

IL DOPPIAGGIO CINEMATOGRAFICO COME SUSSIDIO DIDATTICO

Anna Nencioni

Universidad de Salamanca

L'attività traduttiva realizzata in prima persona e l'analisi di traduzioni definitive già pubblicate possono giovare all'apprendimento di una L2 nel momento in cui, in un livello avanzato, l'abbandono della fase di interlingua nasce, fra le altre cose, dalla consapevolezza della differenza e del contrasto.

Riguardo al gruppo di destinatari, pensiamo a una facoltà di tipo filologico, per rifarci alla realtà spagnola, o linguistico, pensando a un contesto istituzionale italiano.

Proponiamo come sussidio didattico un film doppiato, ferma restando la conoscenza della versione originale, con particolari riferimenti a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* di Pedro Almodóvar e *Mediterraneo* di Gabriele Salvatores.

La peculiarità del testo, i problemi di traduzione derivati dal singolare processo comunicativo che si instaura fra il prodotto e lo spettatore in culture diverse (e linguisticamente considerate fin troppo affini come quella italiana e quella spagnola), fanno del doppiaggio cinematografico un caso speciale di sussidio didattico: utilissimo come testo in sé e come pretesto per acuire la sensibilità del discente che, da apprendente adulto, si pone il problema di due lingue a confronto.

Tralasciamo volutamente, in questa sede, gli aspetti strettamente tecnici dell'attività del doppiaggio, argomento che riguarderebbe una scuola o una facoltà che miri alla preparazione professionale.

La traduzione è stata rivalutata in questi ultimi anni: non certo come momento privilegiato né come esercizio meccanico che farebbe pensare che una lingua possa esser il calco di un'altra, ma come attività che presuppone una corretta ricezione del testo dal punto di vista semantico e pragmatico e che, quindi, obbliga a una lettura in profondità e a un continuo gioco di inferenze culturali.

Siamo di fronte ad un'attività complessa e articolata che va ben oltre le quattro abilità canoniche, perché richiede la capacità di smontare un testo in tutte le sue parti, di valutare la portata del messaggio comunicato e la possibilità di trasferirlo in un'altra lingua, di cui vanno rispettati i meccanismi di costruzione del discorso.

Se la traduzione viene proposta in un contesto didattico che non prevede una preparazione professionale, può sembrare un esercizio falso.

Falso come sforzo troppo gravoso nel tentativo di avvicinarsi a un modello concretamente inesistente, dato che una traduzione è sempre suscettibile di cri-

tiche e rifacimenti; falso come verifica dell'avvenuto apprendimento di determinate strutture o di un particolare lessico, soprattutto quando si usano testi preparati ad hoc, che presentano una densità di difficoltà morfologiche e sintattiche, assente in un testo autentico-scritto o parlato-reale.

Vale la pena, allora, anche in un corso di traduzione, di programmare la cosiddetta "Unità 0" per poter ricordare, indipendentemente dalle lingue prese in esame, le esperienze traduttive di qualsiasi individuo, dal punto di vista attivo e passivo.

Quando si parla di traduzione intralinguistica, è evidente che l'esperienza quotidiana di ognuno di noi potrebbe fornire un buon numero di esempi: chiunque si può riconoscere in un ruolo di traduttore attivo, quando, a seconda del contesto e dell'interlocutore, opera delle modifiche di testi scritti e orali, pur mantenendone intatto l'argomento.

Ma sarà ancor più utile osservare, e far osservare agli studenti, la dimensione comune di "utenti" della traduzione: dalla lettura del giornale che riporta una notizia diffusa da agenzie di stampa internazionali alla consultazione di un manuale di istruzioni del più banale elettrodomestico, in tutto ciò che ha a che fare con il consumo, si tratti di prodotti concreti o meno materiali come i messaggi dei mass media, l'attività traduttiva non ci è estranea.

Quello dei mass media è un discorso sopranazionale che porta alla riduzione delle differenze culturali, soprattutto nell'ambito di determinati linguaggi settoriali (1).

Si tratta di un fenomeno già percepibile nella lingua scritta e in minor misura, per adesso, nel parlato: il parlato informale, così frequentemente proposto dal cinema, rimane il luogo privilegiato delle differenze culturali.

L'analisi di traduzioni già realizzate da altri costituisce un interessante momento di riflessione, di ricostruzione dei criteri che hanno guidato il o i traduttori verso un determinato risultato che si presenta come definitivo, finito, pronto per esser ricevuto e accolto nella cultura d'arrivo.

È stato giustamente notato (2) che il parlato cinematografico è solo una parte di un testo, il film, composto da suoni decifrabili, rumori, immagini, musica, difficilmente separabili nel momento della percezione.

Ma di questa globalità viene tradotto solo il dialogo, dando per scontato che in un film doppiato si riproduce esattamente lo stesso rapporto fra le parole e il resto degli elementi che compongono il contesto.

Non sempre ciò avviene e potrebbero sorgere problemi di comprensione, dovuti a mancanze di coerenza e di coesione, laddove il film doppiato nasce, invece, proprio come mezzo per far capire un testo che in lingua originale sarebbe per molti incomprensibile.

Il parlato cinematografico è, per quanto a volte ce ne dimentichiamo, finzione: nasce da un copione, che, a sua volta, ha già subito un processo di "traduzione" rispetto alla sceneggiatura.

Riprendendo la tipologia di M. Gregory (3), appartiene a quel tipo di “scritto per essere detto come se non fosse scritto”: “è quello che mira a cancellare del tutto il proprio marchio di genesi scritta, per mimare con la maggiore verosimiglianza possibile le cadenze, i ritmi, le forme del parlato” (4).

In questo è rapportabile a quel “parlato recitando” a cui si riferiva G. Nencioni a proposito del linguaggio teatrale (5), che può acquisire “una spontaneità trasposta quando l’attore, in una sorta di transfert, si cala completamente nella parte e assume la personalità del personaggio, aggiungendo al testo proferito (e nato scritto) tutti quei tratti paralinguistici e cinesici inscindibili dal parlato e invece sempre inesorabilmente assenti nella scrittura” (6).

Ma questa mimesi del parlato spontaneo è limitata dalla stessa natura del tempo cinematografico che non è, ovviamente, quello reale.

Lo stesso Almodóvar ricordava che “los actores tienden a decir las cosas de la forma que hablan normalmente y eso dilata los diálogos, porque se van acumulando los tiempos... No hay reglas para esto pero una cosa es hablar y otra cosa es decir diálogos” (7).

Almodóvar si rivela, tra l’altro, un rigoroso difensore di una corretta dizione e di una comprensibile articolazione dei fonemi, impensabile se i personaggi appartenessero alla vita reale: “En una película aunque saques a un quinquise le tiene que entender lo que dice, las sílabas tienen que articularse y las oraciones tienen que tener un sentido: todo eso ha de tenerse en cuenta a la hora de hacer un sonido directo” (8).

È questo compromesso fra spontaneità e finzione, che lo spettatore della versione originale non avverte consapevolmente, riconoscendosi pienamente nei dialoghi ascoltati, che spesso salta in una versione doppiata, che viene sentita come falsa per quanto il testo, ciò che viene detto, abbia cercato di esser “fedele” all’originale.

Ma basta che lo scarto si verifichi sul piano della prosodia, solo per citare un esempio, perché la riproduzione venga sentita come inefficace.

Il doppiaggio cinematografico non sfugge, come qualsiasi traduzione, alla problematica dei criteri da adottare nel momento in cui si propone un prodotto che seguirà un iter comunicativo comunque diverso in due culture.

L’opera tradotta si inserisce nella cultura d’arrivo in modi necessariamente diversi rispetto alla versione originale e, volendo allargare il discorso, il rapporto che intercorre fra le varie opere di uno stesso autore e i collegamenti e i rimandi che il lettore o lo spettatore può stabilire fra di esse sono, per forza, altri.

Dato che il dialogo cinematografico è un tipo di testo “authoritative”, per riprendere la terminologia di P. Newmark (9), sarebbe logico aspettarsi una traduzione più semantica che comunicativa.

Ma proprio perché il dialogo cinematografico è accompagnato da tratti prosodici, linguaggio gestuale, tempi nei turni di parola e velocità non sempre

equivalenti in due lingue negli scambi di battute, senza dimenticare la necessaria sincronia dell'immagine rispetto ai tempi dell'enunciazione, il problema non è solo quello di tradurre uno "scritto per essere detto come se non fosse scritto".

Si tratta di rendere credibile, agli occhi e all'orecchio di un nuovo spettatore, un evento comunicativo che ha già convinto altri riceventi in un'altra lingua.

Nella misura in cui le reazioni degli spettatori saranno simili nelle due culture, potremo pensare a un'analogia del prodotto, mai ad una identità. (10).

A questo proposito sarebbe interessante poter sottoporre all'attenzione degli studenti una raccolta delle critiche che lo stesso film ha ricevuto nel paese d'origine e all'estero in versione doppiata: se la dimensione strettamente verbale dei dialoghi ha suscitato più di un commento nella versione originale e questo aspetto viene totalmente trascurato nei giudizi dedicati alla versione tradotta, ci si può chiedere in che misura ciò dipende dall'esito del doppiaggio.

L'obiettivo principale dell'analisi del doppiaggio cinematografico è che lo studente si renda conto delle informazioni trasmesse dal testo originale, degli aspetti culturali non sempre immediatamente rintracciabili in un'altra lingua, riuscendo così a individuare i processi operati dal traduttore e ad esprimere un giudizio motivato sulle due versioni.

I percorsi di ricognizione potranno essere diversi e più o meno guidati a seconda del livello di competenza linguistico-traduttiva degli studenti ma, come sempre, bisognerà rifuggire dall'idea di vendere certezze impossibili.

L'ideale sarebbe programmare un lavoro di tipo seminariale, dove il ruolo del docente è fondamentale per sistematizzare gli aspetti trattati, affinché le osservazioni che nascono dal confronto non si traducano in fumosi dibattiti eccessivamente dispersivi: da un punto di vista strettamente operativo, sarebbe auspicabile che di queste discussioni rimanesse una traccia scritta.

Potremmo cominciare da un film la cui versione originale è nella lingua dello studente e presentarne la versione doppiata: in termini generali, anche chi non ha un'ottima competenza attiva nella L2 riesce tuttavia perfettamente a captare il non tradotto, l'equivoco, l'informazione mancante, la soluzione stridente, pur senza essere in grado di fornirne un'altra con sicurezza.

La consapevolezza della perdita, che è inevitabile in qualsiasi traduzione di un testo minimamente creativo, dovrebbe, a nostro avviso, essere nuovamente stimolata con la visione di un film la cui versione originale sia nella L2 e la versione doppiata nella lingua dello studente.

Percorsi incrociati, quindi, e, ancora una volta, testi paralleli.

Immaginiamo una situazione ideale in cui le due versioni hanno la stessa durata e non sono stati effettuati tagli che rimetterebbero in discussione anche solo semplici aspetti di deissi spazio-temporale: quest'ultimo è un caso più frequente di quanto ci si possa aspettare.

Le voci diverse degli attori saranno, logicamente, il primo aspetto che colpisce, in modo spesso sgradevole, se l'attore è conosciuto proprio per il suo

tono di voce, la sua musicalità, una modulazione particolare inconfondibile e ritenuta, quindi, insostituibile.

Normalmente si è molto più restii ad accettare l'ipotesi di una traduzione efficace di un film visto e goduto nella nostra lingua madre che non ad ammettere che, in fondo, siamo assidui consumatori di doppiaggio (sia in Spagna sia in Italia), il che ci ha privato della conoscenza del parlato cinematografico reale di altre culture: che ciò possa avvenire con un film "nostro" ci appare sempre più grave.

L'intonazione cambierebbe comunque in un'altra lingua, ma spesso si avverte nel doppiaggio una tendenza all'appiattimento e alla standardizzazione che non poche volte elimina informazioni: si pensi a un contesto ironico in cui l'intonazione non pertinente porta a un cambiamento del significato.

Nel doppiaggio vengono solitamente eliminati quei tratti locali, accento e pronuncia, che nella versione originale possono essere funzionali alla caratterizzazione del personaggio, anche senza arrivare all'estremo in cui a una determinata parlata corrisponde uno stereotipo culturale molto presente e condiviso nella cultura d'origine.

È pur vero, però, che lo spettatore di un film doppiato non accetterebbe facilmente la riproduzione calcata del proprio repertorio linguistico in un contesto che sa già essere "straniero".

Un altro aspetto interessante è il linguaggio gestuale che accompagna, sistematicamente, determinate espressioni in una lingua, soprattutto interiezioni (11).

Anche in culture affini come quella spagnola e italiana non sempre esistono equivalenze perfette e, visto che la traduzione riguarda solo le parole, la perdita dal punto di vista espressivo può essere molto forte.

Se il parlato cinematografico, pur con i limiti commentati precedentemente, appare allo spettatore della versione originale come spontaneo e riconducibile alla sua esperienza quotidiana di parlante, è facile pensare che qualsiasi scarto di registro operato nel doppiaggio introduce importanti modifiche.

È questo il caso, frequente nei film attuali, del turpiloquio: il senso di falsità della versione doppiata può derivare da una scelta verso l'alto, con soluzioni eufemistiche che a volte sfiorano il ridicolo, o da una traduzione letterale dell'espressione colorita, che appare molto più forte nella traduzione.

Il calco letterale potrebbe operare uno spostamento del *focus* informativo rispetto alla versione originale, proprio perché in un parlato informale naturale l'espressione volgare con un'alta frequenza d'uso perde il valore semantico e diventa soprattutto un elemento pragmatico del discorso.

Le considerazioni esposte finora hanno trovato un utile banco di prova nell'analisi di due doppiaggi che suggeriamo come materiale estremamente ricco e proponibile: quello del film di P. Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) e quello del film di G. Salvatores *Mediterraneo* (1991).

Film lontani per argomento e struttura, certo, ma in entrambi il dialogo è importante e si realizza in una lingua attuale.

In entrambi i casi si tratta di film che, all'estero, hanno fatto conoscere il regista al grosso pubblico, che ha ricevuto il film come "opera prima", quando nel paese d'origine era il punto di arrivo di una traiettoria già conosciuta dagli spettatori.

Di entrambi i registi è stato detto che uno dei punti di forza del loro prodotto sono gli attori, considerati come una sorta di *factory* (12), gruppo che funziona come tale e che ha abituato lo spettatore della versione originale a una perfetta fluidità di rapporti che si riflette nella disinvoltura e naturalezza dei dialoghi.

Mujeres è un film che parla di cinema e di doppiaggio, dell'importanza della voce nell'esprimere falsità o autenticità e il percorso più difficile da mantenere nella versione tradotta è proprio la catena voce cinematografica /parlato spontaneo, passando attraverso il finto spontaneo del parlato trasmesso.

Nel complesso, comunque, la critica italiana ha ampiamente sottolineato la riuscita dei dialoghi ed è lecito chiedersi come sia stata resa in italiano una lingua colloquiale, basata sulla battuta, l'ironia, la frase fatta.

La scelta è stata decisamente di tipo "target oriented": le singole frasi sono state "rivoltate" per poter rendere credibile il dialogo anche nella traduzione, mirando a un risultato globale più che alla fedeltà filologica ai singoli enunciati.

I punti più deboli del doppiaggio son proprio quelli in cui la fedeltà letterale al testo originale fa crollare il nuovo equilibrio raggiunto nell'altra lingua e provoca stonature di mancata coerenza stilistica.

Certo che fa un effetto strano vedere *Mujeres* in italiano e "ascoltare una voce italiana che doppia C. Maura che doppia Joan Crawford non è neppure più un raddoppiamento, ma una mise en abîme" (12)

La nuova voce di Chus Lampreave mentre conciona sulla sincerità obbligatoria dei testimoni di Geova è molto più misurata e la parlata di María Barranco non è localmente caratterizzata, come in spagnolo.

Mediterraneo di G. Salvatores narra la storia di un drappello di soldati sbarcati su un'isoletta greca nel 1941 e dove rimangono per tre anni, dimenticati dalle autorità italiane e, a loro volta, sempre più dimentichi del proprio ruolo di soldati.

In realtà la data e il luogo non hanno molta importanza per poter raccontare, come nei film precedenti di Salvatores, *Marrakech Express* e *Turné*, -che lo spettatore spagnolo non conosce- una storia di amicizia di un gruppo che riproduce la generazione degli odierni quarantenni.

È la generazione che ha vissuto il rflujo e il ritorno al privato, dopo l'impegno politico dei fratelli maggiori e non rinuncia alla possibilità della fuga attraverso l'ironia: ironia che in *Mediterraneo* colpisce soprattutto un certo tipo di linguaggio politico, il sinistrese-burocratese parlato dal sergente Lorusso

quando vuole mostrarsi piú efficiente, con un accento e un'intonazione, non a caso, tipicamente milanese.

Il doppiaggio spagnolo ha eliminato qualsiasi tratto di parlata locale e la traduzione dei dialoghi vuole essere estremamente fedele all'originale: in questo modo viene eliminata l'ironia sui modelli stereotipati del discorso, che, ovviamente, non sono uguali nelle due lingue.

Lo spettatore italiano sa, dalle prime battute, che i personaggi sullo schermo sono suoi contemporanei (e forse questo spiega il grosso successo di pubblico) mentre in spagnolo la lingua è molto meno datata.

Ogni film rappresenta un mondo a sé, fatto di forme e contenuti che si inseriscono nel patrimonio di informazioni e di ricordi dello spettatore: è un rapporto quasi "privato" difficilmente traducibile ed esportabile.

Ma, al di là di questa inevitabile perdita, il doppiaggio rimane come uno dei casi piú interessanti e complessi di traduzione: se, rifuggendo da giudizi manichei e aprioristici del tipo "giusto o sbagliato", riusciremo a far individuare distanze culturali inaspettate o equivalenze discorsive possibili, potremo ritenerci soddisfatti di averlo scelto come sussidio didattico.

NOTE

- 1) José Lambert, "La traduction, les langues et la communication de masse", *Target*, 1989, n° 2, pp. 215-237.
- 2) Dirk Delabastita, "Translation and mass communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics", *Babel*, 1989, n°4, pp. 193-218.
- 3) M. Gregory, S. Carroll, *Language and Situation*, Routledge & Kegan Paul, London-Henley-Boston, 1978.
- 4) Cristina Lavinio, *Teoria e didattica dei testi*, La Nuova Italia, Firenze, 1990, pp. 126-179.
- 5) Giovanni Nencioni, *Di scritto e di parlato*, Zanichelli, Bologna, 1983, pp. 126-179.
- 6) Cristina Lavinio, *op. cit.*, p. 34.
- 7) Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, p. 150.
- 8) *Ibidem*, p. 151.
- 9) Peter Newmark, "Translation as Means or End", *About Translation*, Multilingual Matters, Clevedon-Philadelphia-Adelaide, 1991, pp. 1-13.
- 10) Roberto Mayoral, Dorothy Kelly, Natividad Gallardo, "Concept of Constrained Translation. Non linguistic perspective of translation", *Meta*, 1988, n°33, pp. 356-367
- 11) Isabella Poggi, "Le analogie fra gesti e interiezioni: alcune osservazioni preliminari" in Franca Orletti (a cura di), *Comunicare nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 1983, pp. 117-133.
- 12) Massimo Lastrucci, "Pedro Almodóvar, un moralista del riflusso in Paolo Vecchi (a cura di), *Maravillas. Il cinema spagnolo negli anni '80*, La Casa Usher, 1991, p. 92: "...gli attori che affezionatoissimi lo hanno accompagnato in una sorta di *factory* per tutta o quasi la sua produzione, tanto da definire quasi almodovariani certi volti..."
- 13) Lorenzo Pellizzari, "Mediterraneo di Gabriele Salvatores", *Cineforum*, 1991, n°4, p. 87: "Anche se non lo confessa apertamente... il regista ha in mente, o in atto, una propria *factory*; meglio, lo si potrebbe definire una sorta di piccolo imprenditore di set..."
- 14) Sembrerebbe una tendenza abbastanza diffusa nel doppiaggio realizzato negli ultimi anni in Italia. Cfr. Nicoletta Maraschio, "L'italiano del doppiaggio" in Accademia della Crusca, *La lingua italiana in movimento*. Presso l'Accademia, Firenze, 1982, pp.137-158.
- 14) Gualtiero de Marinis, "Donne sull'orlo di una crisi di nervi", *Cineforum*, 1988, n°12, p. 82.