

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE

L'inquietante gemello
Lineamenti di storia del doppiaggio in Italia

Tesina di Storia della Traduzione

Dottorato Di Ricerca in Scienza della Traduzione A. A. 1999-2000

Dott. Francesca Del Moro

Il doppiaggio nasce con l'avvento del film sonoro.

“Ci siamo accorti che il film parlato non è venuto al mondo da solo: un inquietante gemello ritardato, una specie 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” con queste parole, assai poco lusinghiere, il regista Jacques Becker saluta la nascita della traduzione per il cinema.

PRIMA DEL DOPPIAGGIO

“Non si tratta di tradurre un dialogo; si tratta – è un'altra cosa – di “tradurre” un attore cioè una sostanza umana; e una fantasia; e una tecnica” E. Palmieri de “Il resto del Carlino”.

E' vero che già all'epoca del muto i film venivano tradotti, o meglio erano tradotti i titoli che intercalavano le scene per spiegarle o per riportare i dialoghi più significativi. Ma tale tipo di traduzione non poneva problemi diversi dalle altre traduzioni della parola scritta: si trattava semplicemente di convertire nel nuovo idioma i testi dei dialoghi. Di traduzione per il cinema tout court è opportuno parlare a partire dalla nascita del sonoro. Vennero alla luce infatti varie problematiche che non era stato necessario affrontare per la traduzione dei titoli.

Il problema principale, dibattuto fino ad oggi, riguardava la scelta di mantenere o meno le voci originali dei protagonisti. Gran parte della critica, nonché degli addetti ai lavori considerava un delitto, o quanto meno una grottesca operazione chirurgica, separare il binomio voce-volto e impiantare nei corpi degli attori una voce nuova. Questo atteggiamento portò a due diverse soluzioni: l'uso dei sottotitoli e le versioni plurime.

Inizialmente in Italia, come negli altri stati tributari di Hollywood, il problema fu risolto con l'adozione di didascalie sovrimpresse sul bordo inferiore dei

fotogrammi. Tuttavia il grosso pubblico mal sopportava questo sistema poiché la visione di un film era generalmente uno svago, una distrazione e i sottotitoli costringevano lo spettatore, non di rado analfabeta o semianalfabeta, a sforzarsi nella lettura e ad affaticare lo sguardo spostandolo continuamente dal centro dello schermo verso il basso. Per questa ragione le Major di Hollywood scelsero di girare i loro film in presa diretta in plurime versioni. La MGM, la Fox, la Paramount, la First National e la Universal cominciarono a produrre diverse versioni di uno stesso film, aventi la medesima sceneggiatura e la stessa ambientazione ma recitati da attori diversi o addirittura dagli stessi attori cui venivano insegnate le battute in altre lingue. A parte rari casi, come *The big trail* nella versione italiana *Il grande sentiero*, l'operazione si rivelò un fiasco: gli attori che recitavano in queste edizioni multiple erano spesso oriundi italiani, o tedeschi, francesi, spagnoli (a seconda della lingua della versione) che mal ricordavano la lingua madre e si esprimevano con la pronuncia imparaticcia degli stranieri. Questo tipo di lingua ibrida irritava particolarmente le orecchie fini e non del pubblico e della critica salvo in un caso, quello del duo Laurel – Hardy il cui italiano storpiato e anglicizzato è alla radice del loro grande successo nel nostro paese. I loro film, che tutti ricorderanno, offrono un esempio lampante della prima, rudimentale tecnica della traduzione per il cinema: all'inizio della loro carriera i famosi Stanlio e Ollio si doppiavano da soli in queste edizioni multiple pronunciando le battute italiane trascritte in fonetica su una lavagna. I doppiatori seguenti della coppia (prima Carlo Cassola e Paolo Canali, poi Alberto Sordi e Mario Zambuto) ripresero l'italiano storpiato della coppia considerandolo elemento chiave della vis comica dei film da doppiare. Accanto a queste soluzioni, presto abbandonate, ve ne furono altre, assai stravaganti, come quella adottata nella versione italiana di *Morocco* (girato nel 1930, per la regia di Josef Von Sternberg) in cui un anonimo regista nostrano inserisce nel film scene aggiuntive in cui due legionari italiani (Alberto Capozzi e Oreste Bilancia), accomodati sotto una tenda si confidano quello che si sono appena detti Gary Cooper, Marlene

Dietrich e Adolphe Menjou, affinché lo spettatore italiano possa capire. In altri casi gli stessi attori pronunciavano battute chiarificatrici in una lingua diversa da quella in cui stavano recitando (come capitò a Greta Garbo e al duo Laurel – Hardy).

Un'altra curiosa soluzione esisteva già fin dai tempi del muto: a partire dal 1920, talvolta nelle sale di second'ordine l'operatore, girando la manovella commentava il film ricostruendo il dialogo a suo modo e prestando la propria voce a tutti i personaggi. Tracce di questa pratica si trovano ancora oggi in paesi come la Cambogia (in cui il doppiaggio è fatto generalmente da due attori in carne e ossa che recitano il dialogo tradotto da un palco posto accanto allo schermo) e in Polonia (dove i film che circolano in cassetta o visibili in televisione sono "commentati" da un interprete che descrive le scene e riproduce i dialoghi lasciando la possibilità di sentire in sottofondo le voci originali).

LA CENSURA-PROCUSTE

"Ci fa veramente onore lo spirito sublime che emana dall'eccelso consesso senatoriale del dolce paese dove il sì suona" anonimo ne "L'illustrazione cinematografica", 20-25 luglio 1913

In Italia, a causa della censura cinematografica istituita con il decreto Giolitti del 1914, non era possibile, dopo l'avvento del sonoro, proiettare i film stranieri nella versione originale con le vere voci degli attori e la chiarificazione dei sottotitoli. Il "Regolamento per l'esecuzione della legge 25 Giugno 1913, n. 785, relativa alla vigilanza sulle pellicole cinematografiche" approvato con Regio decreto 31 Maggio 1914, n. 352, recitava così in chiusura dell'articolo 3:

"I titoli, i sottotitoli e le scritture, tanto sulla pellicola quanto sugli esemplari della domanda, debbono essere in corretta lingua italiana. Possono tuttavia essere espressi anche in lingua straniera, purché riprodotti fedelmente e correttamente anche in lingua italiana"

L'adozione delle doppie scritte, tuttavia, fu presto scoraggiata dal maggior peso economico dell'operazione che nell'Italia di allora sarebbe stata oltretutto improduttiva. Così da una parte i distributori rinunciavano per una sorta di autocensura all'edizione bilingue, dall'altra i funzionari ministeriali si limitavano a esigere, conforme il regolamento, la presenza nel film delle scritte italiane. Così la libera adozione iniziale del monolinguisimo divenne subito consuetudine.

L'operato della censura nel primo quindicennio del sonoro coincise col periodo del massimo potere del fascismo, della guerra, della repubblica sociale italiana. Sergio Raffaelli suggerisce di considerare a parte la prima fase 1930-1934, caratterizzata dalla proibizione dei film parlati in lingua straniera, e poi la fase 1935-1945, che definisce della censura "sommersa".

La censura italiana, posta di fronte all'arrivo dagli Stati Uniti di film sonori (sempre più spesso "cantati" e "parlati") già all'inizio della stagione 1929-1930 assunse la decisione radicale di concedere loro il nulla osta solo a condizione che la componente verbale straniera venisse tolta. In un primo momento agì con tolleranza: alla fine del 1929 infatti concesse che "le pellicole sonore e cantate" fossero "ammesse al visto di censura" mentre dispose che restassero "nettamente vietate le pellicole riproducenti brani di dialogo in lingua straniera." Il provvedimento non appare severo, se si considera che nei primissimi mesi i film erano per lo più confezionati con musiche, canzoni e rare battute. Ma poi il dialogo prevalse, tanto che si pubblicizzarono presto film parlati al 70% e più.

Così, di fronte al dilagare del parlato in lingua straniera, e ormai non più soltanto inglese, l'ufficio di revisione fece divulgare il 22 ottobre 1930 la comunicazione di norme più rigide che sarebbero rimaste definitive:

"Il ministero dell'interno ha disposto che da oggi non venga accordato il nulla osta alla rappresentazione di pellicole cinematografiche che contengono del parlato in lingua straniera sia pure in qualche parte e in misura minima. Di conseguenza tutti indistintamente i film sonori, ad approvazione ottenuta, porteranno sul visto la condizione della soppressione di ogni scena dialogata o comunque parlata in lingua

straniera. Furono innumerevoli i titoli contrassegnati dal richiamo alla sostituzione del parlato originale con quello italiano. Furono oggetto della disposizione 480 film (420 dei quali di lungometraggio), in massima parte statunitensi, entro un arco di tempo che andò dal novembre del 1929 all'agosto del 1933. Aprì la serie nel novembre del 1929 il cortometraggio della Paramount *Monelli Musicanti* al quale fu imposto di togliere la parte parlata in lingua straniera. Tale prescrizione fu normalmente espressa, dal gennaio del 1930, con la formula fissa “togliere ogni scena dialogata o comunque parlata in lingua straniera” (lungometraggio inaugurale fu *L'isola del sole*); pochissime infatti e tutte nella prima fase le variazioni: cioè nel novembre 1930, l'espressione generica “sopprimere o rendere muti i brani parlati in inglese” del cortometraggio *Fofò in avventura*; o, nello stesso mese, formulazioni specifiche per tre opere della Fox Sinfonia d'amore, La rivista della bellezza, Hollywood che canta) e infine nel Marzo del 1933, un'ultima ancora specifica, che per *Amami stanotte* proibiva anche “i recitativi in lingua straniera”.

Altri esempi di interventi censori miranti a espellere del tutto il parlato originale dai film stranieri si ritrovano in Quargnolo 1988:

L'isola del sole | t The Pagan| r W. S. Van Dyke p Metro Goldwin| o Stati Uniti| m 2234| n 25463| “E” 31.I.1930 (Condizione:) Togliere ogni scena dialogata o comunque parlata in lingua straniera”

Sinfonia d'amore| Song of Kentucky| r Lewis Seiler| p Fox| o Stati Uniti| m 2325| n 25961| “E” 31.I.1930 “(Condizioni: Sopprimere se non possono essere rese mute le seguenti scene dialogate o parlate in lingua straniera: atto 1- tra Samuele e Jerry nel camerino del teatro e tra varie persone al ricevimento in casa Coleman; atto 2- fra la signorina Coleman e Jerry dopo che questi ha cantato sul carro- tra Samuele e varie persone nella casa musicale e tra il telefonista e la signorina Coleman; parte 3- tra la signorina Coleman, Jerry e Billy dopo che sono scesi da cavallo- tra Jerry e gli amici che lo invitano nel caffè e tra i cavallerizzi; parte 4- parlato di visitatori nel camerino di Jerry e parlato di Samuele”

Hollywood che canta| t The Hollywood Revue of 1929| r Charles Riesner| p Metro Goldwin| o Stati Uniti| m 2818| n26024| “E” 31.IX.1930 “Condizioni: Siano rese mute o sopresse le seguenti scene: 1) Dialogo fra William Haines e Jack Benny nella scena in cui l’uno strappa gli indumenti all’altro. 2) Dialogo fra i prestigiatori Hardy e Laurel. 3) Dialogo nella scena di Giulietta e Romeo fra John Gilbert e Norma Shearer e parlato successivo fra i due attori e il direttore di scena e ogni altro parlato in lingua straniera”

Fofò in avventura p Paramount| o Stati Uniti| m 197|n 26111| “E” 30.XI.1930 “(Condizione) Sopprimere o rendere muti i brani parlati in inglese”

Il re degli sbafatori| t Le roi des resquilleurs| r Pière Colombier| p Pathé (-Nathan) o Francia|m 2739|n 26877| “E” 30.XI.1931 “(Condizioni: Togliere ogni scena dialogata o comunque parlata in lingua straniera. Togliere dalle didascalie la parola “portoghesi”

Beato fra le donne| t La bande à bouboule| r Léon Mathot| p Gaumont (-Franco Film-Aubert)| o Francia| m 1689| n 27299| “E” 30.VI.1932 “(Condizione) Cambiare la parola “chauffeur” in quella di “autista”

Amami stanotte| t Love me tonight| r Rouben Mamoulian|p Paramount| o Stati Uniti|m 2437| n 27692| “E” 31.III.1933 “(Condizione:) Togliere ogni scena dialogata o comunque parlata, nonché i recitativi in lingua straniera”

Perduto amore| t Immensee| r Veit Harlan| p U.F.A.| o Germania| m 2600| 23.XI.1944 “(Condizioni:) deve essere tagliato il dialogo della canzone cantata dalla Paolieri, e criticata dall’autore e suo amico in un senso che si presta a una interpretazione dispregiativa, inoltre taglio della prima lettera che è in tedesco e poi non tradotta”

Questo tipo di condizione censoria, che era una sorta di contrassegno che accompagnava nel circuito cinematografico italiano il film straniero doppiato all’ultimo momento non ebbe certo più ragion d’essere quando il Regio decreto-legge 5 ottobre 1933 impose alle opere importate l’esecuzione del doppiaggio in Italia” Questo l’articolo 1: “E’ vietata la proiezione nelle sale del Regno delle

pellicole cinematografiche sonore non nazionali ad intreccio di metraggio non inferiore a 100 metri il cui adattamento supplementare in lingua italiana (doppiaggio o postsincronizzazione) sia stato eseguito all'estero.

Il provvedimento legislativo, esplicitamente emesso “a favore dell'industria cinematografica nazionale” (doveva fra l'altro essere italiana “la totalità del personale artistico ed esecutivo impiegato” nel doppiaggio), si prestava pure a farsi strumento di controllo, anche linguistico, sulla produzione straniera.

Dopo il 1934 gli interventi censori in materia linguistica sparirono dai bollettini ministeriali: probabilmente gli interventi precedenti avevano radicato l'abitudine di doppiare in italiano i film stranieri e non c'era più bisogno di censurare parti dialogate in lingua originale. In quel periodo le uniche proiezioni di pellicole straniere in lingua originale si svolgevano, in quel rigido scorcio di fascismo, in una sorta di zona franca per privilegiati come al cinematografico Quirinetta di Roma. Solo in data 23 Novembre 1944 troviamo fra gli atti censori della Repubblica Sociale Italiana una condizione di argomento linguistico. Il Ministero della Cultura Popolare concedeva infatti a Venezia il nulla osta al film tedesco *Perduto amore*, imponendo però fra l'altro il “taglio della prima lettera che è in tedesco e poi non tradotta” e richiamando in vigore la vecchia norma già presente nel Regolamento 1914 che imponeva la traduzione delle scritture cioè in particolare delle lettere.

A causa di tali provvedimenti della censura, in Italia cominciarono a circolare i cosiddetti film “sonorizzati”, cioè i film parlati ridotti a muti. Della colonna sonora originale rimanevano solo musiche e rumori, mentre le sequenze erano continuamente – e assai poco esteticamente – interrotte dalle didascalie con la traduzione del dialogo. I film originali perdevano così il loro ritmo e il loro valore. Per certe pellicole, dense di dialoghi, occorreva un numero stragrande di scritte: queste alle volte superavano le immagini dando vita a quei film che gli umoristi del Marc'Aurelio chiamavano letti al cento per cento. La drammatica situazione del momento è fedelmente rispecchiata da un editoriale de *Lo spettacolo italiano* dal

titolo “La censura cinematografica e il mercato delle pellicole in Italia” anno I, numero 10, ottobre 1930 (editoriale anonimo): “La mancata produzione di films muti da parte della grande industria straniera, la incipiente invasione dei più orribili e banali films sonorizzati, provocata dalla necessità di adattare films creati in lingua straniera alle esigenze di un mercato come il nostro dove non si sopporta neppure una battuta in lingua estera da parte delle autorità censoriali, il lentissimo orientarsi dell’esercizio verso la proiezione sonora e la mancanza assoluta di una produzione nazionale, costituivano in quel periodo altrettante gravi preoccupazioni per l’esercizio delle sale cinematografiche, per quante oggi nuove se ne sono profilate all’orizzonte, senza che alcuna di quelle sopra elencate sia venuta meno, alleviando la sorte assai triste degli esercenti di cinema.”

Hollywood non era certo insensibile alla drammatica situazione dell’esercizio italiano che in quel tempo anzi costituiva la sua colonia più redditizia in Europa. Vari trucchi e trucchetti erano preparati per dare agli spettatori indigeni almeno un piccolo assaggio della grande produzione dialogata. Ad esempio, in *Anna Christie* (1930), la Garbo recita una confessione, del tutto ammutolita nella versione italiana, e a un certo punto rompe il silenzio gridando: “Padre! Padre!” Il prologo di *Free and Easy* (Chi non cerca trova, 1931) di Edward Segwick era recitato in italiano da Buster Keaton. Filippo Sacchi, recensendo questo film nel *Corriere della Sera* del 29 marzo 1931 commenta opportunamente questo genere di espedienti “Non è il caso di insistere con questi saggi di buona volontà linguistica, perché, per quanto possiamo essere intimamente lusingati dalla diligenza di questi attori americani nell’imparare a dire ‘buona sera’ in italiano...” A risolvere la crisi italiana giunse, improvviso, il miracolo del doppiato.

GLI INVENTORI DI UNA SIMILE IDIOZIA

“Com’è possibile ammettere che un uomo, che possiede una sola anima e 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? E’ 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, 1936

Il primo esperimento in tal senso ebbe luogo a Hollywood nel 1929 nei vecchi studios della William Fox Co. Fu usata una sequenza del film parlato e cantato *Married in Hollywood* (*Maritati a Hollywood*, 1929) di David Butler e Marcel Silver. L’iniziativa era partita dal montatore e regista Louis Loeffler che, sposato con un’italiana, era abbastanza padrone della nostra lingua. Loeffler si avvale della collaborazione di Augusto Galli, la cui attività principale fino al doppiato era stata quella di disegnatore e assistente scenografo. Il reparto doppiati italiani della MGM iniziò la sua attività agli inizi del 1931. Il primo film MGM doppiato in lingua italiana fu *The Big House* (*Carcere*, 1930) di George Hill e Ward Wing. Seguirono immediatamente *The singer of Seville* (*La Sivigliana*, 1930) di Ramon Novarro e *Trader Horn* (id. 1931) di W.S. Van Dyke. Il doppiato italiano di *Carcere* e *La Sivigliana* fu eseguito sulle versioni originali spagnole dei due film (precisamente *El presidio* e *La Sevillana*) certo per sfruttare, in quella fase aspramente sperimentale, le affinità idiomatiche. Emilio Cecchi, che assisté all’esperimento di sincronizzazione di *Carcere* lo commentò così “si arrabattano”.

Simultaneamente alla MGM iniziò la sua attività anche la Fox Film Co. La quale, dopo la prova di *Married in Hollywood* non aveva ritenuto vantaggioso insistere; si ricredette soltanto quando si accorse che, in seguito alle note disposizioni fasciste, stava per perdere il mercato italiano.

La Paramount, invece, decise di doppiare i propri film in Francia, a Joinville. Fu un proponimento saggio soprattutto perché essa ricorse ad attori che avevano compiuto tutta la loro carriera artistica in Italia.

I doppiati fatti all’estero durano poco. In questi termini ne parla Augusto Galli, principale doppiatore italiano per la MGM: “La maggior parte degli attori presi sul posto, però, benché bravi denunciavano un accento regionale di origine o una leggera flessione americana e questo era il difetto principale dei doppiaggi fatti in America. Dopo circa un anno e mezzo e cioè, più o meno nell’estate del 1932,

visto che in Italia e in altri paesi, com'era logico aspettarsi, si facevano già doppiaggi migliori di quelli prodotti in California (Hollywood e Culver City) e a New York, tutte le case americane decisero di proseguire questa loro attività in loco, e cioè in ognuno dei paesi interessati" (lettera del signor Galli a Mario Quargnolo in data 14-9-1966)

Ma anche a Joinville la Paramount fu costretta alla smobilitazione. Ciò avvenne non solo per ragioni pratiche (ormai il fior fiore del doppiato era affluito a Roma), ma anche perché una legge fascista del 1933 proibiva la proiezione nelle "sale del regno" a quelle pellicole il cui adattamento supplementare in lingua italiana" fosse stato eseguito all'estero.

Sotto il pungolo del rigido divieto fascista e dopo i primi esperimenti americani si mosse anche l'industria cinematografica italiana. Il maggiore organismo di quel tempo era indubbiamente la Cines-Pittaluga, la quale, nonostante la prematura scomparsa del suo artefice Stefano Pittaluga, era ancora la padrona assoluta del mercato interno per il numero dei film esteri importati e specialmente per il controllo massiccio sull'esercizio sale. Senza dubbio alla Cines Pittaluga spettava fare il primo passo. E appunto lo fece nell'estate del 1932 aprendo uno stabilimento di doppiaggio e affidandone la direzione al regista cinematografico Mario Almirante che capì subito che bisognava dare al doppiato italiano dignità e prestigio e si circondò di attori e collaboratori di primissimo piano.

I primi doppiati compiuti dalla Cines-Pittaluga furono quelli di *A nous la liberté* (*A me la libertà*, 1931) di René Clair, di *Madchen in Uniform* (*Ragazze in uniforme*, 1931) di Leonine Sagan, di *Kameradschaft* (*La tragedia della miniera*, 1931) di Pabst e di *Die Herrin Von Atlantis* (*Atlantide*, 1931). L'attore Franco Schirato, che aveva abbandonato il capocomicato per dedicarsi a quella battaglia, così ha descritto quel tempo di prove: "Si lavorava al buio, senza nessuna guida sonora. Occorrevano memoria pronta, riflessi immediati, disposizione al ritmo e saper dominare inizialmente l'inevitabile orgasmo. Il tempo era limitato e i dialoghi approssimativi che dovevano essere spesso adattati in sede di lavoro con

pazienza certosina, gli inconvenienti tecnici innumerevoli.” Qualche tempo dopo sorse a Roma un’altra casa di doppiaggio: la Fotovox, il cui direttore artistico fu Franco Schirato. Venne poi la Fono Roma, che successivamente doveva distinguersi perché presso il suo stabilimento di doppiaggio si appoggiarono la 20th Century Fox, la Warner Bros e la Paramount. Un altro stabilimento di doppiato sorto in quell’epoca fu quello dell’Itala-acustica. Lo scrupolo di questi pionieri era encomiabile. Quando Franco Schirato dovette doppiare un personaggio orientale del film *Nagana* (*Nagana*, 1932) di E. L. Frank andò direttamente all’ambasciata giapponese per “rubare” a un funzionario ogni sfumatura di pronuncia. Il periodo pionieristico del doppiato italiano si chiuse sul finire del 1932 con l’installazione a Roma, in via Maria Cristina numero 5, dello stabilimento della MGM italiana.

GLI ANNI D’ORO

“Altro e superiore, il doppio detiene la forza magica. Esso si dissocia dall’uomo per andare a vivere la vita letteralmente surreale dei sogni” (Edgar Morin)

I dirigenti della MGM inviarono in Italia il signor Augusto Galli con le mansioni di attore e direttore dei dialoghi, ritenendolo – e giustamente – l’uomo più qualificato per la delicatissima operazione. Il Galli fu seguito dalla moglie Rosina Fiorini scritturata come doppiatrice e assistente del marito, dai traduttori Giovanni Del Lungo e Signorina Antinori. Filippo Sacchi, che nel 1931 definiva il doppiato “barbara usanza” e ironizzava sugli attori italo-americani di Hollywood che non avevano “dimenticato del tutto il natio idioma”. Il medesimo Filippo Sacchi nel 1933 riconosceva che in *The Champ* (*Il Campione*, 1931) di King Vidor “il doppiato è accuratissimo, la voce di Jackie Cooper pare proprio la sua” e che *Emma* (*Ingratitudine*, 1932) di Clarence Brown aveva il più perfezionato doppiato che abbiamo mai sentito”. *The Champ* e *Emma* furono le prime fatiche romane di Augusto Galli. Cominciava l’epoca d’oro del doppiato italiano.

Fra i traduttori spiccano Alessandro De Stefani, Guglielmo Giannini, Pier luigi Melani, Gian Bistolfi, Paola Ometti, Dario Sabatello, Guido Cantini, Enrico Marino, Silvio Benedetti, Virgilio Lilli e Giovanni Del Lungo. Ogni attore famoso aveva la sua voce italiana. I doppiati erano compiuti in una settimana. In un articolo intitolato *Le Voci del Cinema*, Tell O'Darsa scriveva (in "Cinema illustrazione" del 22 settembre 1937) "La metro è la sola casa a sacrificare a un'assoluta perfezione del doppiaggio il criterio economico. I film Metro più importanti sono doppiati secondo una sequenza logica, conservando cioè le scene nell'ordine in cui si trovano nell'originale. Naturalmente ciò implica una durata di lavorazione maggiore e cioè una spesa maggiore"

L'epoca d'oro del doppiato italiano è pure contraddistinta da un eccezionale interesse critico. *Bianco e Nero* sin dal suo primo numero (gennaio 1937) dedicò ampio spazio alla questione. Il "film del mese", quello cioè che per la sua tipicità era recensito con una completa analisi di tutti i suoi valori, veniva esaminato anche sotto il profilo della versione italiana. La prima pellicola giudicata in siffatto modo fu *I lancieri del bengala*. Sulla versione italiana (dialoghi di Melani, direttore del doppiaggio Luigi Savini) così si espresse Jacopo Comin: "L'interpretazione è stata ottima quasi sempre: a voler essere pignoli, si può notare che il Costa (Gary Cooper) è talvolta leggermente artificioso e che il Ruffini (Franchot Tone) non ha tutta quella disinvolta eleganza di recitazione che è pregio dell'originale. Ma in compenso il Marcacci (Richard Cronwell) ha almeno tanta spontaneità e freschezza quanto l'attore stesso e il Ferrari e il Cristina (Guy Standing e Aubrey Smith) danno alla loro interpretazione una solidità costruttiva piena di carattere. I dialoghi sono tradotti con abilità senza perdere il gusto dell'originale."

Talvolta il critico di *Bianco e nero* (che era quasi sempre Jacopo Comin rimproverava al doppiato italiano l'eccessiva educazione teatrale, la troppo acuta sensibilità artistica di attori e direttori, oppure la trascuratezza di certe soluzioni stilistiche. Ma, tutto sommato, sentiva prepotentemente la forza del movimento, la dignità estrema di quegli artisti che, nel buio delle sale di sincronizzazione,

riuscivano addirittura – in certi casi – a migliorare il film originale. Anche *Cinema*, l'altra grande rivista di cultura cinematografica degli anni d'anteguerra, prestò un'attenzione non effimera al doppiato italiano, ospitando molti articoli in proposito. Gustavo Briareo (nell'articolo *Il doppiaggio in Italia* apparso in *Cinema* n. 29 anno 1937.) per esempio osserva che il doppiaggio italiano aveva debellato il vecchio “birignao” teatrale sostituendo la vezzo di “recitare” la più concreta e precisa abitudine di “parlare”. Infatti la pratica del doppiaggio andava sviluppando, nel senso della naturalezza e dell'essenzialità ritmica, la recitazione teatrale.

Negli anni fra il 1935 e il 1938 il doppiato italiano raggiunse una maturità artistica eccezionale con una recitazione che era, quasi ovunque, cinematografica, e che, spesso, come si riconobbe, favoriva l'intelligenza del testo originale.

Il 31 Dicembre 1938, in seguito alle disposizioni del monopolio, le grandi case americane troncarono i loro rapporti con l'Italia. Nel febbraio del '39 il governo italiano emanò una legge che proibiva ai produttori esteri di distribuire direttamente i loro film nel Bel Paese. Tale monopolio fu assegnato a un solo ente (l'Enic) ma fu una battaglia perduta perché le quattro massime case di produzione americana (le cosiddette Majors) reagirono bloccando immediatamente le esportazioni in Italia dei loro film. Regnò il silenzio assoluto (rotto solo dalla debole voce della Cines veneziana che aveva affidato al veneziano Vincenzo Sorelli il suo stabilimento di doppiaggio). Si tornò anche ai doppiati made in Hollywood che, in verità, ebbero vita assai breve. Nell'immediato dopoguerra si ricompose infatti l'organizzazione italiana. L'embargo, infatti, 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.

PRO O CONTRO?

Il doppiaggio è un delitto e i sottotitoli, purtroppo non possono sostituire la parola e il suo timbro” Robert Bresson

Nell'ambito del vivo interesse della critica nei confronti del problema del doppiaggio merita considerazione il referendum indetto dalla rivista *Cinema* nel 1941.

Il referendum era introdotto e concluso da due articoli di Michelangelo Antonioni che, in essi manifestava la sua decisa avversione per il doppiaggio.

Il referendum si articolava in quattro domande:

1 Approvate il doppiato o no?

2 Perché?

3 Vi sembra sufficiente il sistema delle didascalie sovrimpresse?

4 Quali proposte potete suggerirci?

Al referendum erano invitati a partecipare tutti i lettori di *Cinema* inviando le risposte accompagnate dal proprio nome, cognome, professione e residenza. Vi parteciparono registi, critici, studenti, insomma addetti ai lavori e non. Le risposte giudicate più interessanti vennero riportate per intero nei numeri della rivista dal 109 al 114 del 1941. Il numero 115 riportava i riassunti degli altri questionari giunti alla redazione e tirava le somme. Il referendum si concluse con la vittoria dei detrattori del doppiaggio, sebbene d'un soffio, : 119 tra i lettori che parteciparono all'inchiesta erano contro e 114 a favore. La rivista si era dimostrata decisamente di parte fin dall'inizio. Eccezion fatta per l'articolo introduttivo e quello conclusivo di Antonioni, nei vari numeri comparivano fotografie e vignette umoristiche che ribadivano questa posizione. L'immagine di un pellicano a due teste era accompagnata dalla didascalia: Il pellicano a due teste: un mostro della natura, esteticamente come il doppiato. Tre immagini di un cavallo che ride era così commentata: "Questo cavallo arabo, che porta il poetico nome di "chiaro di luna" è un personaggio di raro spirito. Egli, come la bella ragazza dell'altra foto, appartiene alla fazione "contro": perciò ride. La fotografia di un bambino immerso in una schiumosa vasca da bagno era il pretesto per chiedersi: "Riderebbe e si purificherebbe il cinema a questo modo se il desiderio dei nemici del doppiato si

potesse avverare?” Altre immagini, apparentemente neutrali, mostravano una bella ragazza che contemplava la sua immagine riflessa, ora in un tavolino di vetro, ora in uno specchio. In entrambi i casi si voleva sottolineare il concetto di sdoppiamento, che è poi alla base dell’etimologia di “doppiato”. Sia queste immagini che quella, più spregiativa, del pellicano a due teste veicolano l’opinione di cinema in merito alla questione: il doppiato crea delle figure grottesche, impiantando in un corpo la voce di un altro, senza riuscire a comporre una nuova persona unica e a dare l’illusione della realtà.

Anche le conclusioni tirate da Antonioni nel n. 115 della rivista appaiono viziate dalla sua opinione personale e poco fedeli a come in realtà sono andate le cose. Nell’articolo *Conclusioni sul doppiato* si legge infatti:

“Chi abbia seguito l’inchiesta avrà notato il divario netto tra esteti e spettatori puri: decisamente contrari al doppiato i primi, decisamente favorevoli i secondi: né c’era da aspettarsi diversamente. Che si tratti però di semplice diversità di punto di vista e che la posizione degli ultimi sia unicamente informata a criteri pratici è ovvio. Resta a vedere se nel problema conviene dare maggior rilievo al fattore estetico o a quello pratico. C’è chi sostiene l’una idea e chi l’altra. Per quello che ci riguarda ripetiamo: tanto si è fatto per dare a questo benedetto cinema una legittimità artistica che proprio comprometterla adesso col doppiato ci pare oltretutto disonesto. (...) Il cinematografico è un divertimento puro e semplice nel senso letterale del termine? Allora doppiamo. E’ un’arte, sia pure una cosiddetta “arte per masse”? Non doppiamo.”

In realtà la distinzione tra “esteti” e “spettatori puri” relativamente ai risultati dell’inchiesta è imprecisa e un po’ snobistica. L’esteta sarebbe colui che rispetta l’intangibilità dell’opera d’arte, che vuole lasciarla così com’è senza preoccuparsi del fatto che possa essere compresa o meno. I detrattori del doppiaggio vedono questo tipo di traduzione come un assurdo estetico per vari motivi. Cito qui le principali argomentazioni della fazione “contro”:

1. Il doppiato rompe la compiutezza di quella forma d'arte che è l'interpretazione, falsando l'espressione di un attore con l'adattargli a freddo una voce che non è la sua, che non è ricreata da e con quello stesso stato d'animo. Crea cioè degli ibridi mostruosi, specie di manipolazioni genetiche malriuscite (come il signor Clark Costa, ovvero Clark Gable con la voce di Romolo Costa, di cui parla Antonioni definendolo un essere per cui non proviamo "nessuna simpatia"). Si invoca a sostegno di questa tesi l'unicità dell'essere umano e l'orrore quasi religioso di fronte a una voce che esce da un corpo non suo.
2. Il doppiaggio priva lo spettatore della possibilità di ascoltare oltre che di vedere l'opera d'arte nella sua forma originali, di assaporare le voci degli attori che vede recitare, di gustarne il tono, il timbro, le inflessioni.
3. Il doppiaggio crea una discordanza tra linguaggio verbale e linguaggio gestuale. Chi parla una determinata lingua compie gesti tipici della comunità linguistica cui appartiene al punto che si può dire che parla e gestisce in una certa lingua. Vedere sullo schermo un attore che parla un italiano accompagnato da gesti che un italiano non compirebbe mai poiché tipici della cultura americana crea una sensazione di fastidiosa disarmonia.
4. Il sonoro che risulta dal doppiato non potrà mai essere parte integrante del film per la ragione che è da questo nettamente separato nel momento in cui si produce. Il suono è sostanza come l'immagine e perciò appartiene al processo creativo e questo è uno solo.
5. Il cinema è arte e le opere d'arte non si traducono perché altrimenti si travisano, si sminuiscono, si snaturano.
6. Col doppiato si fa passare per italiano ciò che non è, con questo danno: che col linguaggio italiano passa lo spirito non italiano e antitaliano.

Queste invece le ragioni dei sostenitori del doppiato:

1. Il doppiaggio è un male, come ogni traduzione, ma non si può pretendere che tutto il pubblico sia poliglotta. La traduzione è necessaria alla comprensione.
2. Il doppiato è il miglior sistema di traduzione di un film in quanto le didascalie sovrimpresse (unica alternativa possibile) distolgono l'attenzione dall'immagine, affaticano lo spettatore e offrono una versione condensata del dialogo.
3. Il doppiaggio ha dato ottimi risultati talvolta migliorando la versione originale.
4. L'abolizione del doppiaggio avrebbe risultati disastrosi dal punto di vista commerciale.

Come vediamo da questo breve resoconto la fazione “contro” è orientata verso l'opera d'arte in se mentre quella a favore verso la ricezione. Il dibattito trova posto nell'annosa problematica sulla legittimità della traduzione: ricorre infatti assai spesso nelle risposte il parallelo con la traduzione letteraria. E' scontato che sarebbe preferibile poter gustare l'opera d'arte nella sua compiuta sintesi formale – contenutistica e che la traduzione provoca inevitabilmente una scissione tra le due, tuttavia una buona traduzione può trasmettere al lettore o allo spettatore una buona parte di ciò che intende trasmettere l'originale, mentre l'opera non tradotta rimane sì intatta ma risulta un arabesco incomprensibile.

Non è qui il luogo adatto per riprendere e sviluppare questa annosa polemica: basti dire che il problema della legittimità della traduzione è una questione puramente teorica e che la traduzione è una necessità pratica insormontabile. Tuttavia, per quanto riguarda la traduzione per il cinema, il dibattito è tuttora acceso poiché, a differenza della letteratura (in cui non si può fare altro che sostituire parole scritte a parole scritte) per il cinema sono possibili varie soluzioni (come abbiamo visto, il sottotitolaggio, le versioni plurime, l'interprete offrono delle alternative al doppiaggio). In più la letteratura è parola, mentre il cinema è immagine, parola e suono. Un lettore che non conosce il russo sfoglierebbe la

versione originale di Delitto e Castigo e l'unica impressione che ne riceverebbe sarebbe quella di strani segni scuri su una pagina bianca. Invece la visione di un film nell'originale russo non tradotto gli consentirebbe comunque di capire qualcosa grazie alle immagini e comunque di ricevere delle sensazioni da queste e dal timbro e dal tono di voce degli attori. I cinefili più puristi sostengono infatti che il cinema è sostanzialmente immagine, dimostrando così una notevole fedeltà all'etimologia e tradendo una certa nostalgia per la perduta universalità del muto, perciò il sistema delle didascalie sovrimpresse basta a fornire alle immagini un ausilio alla comprensione per quanto presenti una versione del dialogo originale notevolmente ridotta.

Le didascalie lasciano generalmente insoddisfatti i sostenitori di entrambe le fazioni per i seguenti motivi:

1. Le didascalie rappresentano necessariamente un sunto del dialogo.
2. Obbligano lo spettatore a distogliere continuamente l'attenzione dall'immagine per leggere cosicché buona parte del film non viene vista.
3. Deturpano l'immagine.
4. Rendono faticosa la ricezione del film richiedendo l'impegno della lettura.
5. Gran parte del pubblico non riesce a leggere a velocità sufficiente in modo da cogliere tutte le parole sovrimpresse.

E ora veniamo alle soluzioni suggerite dai partecipanti all'inchiesta ovvero alle risposte all'ultima domanda.

Questo il commento di Antonioni nell'articolo già citato:

“Le proposte che la nostra inchiesta ha fruttato sono molte. Abolire il doppiato senza remissione, dicono gli esteti, e gli spettatori puri controbattono: neanche parlare di un ritorno alle didascalie sovrimpresse, sarebbe un regresso... E questi sono gli estremisti: ma vi sono i moderati, che dicono: didascalie sovrimpresse e sunto allo spettatore, doppiare solo il parlato lasciando la musica e i rumori originali, ridurre al minimo il dialogo (come si fa, se i film ci vengono già fatti?), doppiare i soli film scadenti e conservare intatti i migliori, passare in prima visione

i film doppiati, in versione speciale per gli amatori, gli originali, o viceversa. E non manca chi vorrebbe limitare gradualmente l'importazione di pellicole straniere, con conseguente aumento della produzione nazionale, fino a rendere inesistente un problema del doppiato, tesi audace in verità. Da notare ad ogni modo che anche i più accaniti sostenitori del doppiato sono d'accordo sulla necessità inderogabile di migliorarlo e a tale scopo si auspica: una maggiore varietà di voci (qualcuno ha proposto addirittura l'istituzione di una scuola doppiatori, e sapete dove? Nientedimeno che al Centro Sperimentale di Cinematografia. Legga, il proponente, le risposte del corpo insegnante del Centro!), perfezionare le traduzioni, dedicare un tempo più lungo alla versione, selezionarne severamente i direttori, stanziare per la medesima una cifra più confortevole." Sembra in effetti che nel periodo in cui si svolge l'indagine ci fosse stato un certo calo del livello dei doppiati, lamentato peraltro in varie risposte ai quesiti. Peraltro risultava saggia la proposta di migliorare il doppiato, come pure quella di rendere accessibile la visione dell'originale sottotitolato in cinema d'essai come la Quirinetta di Roma, se non altro per dar modo a coloro che erano in grado di capire il film conoscendo la lingua dell'originale di gustarlo nella sua intatta purezza.

Una delle lamentele espresse a proposito del doppiato nell'inchiesta del 1940 riguardava la dizione degli attori e il loro uso dell'italiano. A tal proposito Fernando Cerchio (regista e montatore dell'Istituto Internazionale Luce) osserva: "Nei film doppiati si trova sempre una lingua italiana parlata con cadenze e intonazioni non italiane: o è l'affrettata sillabicità dell'inglese (meglio, dell'americano, un po' miagolato), o il cadenzato posar le vocali del francese, con certe sue caratteristiche intonazioni cantate, oppure la rumorosità secca del tedesco. Queste storpiature sono divenute così comuni nel cinema che ben pochi spettatori se ne accorgono (il loro orecchio è divenuto grossolano, ha perduto ogni finezza percettiva) e quando erano in massimo onore da noi le produzioni americane, quel parlare affettato e sillabico – vero scempio della nostra lingua italiana – era divenuto quasi il parlare ufficiale del cinema, tanto che alcuni nostri

attori lo scimmiottavano nel recitare, perdendo così completamente il senso musicale e ritmico della lingua che in un attore è invece qualità di primissima importanza, come d'altronde lo scimmiottavano pure i “gagà” e le signorinelle di Via Veneto”

L' ITALIANO DEPURATO

“E’ necessario allora superare la letteratura affidandosi a una specie di lingua basica, ugualmente lontana dai linguaggi parlati e da quello letterario propriamente detto” Roland Barthes

Tale intervento apre la via ad un altro aspetto importante dell’evoluzione del doppiaggio, come della storia del nostro cinema in generale: la questione del linguaggio.

Il doppiaggio mantenne sostanzialmente immutata per decenni la fisionomia linguistica elaborata negli anni trenta (sotto l’effetto delle istanze puristiche e protezionistiche del regime fascista), cioè il pieno rispetto della pronuncia romano-fiorentina, una sostanziale adesione alla norma grammaticale, l’uso del condizionale, l’adozione di un lessico decorosamente medio e largamente comprensibile.

La dialettofobia e il purismo del regime fascista produssero un modello linguistico del doppiato caratterizzato da un notevole livellamento rispetto all’originale. Sembra che il doppiaggio abbia risentito poco, dal dopoguerra fino ad anni recenti, delle vaste e profonde trasformazioni che hanno investito in particolare da una parte il pubblico cinematografico, dall’altra la produzione nazionale. Il pubblico si è fatto sempre meno dialettofono e sempre più aperto alla comprensione e all’uso di un italiano con coloriture locali. La produzione, trovatasi del tutto priva di orientamenti normativi, in questi ultimi cinquant’anni ha sperimentato svariate produzioni linguistiche: il mimetismo del neorealismo; la mescolanza di codici e di registri di matrice teatrale nei “film d’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 viva via anche ai film seri. Il doppiaggio invece è rimasto pressoché immobile. Tra le cause probabili del conservatorismo è la difficoltà storica dell’italiano di adeguarsi alla varietà e alla fluidità allocutiva dei dialoghi originali – per lo più inglesi – che erano frutto di una secolare tradizione di lingua parlata d’uso quotidiano. Le grandi case erano attaccate 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 occorre ricordare che gli adattatori e gli attori erano rimasti legati alla propria formazione avvenuta negli anni Trenta, in pieno rigorismo linguistico.

La ricomparsa dei film stranieri, specialmente americani, la cui programmazione era stata proibita dalle leggi fasciste poco prima della Seconda Guerra Mondiale seguì di poco l’arrivo degli Alleati. I nostri cinematografhi ricominciarono nel 1944-45, quindi, ad essere regolarmente alimentati dalla produzione d’oltremare, attesa da numerosi fedeli. Molti film erano parlati in inglese e lo spettatore non poteva giovarsi che delle didascalie italiane riportate in calce ai fotogrammi, leggende che comparivano e scomparivano con velocità sconcertante, superiore alla capacità media di lettura, e che facevano ritornare ai tempi del film muto. Altri, in numero gradualmente crescente, erano doppiati in italiano: ma i tifosi del cinema ricercavano invano le voci familiari e gradite dei tempi nei quali il nostro doppiato, generalmente ottimo, si valeva di recitatori fissi per ogni interprete. Voci nuove, poco coltivate, timbri curiosi ed esotici; un parlato, insomma, che distraeva e urtava lo spettatore anziché avvincerlo, che stonava come un indesiderabile complemento del film invece di risultarne, come dovrebbe essere, una parte sostanziale. Sia il pubblico che la critica chiamavano concordemente “ignobili, infami” questi doppiati, i quali immancabilmente rammentavano il parlato di Stanlio e Ollio.

La situazione ridivenne pressoché normale intorno al 1946. Il difetto dei doppiati del periodo della seconda guerra mondiale era anche la frequenza di forestierismi e interferenze linguistiche di vario genere, dovute generalmente a incompetenza o pigrizia da parte degli adattatori. In *Albergo Nord* (Annabella Jouvét, 1942) si parla di “discendere le valigie”, che rispecchia il francese *descendre ses bagages*. Può succedere però che il calco sia intenzionale, nei casi in cui si mira al raggiungimento di determinati effetti. Fortunatissima fu nell’*Impareggiabile Godfrey* l’uscita di Eugenio Palette, nella consueta parte di pacioccone vittima della consorte, il quale, stufo della continua lagna della moglie: Alessandro! Alessandro! Finalmente scoppia: E smettila una buona volta di alessandrarmi! (l’inglese può infatti dire *to alexander* nel senso di apostrofare qualcuno con tal nome); e dall’inglese *to nose* avrà probabilmente tratto ispirazione il ficcanasare, “ficare il naso” che fece ridere nel film *Ritorna l’amore* (Carole Lombard e James Steward, 1941). Un caso di imitazione intenzionale è quello dato dal gutturale “ah ah”, che cominciò a sentirsi nei nostri doppiati nell’immediato dopoguerra col deciso valore di “sì, d’accordo”. Le due sillabe, pronunziate in fretta, con l’accento tonico sulla seconda, e suono vocalico indefinibile, sono subito entrate nell’uso scherzoso e confidenziale italiano; in testi americani le troviamo scritte *uh huh*.

Naturalmente fatti di questo genere si riscontravano ancor più di frequente nei film stranieri già ricordati, il cui strano parlato italiano pare venisse direttamente eseguito nei paesi di produzione.

Tale è il caso del film *Gli uomini della sua vita* (Conrad Veidt e Loretta Young, 1946) dove, a parte una fastidiosa e grottesca ampollosità che è norma di tutto quel parlato (non feci alcunché = non ho fatto niente), si usano a tutto spiano espressioni di questo stampo: Prego fate, prego dite (ingl. *please do*) e bisogna che realizziate per “bisogna che vi rendiate conto” (dall’ingl. *To realize*).

Nei doppiaggi italiani di questo periodo si assiste a un impasto linguistico spersonalizzato, asettico e uniforme. Il cinema fino a non molto tempo fa

conservava una certa sudditanza nei confronti della letteratura e del teatro e i personaggi tendevano perciò a parlare come libri stampati.

Ad esempio nel film *La Montagna*, un rude montanaro (interpretato da Spencer Tracy) si esprime in un italiano forbito e impeccabile: nella scena culminante, quando il fratello sta per trascinarlo con sé in un burrone, Spencer gli ordina in forbito italiano “recidi la fune”. O per fare altri esempi, tra i mille possibili, tratti dal film *Scandalo al sole*, in un parlato di tipo colloquiale, fra parenti, spiccano espressioni come “amare ed essere amati è l’unica giustificazione dell’esistenza”; “come osi minacciarmi!”; “non sottovalutare l’importanza di una buona educazione”; “si fa vanto della sua inettitudine”. Di qui l’impressione dell’inadeguatezza comunicativa di tanta parte del parlato del doppiaggio. Frasi di quel tipo sarebbero accettabili in situazione di comunicazione più formale, non certo fra madre e figlia.

Come vediamo, i film di questo periodo sono caratterizzati da una lingua molto formale, sul modello della lingua letteraria. Si tratta della maggior parte dei film italiani fino alla fine degli anni cinquanta e di tutti i film stranieri doppiati dell’epoca (fino almeno agli anni Settanta, salvo rarissime eccezioni). I film di questo filone (appartenenti ai generi più disparati: dal mitologico al comico, dal sentimentale al musicale) mostrano una reverenza quasi assoluta alle norme fonetiche e morfosintattiche dell’italiano, una medierà lessicale che evita per lo più l’uso dei dialettalismi, dei forestierismi e dei tecnicismi, un completo azzeramento delle variabili diastratica (eliminazione delle varietà più basse) e di afasica (tendenza a un monolinguisimo di carattere aulico).

Ne è un chiaro esempio *Nata ieri* (*Born Yesterday* 1951). La caratteristica più evidente di *Nata ieri*, tipica commedia americana (non esente da ambizioni socio-politiche) è l’assoluto azzeramento della variabilità: in tutto il film non è possibile riconoscere un’inflexione al di fuori delle norme del DOP, un termine dialettale, un costrutto sintattico, un modo di dire, una forma verbale o una parola poco consoni a uno stile sorvegliato (fanno eccezione 4 errori di pronuncia, ben

sottolineati per ottenere il giusto effetto comico e per marcare il grado ancora arretrato dell'apprendistato culturale di Billie e l'ignoranza di Harry: cassio "cappio", elude "elùde", ilare "ilare", somaro "sommario"). Quest'uniforme formalità, tipica del cinema italiano in generale di quel periodo, è tanto più interessante in *Nata ieri*, in quanto il film tematizza proprio il conflitto tra classi sociali e varietà linguistiche diverse (il coltissimo giornalista Paul Verral, l'elegante e abile avvocato senza scrupoli Jim Devery, l'incivile e ignorante uomo d'affari Harry Brock, la rozza, ma via via sempre più raffinata protagonista Billie Dawn, il retorico politico corrotto Norval hedges, il greve servitore Eddie) e il passaggio da una varietà all'altra (la protagonista Billie si trasforma da rozza ex ballerina di facili costumi e semianalfabeta ad accanita lettrice, fine parlatrice e divulgatrice dei principi costituzionali americani). Questo dinamismo sociolinguistico è pressoché inavvertibile nella versione italiana. Gli autori del film, per rendere un po' più credibile la trama, senza nulla concedere alla lingua popolare o regionale, hanno disseminati in vari brani del film espliciti riferimenti al modo di parlare di Billie e di altri personaggi ("Voglio parlare come le persone distinte", "è mio dovere però dirle che la mia non è una pronuncia perfetta"; "guardi il dizionario", "allora per me questo è arabo", "guardi il vocabolario") e hanno brillantemente delegato al timbro dell'attrice protagonista Judy Holliday (e della doppiatrice Rina Morelli) la funzione distintiva della progressiva evoluzione culturale di Billie: dagli urli gracchianti delle prime scene il timbro diverrà via via meno sgradevole. Nonostante questi espedienti, un senso di forte contraddizione non può non colpire lo spettatore che sente i protagonisti Billie, sedicente ignorante, e Harry, dai modi degni di uno scaricatore di porto, esprimersi l'una con una formalità ai limiti del pomposo e l'altro come un docente di glottologia o come un annunciatore radiofonico, entrambi senza alcuna inflessione regionale: per l'ascoltatore italiano è la pronuncia, prima ancora della costruzione sintattica e della scelta lessicale, a connettersi con il grado di cultura del parlante. Ma il dialetto è (e soprattutto era all'epoca di *Nata ieri*) bandito dal doppiaggio. Alla

base di tale dialettofobia è, da un lato, la volontà di raggiungere le più ampie platee, dall'altro, soprattutto, quella di non accentuare l'antirealismo, in minima parte accettato come tacita convenzione del cinema *tout court* e in particolare di quello straniero doppiato.

Se a Washington sentissimo parlare livornese o emiliano o napoletano, non da immigrati italiani naturalmente, si verrebbe a creare un effetto di straniamento. Per questo motivo, per la mancanza del ricorso al dialetto, l'antirealismo dei film stranieri doppiati prima degli anni 70 è superiore a quello dei film italiani. In questi ultimi, infatti, sebbene generalmente parlati in grammatica, non è raro qualche timido lacerto dialettale. L'italiano, a differenza dell'*american english*, non possiede uno *slang*, ovvero una varietà colloquiale non dialettale, ma solo dialetti più o meno italianizzati, come versione di afasica e diastratica medio-bassa.

Così scriveva Calvino nel 1965: “Più si va nel parlato, nel popolare, specie per le lingue che hanno una dimensione gergale, più l'italiano fa cilecca, perché al livello popolare sconfinava subito nel localismo e nel dialetto, mentre al livello della conversazione familiare, scherzosa “borghese”, è sempre stucchevole e – siccome il costume cambia di continuo – immediatamente “datato” (“L'italiano medio”, come ben dice Pasolini, è una “lingua impossibile, infrequentabile”). Per questo i mezzi a disposizione degli adattatori – dialoghisti italiani di film americani, tolto il ricorso al dialetto, sono sempre stati esigui e consistono essenzialmente nello spostamento delle deflessioni della norma italiana standard dall'asse diatopico-diastratico a quello di afasico – diastratico (qualche indicativo al posto del congiuntivo, qualche ci attualizzante, qualche che polivalente, qualche dislocazione e anacoluto di troppo, qualche accento sbagliato e poco altro). Ma soltanto al cinema e non nella realtà, è possibile occultare la provenienza regionale di un locutore italiano, specialmente nei registri informali. Soltanto in quella nuova varietà diamesica, detta “doppiaggese”, nata con il cinema sonoro, è possibile conciliare uno stile sintattico talvolta familiare e colloquiale con una pronuncia italiana standard o inverosimilmente ibridata. Fabio Rossi definisce questi film

doppiati – doppiati, cioè con un filtro in più, con uno schermo ulteriore che allontana la realtà dalle sue copie: il filtro della lingua inventata, del “doppiaggese”.

DALLA LETTERATURA ALLA LINGUA VIVA

“Se il cinema altro non è dunque che la lingua scritta della realtà (che si manifesta sempre in azioni) significa che non è né arbitrario né simbolico: e rappresenta dunque la realtà attraverso la realtà” Pier Paolo Pasolini

Nell’ambito della lingua inventata si inserisce il caso di *Guys and Dolls* (1955, Joseph L. Mankiewicz, *Bulli e Pupe*). Fu un’operazione singolare, anche se è passata alla storia come un simpatico documento di Kitsch filmico. Ma risale a un momento della storia del doppiaggio in cui si importavano dal teatro le belle voci, le ugole ben impostate, gli scrittori dai congiuntivi ben inanellati, e che dicevano “asciolvere” e “desinare” anziché “mangiare”. In quel contesto fa irruzione un film che già nel titolo “*Guys and dolls*” si rivela altamente gergale, parlato in un inglese in traducibile nell’italiano dell’epoca e che quindi non si presta al processo di mimesi. Non era possibile nell’Italia di quegli anni prendere dalla strada un gergo che fosse attribuibile a personaggi analoghi a quelli dei film. Bisognava inventarlo, e fu inventato. Operazione riuscita? Qui, poco importa. Importa invece delineare il problema. E’ interessante che in quella occasione si operò la scelta di inventare qualcosa che non esisteva nella lingua parlata.

Un caso analogo fu *Trash* (1970, Paul Morrissey, *Trash. I rifiuti di New York*). Quindici anni dopo “Bulli e Pupe” il mondo conosce la tossicodipendenza e questo rende possibile reperire nell’idioletto dei tossicodipendenti la materia prima per doppiare il film. Il lavoro viene affidato a Pier Paolo Pasolini che adatta i dialoghi in Italiano e chiama a recitare un gruppo di teppisti di borgata. Alla connotazione lessicale si sovrappone una sonorità che si fa beffe di tutte le convenzioni del

doppiaggio come lo si intende comunemente. Operazione riuscita? Non ha nessuna importanza. Ciò che conta è il procedimento adottato.

Secondo Oreste Lionello, il doppiaggio responsabile iniziò con i cartoni animati di cui si voleva rendere fruibile il compito educativo. Paperino è stato uno dei primi, poi Bugs Bunny e Winnie the Pooh.

Il padrino, nel 1971, è il primo film nel quale si sicilianeggia. 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 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 prevenzione 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 pareggiare finalmente con la varietà di codici e registri dell'originale.

ODIATOAMATO DOPPIAGGIO

“A che pro discutere a favore o contro il doppiaggio? Se si eliminasse sarebbe come eliminare la pastasciutta.” Franco La Polla

A tutt'oggi la polemica della legittimità del doppiaggio è tutt'altro che spenta e nei toni e nelle proteste non si discosta granché dalle affermazioni contro al doppiaggio nell'inchiesta di cinema. Nell'80 ci fu una denuncia molto pesante in cui furono 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 Taviani e 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 un interprete italiano non poteva essere doppiato, veniva disatteso. Fellini, uno dei più accesi sostenitori del doppiaggio, qualche volta faceva dire dei numeri che poi lui stesso sostituiva con il dialogo in sede di doppiaggio.

Guido Fink, 1994: “Lo scandalo resta tale. Perché appare una violenza e un ibrido rispetto alla pratica delle didascalie, diffusa in altri e più civilizzati paesi.”

Franco La Polla, 1994: “Per quanto distraente, il sottotitolaggio consente un confronto che il doppiaggio non concede. Nel primo abbiamo l’immagine, la lingua originale e la traduzione iscritta sulla pellicola; nel secondo l’immagine e la traduzione. Manca insomma una coordinata di non poco conto.”

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. *Il Patalogo Tre. Annuario 1981 dello spettacolo. Cinema e televisione*. Milano: Ubulibri, 1981.

Antonioni, Michelangelo, “Vita impossibile del signor Clark Costa” in *Cinema*, n. 105, 1940.

Antonioni, Michelangelo, “Ultime note sul doppiaggio” in *Cinema* n. 107, 1940.

Antonioni, Michelangelo, “Pro o contro? Inchiesta sul doppiaggio” in *Cinema*, nn. Da 109 a 115, 1941.

Antonioni, Michelangelo, “Conclusioni sul doppiato” in *Cinema*, n. 116, 1941.

Baccolini, R., R. M. Bollettieri Bosinelli e L. Gavioli, *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna: Clueb, 1994

Bergamo F., *Doppiaggio I. Il cinema diventa sonoro*, Città di Castello (Pg.): Marcon, 1988.

Bergamo F., *Doppiaggio II. Tecniche ed esperienze*, Città di Castello (Pg.): Marcon, 1988.

Biarese, Cesare, “Alla scuola del comandante De Leonardis” in *Segnocinema* 6, 22 (Marzo 1986): 24-26.

Biarese, Cesare, “Sette domande a Franco del Cer” in *La rivista del cinematografo* 55 (sett. Dic. 1982): 357- 358.

Biarese, Cesare, “I dialoghi dell’ammiraglio” in *Segnocinema* 6, 22 (marzo 1986): 20-21.

Biarese, Cesare, “I sottotitoli: un’alternativa al doppiaggio” in *La rivista del cinematografo* 55 (sett. dic. 1982): 361.

Biarese, Cesare (curat.), “L’officina del doppiaggio” in *La rivista del cinematografo* 55 (sett. dic. 1982): 351-361.

Briareo, G., “Il doppiaggio in Italia”, in *Cinema*, n. 29, 1937.

Camerini, Claudio e Cesare Biarese (curat.), “Segnospeciale/ Prima del doppiaggio” in *Segnocinema* 6, 22 (marzo 1986): 18-43

- Camerini, Claudio, "Confesso che ho adattato" in *Segnocinema* 6, 22 (marzo 1986): 26-27.
- Camerini, Claudio e Cesare Biarese (curat.), "Da Kunta Kinte a Gei-Ar" in *Segnocinema* 6, 22 (marzo 1986): 42-43.
- Camerini, Claudio e Cesare Biarese (curat.), "Alla ricerca del dialogo perduto" in *Segnocinema* 6, 22 (marzo 1986): 40-41
- Camerini, Claudio e Cesare Biarese (curat.), "Problemi, problemi, problemi..." in *Segnocinema* 6, 22 (marzo 1986): 30-39.
- Cary, Edmond, "La traduction totale" in *Babel* 6, 3 (1960): 110-115.
- Castellano, Alberto (curat.), *L'attore dimezzato* (parte I e II), Roma: Quaderni di Filmcronache, 1994.
- Chaluja Elias, Jacques Fillion, Gianna Mingrone, Sebastian Schadhauser (curat.), "Sul doppiaggio" in *Filmcritica*, 208 (Luglio-Agosto): 258-274.
- Chiarini, L., "Intraducibilità del film" in *Lo schermo*, Agosto 1936.
- Chiarini, L., "L'uomo ombra, Pro e contro il doppiaggio" in *Lo schermo*, ottobre- novembre 1936.
- Comuzio, Ermanno, "Voce/ volto. Problemi della vocalità nel doppiaggio cinematografico" in *Il verri* 1-2 (marzo-giugno): 191-217
- D'Amico, Masolino, "Dacci un taglio, bastardo! Il doppiaggio dei film in Italia", in *La rivista dei libri*, Marzo 1994.
- Di Fortunato, Eleonora, e Mario Paolinelli (curat.), *La Questione doppiaggio*, Roma: AIDAC, 1996.
- Fava, Claudio G., "Le perle false del doppiaggio" in *Rivista del Cinematografo* 51, 5 (maggio 1978): 183-185.
- Furno, Giuseppe, "Versione italiana, piccola storia" in *Il manifesto*, inserto speciale n. 23 (25 Aprile- 1 Maggio).
- Gauthier, Guy, "Quand le son était muet" in *Image et son* 215 (mars 1968): 47-53.
- Gautier, Gérard- Louis, « La traduction au cinéma : Nécessité et trahison » in *Image et son/Ecran* 363 (Juillet/août 1981) : 102-118.
- Gautier, Gérard-Louis, « Doublage et sous-titrage : Les deux mamelles de la traduction » in *Image et son/Ecran* 363 (Juillet/août 1981) : 102-110.
- Maraschio, Nicoletta, « L'italiano del doppiaggio » in AA.VV., *La lingua italiana in movimento*, Firenze: Accademia della Crusca, 1982, 137-158.
- Mc Clelland, Doug, "Dubbing- The Jolson story" in *Films in Review* 32, 5 (May 1981): 278-85.
- Menarini A., *Il cinema nella lingua. La lingua nel cinema*, Torino: Bocca, 1955.
- Migliorini, R. e Tritapepe, R., *Il sonoro del film*, Roma, Centro Studi e sperimentazioni cine-tv, 1972.
- Moskowitz, Ken, "Subtitles vs. Dubbing" in *Take one* 5 (April 1979): 2.
- Mounin, Georges, "La traduzione per il cinema" in *Teoria e storia della traduzione*, Torino: Einaudi 1965, 159- 165.
- Pavolini, C., "Tradurre un film", in *Cinema*, n. 5, 1936.
- Philbert, Bertrand, "J'entends des voix" in *Cinematographe* 104 (octobre 1984): 30-31.
- Quargnolo, Mario, *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemona: La Cineteca del Friuli 1986.
- Quargnolo, Mario, "Pionieri ed esperienze del doppiato italiano" in *Bianco e Nero* 28, 5 (maggio 1967): 66-77.

- Raffaelli, Sergio, "Film esteri doppiati: quasi una truffa", in *Lecture*, 1971.
- Raffaelli, Sergio, "Italiano filtrato" in *Hollywood in Europa*, Firenze, La Casa Usher, 1991.
- Raffaelli, Sergio, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi del cinema italiano*, Firenze: Le lettere, 1992.
- Renoir, Jean, "Contro il doppiaggio" in J. Renoir, *La vita e il cinema. Tutti gli scritti 1926-1971*, Milano: Longanesi & C., 1978.
- Shochat, Ella e Stam, Robert, "The cinema after Babel. Language. Difference. Power" in *Screen*, nn. 3, 4, 1985.
- "To dub or not to dub" in *Theatre Arts* 45, 10 (oct. 1961)
- Turner, Adrian, "Dubbed and Snubbed" in *Film Illustrated* 3, 34 (June 1974): 382-383.
- Voge, H., "The translations of films: subtitling vs. dubbing" in *Babel*, n. 23, 1977.