

PELLICOLE Gli attori dominano la scena ma spesso è la voce la chiave del successo

Il mestiere invisibile

Cosa rivendicano i protagonisti del doppiaggio dei film

di Fabio De Agostini

I protagonisti del doppiaggio di film - in particolare gli autori dei dialoghi italiani, i direttori del doppiaggio e gli attori-doppiatori - hanno svolto in giugno un'agitazione sindacale concernente in particolare la regolarizzazione dell'attività di doppiaggio sul territorio nazionale, la sospensione della Commissione paritetica di Vigilanza, la crescente *deregulation* del settore, con abbassamento del livello qualitativo professionale. Dietro il doppiaggio dei film (americani e stranieri, ma anche italiani) e dei prodotti destinati alla tv, si muove un giro d'affari annuo di 45-50 milioni di euro, gli addetti al doppiaggio sono nell'insieme oltre 2.500 professionisti, tra Roma e Milano, mentre con l'avvento delle tv private le società operanti nel settore da una decina diventano un centinaio.

Un buon doppiaggio (che la critica generalmente ignora) è ormai un fattore primario del successo di pubblico di molti film: quello del doppiatore, però, resta un mestiere invisibile. Eppure, il suo peso non è solo economico, favorendo il successo di film originariamente parlati in altre lingue e prodotti in altre nazioni (perlopiù Usa), ma anche - sebbene in modo quasi occulto - di carattere culturale: i film americani, che dominano i nostri circuiti di sale (nel bene o nel male) sono comunque i migliori veicoli di propaganda di usi e costumi, di un modo di vivere, insomma di una civiltà che è ancora - malgrado l'incombente globalizzazione - diversa in varia sostanza dalla nostra. Diffondendo così una forma di indiretta egemonia socioculturale made in Usa. Il contributo del doppiaggio rimane però subalterno, perché è la sostanza narrativa con tutti i suoi dettagli, sono le facce dei personaggi (degli attori) a dominare i film, anche se senza il lavoro invisibile del doppiaggio sarebbero come mui.

Ecco le parole di Ferruccio Amendola, uno dei doppiatori più bravi e più noti: «Ho conosciuto Dustin Hoffman a Roma mentre lo doppiavo in *Cane di Paglia*. Era molto contento del mio lavoro, mi ringraziò, ne avrebbe parlato in America. Poi sfottandomi aggiunse: «Però Dustin Hoffman sono io, ricordatelo!». Ho doppiato Al Pacino *Ingiustizia per tutti* e alcuni critici scrissero che l'arringa finale era stupenda: ma quell'arringa l'avevo fatta io, eppure nessuno accennò al mio lavoro». «I critici fingono di non sapere - scrive Eleonora di



Alcuni dei volti dei doppiatori italiani che hanno reso famose alcune delle pellicole storiche del Novecento. Le immagini sono tratte dal volume *Il doppiaggio* (Edizioni Aldac), curato da Alberto Castellano

Fortunato in *Il Doppiaggio-Profilo*, storia e analisi di un'arte negata (Edizioni Aldac) - che stanno giudicando qualcosa di diverso dalla versione originale». In *Bellissima* di Luchino Visconti, Annamaria Magnani vede un film americano (ovviamente doppiato) ed esclama: «Lo senti? E' cosa... Burt Lancaster! Quant'è simpatico!» - mentre ascolta la voce di Emilio Cigoli, il mitico doppiatore.

Nelle varie fasi di sviluppo del cinema sonoro (dal 1930) il doppiaggio è sempre stato subalterno, quasi invisibile, per vari motivi: per non disperdere il primitivo, diretto rapporto emotivo del pubblico con le star dell'immagine (soprattutto nella loro epoca d'oro, dai Trenta ai Sessanta: dopo è cominciato il ricambio veloce). Per l'ostilità dei cine-intellettuali, soprattutto d'epoca, favorevoli al giudizio estetico dei film nell'edizione originale, accettando al massimo i sottotitoli. A cominciare da Michelangelo Antonioni, che scriveva un articolo critico sugli equivoci ibridi (certo inevitabili) del doppiaggio, ma poi doppiava il suo primo film *Cronaca di un amore* con la voce di Rosetta Calavetta sulle labbra di Lucia Bosé. Un compromesso, una magia.

La polemica pseudoestetica contro il doppiaggio entrò in crisi con il neorealismo postbellico: riprese tra i rumori delle strade, uso an-

che di non-attori, nta con facce autentiche. *Roma città aperta* ne rimane il primo esempio storico. Qualche anno dopo, Visconti volle girare *Bellissima* in presa diretta, ma dovette ridoppiarne buona parte. Ero allora aiuto di Joseph Losey in un film con Paul Muni girato a Tirrenia-Livorno (*Encounter - Imbarco a mezzanotte*) e ricordo le mezze ore di caccia alle rumorose Vespe in circolazione nella zona, per poter girare un ciak accettabile. Fellini aveva capito tutto subito circa le potenzialità del doppiaggio: «Tutti i rumori marginali, se non servono davvero al film - dichiarava - vanno eliminati. Anche le voci che restano nella presa diretta a uno stadio neutro, possono essere con il doppiaggio manipolate, esaltate. Anche per questo non potrei fare a meno del doppiaggio».

Vanno citate rispettabili opinioni contrarie: «Ogni mio film perde il 60% del suo valore quando è doppiato» (Pedro Almodovar). E Ken Loach: «Il doppiaggio uccide l'umorismo, uccide la lingua, uccide il film». C'è poi il problema del non-uso del doppiaggio come censura di mercato: «I produttori americani - dice Masolino D'Amico - usano il doppiaggio per l'esportazione dei propri film, ma ne hanno sempre impedito l'uso in casa propria, ripetendo la leggenda dell'idiosincrasia del popolo au-

glofono nei confronti dei film stranieri doppiati». E Jack Valenti - eterno capo dell'organizzazione del cinema Usa - afferma: «Volete esportare i vostri film in America? Doppiateveli!». Spiritoso. Insiste Mario Monicelli: «Per rendere possibile la circolazione commerciale di film europei in Usa bisogna - finalmente - doppiarli!». Francesco Rosi è più esplicito: «Non me ne frega un cazzo - dichiara - che i miei film vadano alla Columbia University o in qualche cineclub. Io voglio che siano doppiati e visti nei cinema normali».

Tornando ai problemi attuali del doppiaggio, la svolta avviene a partire dagli anni 60, quando tramonta (con tante altre cose della vita pubblica o privata) anche lo star system dei divi di Hollywood e dintorni (temi per contratto), da Gary Cooper a Cary Grant, da Katherine Hepburn a Rita Hayworth o Marilyn Monroe, e ogni volto trovava da noi una sua voce: da Greta Garbo-Tina Lattanzi a Marlon Brando-Giuseppe Rinaldi, a Giulio Panicali, Lidia Simoneschi e altri grandi attori-doppiatori, con il loro inconfondibile personalizzato birignao da star. Negli anni 70 la concorrenza esasperata e lo straripamento di film «costringe le organizzazioni a rivolgersi al libero mercato delle voci, con risparmio di tempi e di costi, determinando l'abbandono dell'inscindibile iden-

tificazione tra doppiatore e doppiati: gli ultimi due esempi sono Ferruccio Amendola-Dustin Hoffman e Greste Linnello-Woody Allen (Gerardo di Cola). «Mentre una volta i ritmi di lavorazione davano all'attore una maggior possibilità di cura interpretativa, oggi i ritmi sempre più frenetici permessi dall'evoluzione tecnologica e la necessità di contenere i prezzi per una maggiore produttività, impongono ai doppiatori di portare a termine un'enorme massa di lavoro, a scapito della qualità» (Mimmo Palmara). In pratica - dichiara l'autore di dialoghi Mario Paolinetti - sempre nel libro già citato (*Il Doppiaggio*, che fornisce molte delle citazioni) - «il bravo adattatore oggi deve preoccuparsi di non creare intoppi al sistema che prevede tempi brevissimi di realizzazione. Siamo davanti a un mercato deregolamentato, in cui il fattore qualità è subordinato al costo di produzione e al tempo di lavorazione». Dunque un problema economico-sindacale - come in tante altre attività, oggi sul tappeto - che s'intreccia però con un problema estetico e sociale. Per evitare l'egemonia del modello culturale dominante, il modo di vivere e di pensare americano, il doppiaggio potrebbe rivendicare una maggiore libertà interpretativa rispetto alla fedeltà coatta alla versione originale (che è già di per sé frutto di compromessi). ■