costo complessivo incide in modo insignificante sul piano di spesa di produzione. Lo stesso è vero anche in paesi nei quali il costo è molto superiore alla media. In Europa, a detta dei produttori, il costo medio per il sottotitolaggio si attesta intorno a una percentuale dell'1-2 per cento del costo totale di produzione. Il doppiaggio, sempre a detta dei produttori, può arrivare al 10 per cento del costo totale.

Come già detto, la sceneggiatura di post-produzione è un elemento essenziale nella stesura dei sottotitoli di un programma. La sua mancanza obbliga il traduttore a occuparsi della trascrizione del dialogo, aumentando il tempo richiesto per la traduzione. L'Associazione finlandese traduttori e interpreti ha stabilito delle tariffe per le traduzioni di programmi televisivi, tariffe che vengono maggiorate del 30 per cento se la sceneggiatura è incompleta e del 50 per cento se è mancante.

TEMPI

La produzione di sottotitoli può essere completata in tempi inferiori rispetto al doppiaggio. È un procedi-

mento che richiede la collaborazione di un numero minore di persone; inoltre sono state sviluppate procedure che hanno reso il processo di sottotitolaggio molto efficiente e di conseguenza più spedito.

La questione dei tempi di lavorazione è ovviamente strettamente legata ai costi, cosicché le osservazioni fatte in precedenza, rispetto ai fattori determinanti i costi di lavorazione, sono valide anche per quanto riguarda i tempi. Quindi, di nuovo, il fattore essenziale è la disponibilità della sceneggiatura di post-produzione. Una trascrizione del programma implica tempi di lavorazione più lunghi e di conseguenza costi più elevati, senza contare gli errori che inevitabilmente ne conseguono.

Luyken (1991) fornisce il dato di 36 ore (corrispondenti a 4 giornate lavorative) necessarie al traduttore per la realizzazione dei 750 sottotitoli circa da inserire in un'ora di programmazione televisiva. Questa cifra costituisce la media di un tempo che può andare dalle 8 alle 48 ore.

Lavorare con un'agenzia di traduzione piuttosto che con un traduttore indipendente offre il vantaggio di poter contare anche sulla realizzazione di lavori urgenti, in quanto può avvalersi della collaborazione di un ampio numero di traduttori. L'Associazione finlandese traduttori e interpreti ha stabilito delle direttive sulla quantità di lavoro di traduzione e sottotitolaggio che è possibile svolgere in un giorno. Qualora il testo sia più lungo di quello sul quale si è calcolata la data di consegna del prodotto, le tariffe possono essere aumentate da un minimo del 30 per cento a un massimo del 50.

3.3 REQUISITI PER IL SOTTOTITOLAGGIO DEI PROGRAMMI

Elenchiamo qui alcuni dei requisiti necessari, senza la pretesa di esaurire l'argomento, e sicuri che alcuni troveranno delle lacune, altri delle ripetizioni inutili.

PRE-PRODUZIONE: PIANIFICAZIONE DEI TEMPI DI LAVORAZIONE

Quando si stabilisce un piano di spesa durante la fase di preproduzione, per il doppiaggio, il *voice-over* o il sottotitolaggio di un programma, è essenziale sapere se il programma verrà esportato all'estero e quale tipo di trasposizione linguistica verrà utilizzato.

Tuttavia, non sempre è possibile operare una scelta in fase di pre-produzione, soprattutto da parte dei produttori del programma, in quanto in genere a decidere sono le preferenze di mercato nel paese che importa il programma. Vi sono casi nei quali il successo di un programma o di un prodotto televisivo in un mercato estero non era stato affatto previsto dal produttore.

Se si vuole presentare un prodotto sul mercato estero o a una rassegna cinematografica, è necessario prepararne una versione doppiata o, più spesso, sottotitolata; in tal caso i costi per la trasposizione linguistica non sono previsti nel piano di spese originale e devono essere coperti da altre fonti.

Durante le operazioni di prevendita, oppure se il programma viene prodotto anche per un mercato estero (come nel caso delle coproduzioni), tutti i possibili metodi di trasposizione linguistica andranno considerati in anticipo. In questo caso è consigliabile non limitare la scelta sui metodi da utilizzare, tenendo sempre in conside-

razione che la lavorazione necessaria al sottotitolaggio possa usufruire di fondi adeguati e soprattutto, come già ripetuto innumerevoli volte, abbia a disposizione il tempo necessario. Una traduzione sottopagata o effettuata in tempi troppo ridotti trasformerà un produzione di ottima qualità in un prodotto mediocre. Vale quindi la pena utilizzare traduttori di provata professionalità e garantire loro il tempo necessario a svolgere il proprio lavoro secondo elevati standard di qualità.

Non va dimenticato che per produrre una buona versione sottotitolata, dalla quale dipende in ultima analisi il successo che il prodotto potrà riscuotere sul mercato estero, i traduttori avranno bisogno di una sceneggiatura di post-produzione.

PRE-PRODUZIONE: STESURA DELLA SCENEGGIATURA

Un dettaglio che lo sceneggiatore deve tener presente durante la stesura della sceneggiatura è l'uso dei nomi propri. Nello scegliere i nomi dei personaggi va considerato il significato che tali nomi potrebbero avere nella lingua del paese nel quale il film verrà esportato. A esempio nei paesi anglosassoni Donna e Mona sono nomi femminili, ma un italiano che leggesse questi nomi nei sottotitoli potrebbe quanto meno confondersi.

PRODUZIONE: DIRETTIVE PER LA TELECAMERA E IL SONORO

I sottotitoli di solito occupano la parte inferiore dello schermo (un 15 per cento dell'area totale, corrispondente a 2 linee); è importante quindi che il viso degli attori venga ripreso nella parte superiore dello schermo, cosicché, soprattutto nei primi piani, questo non venga in parte coperto dai sottotitoli.

Nel tradurre il dialogo, bisogna necessariamente condensare il testo, quindi vanno tradotte soprattutto le parti cruciali per la comprensione della storia.

POST-PRODUZIONE: MONTAGGIO MONTAGGIO DEI DIALOGHI

1. Quando si monta un'intervista, spesso si ha la tentazione di tagliare la domanda, nella certezza che questa verrà doppiata insieme al commento sonoro del programma. Tuttavia all'estero il commento potrebbe essere diverso e la domanda potrebbe di conseguenza perdersi, con conseguenze disastrose per la comprensione dell'intervista. Un esempio può farsi con l'inglese, che non possiede i generi per gli oggetti. Un traduttore italiano non sarebbe in grado, in presenza della sola risposta, di decidere se un «it», nella risposta dell'intervistato, si riferisca, nella domanda, a un oggetto di genere maschile o femminile.

2. Nel caso che, durante il montaggio del programma, venga modificata una domanda per migliorarne la comprensione, può essere utile inserire nel testo la domanda originale, per consentirne l'accesso al traduttore.

MONTAGGIO DEL SUONO

1. *montaggio troppo veloce*

Idealmente un sottotitolo dovrebbe comparire sullo schermo tra l'inizio e la fine della battuta (non più di 1/2-1/3 di secondo dopo). I sottotitoli che appaiono e scompaiono troppo rapidamente danno un ritmo troppo veloce, «affannato», alla narrazione, e sono quindi da evitare.

2. *stacchi troppo ravvicinati tra i personaggi*

Un buon traduttore di sottotitoli cerca di evitare di tenere un sottotitolo sullo schermo durante un cambio di

inquadratura, o peggio ancora, di scena. Quando il montaggio ha stacchi molto ravvicinati, questi possono superare il tempo minimo necessario alla lettura di un sottotitolo (1 secondo e 1/2 per la gran parte delle lingue) e costringere il traduttore a non rispettare questa regola fondamentale. I programmi rivolti a un pubblico di adolescenti sembrano aver recentemente adottato questo tipo di montaggio a stacchi ravvicinati, cosicché è quasi impossibile per lo spettatore seguire lo svolgersi del dialogo. Un montaggio più lento permette di produrre dei sottotitoli comprensibili.

3. *stacco nel mezzo di una battuta*

Se il montaggio taglia una battuta a metà, è importante cercare di mantenere la struttura logica o il ritmo della frase; in tal modo il traduttore - durante l'opera di segmentazione del testo - è in grado di seguire il ritmo delle immagini.

POST-PRODUZIONE: LA SCENEGGIATURA
Elemento essenziale per una buona traduzione è la disponibilità di una sceneggiatura di post-produzione. Le copie degli attori, la sceneggiatura delle riprese o quella di pre-produzione non possono essere equiparate a una copia redatta in fase di post-produzione, l'unica che permette al traduttore di svolgere il suo lavoro nel modo migliore. Purtroppo non sempre i produttori ne sono consapevoli.

Gli elementi di una buona sceneggiatura di post-produzione sono i seguenti:

1. *Nomi*

Tutti i nomi propri, di persona o geografici, e i titoli di libri, devono essere controllati, per garantirne una corretta definizione sia in sede di sottotitolag-

gio che di doppiaggio. L'elenco deve includere i nomi di tutti i personaggi e delle persone nominate, i nomi geografici, i titoli dei libri, possibilmente corredati della casa editrice e del nome dell'autore, i titoli di film e le marche dei prodotti, quando citate. È molto utile avere anche il nome scientifico di piante e animali menzionati nella sceneggiatura (soprattutto se l'originale è un termine il cui uso è limitato al paese di provenienza del programma o colloquiale, e quindi potrebbe non essere presente nei vocabolari).

2. *Abbreviazioni*

La sceneggiatura deve fornire il nome per esteso di istituzioni, titoli, partiti politici, e di ogni sigla che abbia importanza nell'economia generale del filmato.

3. *Battute ed espressioni idiomatiche*

Tali espressioni devono essere spiegate nella sceneggiatura, in quanto il traduttore potrebbe non essere al corrente delle espressioni gergali più recenti, comprese le battute o i riferimenti a fatti e personaggi «locali». Contrariamente a quanto si crede, questi problemi di comprensione sono più frequenti nelle produzioni europee non di lingua inglese. Si può genericamente affermare che, tranne che per le grandi produzioni statunitensi, tutte le sceneggiature di post-produzione da questo punto di vista sono estremamente carenti.

4. *Rappresentante della produzione*

Insieme alla sceneggiatura, dovrebbe essere fornito il nome e il numero di telefono di un rappresentante della produzione, che possa aiutare il traduttore a risolvere eventuali problemi che dovessero presentarsi. L'Associazione finlandese traduttori e interpreti consiglia l'inserimento di una clau-

sola nel contratto di traduzione, che stabilisca i seguenti termini: «qualora la natura del programma lo richieda, la produzione è tenuta a mettere a disposizione uno specialista che possa coadiuvare il traduttore».

5. *Lingue non comuni*

Nel caso che la sceneggiatura originale sia in una lingua poco conosciuta, può essere utile mettere a disposizione la traduzione in inglese, se questa è disponibile.

6. *Citazioni*

Eventuali citazioni presenti nella sceneggiatura dovrebbero essere copiate dal testo di riferimento. È bene quindi che nella fase di post-produzione vengano inseriti i dati bibliografici necessari (quali il titolo, l'anno di pubblicazione, il nome dell'autore, e il paese di origine). In tal modo, anche frasi molto difficili, se presentate nella traduzione originale pubblicata, risultano riconoscibili da parte dello spettatore.

Qualora nella sceneggiatura originale vi siano delle parti in un'altra lingua, il distributore del prodotto dovrebbe richiedere la traduzione anche di queste. Quindi deve fare in modo che i testi forniti al traduttore siano il più completi ed esaurienti possibile.

A esempio, uno dei personaggi del film *Quattro matrimoni e un funerale* è sordomuto, di conseguenza comunica con suo fratello utilizzando il linguaggio dei segni. Nella versione originale inglese le sue battute, che compaiono sottotitolate, sono molto divertenti; servono a definire lo spirito del personaggio e sono parte integrante della storia. Nella versione sottotitolata distribuita in Olanda invece, questi sottotitoli sono assenti, cosicché lo spettatore si deve accontentare delle risposte del fratello per seguire la

storia, che così perde parte del suo significato. La colpa non è tuttavia del traduttore olandese, che si è trovato a lavorare su una sceneggiatura che non includeva i sottotitoli usati nella versione originale, e quindi escludeva di fatto la parte del dialogo tra il fratello sordomuto e il protagonista.

7. *Risate registrate*

È importante tenere in considerazione da un lato la necessità di riprodurre le risate anche nella versione tradotta, dall'altra l'eventualità che la battuta sia intraducibile e quindi venga persa nella traduzione. Per evitare spiacevoli inconvenienti all'estero, è quindi consigliabile che le risate registrate siano incise su una colonna diversa da quella dei dialoghi.

8. *Altri sottotitoli sullo schermo*

Altri sottotitoli, quali il nome delle persone che appaiono sullo schermo, o altro tipo di informazioni, dovrebbero essere inseriti nella parte superiore dello schermo, in modo da non interferire con i sottotitoli. Se i titoli di testa o di coda cominciano prima della fine del dialogo, è opportuno lasciare spazio per i sottotitoli nella parte inferiore dello schermo, per evitare che i sottotitoli vengano cancellati dai titoli, impedendo agli spettatori di leggere entrambi.

9. *Sottotitoli in più di una lingua*

I canali satellitari europei usano proficuamente il metodo di traduzione con uso di «sottotitoli di sostegno», cioè facendo uso non di una traduzione dalla lingua originale, ma di una traduzione da una terza lingua, o lingua di sostegno. In questo caso, un programma in una delle lingue principali può essere sottotitolato in una serie di lingue minori, spesso per una messa in onda simultanea, utilizzando quindi il

testo già segmentato per produrre una traduzione che segue da vicino il testo di riferimento, date le limitazioni di spazio. Questo procedimento è possibile ovviamente solo nel caso in cui la lingua nella quale si traduce sia molto simile alla lingua di sostegno. Anche così, però, eventuali errori nella lingua di sostegno verranno inevitabilmente ripetuti in traduzione; inoltre, esiste la possibilità che la segmentazione del dialogo per il sottotitolaggio venga fatta diversamente nei diversi paesi. In definitiva questa pratica di produzione dei sottotitoli può diventare problematica ed è quindi sconsigliabile.⁶

POST-PRODUZIONE: REQUISITI TECNICI CODICE TEMPI (TIME CODE)

La copia fornita dalla produzione deve essere corredata di un codice tempi, per permettere al traduttore di distinguere l'inizio e la fine del dialogo, e di calcolare di conseguenza il tempo necessario ai sottotitoli. La sincronizzazione dei sottotitoli è un elemento essenziale per la loro qualità, poiché in caso contrario è estremamente difficile per lo spettatore identificare colui che sta parlando e seguire la trama.

L'Ebu (European Broadcasting Union) consiglia di attenersi alle seguenti direttive: l'inizio del codice tempi è stabilito a 00:02:00.00, senza interruzioni. Qualora vi sia un'interruzione, anche solo di una frazione di secondo, è necessario aggiungere un nuovo codice tempi ininterrotto. Se il materiale è suddiviso su due o più cassette, queste devono essere corredate di un codice tempi continuato, senza sovrapposizioni o inversioni. In particolare non è permesso andare da 29:59:59.24 a 00:00:00.00, poiché i sistemi computerizzati utilizzati per la produzione di sottotitoli non lo accettano. Anche il

traduttore o la società di traduzione possono inserire il codice temporale, ma questa procedura richiede tempo e aumenta i costi per la produzione.

3.4 NORME EBU PER LO SCAMBIO DATI DI TRADUZIONE

All'interno delle organizzazioni europee televisive e di produzione, l'uso dei sottotitoli sta diventando sempre più importante. Il moltiplicarsi dei canali e l'aumento delle ore di trasmissione hanno stimolato la richiesta di programmi e ampliato il mercato internazionale, con produttori che sempre più spesso si rivolgono all'estero alla ricerca di nuovi prodotti.

La Comunità europea tende a indirizzare le richieste del mercato verso i paesi europei, per migliorare la comprensione e la conoscenza delle diverse culture europee da parte dei paesi comunitari. Un programma può essere tradotto in diverse lingue, oppure in una sola lingua per la distribuzione in diversi media, quali la televisione, il mercato dell'*home-video* o il cinema. Sottotitoli prodotti in un paese possono essere venduti in un altro paese, a patto che condivida la stessa lingua.

La crescita del mercato ha prodotto un po' ovunque la nascita di imprese che si occupano di tradurre sottotitoli, usando varie tecnologie.

L'insieme di questi fattori potrebbe causare problemi di organizzazione nel mercato, da qui la necessità di stabilire degli standard, soprattutto in materia di scambio dei dati relativi ai sottotitoli.

La Commissione Tecnica dell'Ebu ha riconosciuto la necessità di operare in questa direzione e ha quindi istituito un gruppo di lavoro (G5/StI), che si occupa di stabilire un formato standard

per la trasmissione dati tramite computer (sia per sottotitoli *in-vision* che *teletext*). Le norme sono state create soprattutto per l'utilizzo da parte di produttori ed enti televisivi interessati a comprare un prodotto già corredato di sottotitoli. La normalizzazione della trasmissione dati stabilisce tra l'altro l'uso di dischetti ad alta densità da 3,5", formattati a 1,44 mega bytes (2 facce, 80 tracce, 18 settori/traccia). In genere i sottotitoli vengono preparati su personal computer, con sistema operativo Dos, quindi il formato standard per i file deve essere basato su Ms/Pc-Dos, versione 3.3, con nome di file completo di estensione .stl. L'archivio dati viene poi suddiviso in due sezioni, la prima contenente tutte le informazioni generali sul programma e sull'uso dei sottotitoli (General Subtitling Information o Gsi), la seconda che include il testo dei sottotitoli, il codice tempi per l'inizio e la fine, più informazioni relative ai singoli sottotitoli.

Il testo completo delle «Norme Ebu per il formato scambio dati sottotitoli. Tech. 3263-E.» può essere ordinato, al costo di 35 franchi svizzeri, presso: EBU Publications
Case Postale 67
CH-1218 Grand Saconnex
Switzerland
fax +41 22 717 2481

CAPITOLO 4: PRODUZIONI INTERNAZIONALI

4.1 INTRODUZIONE:

Le produzioni internazionali o le versioni in più lingue non sono un fenomeno nuovo nella storia del cinema, essendo state introdotte insieme al sonoro. Con l'avvento del sonoro, infatti, i prodotti cinematografici non erano più esportabili, a meno di essere

tradotti nella lingua del paese nel quale si desiderava vendere il film.

Le produzioni internazionali possono operare utilizzando diversi metodi, in particolare attraverso:⁷

- Doppie riprese
- Rifacimento
- Doppia versione

DOPPIE RIPRESE

Alla nascita del film sonoro, alcune delle grandi compagnie di Hollywood (ad esempio la Mgm) decisero di «importare» registi, sceneggiatori e attori europei nei loro studi di produzione, altre invece stabilirono propri studi in Europa (Paramount). Uno stesso regista girava un film anche in due o tre lingue simultaneamente. Se era richiesto un numero maggiore di lingue, veniva assunto un diverso regista per ognuna delle lingue.

Alcuni attori venivano usati in più di una versione, a patto che fossero a conoscenza della lingua, ma più di frequente ogni versione aveva un cast di attori diverso.

Viste la difficoltà di programmazione dei costi di lavorazione da un lato, e l'incertezza sul successo del prodotto sul mercato estero dall'altro, queste produzioni si rivelarono dei fallimenti clamorosi dal punto di vista finanziario e divennero sempre più rare.

A seguito di un sondaggio tra diverse case di produzione francesi, il Centre National de la Cinématographie (Cnc) ha reso pubblici i seguenti dati: in media le doppie riprese comportano una maggiorazione dei costi corrispondente al 20-30 per cento, rispetto alle riprese in una sola lingua. La stessa percentuale è applicabile anche alla quantità di tempo necessaria a completare

le riprese. Per una serie di 27 episodi da 26 minuti ciascuno, il costo aggiuntivo viene stimato in 170.000 ECU (1 milione di franchi francesi) per episodio.⁸ Per un film televisivo, la spesa si attesta sui 150.000 ECU (900.000 franchi). Anche i costi di post-produzione vengono aumentati, in misura della metà del costo aggiuntivo (quindi dal 10 al 15 per cento).

La maggiorazione dei costi di produzione non è l'unico problema per chi voglia produrre una seconda versione. A questo va infatti aggiunta la necessità di avere a disposizione un assistente ai dialoghi, oltre ad attori che abbiano la capacità di recitare in una lingua che non è la propria e ai quali viene richiesto di girare ogni scena due volte.

Data l'impossibilità di prevedere quale sarà il successo di un prodotto sul mercato estero, è evidente come talvolta sia difficile giustificare la spesa aggiuntiva, in termini sia di tempi di lavorazione più lunghi che di utilizzo delle risorse umane necessarie a portare a termine una doppia produzione.

RIFACIMENTI

Quando una doppia versione viene prodotta a distanza di tempo dall'originale, si parla più propriamente di un rifacimento. In passato, spesso il lavoro di preparazione per il rifacimento veniva eseguito contemporaneamente alla versione originale e in seguito la stessa *troupe* eseguiva entrambe le versioni. Addirittura, spesso venivano riutilizzate le scene di esterni nelle quali non comparivano attori protagonisti.

Mentre in passato erano i produttori cinematografici americani a produrre versioni europee di film americani, più

recentemente vi è stata un'inversione di tendenza, con una maggioranza di rifacimenti per il pubblico americano di film originariamente europei. Le compagnie americane non sono disposte a rischiare finanziariamente per promuovere un film europeo sul mercato americano, ma preferiscono comprare i diritti dell'originale e girare una nuova versione che incontri più facilmente i gusti del pubblico locale, cioè ambientando l'intera storia in America. Anche se spesso la qualità ne risente, e i critici sono pronti ad ammettere che la versione europea era migliore, i rifacimenti americani riscuotono più successo in termini di profitto.

DOPPIE VERSIONI

Le doppie versioni possono essere prodotte in due modi: nel primo caso il prodotto viene girato in una lingua e successivamente doppiato in altre lingue; gli attori, spesso di nazionalità diverse, devono però essere in grado di recitare nella lingua nella quale viene girato il film. Il secondo metodo viene definito «Babelonian» (con riferimento a Babele); in questo tipo di produzione internazionale, ogni attore recita nella propria lingua, e le voci vengono doppiate in seguito da doppiatori per i diversi paesi acquirenti del prodotto. Il secondo metodo richiede ovviamente una grande capacità di concentrazione da parte degli attori, che si trovano a recitare insieme in diverse lingue, a loro probabilmente sconosciute.

FORMAT

I *format* sono in pratica idee per un programma televisivo che possono essere acquistate per essere prodotte in un mercato estero nella lingua del paese acquirente. Questo tipo di mercato si è rivelato particolarmente proficuo, soprattutto per i programmi di

intrattenimento. Una categoria che viene venduta facilmente all'estero è quella dei giochi televisivi, che quindi può risultare un ottimo investimento per il paese produttore. Recentemente i *format* sono entrati in uso anche per le serie televisive e le *soap operas*, che vengono prodotte usando attori locali e aggiustando la storia per adattarla ai gusti del pubblico.

4.2 UN ESEMPIO: THE MIXER ('91/'92)

Nell'esempio riportato viene presa in considerazione una serie televisiva in dodici episodi, ambientata negli anni Venti, che narra le avventure di un lord inglese, coadiuvato dal suo maggiordomo, alle prese con indagini investigative che lo portano alla cattura di diversi criminali ed alla risoluzione di casi apparentemente insolubili.

The Mixer

12 episodi della durata media di 52'

Autore Una collezione di racconti di Edgar Wallace;

Adattamento di Philip Broadley,
Simon Booker,
Jennifer Stuart

Regia John Frankau,
Hermann Leitner

Cast Simon Williams,
Jeremy Clyde,
Catherine Alric,

Anno di produzione 1991/1992

Prodotto da Almaro (Satel Group)

Una coproduzione di Zdf,
Orf,
Yorkshire Television,
Antenne2,
Beta-Film,
Satel

Interviste con

Michael von Wolkenstein,
(presidente del gruppo Satel)

Herbert Reuterrer,
(direttore di produzione)

Johannes Herbst,
(direttore finanziario)

PRE-PRODUZIONE

L'idea di produrre la serie televisiva *The Mixer*, basata sui racconti di Edgar Wallace, un popolare autore inglese di racconti gialli, è rimasta in fase progettuale per quattro anni. Le storie si prestano a un utilizzo in una coproduzione di carattere internazionale per diversi motivi, tra i quali la presenza di un personaggio principale con una personalità ben delineata, elemento che incontra il favore del pubblico europeo. Inoltre, il libro è suddiviso in parti facilmente trasportabili sullo schermo utilizzando una struttura a episodi, e poiché il protagonista è un detective, è facile ambientare gli episodi in diversi paesi europei (a seconda di dove lo conducono le indagini), senza perdere di credibilità; infine l'ambientazione negli anni Venti non vincola il prodotto a una particolare data di trasmissione.

The Mixer, così come altri libri di Edgar Wallace, ha ottenuto un buon successo di vendite in Germania, un altro indizio del potenziale internazionale della storia. Un produttore esperto deve saper immediatamente riconoscere una buona storia e la sua potenzialità di esportazione, sia in televisione che al cinema. Michel von Wolkenstein ha sottolineato l'importanza del carattere «internazionale» di una storia che si voglia portare sullo schermo in questo tipo di produzione, carattere che ne facilita l'esportazione e che però non può essere aggiunto arbitrariamente, seguendo i dettami della produzione e

basandosi soltanto sulla provenienza dei finanziamenti, poiché questo finisce inevitabilmente col compromettere la qualità, elemento essenziale per il successo del prodotto. Lo stesso vale per l'ambientazione della serie; se nel caso di *The Mixer* la localizzazione in diversi paesi europei era giustificata dallo svolgersi della storia, in nessun caso questa deve essere influenzata dalla provenienza dei capitali.

Il passo successivo per la produzione consiste nell'acquisizione dei diritti del libro e nella scelta di una squadra di autori (questo è un investimento importante, nel quale è consigliabile non risparmiare), capaci di lavorare collettivamente per trasformare il libro in una serie di sceneggiature.

Solo arrivati a questo stadio di produzione, si sono potuti cercare dei co-produttori. La Satel Film GmbH possiede diversi partner in altri paesi europei, che sono stati ovviamente di grande aiuto nell'opera di coinvolgimento di enti televisivi stranieri al progetto. Era chiara fin dall'inizio la necessità di ottenere la collaborazione di almeno altre tre televisioni europee, per ottenere la copertura finanziaria del fondo Greco, del Media Project I. Tuttavia, una volta presa la decisione di produrre la serie in inglese, sorsero dei problemi circa il coinvolgimento dei partner francesi. La legge francese infatti proibisce l'uso di capitali in produzioni audiovisive girate in lingue diverse dal francese, se questa non è la lingua madre di nessuno dei partner della coproduzione. Da qui la necessità di reperire un partner inglese. In linea di massima, i canali televisivi inglesi Itv sono disponibili a partecipare a coproduzioni alle quali partecipino produttori indipendenti, poiché per legge devono pro-

durre un minimo del 25 per cento di programmazione.

La decisione di girare la serie in inglese andava contro le preferenze di Michel von Wolkenstein, presidente del gruppo Satel, che voleva piuttosto lasciar recitare ogni attore nella propria lingua. Tuttavia l'attore che doveva ricoprire il ruolo del protagonista, un lord inglese, era il famoso attore britannico Simon Williams, coadiuvato da un altro personaggio tipicamente inglese, quello del maggiordomo, cosicché la recitazione in inglese sembrava più appropriata. Inoltre, una recitazione in francese o tedesco avrebbe ridotto le possibilità di vendita al di fuori del continente europeo, per la quale invece la serie sembrava essere una buona candidata.

Nelle produzioni internazionali, la scelta degli attori è limitata dalla loro conoscenza della lingua nella quale la produzione verrà girata. Nel caso specifico, gli attori dovevano essere in grado non solo di comprendere e di parlare in inglese, ma soprattutto di recitare in questa lingua. D'altro canto, se ogni attore recita nella propria lingua, la difficoltà consiste nel saper interagire con altri attori, quando non si capisce che cosa stiano dicendo. Trovare attori adatti al ruolo, e con sufficiente esperienza in campo internazionale, richiede una buona dose di competenza professionale e le conoscenze giuste nei paesi coinvolti. Durante un accordo per la coproduzione di un programma, gran parte della discussione riguarda la scelta degli attori, poiché ognuno dei paesi partecipanti vuole dare la propria impronta, in genere imponendo la scelta dei propri attori più popolari, o in alternativa, facendo svolgere la storia nel proprio paese. In questo caso, il pro-

tagonista della storia, così come il coprotagonista, erano entrambi attori britannici, cosicché per gli altri ruoli si trattava di trovare un accordo tra gli altri paesi partecipanti alla produzione, tenendo in considerazione le caratteristiche dei personaggi, i desideri dei vari coproduttori, e non da ultimo, il piano di spesa. Il ruolo che richiese più tempo fu quello della francese lady Diane. Il coproduttore francese voleva naturalmente che la parte andasse ad un'attrice francese, ma la Yorkshire Television non condivideva questa scelta e minacciò addirittura di abbandonare il progetto. La rottura di un accordo di coproduzione non è un evento raro come si potrebbe immaginare, poiché la maggioranza dei produttori indipendenti molto semplicemente non può permettersi di fare causa ai grandi enti televisivi europei, con in quali dovrà necessariamente lavorare in futuro. Conseguentemente l'unica soluzione possibile è il raggiungimento di un compromesso che soddisfi le parti coinvolte.

Per il ruolo di Diane fu scelta un'attrice francese, Catherine Alric, con la quale i partner inglesi ebbero un colloquio più che soddisfacente. Tuttavia, le prove sul set dimostrarono che la sua recitazione in inglese non era all'altezza del lavoro richiestole (spesso non è facile nel corso di una conversazione stabilire correttamente il livello di conoscenza di una lingua, soprattutto se questa lingua dovrà essere usata per recitare), di conseguenza si rese necessario fare uso di un assistente ai dialoghi e di un numero elevato di prove, per ottenere e mantenere un livello di recitazione adeguato. Il risultato finale fu però più che buono, tanto che si decise di non far doppiare la sua parte da un'attrice inglese per la versione da mandare in onda in Gran

Bretagna, tanto più che il personaggio in questione è di origine francese, cosicché la presenza di un «accento» risultava quanto mai appropriata.

PRODUZIONE: ASSISTENTE AI DIALOGHI
In una produzione internazionale la figura dell'assistente ai dialoghi è essenziale. George Roubicek, consulente per il doppiaggio in Inghilterra, tiene a sottolineare che non basta assumere un lettore dell'università più vicina con buona conoscenza dell'inglese. Un buon assistente ai dialoghi deve possedere molteplici qualità. Innanzitutto deve poter riscuotere la fiducia del regista e degli attori con i quali dovrà lavorare; in secondo luogo, deve essere in grado di riscrivere parte del dialogo, qualora se ne presenti la necessità, come talvolta accade durante le riprese, se un attore si trova in difficoltà con una battuta. In questo caso, l'assistente deve poter fornire delle buone alternative. Infine, un buon assistente ai dialoghi deve essere a conoscenza delle procedure di doppiaggio, in particolare deve essere in grado di decidere quali problemi possono essere risolti durante il doppiaggio e quali devono essere risolti nel corso delle riprese, soprattutto perché di solito non sarà presente durante il doppiaggio stesso. Per poter operare questa scelta, è importante non tanto possedere un buon orecchio per la pronuncia, quanto la capacità di seguire il ritmo e il tono della recitazione.

POST-PRODUZIONE: DOPPIAGGIO
The Mixer è stato girato in inglese e doppiato successivamente in francese e tedesco; soltanto gli attori principali hanno doppiato la propria voce, ma per il resto il doppiaggio è stato condotto da professionisti non coinvolti nelle riprese degli episodi. Questo

perché le competenze necessarie a ottenere un buon doppiaggio sono molto diverse rispetto, per esempio, a quelle indispensabili per la regia. Grazie all'esperienza nel campo del doppiaggio accumulata dalla Satel in Francia e in Germania, non vi sono stati problemi nello stabilire il piano di spesa necessario alle diverse versioni, né nel seguire i tempi di lavorazione prestabiliti. Il diretto coinvolgimento del produttore durante il doppiaggio costituisce un importante elemento di garanzia della qualità del prodotto finale.

La produzione di una doppia versione non diminuisce i costi di doppiaggio, contrariamente a quanto comunemente si crede; al contrario, la necessità di aumentare le prove e i tempi per attori che possono non essere pratici delle procedure di doppiaggio, contribuisce ad alzare leggermente i costi di produzione. A questi vanno aggiunte le spese per il «looping», ossia la post-sincronizzazione, per il doppiaggio degli attori di lingua madre diversa dall'inglese.

Qualora durante le riprese ogni attore usi la propria lingua, si renderà necessaria la collaborazione di uno o più assistenti ai dialoghi, tanti quante sono le lingue parlate sul set e che il regista non conosce. Talvolta diversi registi lavorano a una stessa produzione, ma è ovvio come in questo caso questi devono essere in grado di lavorare proficuamente in gruppo.

La presenza degli assistenti ai dialoghi durante le fasi finali del doppiaggio nelle diverse lingue, contribuisce a migliorarne la qualità e a garantire una migliore continuità. In questo caso, è importante registrare il doppiaggio in condizioni il più possibile vicine a

quelle delle riprese; tuttavia poche produzioni possono permettersi di impiegare gli attori per un periodo di tempo così lungo, di conseguenza la responsabilità di produrre un doppiaggio di qualità ricade esclusivamente sui dialoghista e sui tecnici degli studi di doppiaggio.

Alcune produzioni internazionali eseguono doppie riprese dei primi piani, nelle diverse lingue nelle quali il prodotto finale sarà tradotto (abbiamo fatto brevemente riferimento a questa tecnica nel corso del secondo capitolo). I primi piani sono infatti particolarmente difficili da sincronizzare, in quanto i movimenti delle labbra sono più evidenti, mentre il semplice montaggio dei segmenti girati nella lingua d'arrivo contribuisce a risolvere il problema, ottenendo degli ottimi risultati, a patto naturalmente di avere a disposizione i fondi e il tempo necessari.

COSTI

Il costo totale per la produzione di *The Mixer* ha raggiunto i 16 milioni di marchi, suddivisi tra i partecipanti al progetto secondo le cifre fornite nella seguente tabella:

Yorkshire Television	3,000,000 marchi
(distributore della versione inglese sul mercato mondiale)	
Zdf	7,200,000 marchi
Antenne 2/Taurus	2,200,000 marchi
Greco	1,288,000 marchi
(compartecipa agli utili per il 25 %)	

Satel

fornitore del capitale di partenza e di tutti i costi aggiuntivi, possessore dei diritti
Londra
Almaro Film Monaco
Vienna

La produzione della versione francese della serie ha comportato un investimento corrispondente al 5 per cento del piano di spesa totale, un costo comparabile a quello per la versione tedesca.⁹

Gli elevati costi di produzione di un prodotto di qualità e dimensione comparabile a *The Mixer*, impongono la scelta della collaborazione internazionale. Nessun produttore, seppur coadiuvato dai maggiori enti televisivi nazionali, può permettersi le spese di risorse così ingenti, tantomeno correre i rischi finanziari insiti in un progetto di tale portata. Johannes Herbst, direttore finanziario della Satel, invita a non paragonare i costi richiesti per una produzione in una sola lingua, rispetto a quelli necessari per un doppiaggio, poiché la presenza stessa di partner provenienti da diversi paesi implica che il prodotto dovrà necessariamente essere girato in più di una lingua. A questo punto, la scelta di girare una doppia versione, piuttosto che fare doppie riprese, dipende solamente dalla produzione. In generale, si preferisce optare per una doppia versione, a causa dei costi estremamente elevati richiesti dalle doppie riprese (calcolati dalla Zdf al doppio della cifra necessaria per una doppia versione) e dei rischi finanziari, ovviamente maggiori, soprattutto in considerazione dell'eventuale ritorno dell'investimento in termini di vendita del prodotto.

Fino ad oggi, *The Mixer* è stato acquistato dai seguenti enti televisivi:

Bulgarian National Tv; Access Network (Canada); Cyprus Broadcasting Corporation; Rte-Eire; Tv1 (Finlandia); Entertainment Tv (Grecia); Icelandic National Broadcasting; Kenya Broadcasting

Corporation; Danmarks Radio Tv; Litpolinter (Lituania); Teledifusao de Macau; Namibian Broadcasting Corporation; Pai-film (Polonia); Canal B (Romania); Arabian American Oil Co. (Arabia Saudita) e Seychelles Broadcasting Corporation.

NOTE

¹ L'associazione finlandese traduttori e interpreti ha stabilito delle tariffe per la traduzione di programmi televisivi in Finlandia, che includono un aumento dei costi del 30 per cento se la sceneggiatura è incompleta. In caso di assenza totale della sceneggiatura l'aumento corrisponderà al 40 per cento: Laine, M. (1990). *Rates for translating television programmes in Finland*. Paper for Fit Conference, Belgrado, 1990. p.3.

² Graf, G. (1986), *The dubbing-producer: costs and management considerations*. Contribution to the dubbing workshop, Munich, 2-3 October, 1986.

³ Pommier, C. (1988), *Doublage et post-synchronisation*, Paris, Editions Dujarric, 126 pp.

⁴ Gottlieb, Henrik. (1994), *Tekstning synkron billedmedieoversættelse* Dao. Danske Afhandlinger om Oversættelse. Kobenhavns Universitet.

⁵ Nelvik, Nicolai. (1992), Intervento presentato nel corso del dodicesimo incontro del Babel Consultants Committee, Stoccolma, 30 settembre 1992.

⁶ Gottlieb, H. (1994), «Subtitling: Diagonal translation, in *Perspectives: Studies in translationology*, 1, pp. 101-121.

⁷ Vincendeau, G. (1988), «Hollywood Babel. The multiple language version», *Screen*, 29, 2:24-39.

⁸ «Coupe de foudre» di Telecip, in: CNC. (1991). *Doublage et tournage en double*

version des programmes audiovisuels français: Quelle stratégie pour l'exportation? Rapport sur le séminaire organisé par le CNC les 22 et 29 Mai 1991. Centre National de la Cinématographie, Paris.

⁹ Dai dati indicati si desume un costo orario del doppiaggio in Francia e in Germania di circa 66 milioni di lire, costo che in Italia, secondo gli attuali prezzi di mercato, non avrebbe superato i 15 milioni per ora doppiata, quindi meno di un quarto di quanto dichiarato all'estero. Sarebbe interessante indagare sulle ragioni di una differenza così sensibile. N.d.R.

CAPITOLO 5: INDIRIZZI

AUSTRIA

Cinedoc Filmproduktion OHG und GmbH
Hauslapgasse 6-10/1 A-1050 Wien
Contact: Ms Zauner
dubbing/subtitling: full service
Tel.: 43 1 545464 So Fax: 545464590

Titra-Film Laseruntertitelung GmbH
Hägelingasse 13 A-1140 Wien
Contact: Mr Andreas Wirth
subtitling: full service
Tel.: 43 1 9829884 Fax: 9829885

BELGIO

BRTN Auguste Reyerslaan 52
B-1043 Brussel
Contact: Mr Willem Muylaert
dubbing: full service
(occasionally) subtitling: video
Tel.: 32 2 7413145 Fax: 7358816

Laboratoires Titra 98, rue des Plantes
B-1210 Bruxelles
Contact: Mr Rundberg
subtitling: full service
Tel.: 32 2 2173523 Fax: 2173268

Mediatext Luchthavenlaan 22
B-1800 Vilvoorde
Contact: Mr Marc De Neve
dubbing: full service

subtitling: video
Tel.: 32 2 2544860 Fax: 2544934

Option Facilities n.v. Industriezone II
Zandvoortstraat 8 B-2800 Mechelen
Contact: Mr Pascal Aerts
dubbing: full service
subtitling: video
Tel.: 32 15 203735 Fax: 205768

RTBF Section Traduction et Sous-titrage Bld. Auguste Reyers 52
B-1040 Bruxelles
Contact: Ms Marie-Paule Pairoux
dubbing: full service
subtitling: video
other: translations
Tel.: 32 2 7372928 Fax : 7374102

DANIMARCA

Aarhus Filmworkshop
Jaergaardsgade 152
DK-8000 Aarhus-C
Contact: Mr Peder Andersen
dubbing: adaptation, recording, mixing
Tel.: 45 86 19655 Fax: 139871

Dansk Video Tekst A.P.S. Amerikavej
19 DK-1756 Copenhagen
Contact: Mr Ib Lindberg
dubbing: full service
subtitling: video-full service
film-translation
Tel.: 45 31727544 Fax : 31210360

International Filmteknik AS

Radmandsgade 55
DK-2200 Copenhagen
Contact: Mr Per Rankløve
dubbing/subtitling: full service
Tel.: 45 31815011 Fax : 35821050

FRANCIA

Beverly Productions SARL c/o Riethof
95, rue de la Pompe F-75016 Paris
Contact: Mr Peter Riethof
dubbing: full service
Tel.: 33 1 45536593 fax: 45536524

Dubbing Brothers 51-53, boulevard
Foch 93800 Epinay sur Seine
Contact: Mr Philippe Taieb
dubbing
Tel.: 33 1 48264772 Fax: 48278283

Mr & Mrs George Dutter
88, boulevard Arago 75014 Paris
dubbing: translation/adaptation
subtitling: full service
Tel.: 33 1 43361768 Fax : 45359577

Karina films 8, rue Legendre
75017 Paris
Contact: Mr Claudio Ventura
dubbing: full service
Tel.: 33 1 42290099 Fax: 42291652

LVT Laser Video Titres 11, rue Benjamin
Raspail F-92240 Malakoff
Contact: Mr C. Dupuy
subtitling
Tel.: 33 1 46121919 Fax: 40928094

Mediadub International
166, rue André Karman
93300 Aubervilliers
Contact: Mr Philippe Garcia
dubbing
Tel.: 33 48345242 Fax: 48345291

Montage et Synchronisation
48 quai Carnot 92210 St Cloud Paris
dubbing
Tel.: 33 1 46020042

SOFI 261, rue St Honoré 75001 Paris
Contact: Mr Pierre Morane
dubbing
Tel.: 33 1 42615440

S.T.A.R.T.
47, rue de Paradis 75010 Paris
Contact: Mr J. Barclay
dubbing
Tel.: 33 1 48241828 Fax: 42466460

Synchro Mondiale 119, avenue Jean
Jaurès 95170 Deuil La Barre
Contact: Ms Francette Zorzi

dubbing: full service
Tel.: 33 1 39837604 Fax : 39841738

Teletota SA 2, rue du Bac
92158 Suresnes Cedex
Contact: Ms Marie-Christine Chevalier
dubbing
Contact: Ms N. Depauw
subtitling
Tel.: 33 1 40995066 Fax: 45060405

Titra film 1, quai Gabriel Péri
F-94340 Joinville-le-Pont
Contact: Mrs Isabelle Frilley
subtitling: full service
Tel.: 33 1 48891989 Fax: 48864170

Video-Adapt 6, rue Cardinal Mercier
F-75009 Paris
Contact: Mr Alain Nadaud
Tel.: 33 1 42820334

GERMANIA
ARD/ZDF-Videotext-Zentrale
Masurenallee 8-14 14057 Berlin
Contact: Mr Alexander Kulpok
subtitling: video (ARD and ZDF)
Tel.: 49 30 30312710 Fax: 3017983

Autoren Synchron Gesellschaft mbH
Trittauer Amtsweg 19-23 22179 Hamburg
Contact: Mr Hans-Joachim Wulkow
dubbing: full service
Tel.: 49 40 6460070 Fax: 64600790

Bavaria film GmbH Bavariafilmplatz 7
82031 Geiselgasteig
Contact: Ms Natalie Reutter
dubbing: full service
subtitling: video
Tel.: 49 89 64992274 Fax: 64992748

**Beta Technik GmbH Gesellschaft für
Filmbearbeitung** Betastr. 1
85774 Unterföhring
Contact: Mr Peter Finkbohner
dubbing: full service
subtitling: video
Tel.: 49 89 9956-0 Fax: 9956-1766

Black Box Film und Video Synchron
 Heidelberger Landstrasse 93a-b
 64297 Darmstadt/Essen
 Contact: Mr Karnick
 dubbing: full service
 Tel.: 49 615151117 Fax: 615152100

**Cine Adaptation Film
 & Fernseh Synchronisation GmbH**
 Untertaxetweg 89 82131 Gauting
 Contact: Ms Renate Wolf-Greimel
 dubbing: full service
 Tel.: 49 89 8506065 Fax: 8506067

Cinephon Filmproduktions GmbH
 Mühlenstrasse 46-54 12249 Berlin
 Contact: Mr Peter Baumgartner
 dubbing: full service
 Tel.: 49 30 7755041 Fax: 7758011

**Deutsche Synchron Filmgesellschaft
 mbH** Oberlandstr. 26-35 12099 Berlin
 Contact: Mr Karlheinz Brunnemann
 dubbing/subtitling: full service
 Tel.: 49 30 757620 Fax: 7527097

**EMG: Elektronische Medien
 Forschungs-Gesellschaft mbH**
 Rosenstr. 18-19 10178 Berlin
 Contact: Mr Christoph Cierpka
 dubbing: full service
 subtitling: video
 Tel.: 49 30 231480 Fax: 23148105

Film & Fernseh-Synchron GmbH
 Poccistraße 3 80336 München
 Contact: Mr Rainer Ludwig
 Geschäftsführer
 dubbing: full service
 Tel.: 49 89 776011 Fax : 7211345

Film und Video Untertitelung GmbH
 Albertstr. 111-113 40233 Düsseldorf
 Contact: Mr Gerhard Lehmann
 dubbing/subtitling: full service
 Tel.: 49 211 7334334 Fax : 7308187

Geyer-Synchron GmbH
 Postfach 440556 12005 Berlin

Contact: Mr Horst Neumann
 dubbing: recording and mixing
 Tel.: 49 30 3930155 Fax: 6801360

**Halstenberg TV
 TV- und Hörfunkproduktion**
 Görresstrasse 50674 Köln
 Contact: Dr Wolf Halstenberg
 dubbing/subtitling: full service
 Tel.: 49 221 237055 Fax : 244282

Hamburger Synchron GmbH
 Richardstrasse 54-56 22081 Hamburg
 Contact: Mr G. Hildebrand (Director)
 dubbing: full service
 Tel.: 49 40 2996586 Fax: 2995980

Hermes Synchron GmbH Verlängerte
 Daumstrasse 16 13599 Berlin
 Contact: Mr Manuel Litta
 dubbing: full service
 subtitling: translation
 Tel.: 49 30 3341091 Fax: 3346046

Johannisthal Synchron GmbH
 Straße am Flugplatz 6a 12487 Berlin
 Contact: Mr Lutz Joneleit
 dubbing: full service
 Tel.: 49 30 639450 Fax : 6317742

MA.JA.DE. FILM
 Markgraf-Albrecht St. 14 10711 Berlin
 Contact: Ms Dagmar Jacobsen
 dubbing: translation, recording
 subtitling: full service
 Tel.: 49 30 3237085/86 Fax: 3240841

Michael Eiler Synchron GmbH
 Akazienallee 30 14050 Berlin
 Contact: Ms Gabriele Niemeyer
 dubbing: full service
 Tel.: 49 30 9000920 Fax: 3049709

Parabol Pictures
 Königstrasse 80 53115 Bonn
 Contact: Ms Sabine Kohlwey
 dubbing: voice over
 subtitling: full service
 Tel.: 49 228 264858 Fax: 213287

Studio Funk K.G. Eimsbütteler
Chaussee 69 20259 Hamburg
Contact: Mr Klaus Funk
dubbing: full service
Tel.: 49 40 431043 Fax: 431174

Studio Hamburg
Synchron GmbH
Jenfelder Allee 80 22039 Hamburg
Contact: Mr Rüdiger Prohl
dubbing: full service
Tel.: 49 40 66882370/71 Fax: 66882322

Synchron Film und Verlags
Schwabstrasse 36/2 70197 Stuttgart
Contact: Mr Flemming
dubbing/subtitling: full service
Tel.: 49 711 619390 Fax: 6157756

Synchron 80
Keferloherstrasse 25 85540 Haar
Contact: Ms Lohmaier
dubbing: full service
Tel.: 49 89 4609020 Fax: 46090222

Taurusfilm GmbH Synchron Berlin
Gärtnerstraße 33 12207 Berlin
Contact: Mr Michael Graf
Produktionsleiter
dubbing/subtitling: full service
Tel.: 49 30 7718050 Fax : 7712291

Titelbild
Untertitel und Graphik GmbH
Claudiusstraße 7 10557 Berlin
Contact: Ms Mary Carroll
subtitling: full service
Tel.: 49 30 3930155 Fax : 3923058

TTV Gesellschaft für Tontechnik
in Film und Fernsehen mbH
Verlängerte Daumstraße 16
13599 Berlin
Contact: Mr Max Galinsky
dubbing: full service
Tel.: 49 30 3344071 Fax: 3345059

TV-Synchron Berlin
Ateliergesellschaft für elektronische

Synchronisation mbH
Rudower Chaussee 3 12489 Berlin
Contact: Mr Michael Rakow
dubbing: full service
Tel.: 49 30 6775324 Fax : 6774096

GRAN BRETAGNA
Agenda Television Company
Y Ganolfan Ddarlledu Sgwar Dewi
Sant Abertawe SA1 3LG South Wales
Contact: Mr Rhodri Williams
dubbing: full service
subtitling: video
Tel.: 44 1792 470470 Fax: 475878

Cymen Cyf. Gronant Penrallt Isaf
Gwynedd LL55 1NS North Wales
Contact: Ms Carolyn Iorweth
subtitling: video
Tel.: 44 286 674409 Fax: 677599

IMS Wales Ltd. Ystafell W001 Canolfan
Sgrin Ty Oldfield Heol Llantrisant
Cardiff CFs 2PU South Wales
Contact: Mr Cyril Hughes
dubbing: translation adaptation
subtitling: full service
Tel.: 44 1222 575786 Fax: 575790

Intelfax 142 Lower Marsh
London SE1 7AE
Contact: Mr Guy Rowston
subtitling: full service, incl.
teletext subtitling
Tel.: 44 171 928 9085 Fax: 4019066

Magmasters Sound Studio's
20 St. Anne's Court London W1V 3AW
Contact: Mr Louis Elman
dubbing: full service Dolby Stereo,
Digital Editing Service
Tel.: 44 171 4378273 Fax: 494128

Omnititles
37 Ripplevale Grove London N1 1HS
Contact: Ms Jeswyn Jones
subtitling: full service
Tel.: 44 171 6079047 Fax: 7049594

Mr George Roubicek
Independent Dubbing Consultant
 6, Stockwell Parc Crescent
 London SW9 oDE
 dubbing: full service
 Tel.: 44 171 274 6626 Fax: 734 0619

Screen Subtitling Systems Ltd
 The Old Rectory Church Lane, Claydon
 Ipswich Suffolk IP6 OEQ
 Contact: Mr Chris Pollard
 Subtitling Systems Company
 Tel.: 44 1473 831700 Fax : 830078

ScreenText International
 19 The Ivories Northampton Street
 London N1 2HY
 Contact: Mr Dennis Packham
 subtitling: video, all formats
 Tel.: 44 171 3543038 Fax : 3598502

Subtitling International UK Ltd
 100 Cambridge Grove
 London W6 oLE
 Contact: Mr Thomas Blomberg
 subtitling: full service
 Tel.: 44 181 5637111 Fax: 5637054

Trosol Cyf.
 Clos Sant Ioan Castell Newydd Emlyn
 Dyfed SA38 9AF South Wales
 Contact: Mr John Jones
 dubbing: translation
 subtitling: full service
 Tel.: 44 1239 710717 Fax: 711181

Warwick Dubbing Theatre
 Wardour Street London W1V 3TB
 Contact: Mr Ivor Kitching
 dubbing: full service
 Tel.: 44 171 4375532 Fax: 4390372

Videolondon Soundstudios Ltd.
 6-18 Ramillies Street
 London W1V 1DL
 Contact: Mr Matt McCarthy
 dubbing: full service
 Tel.: 44 171 734 4811 Fax: 494 2553

Voice & Script International
 Berkeley Square House
 Berkeley Square London W1X 5LE
 Contact: Mr Norman Dawood
 Tel.: 44 171 409 09533 Fax: 409 0809

GRECIA
Cinematyp Lakovidon 25 Athens
 Contact: Mr George Mastellos
 subtitling: full service
 Tel.: 30 1 2027220

Film-O-Press Themistokleous Street 54
 10681 Athina
 Contact: Mr S. Stamatiou
 subtitling: film 35mm, 16mm
 other: manufacturer of subtitling
 equipment and software
 Tel.: 30 1 3639682 Fax: 3601131

Titlotyp Solomou 21 10682 Athens
 Contact: Mr George Galanakis
 subtitling: film
 Tel.: 30 1 3617983

Vide-O-Press
 61, Valtsetsiou Street 10681 Athens
 Contact: Mr E. Kallipetis
 subtitling: video
 Tel.: 30 1 360864 Fax: 3608847

ITALIA
Association of dubbing actors NC
 via Alberto Tonelli 25 00197 Roma
 Contact: Mr Claudio de Angelis
 dubbing: full service
 Tel.: 39 6 8078641 Fax: 8078641

Calabria srl
 Via Tuscolana 1003 00174 Roma
 Contact: Mr Mario Calabria
 subtitling: video, cinema and teletext
 Tel.: 39 6 7100456 Fax: 71510211

CDC - Centro Doppiaggi Cinetelevisivi
 Viale B. Buozzi 98 00197 Roma
 Contact: Mr F. Amendola
 dubbing: full service
 Tel.: 39 6 3203685 Fax: 3240213

CDL srl Italian Dubbing

Via Crescenzo 86 00193 Roma
Contact : Ms Elisabetta Bucciarelli
dubbing: full service
subtitling: full service
Tel.: 39 6 6892779 Fax: 6896540

Centro Doppiaggio

Via degli Scipioni 167 00192 Roma
Contact: Mr A. Calpini
dubbing: full service
Tel.: 39 6 3202031 Fax: 3216098

Cinecitta' s.p.a

Via Tuscolana 1055 00173 Roma
Contact: Mr Antonio More
dubbing: recording
Tel.: 39 6 722931 Fax: 7222155

Cinevideo Doppiatori CVD

P. Prati degli Strozzi 31 00195 Roma
Contact: Mr Carlo Baccarini
dubbing: full service
Tel.: 39 6 3253455/44 Fax: 3253413

Cooperativa Eddy Cortese a.r.l.

Via Serra 62 00191 Roma
Contact: Mr Francesco Marcucci
dubbing: full service
Tel.: 39 6 3338204 Fax: 86324809

Delfino srl

Via Tommaso Vallauri 89
00151 Roma
Contact: Mr Stefano Mafera
subtitling: full service
Tel.: 39 6 6537375 Fax: 7538675

Ditta Issaverdens

Via B. Borghesi 12 00162 Roma
Contact: Ms Maria Luisa Lello
subtitling: full service
Tel.: 39 6 429658 Fax: 4271960

Doppiaggio Internazionale srl

Via T. Omboni 151 00157 Roma
Contact: Mr Gigi Prezioso
dubbing: full service
Tel. e fax: 39 6 5133748/9

Elettronica Sincrostudio srl

via G. Serafino 18 00136 Roma
Contact: Mr Maurizio Ancidoni
dubbing: full service
subtitling: full service
Tel.: 39 6 39735879 Fax: 39735920

Gruppo 30

Viale Bruno Buozzi 49 00197 Roma
Contact: Mr Renato Izzo
dubbing: full service
Tel.: 39 6 8088432 Fax: 8084615

Kamoti Cinematografica srl

Via S. Botticelli 2 00196 Roma
Contact: Mr Mario Maldesi
Direzione Artistica
dubbing: full service
subtitling: full service
Tel.: 39 6 3614306 Fax: 3614297

Pantheon

Via Val di Sangro 13 00141 Roma
Contact: Mr Marco Casanova
dubbing: full service
subtitling: full service
Tel.: 39 6 6886936 Fax: 8863260

**S.A.S. Societa Attori
Sincronizzatori Coop.**

Via Angelo Secchi 8 00197 Roma
Contact: Mr Claudio de Angelis
Tel.: 39 6 870073 Fax: 8587108

Sonor srl

via Guelfo Civinini 24 00141 Roma
Contact: Ms Nicoletta Maltese
dubbing: full service
subtitling: full service
Tel.: 39 6 8271159 Fax: 86897050

LITUANIA**Lietuvos Kinas**

Ozo 4 LI-2600 Vilnius
Contact: Mr/Ms Ausra Duobiene
Commerciai Director
subtitling: full service
Tel.: 370 2 770973 Fax: 770994

NORVEGIA

Norsk Tekst A.S.

Subtitling International Norway Ltd

Bogstadvn. 30 N-0355 Oslo

Contact: Mr O. N. Nordang

dubbing: translation

subtitling: full service

Tel.: 47 22 603690 Fax: 569235

OLANDA

AVailable nv Hengeveldsestraat 29

NL-3501 BC Utrecht

Contact: Mr Hans Rensen

subtitling: full service

Tel.: 31 30 736536 Fax: 713890

Condor Video Willemsparkweg 80-84

1071 HL Amsterdam

Contact: Mr W. Tenthof

subtitling: full service

Tel.: 31 20 6712600 Fax: 6713766

Digital Video Post Productions

Franciscusweg 267 1216 SG Hilversum

Contact: Mr Jan-Henk Sassen

subtitling: video

Tel.: 31 35 283839 Fax: 236794

Gamma Subtitling b.v.

Nijverheidsweg 62

NL-3341 LJ Hendrik-Ido-Ambacht

Contact: Mr J. Brus

dubbing: full service

subtitling: video

Tel.: 31 1858 17664 Fax: 16058

inVision Churchillaan 28

NL-1078 EG Amsterdam

Contact: Mr Gerard van Loenhout

subtitling: full service

Tel.: 31 20 6627547 Fax: 6715497

J.P.S. dubbing studios

Kloosterstraat 22

NL-1411 RT Naarden

Contact: Mr Joop Pieete

dubbing: full service

Tel.: 31 21 59 46746 Fax : 59 406

Meta Sound bv Hettenheuvelweg 26

1101 BN Amsterdam

Contact: Mr Ad Roest - Director

dubbing: full service

Tel.: 31 20 6910861 Fax: 6969641

NOB Translation & Subtitling

P.O.Box 10 1200 JB Hilversum

Contact: Mr Martijn Kock

subtitling: video

Tel.: 31 35 7734S9 Fax: 773304

**Subtitling International
(Netherlands) BV**

Concertgebouwplein 21

1071 LM Amsterdam

Contact: Mr Peter Spoor

dubbing: translation, adaptation,
recording, mixing.

subtitling: full service

Tel.: 31 20 6733125 Fax: 6731092

Telescreen Distribution

Prinsengracht 532 1017 KJ Amsterdam

Contact: Mr Sjoerd Raemakers

dubbing: full service

Tel.: 31 20 6275022 Fax: 6242273

Titra Laboratorium B.V.

Beijersweg 16 NL-1093 KR Amsterdam

Contact: Mr Regis Tissier

subtitling: full service

Tel.: 31 20 6930950

POLONIA

Laser Film Text 62 Jana Kazimierza

Street 01-248 Warszawa

subtitling

Tel.: 48 22 371336 Fax: 371336

PORTOGALLO

RTP Alameda Linhas de Torres, 95-40

P-1700 Lisboa

subtitling

Fax: 351 1 7589404

SIC Estrada de Outorela, 119

Carnaxide

P-2795 Linda a Velha

Contact: Maria Auta De Barros
subtitling
Tel.: 351 4173138 Fax: 4187156

REPUBBLICA CECA

Art Media Prague Náměstí 14.
října 2/1307 CZ-150 00 Praha 5
Contact: Mr Filip Sirovy
dubbing: full service
Tel.: 42 2 24511560 Fax: 24511562

AB Barrandov Krizeneckeho nám.
322 CZ-152 53 Praha 5
Contact: Mr Hana
dubbing: full service
Tel.: 42 2 67072104 Fax : 67073827

LS Productions Národní 28 CZ-110
00 Praha 1
Contact: Mr Petr Sitar
dubbing/subtitling: full service
Tel.-fax: 42 2 2316225 24227644 ext345

REPUBBLICA SLOVACCA

DAVAY Trnavská 67 82101 Bratislava
Contact: Ms Veronika Strempekova
dubbing: full service
Tel.: 42 7 294743 Fax : 239409

SPAGNA

Akasonic Granada 33 28007 Madrid
Contact: Mr Pedro Pablo Hernandez
dubbing/subtitling: full service
Tel.: 34 1 5014070 Fax: 5013301

Arcofan

c/o Vallehermoso 59 28015 Madrid
Contact: Mr Rogelio Lopez
dubbing: full service
subtitling: full service - video
Tel.: 34 1 5933882 Fax: 4461461

Bandaparte S.A. Avda. de la Industria
36 28760 Tres Cantos/Madrid
Contact: Mr Jesús Poza
subtitling: full service
Tel.: 34 1 8033980 Fax: 8033980

Cambio de Formato S.L.

c/o Federico Salmón 7 28016 Madrid

Contact: Mr Emilio Cabezas
dubbing/subtitling: full service
Tel.: 34 1 3501611 Fax : 3450508

Ceso, S.L Centro de Sonido e Imagen

Aravaca, 20 28040 Madrid
Contact: Mr. Jose Garcia Romero
dubbing: recording, mixing
subtitling: video
Tel.: 34 1 5545848 Fax : 5545240

Cinearte, S.A. Pza. Conde de Barajas 6
28005 Madrid

Contact: Ms Moni Mauoral
dubbing: full service
subtitling: video
Tel.: 34 1 3640678 Fax: 3665385

Estudios Abaira c/o Sánchez Pacheco
91 28002 Madrid

Contact: Mr Miguel Sigueros
dubbing: full service
subtitling: full service
Tel.: 34 1 4133971 Fax: 4138087

Euskal Telebista

E-48200 Iurreta, Bizkaia
dubbing: full service
subtitling: video
Tel.: 34 4 6203000 Fax: 6200681

Sincronia S.A.

c/o San Enrique 5 28020 Madrid
Contact: Mr Manuel Perales Montero
dubbing: full service, cinema 35mm,
70mm, Dolby Stereo
subtitling: full service video
Tel.: 34 1 5708400 Fax : 5708579

Tecnison S.A. Avda. de la Industria 45
28100 Alcobendas

Contact: Mr José Luis Arbona
dubbing: full service
subtitling: video
Tel.: 34 1 6613835 Fax: 6613835

SVEZIA

Filmteknik AB Näckrosvägen 36
Box 1328 17131 Solna

Contact: Mr Kenneth Lund
 subtitling: full service
 Tel.: 46 8 272820 Fax : 279587

Mediadubb International AB
 RO.Box 9007 S-10271 Stockholm
 Contact: Mr Per-Håkan Westberg
 dubbing: full service
 Tel.: 46 8 6160040 Fax: 6585544

Subtitling International Sweden
 Svensk Text AB RO. Box 11092 5-10061 Stockholm
 Contact: Mr Nils-Olof Westberg
 dubbing/subtitling: full service
 Tel.: 46 8 6421255 Fax: 6421930

Visuell Text AB
 Box 5425 S-402 29 Göteborg
 Contact: Leif Dahlberg
 dubbing: translation
 subtitling: full service
 Tel.: 46 31 275000 Fax: 879987

West Film & Video AB
 Sandgatan 11B 5-76151 Norrtälje
 Contact: Mr Torbjörn Broxe
 dubbing: translation, recording
 and mixing
 subtitling: full service
 Tel.: 46 176 11100 Fax: 19910

SVIZZERA

Cinetypp
 Obergrundstrasse 101
 CH-6005 Luzern
 Contact: Mr Georg Egger
 subtitling: full service
 Tel.: 41 41 422257 Fax: 422746

Titra Film
 101 Nant d'Avril CH-1217 Meyrin
 Contact: Mr Morel
 subtitling: film
 Tel.: 41 22 7855545 Fax : 7855278

TURCHIA

Filmatik
 Istiklal Cad. Lalehan Kat 2 No 87

Beyoglu Istanbul
 Contact: Mr. Bülent Talay
 subtitling: cinema
 Tel: 90 212 252 0150

Pinema Istiklal Cad. Yesilçam sokak
 5/2 Beyoglu Istanbul
 Contact: Mr Pamir Demirtas
 subtitling: full service
 Tel: 90 212 293 2641/42 Fax: 2496581

Warner Bros. Turkey
 Bronz Sok. Bronz Apt 3/6 Maaka
 TR-80200 Istanbul
 Contact: Mr Haluk Kaplanoglu
 dubbing/subtitling: full service
 Tel.: 90 212 2312569-70 Fax: 2317070

UNGHERIA

Mafilm Audio Kft
 Róna Street 174 H-1145 Budapest
 Contact: Mr Ferenc Haber
 dubbing/subtitling: full service
 Tel.: 36 1 2511678 Fax: 2512159

Rexfilm Etele út 59-61
 1119 Budapest
 Contact: Mr Akos Robert
 dubbing: full service
 Tel.: 36 1 1810196 Fax: 162 0701

Videovox Studio Hűvösvölgyi út 64
 H-1021 Budapest
 Contact: Mr Domonkos Horvath
 dubbing/subtitling: full service
 Tel.: 36 1 1767148 Fax: 2750262

USA

Cinetypp, Inc. 843 Seward Street
 CA 90038 Hollywood
 Contact: Mr John H.Bell - President
 subtitling: full service
 Tel.: 1 213 4638569 Fax: 4634129

Gelula & Co., Inc.
 8421 Wilshire Boulevard Suite 205
 CA 90211 Beverly Hills
 Contact: Mr Elio Zarmati President
 dubbing: translation, adaptation

subtitling: full service
Tel.: 1 213 6511167 Fax : 6513612

Titra California, Inc.
733 Salem St. CA 91203 Glendale
Contact: Ms Danièle Allen
dubbing: translation
subtitling: full service
Tel.: 1 818 2443663 Fax: 2446205

ALTRI INDIRIZZI UTILI:
Dublin Institute of Technology
College of Commerce
Ms Nora French
Rathmines Road Dublin 6 Ireland
Tel.: 353 31 970666 Fax: 970647

Dutch Film and Television Academy
Ite Boerestraat 1 1054 PP Amsterdam
Netherlands
Mr Barry Wessel
Tel.: 31 20 6830206 Fax: 6836206

European Subtitling Officer
Centre for Continuing Education
Saint David's University College
Lampeter, Dyfed Wales SA48 7ED
United Kingdom
Ms Heulwen James
Tel.: 44 570 422351 Fax: 423423

L'Università di Lampeter offre un corso di traduzione e sottotitolaggio per gli studenti del Dipartimento di lingua gallese, presentato in collaborazione con la televisione privata gallese S4C. Insieme con la televisione, l'università coordina l'Associazione europea per lo studio della traduzione cinetelevisiva, che si occupa di promuovere lo sviluppo dei programmi di preparazione per studenti di traduzione cinetelevisiva a livello universitario. I membri partecipanti includono rappresentanti di università di 14 paesi europei.

FIT - Fédération internationale des Traducteurs

Turun Yliopisto
Kääntäjänkoulutuslaitos Tykistökatu 4
20520 Turku Finlande
Mr Yves Gambier
Tel.: 358 21 6338725 Fax: 6338730

La Federazione internazionale traduttori ha come scopo la promozione delle traduzioni per l'audiovisivo attraverso l'organizzazione di inchieste e incontri di esperti e la pubblicazione di manuali sui diversi aspetti della trasposizione linguistica. Altra importante attività della Fit è quella di sensibilizzare le federazioni nazionali di traduttori alla creazione di comitati specifici sulla trasposizione linguistica nel cinema, nella televisione e nei nuovi mezzi di comunicazione.

The Lodz Film, Television and Theatre School
90323 Lodz Poland
Tel.: 48 42 743538 Fax: 748139

MERCATOR - Media A.A.G.LI
Prifysgol Cymry Aberystwyth
Dyfed SY23 3AS United Kingdom
Ned Thomas
Tel.: 44 970 622533 Fax: 622190

Mercator Media è un centro di ricerca e documentazione, responsabile per la raccolta, la conservazione e la distribuzione dei dati e delle informazioni rilevanti nell'ambito dei mezzi di comunicazione nelle comunità linguistiche autoctone all'interno della Comunità europea. Insieme ad altri tre centri forma un gruppo coordinato dall'Ufficio europeo per le lingue a limitata diffusione (Eblul), con sede a Bruxelles.

RITS Hogeschool voor Audiovisuele Communicatie
Naamsesstraat 54
100 Brussels Belgique
Mr Frank Roos
Tel.: 32 2 5119382 Fax: 5025506

Royal College of Art

Department of Film and Television
Kensington Gore London SW7 2EU
United Kingdom
Mr Tim Miller
Tel.: 44 171 5845020 Fax: 5890178

Swedish Television training Centre

10510 Stockholm Sweden
Mr Bo Jedeskog
Tel.: 46 878440 Fax: 86674466

Université Charles de Gaulle

Lille III - Department d'Anglais, UFR
Angellier DESS de Traduction, option
Traduction et Adaptation Cinématographique
BP 149 59653 Villeneuve d'Ascq
Cedex France
Mr Pierre Denain
Tel.: 33 20 919202

ZDF Training Centre

Essenheimer Strasse
6500 Mainz Deutschland
Mr Detlef Sprickmann
Tel.: 49 61 317020 Fax: 31702788

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

«Doublage et double version: quelle stratégie pour l'exportation?», *CNC Info*, avril 1992, p. 20-21.

Gottlieb, Henrik (1994), *Tekstning synkron billedmedieoversættelse*, DAO. Danske Afhandlinger om Oversættelse. Københavns Universitet.

Ivarsson, J. (1992), *Subtitling for the media. A handbook of an art*, Transe-dit, Stockholm.

Jacobs, Anne-Catherine (1994), *Le coût des barrières linguistiques dans l'audiovisuel en Europe: le doublage et le sous-titrage*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de licenciée en Sciences Commerciales et Consulaires. Hautes Etudes

Commerciales, Liège.

«Watching your language: Foreign version issues», *Screen Digest*, July 1992, p.153-160.

PUBBLICAZIONI DISPONIBILI PRESSO L'ISTITUTO EUROPEO DELLA COMUNICAZIONE

MEZZI DI COMUNICAZIONE, ELENCO GENERALE

Opening Up The Media, ed. Anthony Pagnell, 1993 (francese e tedesco).

Media Concentration In Europe, Alfonso Sanchez Tabernero, 1993 (francese).

Concentration Of Ownership In The Swedish Newspaper Market, Stig Hadenius, 1993 (inglese).

Medienkonzentration In Deutschland Horst Röper, Ulrich Pätzold, 1993 (tedesco).

Evolution Des Medias A Toulouse Et Lyon 1981- 1991, Philippe Mounier, 1993 (francese).

Mass Communications In Western Europe: An Annotated Bibliography, ed. George Wedell, Georg-Michael Luyken, Rosemary Leonard, 1985 (multilingue).

TELEVISIONE

Towards A European Common Market For Television: Contribution to the Debate, Eliane Couprie, André Lange, 1987 (inglese e francese).

Europe 2000: What Kind Of Television? The Report of the European Television Task Force, 1988, (inglese e francese).

The Cultural Obligations Of Broadcasting Haydn Shaughnessy,

Carmen Fuente Cobo, 1990 (inglese e francese).

Television And The Viewer Interest, ed. Jeremy Mitchell, Jay G. Blumier, 1994 (inglese).

The Future Of Hdtv In Europe, Michael Niblock, 1991 (inglese e francese).

Overcoming Language Barriers In Television, Georg-Michael Luyken with Thomas Herbst, Jo Langham-Brown, Helen Reid, Herman Spinhof, 1991 (inglese e francese).

RADIO

Local Radio And Regional Development In Europe, Philip Crookes, Patrick Vittet-Philippe, 1986 (inglese).

Radio 2000: The Opportunities For Public And Private Radio Services In Europe, Geoge Wedell, Philip Crookes, 1991 (francese).

FORUM EUROPEO PER IL CINEMA E LA TELEVISIONE

Conflict Or Cooperation In European Film And Television Proceedings of the 3rd European TV and Elm Forum, Nice 1991 (multilingue).

Growth Or Decline: the European Television and Film industries in crisis Proceedings of the 4th European TV and Film Forum, Sevilla 1992 (multilingue).

Future Of Television: Generalist or thematic channels

Proceedings of the 5th European TV and Film Forum, Istanbul 1993 Ed. Claude Contamine, Monique van Dusseldorp (inglese, con contributi originali in francese e tedesco).

Towards The Digital Revolution:

European Television and Film between Market and Regulation, Liège 1994. Ed. Claude Contamine, Monique van Dusseldorp (inglese, con contributi originali in francese e tedesco).

COOPERAZIONE EST-OVEST
Freedom Of Communication Under The Law: Case Studies In Nine Countries, Eliane Couprie, Henry Olsson, 1987 (inglese e francese).

Freedom And Control: The Element Of Democratic Broadcasting Services, Anthony Pragnell, 1990 (inglese).

The Political Content Of Broadcasting Proceedings of the 1st East-West Colloquium, Budapest 1991 (inglese).

Survival Efficiency And Independence: The Presence Of Foreign Capital In The Hungarian Media Market, Zoltán Jakab, Dr. Mihály Gálik 1991 (inglese).

The Economic Conditions Of Broadcasting In Democratic Societies Proceeding of the 2nd East-West Colloquium, Sofia 1992, (inglese).

The 1992 Elections In Romania: Coverage By Radio And Television A report by the Media Monitoring Unit, (inglese).

The Elections In Serbia & Montenegro: Coverage By Press, Radio And Tv A report by the Media Monitoring Unit, (inglese).

The Independence Of The Media Conditions for the Economic and Political Independence of the Media International Colloquium, Moscow, 19 22 June 1993 Special issue of International Affairs (9/93) (inglese e russo).

The 1993 Russian Parliamentary Elections. Report of the monitoring of the election coverage in Russia of the Russian parliamentary elections, ed. Professor Dr. Bernd-Peter Lange, Andrew Palmer (inglese e russo).


The 1994 Moldovan Parliamentary Elections. Report of the monitoring of the election coverage in Moldova of the 1994 Moldovan parliamentary elections, ed. Professor Dr. Bernd-Peter Lange, Andrew Palmer, (inglese).

The 1994 Belarussian Parliamentary Elections. Report of the monitoring of the election coverage in Belarus of the 1994 Belarussian parliamentary elections, ed. Professor Dr. Bernd-Peter Lange, Andrew Palmer, (inglese).

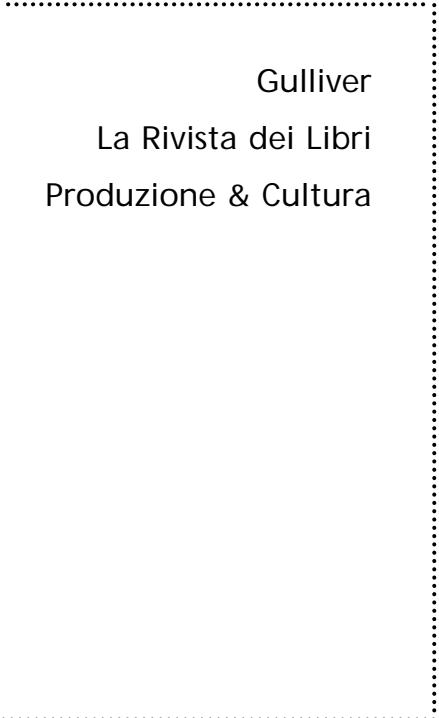
The 1994 Hungarian Parliamentary Elections. Report of the monitoring of the election coverage in Hungary of the 1994 Hungarian parliamentary elections, ed. Prof. Dr. Bernd-Peter Lange, Andrew Palmer, (inglese).

The 1994 Ukrainian Parliamentary Elections. Report of the monitoring of the election coverage in Ukraine of the 1994 Ukrainian parliamentary elections, ed. Prof. Dr. Bernd-Peter Lange, Andrew Palmer, (inglese).

Responsabile delle vendite:
Ms Anne English,
Publications Department,
Europäisches Medieninstitut
Kaistrasse 13, 40221 Düsseldorf,
Germany
Tel: 49 211 9010442 Fax: 9010456



Rassegna Stampa



Gulliver
La Rivista dei Libri
Produzione & Cultura

UN ERRORE LA TASSA SUL DOPPIAGGIO

Trovo necessario porre qui qualche considerazione riguardo l'auspicio di vedere introdotta una tassa sul doppiaggio.

Devo premettere che, pur rappresentando l'Associazione italiana dialoghisti adattatori cinetelevisivi - cioè coloro che traducono e adattano i dialoghi destinati al doppiaggio delle opere audiovisive di origine straniera - non sono qui a fare una difesa d'ufficio della mia categoria o degli attori doppiatori, né tantomeno un intervento in favore di coloro che importano e/o commercializzano le opere non italiane, ma esclusivamente per portare un contributo di informazione riguardo una pratica, quella del doppiaggio - che qualcuno accusa di essere il grande responsabile della penetrazione dei prodotti audiovisivi stranieri nel nostro sistema distributivo, a scapito di quelli italiani - che è sempre stata lasciata vivere in modo deregolamentato e caotico, nella più totale assenza di controllo e garanzia. Il doppiaggio - tengo a sottolinearlo - è responsabile solo di aver svolto più o meno professionalmente il suo compito, che è quello di ricreare, nel massimo rispetto dell'autore originario, un'opera equivalente in lingua italiana, per permetterne la massima diffusione.

Ma torniamo alla tassa sul doppiaggio. Al di là di una considerazione generale che non può non definire «totalmente protezionistica» l'applicazione di una simile misura, che creerebbe notevoli problemi anche in ambito europeo, in seno all'Unione europea, va ribadita la profonda antidemocraticità di quello che non esito a definire un balzello discriminatorio. Infatti, mentre per i grandi distributori tale misura non rappresenterebbe alcun ostacolo alla penetrazione dei prodotti (una tassa del genere come si concilia con l'«eccezione culturale»?), per i piccoli distributori sarebbe la certezza di essere tagliati fuori, con grave danno per la produzione indipendente straniera e per gli utenti del nostro paese. Significherebbe pregiudicare la già limitata possibilità di diffusione di opere di autori che, al pari di quelli italiani, hanno una produzione non «in linea» con quella codificata e massificata del mercato.

Non nascondo una preoccupazione equivalente per ciò che riguarda l'applicazione della, seppur giusta e auspicata, direttiva europea «Televisione senza frontiere»! Quali saranno le opere che andranno a occupare il 49 per cento destinato ai prodotti extra Unione europea? Sarà prevista una quota per la produzione indipenden-

te? E le coproduzioni, verranno abolite o verranno tassate in percentuale?

No, al di là dell'ironia e delle soluzioni superficiali, semplicistiche, censorie e protezionistiche, quali questa tassa sul doppiaggio, il problema esiste, ma va risolto aiutando il settore del doppiaggio a stabilire o ad accettare regole certe che lo facciano sentire partecipe e protagonista del ciclo distributivo e soprattutto responsabile della sua componente artistica. Un doppiaggio che possa offrire pari opportunità a tutte le opere e che non costringa il film che circola al di fuori del grande circuito distributivo, per risparmiare sui costi, a restar vittima di adattamenti sciatti e interpretazioni approssimative. La pretesa di un ottimo doppiaggio è un diritto che gli autori devono reclamare per sé e per i propri colleghi oltre frontiera, sia europei sia extraeuropei. Ritengo anzi che gli autori di ogni paese debbano diventare i garanti delle opere dei propri colleghi stranieri: chi meglio di un autore può salvaguardare i diritti morali di un altro autore?

Qui si apre un'altra considerazione, che ormai andiamo ripetendo da anni, sul bisogno di pensare meno a proteggersi, quanto di muoversi più dinamicamente sugli altri mercati per conquistare audience e spettatori. Ma per far questo ecco che torniamo al doppiaggio, inevitabile *passé-partout* per arrivare all'«altro», al di là dei luoghi comuni che definiscono gli spettatori non italiani refrattari al doppiaggio: Francia, Spagna e Germania doppiano il 95 per cento di ciò che importano. È imperativa la necessità di rilanciare la diffusione all'estero, principalmente sui mercati extra Unione europea, della cinematografia italiana ed europea. E questo non può passare altro che at-

traverso la formazione di un consorzio tra i principali organismi di sributivi europei (Unifrance è già all'opera in questa direzione dall'inizio del 1994, ma la Francia, si sa...) che provveda al doppiaggio e alla diffusione delle opere del nostro continente nei territori extra Unione europea, attraverso una centralizzazione dell'acquisizione dei diritti di utilizzazione e un marketing strategico che punti sì alla distribuzione nelle sale, ma che soprattutto guardi ai nuovi sistemi di diffusione: tv via cavo, *home video*, satellite, il recente, e sicuramente vincente, Par (programma a richiesta - *video on demand, video à la carte*), i cd-rom di ultima generazione. Sistemi che ormai hanno superato del 200 per cento gli incassi del *theatrical* (delle sale cinematografiche, N.d.R). È noto, ad esempio, che un cittadino americano spende ogni anno 25 dollari per il cinema, 69 dollari per l'*home video* e 95 per la *cable-TV*).

È auspicabile quindi, anzi improcastinabile, che non appena uscito dall'attuale impasse, l'Ente di gestione del cinema italiano crei una struttura che vada in questa direzione in modo determinato e indipendente. Una struttura che con l'eventuale collaborazione di terzi, pubblici e privati - sarebbe in grado a mio avviso di produrre utili in breve tempo, utili che andrebbero a coprire i costi di gestione, le quote a favore dei titolari di diritti di utilizzazione e potrebbero essere destinati al finanziamento di nuove esperienze coproduttive e distributive, con l'acquisto, il doppiaggio e la diffusione di opere di autori di paesi terzi. Con il sicuro risultato, in conclusione, di esportare l'«immagine Italia» (dal patrimonio artistico al parmigiano) e soprattutto - ed è quanto interessa a noi tutti - di vedere così favorita la circolazione culturale.

FINE STAGIONE O FINE DEL CINEMA ITALIANO?

La stagione cinematografica 1995-1996 ha chiuso i battenti facendo registrare una sensibile crescita del pubblico, quantomeno nel primo circuito di sfruttamento. Alla fine di giugno erano stati venduti oltre 4 milioni di biglietti in più rispetto all'anno precedente.

È una tendenza che si è registrata in tutti i grandi paesi europei e che lascia intravedere un possibile inizio di saturazione del consumo televisivo, meglio una sua specializzazione che tenda a soddisfare esigenze particolari, facendo del video e dei suoi accessori un terminale attraverso cui passano molte cose, dagli acquisti alle informazioni, non solo la *fiction*.

Un ruolo di rilievo l'ha avuto anche il grande successo di alcuni film hollywoodiani, da *Pochaontas*, a *Seven* a *Braveheart*. Questa rinnovata posizione di forza ha confermato alle ditte Usa il controllo di poco meno del 70 per cento del nostro mercato, mentre il nostro cinema ha visto ridursi, malgrado la crescita dei biglietti venduti, la sua quota di circuito: dal 24,3 al 23,8 per cento. Ciò e le speranze legate alla nascita del nuovo governo hanno innescato nuove proposte di intervento a salvaguardia del film nazionale.

Una delle voci che ricorrono con mag-

gior insistenza - se ne è fatto portatore anche Fulvio Lucisano in una lettera aperta al vicepresidente del Consiglio Walter Veltroni - riguarda possibili interventi a livello di imposizione sul doppiaggio o di contingentamento dell'importazione dei film hollywoodiani.

Si tratta di norme già sperimentate in passato con esiti non positivi e che, oggi, appaiono difficilmente realizzabili.

Un'imposta sul doppiaggio a favore della produzione nazionale dovrebbe necessariamente escludere i prodotti comunitari. Ora fra questi vi sono i film britannici per cui, se si vogliono colpire gli americani, bisogna imporre una norma che tenga conto, oltre che della lingua, anche della nazionalità di produzione. In altre parole non si può tassare semplicemente chi doppia, ma solo chi lo fa su film di provenienza non comunitaria. A questo punto si aprono alcuni problemi.

Intanto si rischia di cancellare quel poco di presenza extraeuropea che ancora circola sul mercato. Chi importerebbe più un film cinese, latinoamericano o iraniano se sapesse che, oltre alle enormi difficoltà di circolazione, dovrà anche pagare una tassa per doppiarlo?

In secondo luogo alcune grandi pro-

duzioni americane sarebbero in grado di evitare il balzello in quanto, formalmente, di nazionalità britannica o irlandese.

Solo per rimanere alla stagione in corso citiamo i casi di *Braveheart*, *Ragione e sentimento*, *Mary Reilly*, *Oltre Rangoon*, *Highlander III*, *007 Goldeneye*, *Jane Eyre*. Tutti progetti imbotiti di dollari, ma che hanno le carte in regola per essere dichiarati europei.

Senza contare, poi, che una qualsiasi forma di discriminazione verso il cinema americano - tasse specifiche, quote, blocco degli utili... - scatenerrebbe contromisure su altri settori di vitale importanza per le nostre esportazioni: pasta, vino, abbigliamento...

Che questa non sia un'ipotesi teorica lo si è visto anche recentemente, allorché si discusse a livello Cee dell'eccezione culturale e gli americani non ebbero alcuna esitazione nel minacciare pesanti ritorsioni commerciali.

Allora non c'è nulla da fare? Si deve subire passivamente il controllo americano dei mercati europei? Far finta di niente mentre 164 titoli «made in Usa» invadano le sale, ma solo un terzo dei 75 film nazionali di nuova produzione riesce ad avere una circolazione decente e una decina di nuove opere non trova neppure la strada degli schermi?

Naturalmente non è questa la scelta, ma le cose sono un po' più complicate di quanto possano apparire a chi si lascia andare a sacrosanti, ma miopi furori.

La via da percorrere è quella di contrastare gli americani organizzandosi come hanno fatto loro. Si badi bene, non facendo i film come i loro, cosa che tanto piace a certi eurocrati propensi a

favorire insulse produzioni multinazionali costruite su modelli che scimmiotano i grandi film americani. Al contrario si debbono creare strutture distributive integrate e plurinazionali che sappiano fronteggiare le grandi aziende statunitensi sia sul versante europeo, sia su quello dell'esportazione.

Per fare questo bisogna mettere da parte l'orgoglio francese - loro sono gli unici a disporre ancora di un'industria cinematografica degna di questo nome, ma lo fanno pesare troppo - sia gli opportunismi dei britannici che non sembrano disposti a rinunciare al vantaggio di essere i «grandi agenti» del cinema americano.

Si deve costruire una concentrazione di aziende capace di contrattare da pari a pari con le ditte hollywoodiane, questo anche per poter disporre di quei film di produzione americana indispensabili alla compilazione di un listino equilibrato.

Oggi le società Usa ottengono più della metà dei loro utili dalle vendite sui mercati esteri e fra questi, quello europeo è uno dei più importanti. Appare incredibile che i paesi europei, territorio da cui gli statunitensi traggono fior di profitti, non siano in grado di consorzarsi per affrontare i concorrenti su un piano di minor svantaggio.

Indubbiamente alcuni prodotti statunitensi sono più accattivanti, spesso meglio confezionati e culturalmente più interessanti di quelli europei. Del resto non è un caso che, fra i dieci titoli di successo della stagione, ce ne siano solo due nazionali (*Viaggi di nozze* e *Vacanze di Natale '95*) e che tra i venticinque titoli più visti solo cinque siano «made in Italy» (oltre ai citati ci sono *lo ballo da sola*, *I laureati* e *Va' dove ti porta il cuore*).

Tutto vero, ma non è meno vero che la forza americana fa sì che circolino decine di titoli che sono pura e semplice immondizia, porcheriole messe in campo solo per bloccare ipotetici concorrenti.

Occorre sempre tenere presente, infatti, che i film non si noleggiavano uno a uno, ma a blocchi predefiniti: se si vuoi acquisire un certo prodotto, di prevedibile grande successo (locomotiva), ci si deve far carico anche di una decina di scartine (vagoni). Magari le si potrà programmare anche solo per qualche giorno, visto che non incassano, ma intanto ci si sarà privati della possibilità di accogliere altre offerte.

Una forte iniziativa europea in direzione della distribuzione e dell'esercizio potrebbe porre argine anche a queste tendenze e recuperare spazi per le produzioni nazionali. Sia chiaro, nessuno può pensare di mandare al cinema gli spettatori con la cartolina precetto, ma è doveroso diversificare le proposte offrendo a tutti pari opportunità.

Un ruolo fondamentale lo potrebbero avere le televisioni e la stampa. Le prime dovrebbero essere vincolate a programmare una quota di *fiction* europea, come previsto da un recente documento comunitario rimesso in discussione, poche settimane or sono, dai ministri Cee. Le seconde dovreb-

bero chiedersi se l'enorme spazio che riservano al cinema americano, arrivando a creare «fenomeni» come Quentin Tarantino che si ridimensionano da soli nel giro di pochi mesi, sia funzionale ai loro conti economici.

Capita spesso, ad esempio, di leggere interviste ad attori o registi che sembrano tirate in fotocopia, cosa del tutto ovvia visti i modi usati dagli uffici stampa per accorpate le testate e «guidarle» all'incontro con il divo di turno.

Una maggiore indipendenza gioverebbe anche alle tirature, inducendo qualche lettore a comperare proprio quel giornale perché sa che ci sono informazioni che non trova su altre testate.

Intanto la stagione cinematografica 1995-'96 ha chiuso i battenti segnando il solito predominio di un pugno di titoli - quasi tutti americani - che hanno incassato più di un terzo di quanto raccolto sull'intero mercato. In questa pattuglia fortunata spiccano, poi, le dieci produzioni più viste che, da sole, si sono accaparrate quasi il 20 per cento di quanto affluito a tutte le sale del paese.

Si gira pagina e si spera, senza troppo ottimismo, che presto inizi a spirare un'aria nuova anche per il cinema italiano.

DACCI UN TAGLIO, BASTARDO! IL DOPPIAGGIO DEI FILM IN ITALIA

L'approvazione del decreto-legge sul cinema unita alle polemiche fra Europa e Usa sugli accordi per l'import-export di audiovisivi, ha fatto parlare ancora una volta dell'antica questione del doppiaggio, prassi grazie alla quale in Italia i film stranieri possono circolare con piena fruibilità da parte dello spettatore, a scapito, si obietta, dei prodotti nazionali che altrimenti si avvarrebbero del vantaggio di essere i soli facilmente comprensibili a tutti.

L'Italia non è certo il solo paese che doppia i film importati ma altre nazioni produttrici di film come la Francia, consentono di doppiare soltanto un dato numero di pellicole straniere ogni anno, le altre possono circolare solo in edizione sottotitolata, più gradita dai puristi ma invisibile alle masse; in ogni caso, dei film doppiati viene offerta di solito la versione originale con didascalie.

Gli americani, invece, in casa loro hanno fama di non tollerare il doppiaggio non solo dei film stranieri, ma neppure di quelli autarchici, tanto è vero - si fa osservare - che i divi all'glotti trapiantati a Hollywood, dalla Garbo e dalla Dietrich, da Maurice Chevalier e da Charles Boyer in poi hanno sempre dovuto recitare in inglese, accento o non accento, l'idea di metter loro in bocca la voce di qual-

cun altro sembrando inconcepibile.

I massimi adoratori del doppiaggio sono dunque gli italiani, che non hanno difficoltà ad accettarlo dovunque venga loro proposto, vedi i molti nostri registi abituati a curare la parte sonora di un film solo a riprese ultimate, non di rado approfittando dell'occasione anche per modificare il dialogo, e spesso per affibbiare a un volto una voce diversa da quella del proprietario (non sempre per ragioni artistiche. A volte accadeva, e accade ancora, che l'attore impiegato nelle riprese semplicemente non fosse disponibile quando arrivava il momento di doppiarsi; e possono avvenire episodi come quello leggendario di *Domenica d'agosto* di Emmer, quando Marcello Mastroianni non ancora divo fu doppiato dall'oggi inconfondibile Alberto Sordi). Nell'anteguerra le star regolarmente doppiate furono peraltro rare, Osvaldo Valenti e pochi altri: la pratica prese veramente piede solo col neorealismo, quando consentì fra l'altro di usare i cosiddetti attori presi dalla strada, facce espressive ma dicitori inadeguati, oppure, in seguito, atleti (Bud Spencer), o belle donne poco dotate per la recitazione, alcune delle quali (Lollobrigida, Loren, e poi Cardinale, Sandrelli, Muti...) in un secondo tempo avreb-

bero imparato «anche» a parlare.

Con grande spregiudicatezza il nostro cinema ha dunque di volta in volta usato, doppiandoli, non-professionisti (Lamberto Maggiorani in *Ladri di biciclette*) oppure professionisti dotandoli per l'occasione di una voce più adatta all'effetto che il regista vuole raggiungere (Umberto Orsini doppiato con querule inflessioni toscane nella *Dolce vita*) oppure ha operato modifiche creative in sede di edizione (Alberto Sordi in origine esperto doppiatore egli stesso, amò sempre aggiungersi battute quando registrava, spesso con risultati egregi); oppure si doppiarono attori stranieri che avevano recitato nella loro lingua ma che dovevano fingersi italiani (Burt Lancaster doppiato da Corrado Gaipa nel *Gattopardo*); ecc, ecc, ecc.

Questo tipo di doppiaggio, del quale Fellini, sommo manipolatore, fu famosamente il re, non riguarda il nostro argomento odierno. Ma possiamo aprire qui un inciso per domandarci fino a che punto l'indifferenza di tanti registi italiani nei confronti del cosiddetto rapporto voce-volto sia esteticamente deplorabile.

Le due posizioni contrastanti al riguardo possono essere riassunte con le dichiarazioni di altrettanti illustri uomini di cinema, uno americano e uno italiano. Il primo è lo scrittore e sceneggiatore Gore Vidal, noto assertore della teoria secondo cui il vero autore di un film è, o almeno dovrebbe essere lo scrittore e il regista solo un esecutore materiale.

Vidal ha in mente Hollywood, dove si gira in presa diretta e dove nessuno si azzarda a modificare un copione approvato dalle supreme autorità: e dei registi italiani dice dunque che sanno

dirigere solo film muti in quanto girano con gli occhi e pensano agli orecchi solo successivamente, quando aggiungono le parole così inquinando la prestazione dell'attore e non di rado stravolgendo ulteriormente le intenzioni dello scrittore.

Una volta riferii queste parole di Vidal a Mario Monicelli, il quale commentò più o meno: «E con ciò? Io giro in una giornata di lavoro trenta, quaranta secondi di film, in un ambiente magari costruito solo per la parte che mi interessa mostrare; l'attore, magari truccato fino ad essere irriconoscibile, può raggiungere o non raggiungere l'emozione necessaria, fatti suoi, a me preme soltanto avere di lui quel momento che fotograficamente mi serve; in ogni caso lui non è "lui", ma un fantasma impresso su di una pellicola, che poi sarà tagliata e montata e alla quale saranno aggiunti la musica, gli effetti sonori, ecc. Perché diavolo dovrei rispettare le parole del copione se scopro che ce ne sono altre di migliori? Se mi farà comodo un'altra voce, gli darò un'altra voce. Il film è un assemblaggio di tanti elementi diversi, non è la fedele registrazione di un attore che recita un testo imm modificabile».

Torniamo alla questione del doppiaggio dei film stranieri, per osservare che oltre all'aspetto estetico, sul quale si tornerà, in Italia ne ha uno pratico e non a tutti noto, legato alla legislazione vigente.

Qui bisogna ricapitolare la questione. Innanzitutto quando nacque il doppiaggio? Evidentemente, con l'invenzione del sonoro. Prima, come è noto, il cinema era un'arte affatto internazionale, potendo circolare con la stessa disinvoltura della musica. La comunicazione dell'attore puntava tutto

sulla mimica, per dare le informazioni necessarie bastavano le didascalie che nella maggior parte dei casi erano rare e concise, e ovviamente facili da sostituire nelle varie lingue. Quando comparve il parlato, per qualche tempo non fu possibile girare altro che in presa diretta; la colonna sonora nasceva insieme con l'immagine e ne era quindi inseparabile. Per ottenere film che varcassero le frontiere si adottò quindi l'espedito di girare buona parte delle pellicole in varie versioni, cambiando il cast: scenografie, luci e masse rimanevano le stesse, mentre le scene fra i personaggi principali venivano girate più volte, con attori diversi e magari con registi diversi, nelle varie lingue. Il macchinoso marchingegno non diede mai risultati soddisfacenti e ben presto il progresso tecnico consentì di abbandonarlo e di sostituire la colonna sonora con un'altra nella lingua desiderata.

A questo punto Hollywood si mise a doppiare i suoi film nelle lingue dei destinatari, ricorrendo nel caso dell'Italia a un gruppetto di attori di importazione o reclutati tra gli italoamericani; in seguito si passò a doppiaggi eseguiti nel paese destinatario, ad opera di specialisti pagati dai distributori delle pellicole. In Italia questo incontrò il favore del pubblico, tanto che per proteggere la nascente o rinascente cinematografia nazionale il regime fascista istituì tasse di doppiaggio sperando che fungessero da calmiera, le aumentò un paio di volte, e infine arrivò a promulgare, con un vero fulmine a ciel sereno, addirittura una legge che proibiva ai produttori esteri di distribuire direttamente i loro film nel Bel Paese (febbraio 1939). Tale monopolio fu assegnato a un solo ente, e nazionale, l'Enic; ma fu una battaglia perduta, perché le quattro

massime case di produzione americane (le cosiddette *Majors*) reagirono bloccando immediatamente le esportazioni in Italia dei loro film, e l'embargo durò fino a dopo la fine della guerra, quando migliaia di pellicole (fra cui *Via col vento!*) piombarono sul mercato, naturalmente doppiate, più o meno frettolosamente.

Questa fu una vera e propria ondata che i governi non tentarono neppure di arginare, anche perché avevano le mani legate dagli accordi di pace, in base ai quali l'imposizione di qualsiasi limite al numero di film da importare doppiati era d'ora in avanti recisamente vietata. Per proteggere in qualche modo il cinema italiano fu quindi escogitato il sistema della programmazione obbligatoria dei film autarchici (60 giorni all'anno: ma nessuno si occupò mai seriamente di farla rispettare), nonché quello dei cosiddetti rientri: ai film italiani sarebbe stato corrisposto un premio pari al 10 per cento dell'incasso lordo di 4 anni di programmazione, più un altro 4 per cento per quelli che un'apposita commissione avrebbe giudicati «di notevole valore artistico». Queste percentuali sarebbero state modificate più volte in seguito, fermo restando il principio abbastanza cervelotico - e mantenuto dall'ultimo decreto-legge - di premiare di più chi più incassava.

Ma lasciando da parte le disfunzioni anche molto gravi di tale sistema (fra l'altro usato a fini censori, i film di registi in odore di sinistrismo venendo spesso esclusi dai premi, ovvero i loro produttori ricevendo ammonimenti dall'alto circa i rischi che correvano), a noi interessa notare qui che a partire dal 1945 i film stranieri, leggi americani, poterono circolare in Italia, tutti in lingua italiana, senza che alcuna re-

ciprocità fosse prevista per quel che riguardava l'America.

In altre parole: se gli spettatori italiani si abituarono al doppiaggio, in modo tale che solo infime minoranze espressero mai il desiderio di vedere film sottotitolati, questo fu in seguito a una imposizione dall'alto, quale i francesi non ebbero, e quale gli americani non si sognarono neppure. Hollywood ama scherzare sulla passione degli europei in generale, e degli italiani in particolare, per i film doppiati, e a una recente cerimonia degli Oscar si provocò grande ilarità nel pubblico mostrando un montaggio di celebri attori statunitensi dalle cui bocche comicamente uscivano gli idiomi più improbabili: bizzarrie, si sottintendeva, inconcepibili qui. Il «qui» peraltro era stato energicamente difeso, in ogni tempo, dai produttori americani, che identificando molto presto e molto correttamente nel doppiaggio un'arma a doppio taglio: lo usarono nell'esportazione ogni volta che ci riuscirono, ma ne impedirono sempre e tassativamente l'uso in casa loro, ripetendo ogni volta la leggenda dell'idiosincrasia del pubblico anglofono nei confronti di pellicole straniere doppiate nella propria lingua e incoraggiando i critici a considerare il doppiaggio come una intollerabile calamità.

In realtà un doppiaggio ben fatto può ingannare anche il critico più attento, e si può citare il caso di Pauline Kael, che sul *New Yorker* anatomizzò meticolosamente il film *Butch Cassidy and the Sundance Kid* in una recensione dove accusava il regista, George Roy Hill, di avere rinunciato alla presa diretta. Ma era vero il contrario: la presa diretta era stata curata con tanto dispiego di mezzi tecnici, da produrre

un effetto di «pulizia», ossia di assenza di disturbi, quale normalmente si poteva ottenere solo in studio di registrazione. Ed esistono casi di film che circolarono negli Usa doppiati senza che nessuno sottolineasse la circostanza, e che riportarono ottimi successi. Insomma: grazie al loro strapotere, gli americani hanno sempre saputo limitare le importazioni di film col semplice espediente di impedirne il doppiaggio; noi abbiamo provato a fare altrettanto, ma siamo rimasti sconfitti.

Col che la discussione sul lato nobile della faccenda, quello estetico, potrà apparire superflua. Infatti, a meno che la situazione politica internazionale cambi in maniera radicale, continueremo a importare illimitate quantità di film doppiati in ogni caso. Ma se vogliamo riflettere sulla natura del doppiaggio col quale conviviamo, possiamo cominciare ricordando che questo attraversò varie fasi, da quella pionieristica e pittoresca delle voci «americane», talvolta pesantemente accentate, a quella del birignao dei nostri attori di teatro (la Lattanzi, che «fu» la Garbo per una generazione di spettatori italiani), fino a quella odierna, più disinvolta e pragmatica. Ciò che tutte e tre queste fasi ebbero e hanno in comune è la standardizzazione dello stile, secondo convenzioni subito accettate dal pubblico.

Mi spiego meglio. Nei doppiaggi i personaggi parlano tutti più o meno la stessa lingua, senza inflessioni dialettali o di altro tipo. Nell'edizione originale di un western, per esempio, i cowboy parlano un inglese rozzo, magari talvolta arricchito da qualche solennità arcaica, di tipo biblico: in un thriller, i malviventi complottano nei gerghi dei bassifondi; in un film sull'alta società, dei personaggi altoloca-

ti scimmiottano la dizione affettata degli aristocratici inglesi. Cercare di rendere tutto questo con degli equivalenti italiani sarebbe un po' assurdo anche perché in Italia le parlate individuali hanno sempre coloriture regionali, che non sarebbe il caso di applicare a degli stranieri: fanno eccezione i gangster oriundi italiani, che da un certo momento in poi sono stati doppiati con forti accenti siculi, mentre prima il doppiaggio li trasformava, come il violento protagonista di *Baby Doll* (1956), in «sivigliani» (ogni tanto, beninteso, può darsi anche qualche sporadico caso di estrosità da parte del distributore. Nel '55 gli irlandesi di un western intitolato *Many Rivers to Cross* - Victor MacLaglen, Robert Taylor, Eleanor Parker - diventarono la famiglia Capece e si espressero in partenopeo, il film venendo re-intitolato *Un napoletano nel Far West*).

Di solito, dunque, gli americani (o i francesi, o i russi, o i giapponesi, nei meno frequenti casi di importazione da queste cinematografie) si esprimono, nei film doppiati, in un ottimo italiano standard, senza accenti; ovviamente un pellerossa o un negro accenneranno al proprio disagio linguistico mettendo i verbi all'infinito o inventandosi una inflessione («zì, badrone»). Curioso notare come proprio questa finzione, che il nostro pubblico manda giù senza discutere (nel film sono tutti inglesi, o giapponesi, o francesi: fra loro parlano un italiano senza inflessioni) sembri mettere a disagio gli spettatori americani. Lì vige un'altra convenzione, a ben vedere più illogica della nostra: gli stranieri parlano in un inglese accentato anche fra loro. Nei *Giovani leoni* Marlon Brando, che interpretava la parte di un ufficiale nazista, fu molto lodato (in patria) per lo stupendo accento te-

desco che sfoggiava anche a beneficio degli altri «tedeschi», nelle scene che si svolgevano in Germania! Così nei film girati in Italia (*Il segreto di Santa Vittoria*, per esempio) gli indigeni parlano l'italoamericano di Broccolino anche quando non ci sono stranieri presenti.

In questo dare ai film doppiati una lingua unica e neutra gli italiani non sono i soli. Per esempio, i film stranieri distribuiti in tutto il Sudamerica vengono doppiati in messicano, in quanto questo è il tipo di spagnolo che colà viene avvertito come medio, non troppo caratteristico di nessun posto e quindi buono per tutti: il castigliano è troppo lontano e antiquato, l'argentino o il colombiano, troppo riconoscibili e quindi fuorvianti. Dunque anche lì, come in Italia, il pubblico accetta volentieri la convenzione. L'italiano neutro dei doppiaggi, molto diverso da quello parlato nella vita ovvero nei film italiani post-neorealistici ha comunque un precedente nel parlato vigente nel cinema italiano dell'era fascista, quando i dialetti venivano ufficialmente scoraggiati al punto che Eduardo De Filippo si doveva firmare «Edoardo»: non piccola parte dell'impressione di artificialità di quelle pellicole, quando oggi le rivediamo sul piccolo schermo, dipende dalla dizione neutra imposta a quasi tutti gli attori (caduto il regime, il prodotto nazionale si sarebbe dato un'identità nuova e vigorosa anche sfruttando la possibilità di ricorrere alle parlate regionali, tanto che non si diede quasi più comicità se non legata a un accento locale, il napoletano, il romanesco, il piemontese, il marchigiano...).

L'appiattimento linguistico dei film doppiati toccò il vertice verso la fine degli anni Quaranta-inizio anni Cin-

quanta quando oltre ai dialoghi si doppiarono in italiano perfino le canzoni dei film musicali, con l'intervento di cantanti autarchici chiamati a dare la voce magari a Frank Sinatra. Oltre che per la lingua esageratamente corretta, i doppiaggi più antichi si distinguono anche per gli eccessi del legittimo scrupolo di ricalcare le labiali delle battute originali, in nome del quale si arrivò talvolta all'adozione di espressioni desuete, o esageratamente ricercate. Fino a una certa data, per esempio, «I remember» («ricordo») viene reso, ogni volta che la bocca dell'attore americano sia in campo con un «io rammento», lezioso quasi dovunque fuorché in Toscana. Su questioni di traduzione tornerò fra poco. Qui vorrei osservare che l'effetto-standardizzazione di questa lingua quasi sempre grammaticalmente corretta e priva di inflessioni dialettali è aumentato dal ridotto numero delle voci impiegate: pochi grandi doppiatori prestano, o meglio noleggiavano, la loro ugola a più divi, sia pure cercando di mascherarla secondo i casi. Ferruccio Amendola «è» Al Pacino, Dustin Hoffman e Robert De Niro (nonché molti altri); Oreste Lionello «è» Woody Allen, Jerry Lewis (seconda versione), Philippe Noiret, Gene Wilder, Topolino e il Gatto Silvestro, così come ai loro tempi Romolo Costa era stato Gary Cooper e Clark Gable, e Giulio Panicali, Frederic March e Robert Montgomery. Maria Pia Di Meo ha doppiato, tra le altre, Audrey Hepburn, Barbra Streisand, Joan Woodward, Catherine Spaak, Meryl Streep, Julie Christie, Jane Fonda, Romy Schneider, Shirley MacLaine, Brigitte Bardot, Jean Seberg. Da tutto ciò risulta indubbiamente un senso di conformismo e di ripetitività. D'altro canto proprio la familiarità con le formule facilita l'ingresso nel film; se il

pubblico del cinema è molto simile a un bambino che si vuole sentire raccontare sempre la stessa fiaba, l'affidabile, rassicurante doppiaggio italiano è lì per assecondare il processo.

Ma eccoci al quesito estetico. Ammesso che la versione ideale di un film sia quella originale, voluta e controllata dal regista (o da chi per lui), è più accettabile il film doppiato - del quale noi italiani non potremo fare a meno per le surricordate ragioni politiche - o il film sottotitolato, quale sempre meno timidamente ci propone qualche cinema d'essai, nonché, per quanto spesso a notte fonda, la Tv?

Il film sottotitolato presenta l'indiscutibile vantaggio di farci sentire le voci degli interpreti originali. Però presenta anche due svantaggi, che possono essere ingenti. Il primo è che i sottotitoli occupano parte dell'immagine, indubbiamente sciupandola, e comunque ne distolgono l'occhio costringendolo alla lettura. Il secondo è che per loro natura questi sottotitoli danno spesso non una traduzione fedele, ma una sintesi delle battute, in certi casi arrivando a porre ostacoli anche gravi alla comprensione del film. Certo, esistono film e film, e per i film dove l'aspetto visivo è prevalente e il parlato accessorio - come forse tutti i veri film dovrebbero essere, secondo certi teorici - la «dritta» della sporadica didascalia è più che sufficiente. Ma poi esistono i film molto parlati, o dove il dialogo è molto importante e avrebbe bisogno di essere reso per intero. Prendiamo le commedie americane degli anni Trenta, mettiamo *The Philadelphia Story* (*Scandalo a Filadelfia*), di dichiarata origine teatrale. Cary Grant, Katharine Hepburn e James Stewart pronunciano le battute a rotta di collo, con un ritmo così vertigi-

noso che perfino i giovani americani di oggi, abituati all'insignificanza televisiva e al languore della conversazione quotidiana fatta di formule per prendere tempo (gli «I mean», equivalenti dei nostri «cioè»), fanno fatica a seguirle, e di solito hanno bisogno di vedere il film più di una volta. I sottotitoli semplicemente non riescono a dare il minimo senso di questo continuo botta e risposta.

Per prendere un altro caso più recente di cui fui testimone: durante un Festival di Venezia mi trovai alla proiezione per la stampa di *The Draughtsman's Contract (I misteri del giardino di Compton House)*, prima rivelazione in assoluto del talento di Peter Greenaway, e il film mi sembrò interessantissimo, tanto che poi domandai sia a Italo Calvino sia a Mario Monicelli, che facevano parte della giuria, perché fosse stato totalmente ignorato in sede di premiazione. Entrambi risposero che i giurati avevano molto apprezzato la pellicola, ma che non se l'erano sentita di segnalare un lavoro che la stampa e il pubblico avevano ignorato quasi del tutto. Ora, il film di Greenaway ricostruisce estrosamente a modo suo, un'epoca lontana, che potrebbe essere il tardo Seicento inglese con i suoi rituali, di cui fa parte il parlare molto e cerimoniosamente per lanciarsi messaggi fra le righe: è gente che non si «dice» mai niente, o meglio, che nasconde i suoi messaggi sotto volute di retorica barocca. Come impongono i regolamenti dei festival, il film fu presentato in versione originale con sottotitoli. E questi sottotitoli, non potendo andare al sodo - le battute non erano riassumibili perché non si sa mai dove si vada veramente a parare -, avevano tentato di tradurle per quanto possibile integralmente. Così le inquadrature erano coperte da

tre, quattro fitte righe che gli spettatori leggevano o tentavano di leggere velocemente, trovandosi poi però col classico pugno di mosche in mano. Morale, chi non sapeva l'inglese non capì nulla, il pubblico si annoiò e i giornalisti furono cauti nelle recensioni. Dopodiché il film, acquistato da un distributore coraggioso (non c'erano divi, il regista era uno sconosciuto), fu doppiato e uscì alla chetichella in una piccola sala romana. Trionfo, sei mesi di tenitura, quarantamila spettatori...

Sto facendo l'avvocato del diavolo, anche io come tanti preferisco vedere i film in edizione originale (se conosco la lingua), o con i sottotitoli. Però mi sono occupato di doppiaggi, in qualità di autore di parecchi «adattamenti» (così si chiama la traduzione del parlato di un film, adattata, appunto, alle esigenze dei doppiatori, ossia con la riproduzione per quanto è possibile delle cadenze dell'originale e dei movimenti delle labbra dei parlanti), sono anche regolarmente iscritto all'associazione di categoria, e nutro un profondo rispetto per gli oscuri praticanti di questo artigianato che può offrire piccole soddisfazioni non dissimili dalla soluzione di un cruciverba. Se si riesce a dare al doppiatore una battuta che funziona, col ritmo giusto, lui la arricchirà ulteriormente, e il risultato sarà decentissimo; è sorprendente quante buone soluzioni possano esserci per la resa di una lingua monosillabica come l'inglese, anche se non sempre tutto è possibile. Robert Powell, l'attore che interpretava il Cristo di Zeffirelli, doveva avere le adenoidi, insomma respirava con la bocca, che non chiudeva quasi mai. C'è un primissimo piano in cui durante il Sermone della Montagna costui dice: «It's easier for a chamel», ecc. Mi scervellai a cercare un equivalente italiano di

queste parole che consentisse di tenere la bocca aperta; ma alla fine mi arresi, chi sono io dopotutto per cambiare il Vangelo? Così il Cristo della versione italiana dice «È più facile che un cammello...» con la bocca aperta anche durante il «più». (Naturalmente, si può pensare a un miracolo).

Innocuo, diciamo, nella maggior parte dei casi (quanti film posseggono un valore artistico tale da farceli considerare irrimediabilmente compromessi da una manipolazione dopotutto suggerita dalle stesse finalità di diffusione a scopo di lucro per cui erano nati?), nocivo forse, in altri, il doppiaggio può talvolta essere perfino brillante e oggetto di ammirazione, almeno per chi come me è allenato a guardare le bocche e apprezza le difficoltà del «sinc». L'industria del doppiaggio italiana, ora alimentata dall'indiscriminata importazione di prodotti americani per le varie reti televisive, ama ritenersi la migliore del mondo; l'affermazione è incontrollabile, ma dei risultati da esibire ci sono. Un'antologia ideale dei doppiaggi potrebbe includere *Il padrino*, appunto con le voci siciliane che rendevano superbamente l'effetto degli italoamericani nell'originale; oppure, ricordando che il comico è sempre molto più difficile del drammatico, si potrebbero pescare dal passato gli scioglilingua di Danny Kaye nel *Giullare del re*, non meno buffi in italiano che nell'inglese d'origine.

Doppiare bene è insomma possibile, così come è possibile tradurre bene; semmai - anche dal momento che, come si è visto, il doppiaggio non potremo abolirlo - il pubblico andrebbe educato a pretendere doppiaggi di qualità anche quando il prodotto è di routine. Sarebbe bello, per esempio, se i doppiatori potessero sempre sen-

tire in cuffia il parlato originale, cosa loro concessa solo nelle occasioni particolari: spesso invece per mancanza di riscontri pronunciano male proprio i nomi di persone o di luoghi inglesi o americani. Soprattutto i *serial* doppiati in economia per le televisioni risentono dell'approssimazione. Ma così come le traduzioni letterarie sono assai migliorate negli ultimi anni, il diffondersi della coscienza del doppiaggio, che una volta tutti davano per scontato, potrebbe migliorare anche il prodotto medio. Oggi, per dirne solo una, i critici cinematografici badano qualche volta a queste cose, e le recensioni possono contenere un commento sull'interpretazione della «voce» italiana, almeno nei casi in cui il critico non ha visto il film a un festival in edizione sottotitolata, ma nella versione in cui circola per le sale (fossi il direttore del giornale, esigerei che il titolare della rubrica in questi casi rivedesse il film e ci informasse della differenza. Spesso il critico scoprirebbe anche che la copia italiana è inferiore qualitativamente a quella destinata al mercato americano e francese: al nostro mercato vengono notoriamente mandate pellicole più scadenti, stampate a basso costo). E chissà, un'attenzione maggiore da parte di tutti potrebbe perfino metterci al riparo dai famigerati *cliché* inventati dai doppiatori per pigrizia, frasi fatte che nessun italiano aveva mai pronunciato prima di averle sentite migliaia di volte, rimbalzanti da un film all'altro: «Bastardo!», «Chiudi il becco!», «Dacci un taglio!», «Fammelo doppio!», «Non voglio ferire i tuoi sentimenti» e roba del genere; talmente usurata, d'altro canto, da suscitare ormai nell'ascoltatore addirittura qualcosa di simile all'affetto per un vecchio amico.

IL DOPPIAGGIO E I BAMBINI

Chi difende i bambini nel villaggio globale?

Emarginati dal mondo degli adulti, di fatto ne partecipano come destinatari passivi di messaggi, impulsi, informazioni che seguono un codice di comunicazione dalla cui creazione sono completamente esclusi, di cui non possono in nessun modo discutere le regole.

Secondo il rapporto Censis per l'anno 1993 i bambini italiani trascorrono da soli davanti alla televisione in media tre ore al giorno, che diventano cinque-sette nei fine settimana (i loro coetanei americani hanno già raggiunto una media di quattro-cinque ore al giorno, sette-nove durante il week-end). I messaggi sul mondo che subiscono - realtà? finzione? la limitata comprensione del mondo propria dell'infanzia non aiuta a distinguere - non sono mediati dal gruppo (famiglia, scuola, coetanei), e vengono quindi assorbiti in maniera del tutto acritica e posti su un piano di parità con gli influssi che vengono dal gruppo di appartenenza. Il risultato è che i bambini, mentre pensano di ricevere dalla televisione informazioni sulla realtà, indicazioni sul posto da occupare nel mondo, hanno di fronte un «potere» il cui unico obbiettivo è quello di vendere merci, e il cui unico

metodo è quello di attirare l'attenzione il più a lungo possibile, almeno il tempo di propagandare il prodotto, anche a costo di distorcere la realtà, se serve a conquistare più audience. E poiché la mente e l'attenzione umane sono maggiormente attratte dalle emozioni negative, l'offerta televisiva abbonda di messaggi emozionali, aggressivi, spaventosi. In più, la gravità del comportamento aggressivo è in stretto rapporto con la regolarità con cui sono state viste scene di violenza, ed è maggiore per quei bambini e ragazzi che valutano le storie come fortemente realistiche. Ora, considerando che nei programmi per bambini c'è una media di 25 atti di violenza l'ora (contro i 5 dei programmi di «prime-time» per adulti), è stato calcolato che un bambino americano avrà assistito in media a 8 mila omicidi e 100 mila atti di violenza prima di aver terminato le scuole elementari (dati dell'American Psychological Association).

Anche quando, malgrado l'abbondanza di messaggi violenti assorbiti durante l'infanzia, l'adolescente scappa fortunatamente a un futuro di serial killer, i suoi comportamenti, i suoi valori (l'acquisizione di beni materiali come scopo supremo della vita), il suo stesso linguaggio saranno ormai irrimediabilmente condizionati.

A proposito di linguaggio, che è quanto qui ci interessa, nel 1992 (dati forniti dall'Ufficio documentazione e studi anica) è stato acquistato all'estero l'84 per cento dei film trasmessi in Tv. Di questa mole di prodotti audiovisivi (senza contare l'incontrollato mercato degli *home video*), bambini e ragazzi sono i principali spettatori, sia come espliciti destinatari dei programmi per l'infanzia, sia come spettatori casuali dei programmi per adulti. Entrambe le categorie sono sottoposte alla logica del mercato, che impone di riempire il contenitore-programmazione al minor prezzo, a totale discapito della qualità, per non dire del valore etico, del prodotto.

Volendo, a questo punto, prescindere dalle caratteristiche e dal valore dei filmati originali, il controllo sulla qualità della traduzione e dell'adattamento in italiano ai fini del doppiaggio è generalmente lasciato al buon senso e alle capacità soggettive degli addetti ai lavori. Con risultati, purtroppo, sconcertanti. I ritmi industriali imposti dal mercato impediscono di fatto al traduttore di approfondire, di scavare nella lingua escogitando proposte che stimolino la curiosità, la fantasia e lo spirito analitico, più che a offrire, come accade, la soluzione più banale possibile. Ma è il minimo, quando il tempo medio a disposizione di un dialoghista per adattare un cartone animato è di tre giorni, tempo che non basterebbe per la sola traduzione del copione.

Il cinema potrebbe essere una vera e propria scuola di lingua, e le eventuali difficoltà di comprensione dovrebbero semmai sollecitare a andare oltre l'apparenza delle cose, a domandarsi e a domandare; invece diventa una delle cause principali dell'impoveri-

mento estremo del linguaggio, e quindi del pensiero. Quante volte un diaologo è stato appiattito da direttori o attori zelanti, per il timore di presentare al committente un lavoro «incomprensibile»?

E se nel cinema la qualità della trasposizione linguistica rimane comunque abbastanza alta, per la massa dei cartoni che riempiono gli spazi pomeridiani della Tv il livello è decisamente scadente, ed è proprio di questi prodotti che si nutre quella folla di bambini italiani (più del 72 per cento, secondo l'indagine Censis), che non va mai al cinema e passa i pomeriggi davanti alla televisione.

Bambini che invece di ricevere stimoli linguistici e culturali vengono abituati a trovare sempre quello che si aspettano, si abitueranno a non cercare, a sforzarsi il meno possibile, a non far lavorare l'intuito e la fantasia. Molto verosimilmente da adulti manterranno un atteggiamento passivo di fronte alla complessità del reale, avranno difficoltà a collegare tra loro gli eventi, proveranno noia per la novità, totale disinteresse di fronte a tutto quanto sfugga a una comprensione immediata.

Che la televisione e il cinema abbiano sostituito la parola scritta nella sua funzione educativa è un fatto, e volenti o nolenti dobbiamo tenerne conto. Ma è una politica poco lungimirante, che non porterà lontano, quella di offrire all'infanzia il minor numero di mondi possibili tra cui scegliere, quella di omologare le proposte a un livello di una impressionante banalità, quella di proporre modelli poveri, estremamente facili da raggiungere, mascherandone il conformismo dietro una falsa «naturalità».

Il livello qualitativo dell'offerta televisiva si è mantenuto abbastanza alto finché lo stato ha tenuto a svolgere una funzione pedagogica, di guida. Si è voluta mettere in discussione questa funzione in nome della libertà, ignorando che la libertà è libertà di scelta, e non può esistere libertà di scelta senza conoscenza.

I bambini sono soli di fronte a un potere - un potere antidemocratico, lo definiva Popper nel suo ultimo allarmato messaggio - disarmati nei confronti di un meccanismo di condizionamento perfetto, specialmente quando vivono in famiglie culturalmente e socialmente deboli, in cui la presenza del genitore non è significativa. Di questa violen-

za non siamo ancora coscienti. Se il contesto familiare ha progetti, ruoli e modelli educativi definiti, il bambino è meno indifeso, ma non basta confidare nel buon senso individuale.

In particolare, è urgente dettare regole precise nel settore del doppiaggio, vista la rilevanza che la qualità dei dialoghi in italiano ha sul piano sociale come responsabile della formazione linguistico-culturale dei minori.

È ora che lo stato torni a occuparsi di questo, assumendosi la responsabilità dei messaggi che sceglie di inviare, della varietà delle parole che decide di insegnare, della ricchezza dei pensieri che intende suscitare.

IL DOPPIAGGIO NEL MERCATO AMERICANO

Tra i luoghi comuni e le ovvietà che vengono raccontate sul mercato cinematografico in nord America ci sono quelle relative al fatto che il pubblico americano sia refrattario al doppiaggio. Vero è che i film americani vengono distribuiti da quando è stato inventato il sonoro in presa diretta e che il pubblico vuole sentire la voce degli attori che conosce e che ama.

Ma non di tutti gli attori si conosce la voce, e con l'avvento della televisione e del video per i film stranieri si è cominciato a tollerare il doppiaggio. Infatti il piccolo schermo rende meno visibili i movimenti labiali e l'eventuale mancanza di sincronia tra movimento delle labbra e parole pronunciate. Avendo i film stranieri rarissime opportunità di successo nel mercato *theatrical* (nelle sale cinematografiche, N.d.R.) ma avendo un quasi sicuro mercato *pay-tv* e video, sempre più spesso si assiste alla presenza sul mercato americano contemporaneamente della versione sottotitolata e di quella doppiata in inglese. Le organizzazioni di doppiaggio a Los Angeles sono di due tipi: ci sono quelle altamente professionali che si occupano del doppiaggio dei film americani, utilizzando gli stessi attori dei film, per quelle porzioni di film che hanno bisogno di una post-sincronizzazione,

come nei casi in cui dei forti rumori di fondo raccolti dalla presa diretta rendono incomprensibile il dialogo (scene in auto, vento, esplosioni ecc.) Esistono poi le organizzazioni di doppiatori che doppiano dall'inglese allo spagnolo e che spesso tentano di doppiare dallo spagnolo all'inglese film di origine centro-sud americana, di cui si tenta la distribuzione negli Stati Uniti della versione originale spagnola con copie anche in inglese. Queste organizzazioni sono le stesse che doppiano le *telenovelas* dallo spagnolo in inglese. Il risultato è solitamente quello delle *telenovelas*. Esistono comunque film egregiamente doppiati di cui è impossibile anche per uno spettatore americano capire che si tratta di film doppiati.

Condizione essenziale per ottenere questo buon risultato è di effettuare le riprese con una buona colonna guida in inglese. Per la qual cosa ci vuole un buon «dialog-coach» ed un buon «acting-coach». Infatti se il *dialog-coach* garantisce un corretto inglese, l'*acting-coach* deve garantire dei tempi di recitazione delle battute naturali, senza lentezze. Infatti delle battute recitate male sono peggiori che dei piccoli «fuori sincro». Doppiato o meno, l'obiettivo deve essere quello di consegnare al pubblico un bel film,

comprensibile e ben recitato senza dare sgradevoli effetti di straniamento, che a volte derivano da un doppiatore che legge delle battute pochi minuti prima e che non ha minimamente partecipato al lavoro di costruzione del personaggio. La voce apparirà artificialmente «incollata» sul viso dell'attore e non si capisce allora perché dovrebbe piacere al pubblico quella strana interpretazione. Il doppiaggio significa quindi che il doppiatore abbia avuto modo di visionare il film, discutere il personaggio ed interpretarne con la voce la recitazione. Realizzate queste condizioni il doppiaggio deve essere realizzato negli Stati Uniti facendo un buon lavoro di *casting* delle voci. Avendo l'accortezza di non scegliere voci di attori noti per doppiare attori sconosciuti, la qual cosa rivelerebbe l'inganno.

Mi è capitato di vedere ottimi doppiaggi. Il film *Qualcuno è in ascolto*, per la regia di Faliero Rosati e prodotto da Gianfranco Piccioli, è stato programmato molte volte da Disney Channel e distribuito con decine di migliaia di cassette solo nella sua versione doppiata in inglese, permettendo ai produttori di realizzare un ricavo di alcune centinaia di migliaia di dollari dal mercato americano che sicuramente

non avrebbero realizzato con una versione sottotitolata. Lo stesso *Nuovo Cinema Paradiso* dopo aver raccolto tutto quello che ha raccolto in sala ha avuto un ottimo risultato sul mercato video grazie alla sua versione doppiata distribuita in cassette contemporaneamente a quella sottotitolata. Un buon doppiaggio impone certamente dei costi aggiuntivi. Costi che rappresentano però una frazione di quanto il mercato di lingua inglese può restituire. In questi ultimi anni ho lavorato in America e posso testimoniare delle serie potenzialità di questo mercato anche per i film doppiati in inglese. La crescita del mercato *pay-tv*, *pay-per-view* e *movie on demand* crea una situazione di mercato così ricettiva che sicuramente in futuro i film doppiati troveranno più spazio. La strategia per far cadere le barriere esistenti per la distribuzione dei film stranieri negli Stati Uniti dovrebbe partire da un'offerta sistematica di prodotto che sarà magari assorbito all'inizio solo dalle televisioni e dall'*home video*. Ma già questo creerebbe l'abitudine a film «stranieri» in un pubblico che con il tempo si potrebbe anche portare al cinema.

**L'articolo apparirà nel prossimo numero, in preparazione*

IL DOPPIAGGIO E GLI AUTORI: LILIANA CAVANI

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 abbastanza bene perché hanno imposto delle

regole e fanno sì che tutti vi si atten-
gano, mentre altrove, come da noi,
non ci sono regole, e quelle poche che
esistono non vengono rispettate.

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

Il problema della lingua del film va vi-
sto 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 tra-
duzioni di Ervino Pocar e di Bice Gia-
chetti-Sorteni - perché è assurdo pen-
sare di poter leggere tutto nella lin-
gua di origine. Lo stesso ragionamen-
to vale per il cinema, che oggi svolge
esattamente la stessa funzione di dif-
fusione 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 traduzio-
ne è una necessità insormontabile.

*Questa è finalmente una posizione net-
ta, 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.

Mi metto 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 idioletti personali, e che anche il film deve avere una sua specificità linguistica, il suo idioletto 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 lavoro 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.

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

Qualche mese fa, Jack Valenti, capo della Mpa, ha detto: «Volete distribuire i film in America? Doppiateli.». Non pensa che le istituzioni italiane (ed 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 gli americani. Decidere che il doppiaggio è lesivo dell'o-

pera filmica. Esprimere una protesta che prende 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? Le faccio un esempio sulla dinamicità dei francesi: il loro ministro della Cultura, 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 noi europei potremmo partire da una posizione meno pre-

suntuosa, 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 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 superstita 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* statunitensi 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 Stati Uniti 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 ci 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, obiettivi 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 problema del pubblico, ma questa libertà creativa in America, a parte poche eccezioni, non esiste.

Un'ultima domanda: 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 - benisteso - sono per il libero mercato, purché davvero libero in tutte le direzioni, perché difendo 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.

(E.D.F. e M.P.)

IL DOPPIAGGIO TRA PROFESSIONALITÀ E CRISI

La crisi «politica» della Rai e quella «finanziaria» della Fininvest, unite a un leggero calo percentuale della presenza di fiction nei palinsesti, ha determinato una sensibile crisi nel comparto del doppiaggio, sia sul fronte dell'impresa che su quello dei «lavoratori». È forse necessaria una riflessione per giungere a dei correttivi che salvaguardino il settore, che vede ora mettere in serio pericolo, oltre alla sopravvivenza delle categorie e dell'indotto, anche la valenza artistico-culturale della trasposizione linguistica, sia dal punto di vista del rispetto dell'opera originaria, sia da quello del rispetto e della tutela dei consumatori. Poiché riteniamo che in questa particolare situazione sia fondamentale la voce delle imprese, ne parliamo con Carmine Cianfarani, presidente dell'Anica (Associazione nazionale industrie cinematografiche e audiovisive)

È evidente che tutto lo spettacolo è investito da un momento di spaventosa crisi, che ha proporzioni mondiali. E non parlo di crisi «dei numeri», perché sono convinto che non sempre nella quantità ci sia la qualità, che è quella che mi interessa. Per toccare più specificamente il problema del doppiaggio, la situazione è abbastanza chiara: per prima cosa all'estero non ci sono più tanti programmi validi da impor-

tare e doppiare, inoltre Rai e Fininvest non hanno più le disponibilità finanziarie per poter acquistare. La dimostrazione chiara della grave crisi finanziaria in atto è l'enorme abbondanza di repliche nella programmazione. In questo frangente l'unica cosa da fare è salvare il salvabile, facendo sopravvivere la professionalità.

Il doppiaggio è approdato agli anni 90, periodo che però da circa un anno dimostra essere un pontile decisamente pericolante. Infatti si lamenta, forse terroristicamente, una diminuzione del 40-50 per cento dell'offerta di prodotto sul mercato. Qual è per lei il futuro di questa barca, che già di per sé faceva acqua da tutte le parti?

Personalmente, sono convinto che se c'è un settore che non ha molto da temere, questo sia il doppiaggio, perché è un settore nel quale non c'è una grossa concorrenza. Finché ci sarà una produzione di qualsiasi genere, in pellicola, su nastro, digitale, con qualsiasi nuova tecnologia, il doppiatore avrà sempre lavoro.

Putroppo invece si è scatenata una guerra tra poveri: i prezzi dell'ora doppiata nel '91 erano intorno ai 15 milioni, ora stiamo intorno ai 5.

Questo è un sicuramente un segno in-

quietante. Per anni le televisioni, pubblica e private, hanno acquistato di tutto, spendendo più di quanto avrebbero potuto realisticamente permettersi: è stata questa politica di acquisti sconsiderati della televisione a far crollare i prezzi. Ma io credo che comunque la grossa professionalità sarà sempre pagata.

È un'ipotesi fantasiosa quella di sostenere che l'attuale crisi abbia un altro obiettivo, e cioè quello di distruggere gli equilibri, gli accordi consolidati dal contratto, per imporre all'enorme mole di lavoro data dall'avvento delle nuove tecnologie prezzi stracciati?

Non è un'ipotesi molto fantasiosa, ma un po' di fantasia c'è. Io credo che, in ogni caso, l'attuale calo dell'importazione sia dovuto soltanto alla crisi finanziaria che investe tutta l'economia nazionale.

Sempre intorno al perché di questa crisi, molti sostengono che il crollo della prima Repubblica e delle sue clientele abbia fatto prendere atto ai nuovi gestori della televisione del genere di margini di guadagno generati dal doppiaggio; e ora, quindi, corrono ai ripari chiedendo sconti che le imprese scaricano sui lavoratori. È anche questo «mercato», o qui si ravvisano gli estremi di una «questione morale»? E qual è la posizione dell'istituzione preposta al controllo delle imprese?

Coloro che sono danneggiati da questa situazione fanno bene a pensarla così, ma io credo che non bisogna mai perdere di vista il nocciolo del problema: non ci sono più risorse, e quelle poche risorse rimaste vanno impiegate meglio. Tutto qui. Il passato è passato: bisogna guardare alla situazione attuale, senza illudersi di poter far ri-

vivere quello che è stato.

Il doppiaggio dà da vivere a circa 200 adattatori, un migliaio di attori e altrettanti tecnici e a una novantina di imprese, il tutto per trasformare 12 mila ore di «prodotto» straniero all'anno. L'Apt (Associazione produttori televisivi) dichiara che in Italia sono state prodotte 140 ore di fiction, contro le 1200 tedesche e le 800 francesi. L'Anica, che ospita sotto il suo ombrello sia i produttori italiani che i distributori di opere straniere, che le imprese di doppiaggio, come convive con questa contraddizione?

Il merito dell'Anica è proprio quello di riuscire a mediare tra i vari interessi contrapposti, gli interessi del distributore contro quelli del produttore e viceversa, gli interessi del produttore e del distributore contro quelli del cinema straniero, gli interessi del cinema straniero e italiano contro i doppiatori che pretendono e le aziende che vorrebbero spendere meno. L'Anica è riuscita finora a gestire questo difficile equilibrio, a evitare una situazione da far west.

Però nel doppiaggio non ci sono più neanche i soldi per le pallottole, e molti lamentano che l'Anica lasci fare per vedere chi sopravvive.

Secondo me è necessaria una sorta di «selezione naturale», che conservi solo i professionisti.

I professionisti o chi fa i prezzi più bassi?

Io mi auguro che si salvino le migliori professionalità.

Mentre per il cinema, settore in cui bisogna render conto agli autori originali, si cerca ancora di badare alla

qualità, per quanto riguarda il televisivo non esiste controllo, se non quello dato dal senso di responsabilità professionale degli addetti, visto che l'utenza, a quanto sembra, non chiede più di tanto.

Io mi auguro che anche l'utenza televisiva cominci a prestare attenzione alla qualità del prodotto che le viene consegnato, che la migliore qualità del doppiaggio nel cinema traini verso un livello più alto anche il doppiaggio televisivo.

La fortuna di un film dipende in parte anche dal suo doppiaggio. Vista la temporanea assenza di regole (S. Contratto, dove sei?) doppia chi fa il prezzo più basso, che in genere coincide con una bassa qualità. I responsabili della tutela dell'opera straniera, cioè i distributori, come affrontano questo problema?

In questa situazione ci sono colpe e colpevoli. Noi ci troviamo di fronte a una situazione veramente anomala, in cui aziende e doppiatori spesso sono la stessa persona. Questa contraddizione danneggia quelli che sono o solo aziende o solo doppiatori. Ci vorrebbe una maggiore chiarezza nei ruoli.

Tornando al discorso della qualità, lei pensa che una parte di responsabilità sia da imputare ai critici e ai giornalisti, che non sensibilizzano il pubblico, non tutelano la lingua, la recitazione italiana, e quindi la stessa sopravvivenza professionale di un comparto? Nel 1993, su 268 articoli che recensivano cinema e televisione, uno soltanto ha parlato di doppiaggio.

Io credo che critici e giornalisti siano spesso schiavi del sensazionalismo, quindi se nella trasposizione linguistica di un film o di un programma non

c'è niente di eclatante, non sono interessati all'argomento. L'accettazione incondizionata del prodotto straniero fa parte, a mio avviso, del boicottaggio in atto nei confronti del cinema italiano, che rafforza l'esterofilia ormai imperante da noi. Credo che invece sia ora di recuperare la nostra identità.

La causa potrebbe essere la mancanza di un organo guida, il famoso ministero per la Cultura?

Penso che il problema non si risolva aumentando la burocrazia. Tutto in Italia, e in particolare lo spettacolo, è già asservito allo stato. Non c'è più libertà, non c'è più rischio. Il rischio stimola la creatività, e infatti la decadenza del cinema italiano è dovuto proprio alla mancanza di idee.

Questo fa venire in mente l'affermazione di un tale a Venezia durante le Assise degli autori dello scorso anno: «A mio avviso il responsabile della crisi delle idee degli autori, degli sceneggiatori italiani, è stata la legge 1213, che ha fatto in modo che tutti avessero la loro quotina per fare il loro filmettino d'autore, per cui le idee si sono sclerotizzate. In realtà è stata un'abile mossa da parte del colonizzatore americano quella di concedere ai registi il loro spazietto e tenersi il grande affare del commerciale»...

Un film «povero» non è necessariamente meno valido di un film che costa miliardi. Il neorealismo ci ha insegnato questo: quando gli altri paesi producevano a più non posso con costi eccezionali, noi con i capolavori neorealisti, che costavano 40-50 milioni, abbiamo invaso il mondo.

Quindi apparentemente non c'è difesa dallo strapotere produttivo e distri-

butivo del mercato americano.

Semplicemente, non dobbiamo voler fare cose che non sappiamo fare: non possiamo pensare di essere tutti Spielberg.

Come giudica i paesi che per risolvere i medesimi problemi stabiliscono norme protezionistiche? In Spagna, per esempio, esiste la «licenza di doppiaggio», per cui ogni due film europei distribuiti, se ne può doppiare uno straniero. Anche la Francia è su posizioni rigorose.

Ritengo che introdurre norme protezionistiche sia inutile, e al limite dannoso, perché il protezionismo uccide l'iniziativa. E la dimostrazione di questo sta nel fatto che, a conti fatti, la Spagna sta peggio di noi, e anche il cinema francese non mi pare che abbia un grande successo. I francesi si salvano con l'imposizione televisiva, con la prevendita fatta da Canal Plus.

Per tornare al calo dei prezzi, ora si dice addirittura che si pratici il «doppiaggio alla russa», cioè due uomini e due donne che doppiano tutto quello che c'è. Chi, in questo caso, deve prendere posizione?

Naturalmente, il sindacato.

Soltanto il sindacato? Questo atteggiamento danneggia anche le imprese che rispettavano le regole stabilite congiuntamente al sindacato, e che ora si trovano fuori mercato perché hanno dei costi di organizzazione elevati.

Il problema è talmente grave che le imprese che credevano di poter vivere isolatamente sul mercato si sono accorte che isolatamente non potevano neanche sopravvivere, e allora si sono unite recentemente in un'associazio-

ne, l'Unied, che fa parte dell'Anica. È fondamentale che imprenditori e sindacato collaborino al massimo, che trovino una comunione di intenti, nell'interesse generale.

Questo vale anche per gli adattatori, se fossero riuniti in un'associazione che offrisse garanzie professionali?

Io credo che in questo caso le aziende dovrebbero prendere in considerazione la convenienza di un rapporto preferenziale. Anche questo fa parte del discorso sugli interessi comuni.

Il doppiaggio necessita di regole certe che diano, tra l'altro, tranquillità alle imprese e obblighino al «rispetto professionale». Il fatto che un dialoghista sia costretto a adattare un film in 3-5 giorni (contro i 25-30 necessari) è un segno di ignoranza (da colmare) o di vero e proprio «menefreghismo» (da reprimere)? Com'è possibile che le imprese forzino il mercato sui tempi e i ritmi di lavoro, e quindi sulla qualità?

Questi sono temi che forse il committente non valuta attentamente. Giornalisti e critici dovrebbero essere più attenti e segnalare chiaramente quando la qualità è bassa, e a quel punto le imprese sarebbero costrette all'autocritica. L'Anica non può intervenire se non raccomandando alle imprese di tenere d'occhio la qualità.

Come già avviene all'estero, molti adattatori chiedono di venire «retribuiti», nei vari passaggi che compie un'opera cinematografica, in base al diritto d'autore. La ritiene una strada percorribile in comune, o più un campo di battaglia?

È certamente una strada da percorrere in comune, ma è indispensabile una legge che obblighi alla ripartizione

dei proventi sui passaggi, ed è quindi fondamentale una revisione della legge sul diritto d'autore, nel senso di comprendere tra gli autori anche gli adattatori.

Bè, c'è già. La legge sulla copia privata ci attribuisce una piccola percentuale.

Va benissimo, a patto che non andiate a intaccare interessi che non vi comptono.

Il ministro della Cultura francese Toubon ha stanziato 16 milioni di dollari per doppiare i film francesi negli Usa. Anche in Italia, dove il doppiaggio ha fatto grande il cinema straniero, la legge cinema e la legge 401 prevedono il finanziamento del doppiaggio all'estero. Perché l'Italia non tenta questa strada, invece di restare relegata nei «ghetti» dei cineclub e delle università?

Questa è un'avventura già tentata: dal 1956 al 1961 l'Anica ha investito 13 miliardi (di allora) per il doppiaggio e la distribuzione fissa sul mercato americano di opere italiane. Ma, malgrado il prodotto italiano fosse in quel momento forse il primo del mondo, gli americani non lo accettarono e l'ope-

razione fallì. E secondo me non ci sono ancora condizioni tali che un'operazione del genere possa avere successo.

Da statistiche del 1991, un americano spende 25 dollari per lo schermo, 69 per le cassette e 93 per la cable Tv. Non ci sono i presupposti per ritentare quest'avventura, sfruttando i canali offerti dalle nuove tecnologie, che sono molto più a buon mercato della distribuzione nelle sale?

Forse con le nuove tecnologie ci sarebbe più spazio, ma ritengo che non sia ancora il momento di ritentare l'avventura.

Dopo i risultati delle questioni Gatt, Valenti, capo della Mpa, ha detto: «Volete distribuire i film in America? Doppiateli». Non pensa che le istituzioni italiane ed europee dovrebbero comunque raccogliere la sfida?

Il mercato americano è talmente ampio che, se ce ne fosse la volontà, si riuscirebbe benissimo a far digerire anche i film italiani. Ormai la produzione interna non è più sufficiente per il grosso mercato americano.

(E.D.F. e M.P.)

UNA NECESSITÀ TRANSNAZIONALE: CERTIFICARE LA QUALITÀ E LA PROFESSIONALITÀ NEL DOPPIAGGIO

Il processo di moltiplicazione e frammentazione dei saperi in applicazione al sistema produttivo ha indebolito il potere dei mestieri rendendo difficile la loro gestione in modo unitario, accentrato - per esempio attraverso gli albi professionali - e ha introdotto una nuova cultura della certificazione delle attività con sistemi di riconoscimento in grado di cogliere in maniera più specifica gli aspetti del sapere laddove il sapere stesso si manifesta, si viene a creare, e quindi capaci attraverso i meccanismi di verifica di attestarne la qualità.

Tutta l'Ue è da tempo orientata verso questo sistema di certificazione la cui garanzia si fonda sulla triangolazione *sapere, saper fare e saper fare con qualità*. Esistono settori interamente certificati nel Nord Europa: in Gran Bretagna chiunque voglia lavorare a un buon livello nel campo nazionale o in Europa è certificato; in Danimarca, in Germania, in Francia molte delle attività rivolte alla grande utenza sono certificate. Che anche in Italia si parli di norme Iso, En, Uni (organi normatori della qualità, nell'ordine: internazionale, europeo, italiano) è dunque l'espressione di un'esigenza di mercato per poter competere con chi già è certificato.

La progressiva internazionalizzazione

della comunicazione italiana favorisce il recepimento di questa cultura in tutta l'area e quindi la ricerca di meccanismi in grado di verificare l'intero sistema aziendale: struttura organizzativa, procedure, attività, risorse umane e materiali.

Il settore doppiaggio italiano, storicamente pronto a captare i segnali di cambiamento e a farsi promotore nel paese di nuove tendenze, è già in corsa per la certificazione dell'attività aziendale (società di edizione e stabilimenti di doppiaggio) e per il riconoscimento delle professionalità che fanno parte di questo processo (attori-doppiatori, direttori e assistenti di doppiaggio, dialoghisti-adattatori), al fine di servire al fruitore prodotti trasformati secondo canoni che diano certezza di standard minimi di qualità.

Le associazioni di categoria dei professionisti del settore (Anad e Aidac) per meglio individuare i meccanismi di verifica delle competenze professionali, stanno approntando il loro sistema di qualità in sede istituzionale sotto la guida del Cnel Consiglio Nazionale dell'Economia del Lavoro partecipando alla Consulta delle Associazioni delle Professioni non regolamentate.

L'intenzione è quella di stabilire attraverso un codice deontologico di auto-

regolamentazione delle categorie dei parametri relativi ai tempi di realizzazione e alle modalità di svolgimento del lavoro (in rinforzo al Ccnl che in parte già affronta queste materie) la cui piena applicazione assicuri al cliente, e di conseguenza agli autori e produttori originari dell'opera, un prodotto soddisfacente.

Un lavoro eseguito in conformità a norme di qualità è in grado di scagio-

nare la committenza (il responsabile della distribuzione e diffusione di opere audiovisive) da quelle giuste accuse che la vedono poco attenta allo sviluppo linguistico dell'utenza, in particolare alla cura dei programmi rivolti ai minori, e consente al prodotto di esprimere al massimo le sue potenzialità (una cattiva edizione riduce le possibilità di sfruttamento).

**l'articolo apparirà nel prossimo numero, in preparazione*

PRINCIPI COMUNI PER IL RINNOVO DEL CONTRATTO COLLETTIVO NAZIONALE DEL DOPPIAGGIO

*ASSOCIAZIONE NAZIONALE ATTORI DOPPIATORI

La situazione che si è venuta a creare nel doppiaggio negli ultimi anni merita una riflessione approfondita da parte di tutti coloro che sono protagonisti e operatori del settore. Una riflessione urgente, che ci metta al riparo da quelle novità seducenti e al tempo stesso minacciose che si delineano all'orizzonte.

Il punto dal quale partire è la realtà di un settore sta già facendo i conti con un mercato che si orienterà sempre più su scenari molto diversi dagli attuali. I nostri committenti non saranno solo distributori cinematografici ed emittenti televisive pubbliche e private, ma anche gestori di Tv-cavo o via satellite, multinazionali proprietarie di diritti a livello europeo e/o distributrici di *software*, Cd, film interattivi, videogiochi, reti di *video on demand* e tutte le altre forme di diffusione dell'audiovisivo che parcellizzando gli ascolti e i consumi metteranno in sempre più serio pericolo la tenuta e la sopravvivenza stessa del settore doppiaggio e delle sue professionalità, sia artistiche che imprenditoriali.

Si dovranno pertanto coinvolgere nella stipula del nuovo Contratto nazionale i cosiddetti «nuovi committenti», individuandoli nei vari settori via via che le nuove forme di produzione e diffusione evolvono e si modificano.

Inoltre, vista la situazione data, in cui da anni la committenza costringe le imprese di doppiaggio a una pesante e sleale concorrenza, si intende ribadire con forza che le normative del Ccnl devono essere rispettate da tutti i soggetti, in ogni stato e grado del processo produttivo. L'Aidac e l'Anad per tali motivi ritengono necessario sollecitare l'apertura di una nuova fase contrattuale e sottolineano che il nuovo Ccnl deve contenere imprescindibilmente i punti sottoelencati:

- a. Applicazione di equo compenso nel caso di ogni successiva e diversa utilizzazione della prestazione effettuata e già retribuita ai sensi delle norme del Ccnl vigente, con delega alle società di gestione collettiva (Siae e Imaie) per la contrattazione, la riscossione e la ripartizione dei proventi, con divieto e conseguente nullità di ogni patto contrario contenente cessione di diritti futuri e diversi (il tutto in osservanza delle normative dell'Unione europea).
- b. Regolamentazione delle modalità di pagamento, con divieto di distribuzione e messa in onda di opere di qualsiasi tipo se non in presenza di dichiarazioni attestanti l'avvenuto saldo dei compensi.
- c. Previsione di una maggiorazione complessiva dei proventi pari al decre-

mento inflattivo di quanto previsto nel precedente accordo.

L'Aidac e l'Anad ritengono inoltre indispensabile l'apertura di un costruttivo confronto su questioni che meritano di essere poste all'attenzione degli addetti:

1. Maggior tutela del lavoro minorile, con previsione di una inderogabile limitazione dei turni massimi a essi consentiti nell'arco di una giornata lavorativa ai sensi e per gli effetti delle Leggi 977/1967 - 365/1994 - 566/1994. Si intendono riportate integralmente tutte le normative inerenti il lavoro minorile per quanto concerne la tutela della salute, il lavoro notturno, le festività e i riposi settimanali.

2. Tutela della salute nei luoghi di lavoro. Esiste in materia di sicurezza e igiene un Decreto legislativo (626/94) che pone limiti assoluti con sanzioni anche di carattere penale.

3. Adeguamento dell'orario di lavoro alle previsioni contenute nel Contratto cinema.

4. Regolamentazione di cosiddette «maggiorazioni» dovute agli attori e ai direttori di doppiaggio:

a) in casi particolari d'interpretazione, quali a esempio quelle musicali. Simili maggiorazioni vanno riconosciute anche agli autori dei dialoghi in casi particolari, quali a esempio gli adattamenti musicali o quelli da lingue di minore diffusione;

b) in caso di turni eccedenti il normale orario di lavoro. Simili maggiorazioni vanno riconosciute anche agli autori dei dialoghi quando venga richiesto dalla committenza un tempo di consegna inferiore:

- per la prima fascia, a due giornate lavorative per ogni rullo più tre giornate di preparazione;

- per la seconda e la terza fascia, a una giornata lavorativa per ogni rullo più due giornate di preparazione;

c) per il cosiddetto «rifacimento» sarà riconosciuto un gettone per ogni turno.

Va ribadito che quanto fissato al punto b) va inteso come deterrente, il cui unico scopo è salvaguardare la professionalità e la qualità della vita degli addetti, nonché il livello qualitativo dell'opera eseguita. Inoltre, per ciò che riguarda i dialoghetti, per offrire all'Enpals parametri certi sui versamenti contributivi.

5. Trasparenza dei rapporti di lavoro in appalto, con possibilità di verifica da parte dell'Enpals della correttezza e veridicità dei versamenti contributivi da parte delle imprese, coinvolgendo la committenza in tali doverosi accertamenti, al fine di ottenere una precisa identificazione e una rapida attribuzione dei contributi versati.

6. Ribadire il principio per cui i titoli dell'edizione italiana non possono essere omessi e devono essere posizionati in testa ai titoli di coda.

7. Necessità di stabilire sanzioni nei confronti di chi operi in difformità dal Ccnl.

8. Predisposizione di un codice deontologico di autoregolamentazione dei dialoghetti, dei direttori, degli attori e degli assistenti, per quanto di loro competenza per la salvaguardia della professionalità e della qualità, ai fini della tutela della lingua, degli autori originari e dell'utenza (con particolare riguardo ai minori e ai contenuti

scientifici dei programmi), anche in funzione della necessità di stabilire parametri di riferimento per una auspicabile futura normazione certificata del settore.

9. Adeguamento dell'attività e dei poteri della Commissione paritetica, con compiti di controllo sull'attività di doppiaggio e sull'applicazione del Ccnl, nonché di gestione - con facoltà di esclusione nei confronti degli inadempienti - di un registro dei professionisti e delle ditte accreditate presso la committenza.

10. Nomina di un Osservatorio perma-

nente dell'audiovisivo e del multimediale - composto da rappresentanti del Dipartimento dello spettacolo, autorità delle comunicazioni, sindacati e dalle associazioni di categoria, comprese quelle delle imprese e stabilimenti di doppiaggio - che vigili sul rispetto delle normative comunitarie e internazionali, che analizzi e raccolga dati sui flussi del lavoro e che sottoponga all'attenzione delle istituzioni competenti ogni distorsione del mercato che possa pregiudicare la stabilità del settore e che non sia in armonia con le quote di diffusione relative alla produzione nazionale fissate dalle Direttive comunitarie.

- AA.VV., «Tranferts linguistiques», in *Sequentia*, Observatoire européen de l'audiovisuel, n. 4, agosto 1995.
- AA.VV., *Il Patalogo Tre. Annuario 1981 dello spettacolo. Cinema e televisione*, Milano, Ubulibri, 1981.
- AA.VV., *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Atti del convegno, Forlì, 16 e 17 giugno 1993. Bologna, Clueb, 1994.
- AA.VV., *La voce e il suo doppio*, Atti del convegno organizzato dal Sncci (Sindacato nazionale critici cinematografici italiani), *Cinecritica*, n. 15, 1984.
- ALLODOLI, E., «Cinema e lingua italiana», *Bianco e Nero*, n. 4, 1937.
- ANTONIONI, Michelangelo, «Vita impossibile del Signor Clark Costa», *Cinema*, n. 105, 1940; «Ultime note sul doppiaggio», *Cinema*, n. 107, 1940; «Pro o contro? Inchiesta sul doppiaggio», *Cinema*, nn. da 109 a 115, 1941; «Conclusioni sul doppiato», *Cinema*, n. 116, 1941.
- ARBAUDIE, Marie-Claude, Jean-Pierre Busca, Ange-Dominique Bouzet, «Doublage et post-synchrho», *Film Français*, n. 1874, 1981.
- «The Art of Dubbing», *Kinematograph Weekly*, n. 2382, 1953.
- Babel*, n. 6, 1960.
- BAILEY, J., «A Yen for Subtitles», *Première*, n. 11, 1992.
- BERGAMO, F., *Doppiaggio I. Il cinema diventa sonoro*, Città di Castello, Marcon, 1988.
- BERGAMO, F., *Doppiaggio II. Techiche ed esperienze*, Città di Castello, Marcon, 1988.
- BIARESE, Cesare, «Sette domande a Franco del Cer»; «I sottotitoli: un'alternativa al doppiaggio», *La rivista del cinematografo*, n. 55, 1982.
- BIARESE, Cesare (a cura di), «L'officina del doppiaggio», *La rivista del cinematografo*, n. 55, 1982.
- BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria, «Film dubbing: linguistic and cultural issues», *Il traduttore nuovo*, rivista dell'Aiti, n.1, 1994.
- BRIAREO, G., «Il doppiaggio in Italia», *Cinema*, n. 29, 1937.
- BRUNETTA, Gian Piero (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Agnelli, 1996.
- BURGESS, Antony, *Dubbing. The State of the Language*, Berkeley, University of California Press, 1980.

- CALAPSO, C., *Dall'inglese all'italiano. Storia e tecniche del doppiaggio cinematografico*, Tesi di Laurea, Università di Roma, A.A. '88-'89.
- CALCAGNO, D., «Il problema delle voci», *Cinema*, n. 104, 1940.
- CARY, Edmond, *Comment s'effectue le doublage cinématographique? Comment faut-il traduire?*, Lille, Presses Universitaires, 1985.
- CARY, Edmond, «La traduction totale», *Babel*, n. 3, 1960.
- CASTELLANO, Alberto (a cura di), *L'attore dimezzato?*, Quaderni di «Filmcro-nache», rivista dell'Ancci, 1993.
- CATTRYSSE, Patrick, «Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals», *Target*, n. 4.1, 1992.
- CHALUJA, Elias, et al., (a cura di), «Sul doppiaggio», *Filmcritica*, n. 208, 1970.
- CHIARINI, L., «Intraducibilità del film», *Lo Schermo*, agosto 1936; «L'uomo ombra, Pro e contro il doppiaggio», *Lo Schermo*, ottobre-novembre 1936.
- CHIARO, Delia, «L'import-export della risata: la comicità al cinema», *Il traduttore nuovo*, n. 42, 1994.
- COMUZIO, Ermanno, «Quando le voci non appartengono ai volti», *Cineforum*, n. 5, 1983; «Voce/volto. Problemi della vocalità nel doppiaggio», *Il Verri*, nn. 1 e 2, 1993.
- CORTINI VIVIANI, M., «I segreti del doppiaggio», *Cinema*, n. 6, 1936.
- CRESCENZI, Alberta, *Analisi critica del film: «Do the right thing» di Spike Lee*, [Tesi di laurea, Università degli studi di Trieste, a.a. '92-'93], *Il traduttore nuovo*, rivista dell'Aiti, n. 1, 1994.
- CUCCIOLLA, Riccardo, «L'officina del doppiaggio», *Rivista del cinematografo*, 9 dicembre 1982.
- D'AMICO, Masolino, «Dacci un taglio, bastardo! Il doppiaggio dei film in Italia», *La rivista dei libri*, marzo 1994.
- D'AVERSA, PAOLO, «Una zattera nell'oceano della comunicazione», *Produzione & Cultura*, rivista del Sns, n. 3, 1995.
- DELABATISTA, Dirk, «Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics», *Babel*, n. 35, 1989.
- DELABATISTA, Dirk, «Translation and the Mass Media», in S. Bassnett and A. Le-fevere, (eds.), *Translation. History and Culture*, London, Pinter, 1990.
- DENTON, John, «How A Fisch Called Wanda became Un pesce di nome Wanda», *Il traduttore nuovo*, rivista dell'Aiti, n.1, 1994.
- Dépasser les barrières linguistiques*, Libro verde sull'audiovisivo, 3.3.1., Commission Européenne, Avril 1994.
- DERASSE, Bernard, «Dubbers and subtitler have a prime role in the international distribution of Tv programmes», *Ebu Review - Programmes, Administration, Law*, n. 38, 1987.
- DI FORTUNATO, Eleonora, «Il doppiaggio e i bambini», *Produzione & Cultura*, n. 5-6, 1994.
- DI FORTUNATO, Eleonora e PAOLINELLI, Mario, «Il doppiaggio e gli autori: Lillian Cavani», *Produzione & Cultura*, n. 3-4, 1994, e «Il doppiaggio fra professionalità e crisi. Intervista a Carmine Cianfarani», *Produzione & Cultura*, n. 5-6, 1994.

- DRIES, Josephine, «Training language transfer professionals in Europe», in *La traduzione (II)*, supplemento a *Libri e Riviste d'Italia*, n. 535-538, 1994.
- EISENMAN, Helen, «Eisenman on Subtitles. After Words, Timing is Everything», *Hollywood Reporter*, 316, n. 19, 1991.
- FAVA, Claudio G., «Le perle false del doppiaggio», *La rivista del cinematografo*, n. 5, 1978.
- Film-Echo/Filmwoche*, n. 75, 1962.
- FODOR, István, *Film dubbing: phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects*, Hamburg, Buske, 1976.
- FURNO, Giuseppe, «Dialogo sui dialoghi», *Movie*, n. 16, 1992.
- GABRIELLI, F., *Analisi del doppiato di «Der himmel àber Berlin»*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, A.A. 1994-95.
- GALASSI, G. G., «Dopo Babele, Strasburgo», *Produzione & Cultura*, n. 3, 1995.
- GAUTIER, Gérard-Louis, «La traduction au cinéma. Nécessité et Trahison»; «Doublage et sous-titrage. Les deux mamelles de la traduction»; «Le film: lieu de multiples échanges»; «En savoir plus sur le doublage», *Image et son/Ecran*, n. 363, 1981.
- GIANNINI, G., «La mia voce sei tu», *La Lettera*, 1° ottobre 1938.
- GOLINO, E., «Problemi del doppiaggio (giuridici e no)», *Cinema d'oggi*, 1982.
- GOFFART, M., *Doblaje y subtitulado*, Tesi di laurea, Institut supérieur de l'Etat de traducteurs et interprètes, Bruxelles, 1984.
- HENSEL, Martin, «The Nuts and Bolts of Dubbing», *Ebu Review - Programmes, Administration, Law*, n. 38, 1987.
- HERBST, Thomas, «A Pragmatic Translation Approach to Dubbing», *EBU Review - Programmes, Administration, Law*, 38, 1987.
- HOENACK, Jeremy, «State-of-the-Art Dubbing Stages», *American Cinematologist*, n. 1, 1990.
- HOPE-WALLACE, Philip, «Acting: Sight and Sound», *Sight and Sound*, n. 2, 1951.
- «Interview with Rudi Fehr», *Hollywood Reporter*, n. 10, 1977.
- «Interview with Wenzel Ludecke», *Film-Echo/Filmwoche*, n. 37, 1980.
- ISFOL, *Repertorio delle professioni: Doppiatore*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1987.
- IVARSSON, J., *Subtitling for the Media*, Stockholm, Transedit, 1992.
- JAQUIER, Sergio, «Prima era il silenzio», in *La traduzione (II)*, supplemento a *Libri e Riviste d'Italia*, n. 535-538, 1994.
- KEDZIERSKI, Julek, «Understanding the Language of Dubbing», *Audio Visual*, n. 151, 1984.
- KRESEL, Lee, «Dubbing is a new York Specialty», in *Making Films in New York*, n. 4, 1968.
- LEYDI, R., «Doppiaggi dei film», *Cinema*, n. 41, 1950.
- LICARI, Anita (a cura di), *Eric Rohmer in lingua italiana*, Bologna, Clueb, 1994.
- LUSERI, Francesco, *Il volto e la voce*, Roma, Aga, 1966.
- LUYKEN, G. M. et al., *Vaincre les barriè-*

- res linguistiques à la television, Düsseldorf, Institut Européen de la Communication, 1991.
- MAHLER, R., «Television on Trial», *Emmy*, n. 6, 1983.
- MARASCHIO, Nicoletta, «L'italiano del doppiaggio», in *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1982.
- MARIANI, P., «New York New York», *Rivista del Cinematografo*, maggio 1993.
- MARINUCCI, Vinicio, «Sul doppiaggio: aspetti culturali giuridici economici», *Cinema d'oggi*, novembre 1981.
- MASON, Ian, «Speaker Meaning and Reader Meaning: Preserving Coherence in Screen Translating», in Kölmer, R. and Payne, J. (eds.), *Babel: The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*, Aberdeen University Press, 1989.
- MASON, Ian, «Dubbing and Subtitles, Film and Television», in *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, vol. 8 R.E. Asher, Oxford, Pergamon, 1994.
- MATRAS, J.J., *Le son*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- MCCLELLAND, Doug, «Dubbing - The Jolson Story», *Films in Review*, 32, n. 5, 1981.
- MEGALE, Fabrizio, «La professione di traduttore in Italia», *Quaderni di Libri e Riviste d'Italia*, n. 28, 1992; «Alcune novità in tema di rapporti contrattuali fra editori e traduttori», *Il diritto d'autore*, n. 3, 1994, «Lo status giuridico e fiscale del dialoghista», in *La traduzione (II)*, supplemento a *Libri e Riviste d'Italia*, n. 535-538, 1994.
- MEMMO, D., *La qualificazione giuridica della traduzione*, relazione al convegno «In difesa dei traslocatori di parole», Trieste, 9 e 10 maggio 1991, in supplemento a *Libri e riviste d'Italia*, n. 518, 1993.
- MENARINI, A., *Il cinema nella lingua, la lingua del cinema*, Torino, Bocca, 1955.
- MEYERS, L., «The Art of Dubbing», *Filmmaker Newsletter*, n. 6, 1973.
- MIGLIORINI, R. e TRITAPEPE, R., *Il sonoro del film*, Roma, Centro studi e sperimentazioni cine-tv, 1972.
- MINCHINTON, John, «Fitting Titles», *Sight and Sound*, n. 4, 1987.
- MINGRONE, G., «Sul doppiaggio», *Film-critica*, n. 208.
- MOSKOWITZ, Ken, «Subtitles vs. Dubbing», *Take One*, n. 5, 1979.
- Motion Picture Herald*, n. 1, 1966.
- MOUNIN, Georges, «La traduzione per il cinema», in *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.
- MURPHY, Paul R., «Sociolinguistics in the Movies: a Call for Research», *Anthropological Linguistics*, n. 20, 1978.
- MURRI, Serafino, «Doppiaggio selvaggio», *Produzione & Cultura*, n. 4-5, 1995.
- MYERS, Lora, «The Art of Dubbing», *Filmmakers' Newsletter*, n. 6, 1973.
- OSBOURNE, Alain, «Lip Synchronisation in Dubbing Art», *Film Sponsor*, n. 2, 1950.
- OTTONI, Filippo «Il confine tra il dialoghista e il direttore di doppiaggio»,

Produzione & Cultura, n. 6, 1996.

PAOLINELLI, Mario, «La traduzione odiata», «Doppiaggio ultima spiaggia», «Cul de GATT», «La professionalità negata», «Chi vuole uccidere Betty Boop?», «Venezia, Europa», «Lavori in corso», «Per una demuseificazione del teatro», «Fuga dalla provincia», tutti in *Produzione & Cultura*, nn. 1, 3, 5, 1993, n. 1, 1994, n. 2, 3, 1995 e n. 6, 1996.

PAOLINELLI, Mario, «La trasposizione linguistica delle opere audiovisive: il dialoghista fra professionalità e mercato», in *La traduzione (II)*, supplemento a *Libri e Riviste d'Italia*, n. 535-538, 1994.

PATHA, T., «Doublage des film étrangers» in *Le Cinéma*, Paris, Correa, 1942.

PAVOLINI, C., «Tradurre un film», *Cinema*, n. 5, 1936.

POMMIER, C., *Doublage et postsynchronisation*, Paris, Dujarric, 1988.

QUARGNOLO, Mario, «Pionieri e esperienze del doppiato italiano», *Bianco e Nero*, n. 5, 1967.

QUARGNOLO, Mario, *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemona, La cineteca del Friuli, 1986.

RAFFAELLI, Sergio, «Film esteri doppiati: quasi una truffa», *Letture*, 1971.

RAFFAELLI, Sergio, «Italiano filtrato», in *Hollywood in Europa*, Firenze, La Casa Usher, 1991.

RAFFAELLI, Sergio, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992.

RAFFAELLI, Sergio, «E fu subito autore»,

Produzione & Cultura, n. 4-5, 1995.

RENOIR, Jean, «Contro il doppiaggio», in J. Renoir, *La vita e il cinema. Tutti gli scritti 1926-1971*, Milano, Longanesi, 1978.

RESCIGNO, Pietro, «Traduzione e adattamento di film stranieri», *Il diritto d'Autore*, gennaio 1990.

ROCCA, Carmelo, «Riserve che mimetizzano atteggiamenti protezionistici», *Cinema d'oggi*, novembre 1981.

ROMEI, R., «Le belle voci senza volto», *Giornale dello Spettacolo*, 14 Maggio 1982.

ROSSI, Umberto, «Fine stagione o fine del cinema italiano», *Gulliver*, 7-8, 1996.

ROWE, Thomas L., «The English Dubbing Text», *Babel*, n. 3, 1960.

SADOUX, Jean-Jacques, «On Dubbing Not Considered as One of the Fine Arts», *Classic Images*, n. 79, 1982.

SAVINI, A., «Diritti sull'opera cinematografica ed edizione con sottotitoli», *Il diritto d'autore*, 1978.

Segnocinema, 6, n. 22, 1986 [numero speciale sull'adattamento dei dialoghi].

SENES, G.M., «Il linguaggio dei telefilm: analisi comparativa tra il testo inglese e la traduzione italiana», in Cecioni C.G. (a cura di), *Lingua letteraria e lingua dei media nell'italiano contemporaneo*, Firenze, Le Monnier, 1987.

SHOCHAT, Ella e STAM, Robert, «The Cinema After Babel. Language. Difference. Power», *Screen*, nn. 3, 4, 1985.

SILLITOE, S., «Dubbing: an imperfect art», *Cuts*, April 1991.

- STEINER, G., *After Babel: aspects of Language and translation*, New York, Oxford University Press, 1975.
- STEINER, G., *Language and Silence. Essays 1958-1966*, Harmondsworth, Penguin, 1979.
- TAYLOR, Christopher, «La traduzione dello "speakeraggio" di un film documentario», *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, n. 0, 1992.
- TITFORD, C., «Subtitling, constrained translation», *Lebende Sprachen*, n. 27, 1982.
- «This Dubbing Business», *Cine-Technician*, n. 99, 1952.
- «To Dub or Not To Dub», *Theatre Arts*, n. 10, 1961.
- TURNER, Adrian, «Dubbed and Snubbed», *Film Illustrated*, n. 34, 1974.
- UCCELLO, Paolo, «La tecnica e l'arte del doppiato», *Bianco e Nero*, n. 5, 1936.
- ULZEGA, D., *La traduzione per il doppiaggio cinematografico*, Tesi di laurea, Università degli studi di Torino, A.A. 1992-93.
- VARRONE, C., *Manuale di diritto d'autore*, Napoli, Editoriale Scientifica, 1991.
- VOGE, H., «The translations of films: sub-titling versus dubbing», *Babel*, n. 23, 1977.
- WHITMAN-LINSEN, Candace, *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*, Frankfurt, Lang, 1992.

- ALATI, M. Rosaria, «Da Cannes a Venezia, appello agli autori», *Acting news*, settembre 1996.
- ASNAGHI, L., «Questo sciopero delle voci fra un po' ci entra in casa», *La Repubblica*, 25 febbraio 1983.
- BECCARIA, G. Luigi, «Parola di linguista», *La Stampa*, 30 luglio 1996.
- BENIGNI, Glauco, «Network costretti a cambiare palinsesto», *La Repubblica*, 24 febbraio 1983.
- BENIGNI, Glauco, «I dialoghista: scrivere pensando al pubblico», *La Repubblica*, 28 maggio 1992.
- BRAMBILLA, N., «Ecco perché gli attori doppiatori italiani hanno tolto la parola ai divi tv stranieri», *La Notte*, 28 febbraio 1983.
- BUONASSISI, A., «Chi fa ciak sulla bocca degli attori», *La Repubblica*, 25 giugno 1993.
- CASTELLANO, Alberto, «La voce dei divi fa la diva», *Il manifesto*, 31 marzo 1983.
- CECCHI GORI, Vittorio, Intervista sul *Messaggero*, 8 dicembre 1993.
- CERULLI, M., «Basic instinct war - Import di video svizzeri: tutti i possibili rimedi», *Videomarket*, maggio, giugno, settembre 1993.
- CREVONE, P., «Piccoli e grandi schermi senza voce», *Il Corriere della Sera*, 26 febbraio 1983.
- FURNO, Giuseppe, «Il doppiaggio, magia o falso?», *Il manifesto*, inserto speciale n. 23 (25 aprile-1 maggio 1992).
- FURNO, Giuseppe, «Versione italiana, piccola storia», *Il manifesto*, inserto speciale n. 23 (25 aprile-1 maggio 1992).
- FURNO, Giuseppe, «Un esempio a caso. Spike Lee», *Il manifesto*, inserto speciale n. 23 (25 aprile-1 maggio 1992).
- FURNO, Giuseppe, «Niente sottotitoli, siamo italiani», *Il manifesto*, 13 giugno 1992.
- FUSCO, M. P., «I network disponibili a una trattativa con i doppiatori», *La Repubblica*, 12 marzo 1983.
- GALANTINI, E., «Solo. E quindi inutile» intervista con P. Caruso, *IS*, ottobre 1989.
- GRASSI, M. e LAZZARO, C., «Ti doppio solo per il doppio», *Europeo*, 16 aprile 1983.
- GROVES, D., «Yank pix mine B.O. gold as Euro dubbers get in sync», *Variety*, 10 agosto 1992.

- MARTELLI, E., «Ma l'Associazione dialoghista protesta: si lavora troppo e male», *L'Unità*, 5 luglio 1993.
- MONTEVERDI, G., «I doppiatori», *Ciak*, n. 6, 1985.
- NEIROTTI, M., «La TV uccide la lingua? No, i killer sono altrove», *La Stampa*, 30 luglio 1996.
- PALAZZI, R. «Voci alla catena di doppiaggio», *Corriere della Sera*, 5 dicembre 1983.
- PAOLINELLI, M., «...E piovettero cani e gatti», *Bollettino Siae*, gennaio-febbraio 1996.
- PASERO, R., «Il doppiatore non è un attore fallito», *Il Giornale nuovo*, 4 febbraio 1983.
- REZOAGLI, S., «Sottovoce», *Panorama*, 22 marzo 1982.
- RINAUDO, F., «Il cinema italiano al tappeto», *Il Mattino*, 13 ottobre 1993.
- ROBIONY, S., «Italiano, ti doppio e ti ammazzo», *La Stampa*, 29 luglio 1996.
- ROONEY, D., «Org seeks to get quality of dubbing back on track», *Variety*, 3-9 aprile 1995
- SEVERGNINI, B., «Imperturbabili o "fredi come cetrioli"??», *Corriere della Sera*, 9 gennaio 1996.
- VALENTI, J., «Dichiarazioni sul doppiaggio», *Le Figaro*, 31 ottobre 1995.
- VASCONCELOS, A. P., «Lettera aperta agli autori americani», *Variety*, 23 ottobre 1993.

INDICE

INTRODUZIONE <i>Paolo D'Aversa</i>	5	L'AUTORE DIALOGHISTA <i>Alberto Scarponi</i>	51
ATTI DEL CONVEGNO AIDAC LA NORMA TRAVIATA <i>Un ascensore per la Torre di Babele</i>		TUTTI CONTRO TUTTI <i>Glauco Benigni</i>	55
AREA STUDI E RICERCHE:		LA TELEVISIONE E I MINORI <i>Marina D'Amato</i>	59
INDIRIZZO DI BENVENUTO <i>Raffaella Simili</i>	10	IL DOPPIAGGIO VERSO L'EUROPA, L'EUROPA VERSO IL DOPPIAGGIO <i>Mariano Maggiore</i>	62
INTRODUZIONE <i>Gianni G. Galassi</i>	12	REGOLE DALL'EUROPA <i>Luciana Castellina</i>	67
IL PUNTO SULLA RICERCA <i>Rosa M. Bollettieri Bosinelli</i>	16	VOCE VOLTO: UNA QUESTIONE ATTUALE? <i>Francesco Ventura</i>	69
IL RAPPORTO TRA CRITICA E DOPPIAGGIO <i>Alberto Castellano</i>	22	IL RUOLO DEL DIRETTORE DI DOPPIAGGIO <i>Mario Malesi</i>	72
UN ITALIANO PER TUTTE LE STAGIONI <i>Sergio Raffaelli</i>	25	I PROBLEMI DOUBLE-FACE <i>Jader Jacobelli</i>	76
L'ALLOCUZIONE NEL DOPPIAGGIO DALL'INGLESE ALL'ITALIANO <i>Maria Pavesi</i>	29	DOPPIARE NEGLI STATI UNITI <i>Gregory Snegoff</i>	78
IL FILM D'AUTORE E IL DOPPIAGGIO <i>Marco Cipolloni</i>	38	LO SCRITTORE CHE NON C'È <i>Serafino Murri</i>	81
AREA MULTIMEDIA:		AREA DOPPIAGGIO:	
DOPPIAGGIO E CIRCOLAZIONE DELLE OPERE AUDIOVISIVE NELL'ERA DELLA COMUNICAZIONE GLOBALE <i>Mario Paolinelli</i>	48	UNA ZATTERA NELL'OCEANO DELLA COMUNICAZIONE <i>Paolo D'Aversa</i>	88
		ADATTARE O ADATTARSI? <i>Luigi Calabrò</i>	91

IL DIALOGHISTA E IL DIRITTO D'AUTORE <i>Renato Lotti</i>	93	IL DOPPIAGGIO IN FRANCIA: STORIA E TECNICHE <i>Marcel Martin</i>	151
I DIRITTI DEGLI ARTISTI INTERPRETI <i>Otello Angeli</i>	97	IL DOPPIAGGIO IN GERMANIA <i>Klaus Eder</i>	155
LA SITUAZIONE DEGLI ATTORI DOPPIATORI <i>Gianni Giuliano</i>	103	DOPPIAGGIO E SOTTOTITOLI LINEE GUIDA PER LA PRODUZIONE E LA DISTRIBUZIONE <i>Josephine Dries</i>	159
MESSAGGIO <i>Doriana Valente</i>	107	CAPITOLO 1: INTRODUZIONE	162
UN MOSTRO DA FORMARE <i>Pietro Taronna</i>	109	CAPITOLO 2: IL DOPPIAGGIO	165
REGOLE E RISORSE <i>Elisabetta Bucciarelli</i>	112	2.1: INTRODUZIONE:	
LA RESPONSABILITÀ DELLA PROFESSIONE <i>Fabrizia Castagnoli</i>	115	IL DOPPIAGGIO IN EUROPA	165
QUALE DOPPIAGGIO PER QUALE COMMITTENZA <i>Andrea Lorusso Caputi</i>	116	2.2: TEMPI E COSTI	167
DAL RISPETTO DI REGOLE COMUNI LA RINASCITA DI UN SETTORE <i>Alessandro Piombo</i>	119	2.3: REQUISITI PER IL DOPPIAGGIO DEI PROGRAMMI	170
ATTI DEL CONVEGNO SNCCI:		2.4: DOPPIAGGIO PER IL PUBBLICO ANGLO-AMERICANO	174
LA VOCE E IL SUO DOPPIO: UN CONVEGNO DI ALCUNI ANNI FA <i>Bruno Torri</i>	122	CAPITOLO 3: I SOTTOTITOLI	174
IL DOPPIAGGIO È VERAMENTE UN MALE MINORE? <i>Giovanni Buttafava</i>	124	3.1: I SOTTOTITOLI IN EUROPA: INTRODUZIONE	174
VOCI VERE E VOCI FALSE <i>Franco La Polla</i>	126	3.2: SOTTOTITOLI: TEMPI E COSTI	176
L'ATTORE DIMEZZATO <i>A. Castellano e V. Nucci</i>	136	3.3: REQUISITI PER IL SOTTOTITOLAGGIO DEI PROGRAMMI	178
DOPPIAGGIO COME TRADUZIONE E/O DOPPIAGGIO CREATIVO <i>Marisa Traversi</i>	145	3.4: NORME EBU PER LO SCAMBIO DATI DI TRADUZIONE	182
DOPPIAGGIO E PUBBLICITÀ <i>Marco Vecchia</i>	149	CAPITOLO 4:	
		PRODUZIONI INTERNAZIONALI	183
		4.1: INTRODUZIONE	183
		4.2: UN ESEMPIO: <i>THE MIXER ('91-'92)</i>	185
		CAPITOLO 5: INDIRIZZI	190
		BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO	200
		PUBBLICAZIONI DELL'ISTITUTO	200
		RASSEGNA STAMPA:	
		UN ERRORE LA TASSA SUL DOPPIAGGIO <i>Intervento dell'Aidac</i>	204
		FINE STAGIONE O FINE DEL CINEMA ITALIANO? <i>Umberto Rossi</i>	206

DACCI UN TAGLIO, BASTARDO! IL DOPPIAGGIO DEI FILM IN ITALIA <i>Masolino D'Amico</i>	209
IL DOPPIAGGIO E I BAMBINI <i>Eleonora Di Fortunato</i>	217
IL DOPPIAGGIO NEL MERCATO AMERICANO <i>Renzo Rossellini</i>	220
IL DOPPIAGGIO E GLI AUTORI: LILIANA CAVANI <i>Intervista</i>	222
IL DOPPIAGGIO TRA PROFESSIONALITÀ E CRISI: CARMINE CIANFARANI: <i>Intervista</i>	227
UNA NECESSITÀ TRANSNAZIONALE: CERTIFICARE LA QUALITÀ E LA PROFESSIONALITÀ NEL DOPPIAGGIO <i>Rita Baldini</i>	232
PRINCIPI COMUNI PER IL RINNO- VO DEL CONTRATTO COLLETTIVO NAZIONALE DEL DOPPIAGGIO <i>Aidac - Anad</i>	234
BIBLIOGRAFIA	237
ARTICOLI	243



ISBN 88-86690-09-6 pubblicazione fuori commercio