

Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell'adattamento

Eleonora Fois

Introduzione

Nel contesto della traduzione audiovisiva, l'adattamento in Italia è al contempo la pratica più diffusa nell'uso e più trascurata nell'analisi, poiché non gode certo dei favori critici accordati alla traduzione letteraria; tuttavia, coloro che operano concretamente affinché un film giunga nelle sale o un libro sia esposto negli scaffali di una libreria condividono la stessa sorte: sia il dialoghista che il traduttore editoriale sono delle figure per lo più invisibili, come ribadisce anche Castellani, critico cinematografico de *Il Mattino*:

Rispetto alla qualità e professionalità dei nostri "lavoratori" del doppiaggio, lo spazio che la stampa riserva ad essi è ancora inadeguato: spesso ci si limita a registrare, in maniera molto vaga e confusa, la loro bravura senza mai entrare davvero in questo mondo con gli strumenti necessari. (Paolinelli – Di Fortunato 1996: 22).

Il dialoghista, come il traduttore editoriale, ha inoltre pieno riconoscimento del proprio lavoro, protetto dal diritto d'autore:

L'Adattatore-dialoghista – ai sensi dell'art. 4 della legge 633/41 – ha la paternità del testo realizzato, che è tutelato dalle norme vigenti del diritto d'autore, in particolare dagli artt. 18 e 20 della legge 633/41. ("Contratto nazionale del doppiaggio": 4).

Parlare di traduzione audiovisiva significa non solo analizzare lo scenario teorico e pratico che si presenta al dialoghista, ma affiancarsi inevitabilmente a una polemica che riguarda la legittimità di tale mestiere, che sta alla base del doppiaggio e della fruibilità per il pubblico italiano della schiacciante maggioranza della produzione cinematografica o televisiva internazionale. Molto si è detto a riguardo,

insistendo soprattutto sull'illusione di immediatezza e sulla falsa riproduzione culturale che offre al pubblico. Tra i critici dell'adattamento troviamo Bruno Osimo, per il quale lo spettatore, ingannato dal sentir parlare il film nella sua lingua, non coglierebbe le diversità culturali che pure ha davanti agli occhi (Osimo 2004: 134). Così invece Filippo Ottoni, presidente dell'AIDAC (Associazione Italiana Dialoghista Adattatori Cinetelevisivi) in un intervento al Media Mundus Public Hearing, nel 2008:

Se in questo momento dovessi parlare italiano, pochi tra voi, se non nessuno, capirebbe quello che sto dicendo senza l'aiuto di una traduzione simultanea, e di conseguenza la mia preziosa "diversità culturale" andrebbe completamente perduta. [...] Senza un modo sicuro di aprirsi ad una comprensione più ampia dei contenuti espressi dalle diversità culturali, che senso avrebbe proteggere tali diversità?¹

Sulla complessità e sugli obiettivi ambiziosi dell'adattamento si pronuncia anche Edmond Cary: «la traduzione cinematografica merita veramente il titolo di traduzione totale e può considerarsi il grado più elevato di traduzione» (in Paolinelli 1993: 30). Nonostante tali critiche, adattamento e doppiaggio continuano ad esistere, in quanto garantiscono una fruizione ottimale dell'opera e il pieno coinvolgimento dello spettatore.

Adattamento e traduzione

A livello teorico esiste una differenza, ancora da perfezionare, tra traduzione e adattamento, il cui cardine risiede nel livello di rielaborazione del testo. Nell'adattamento le scelte del traduttore si fanno più invadenti, spaziando dal rimodellamento di alcune parti al taglio drastico di altre. In una traduzione invece si tende a seguire la struttura e il contenuto del prototesto: «a faithful, literary rendering into another language» (Aaltonen 2000: 87). Sono procedure che richiedono in ogni caso un professionista, debitamente formato, che funga da intermediario tra il prototesto e il metatesto.

Le logiche alla base di un adattamento sono varie; considerando l'ambito strettamente letterario, l'adattamento si rende necessario principalmente laddove l'opera rischi di non essere recepita o compresa dal pubblico di arrivo (che non è quello originario, per il

¹ Traduzione mia.

quale il prototesto era stato pensato): è questo il caso dei grandi romanzi classici adattati per il pubblico infantile, dove semplificazioni linguistiche e ritocchi al *plot* diventano indispensabili.

Un ottimo esempio di adattamento viene dal teatro, uno dei più potenti mezzi di espressione culturale, dove, in nome dell'interscambio e dell'arricchimento, può nascere l'esigenza di ritoccare una *pièce* per renderla efficace in un nuovo metacontesto. A tal proposito basteranno due esempi: il primo è l'adattamento spagnolo di *My Fair Lady*, musical tratto dall'omonimo film (a sua volta ispirato da *Il Pigmaliione* di George Bernard Shaw), dove la parlata sgrammaticata di Eliza deve essere necessariamente sostituita a livello linguistico e adattata a quella spagnola, per restituire la stessa impressione dell'originale (ciò che Nida definiva «*equivalenza dinamica*» (in Morini 2007: 66) ovvero l'agire sul metatesto in modo tale da potervi generare le stesse sensazioni create dal prototesto nei suoi destinatari). Il secondo esempio riguarda Dario Fo e *Morte accidentale di un anarchico*: la versione inglese (*Accidental Death of an Anarchist*), messa in scena nel 1979 a Londra, evidenzia come le varie culture percepiscano e trasformino un testo fortemente radicato nella protocultura, alla quale si rimanda continuamente. In questo caso, il trasferimento sociale e culturale fa sì che la denuncia ideologica e politica perda vigore, a favore di un'attenzione pressoché totale al testo e di una decisa virata verso il comico. La traduzione del teatro di Fo trascura quegli aspetti che in Italia sono dei punti di forza, perché all'estero non hanno la stessa efficacia comunicativa: si potrebbe dire che gli spettatori inglesi hanno visto in realtà un altro spettacolo, pur con lo stesso titolo.

Vi è poi l'adattamento che coinvolge due mezzi e due codici diversi: spesso infatti un'opera letteraria diventa film o *pièce*, o una storia valida viaggia dal palcoscenico al grande schermo (e viceversa). Il cinema e il teatro sono ricchissimi di esempi: per la letteratura si pensi solo agli adattamenti di *Pride and Prejudice* della Austen – dal primo film del 1940 alla famosissima miniserie della BBC del 1995 fino al ritorno al cinema nel 2005 – o ai sempre più frequenti casi di adattamenti di *musicals*, con un elenco di tutto rispetto – *Chicago* nel 2002, *Il fantasma dell'Opera* nel 2004, *Mamma Mia!* nel 2008, *Rock of Ages* nel 2012, in arrivo *Les Misérables*. Qui ciò che conta non è ripensare la storia, che resta pressoché intatta, quanto le modalità di raccontarla: dalle modifiche dovute al rispetto del codice specifico (si pensi alla generale riduzione dei tempi e al conseguente taglio di alcuni numeri musicali nelle trasposizioni cinematografiche) alle nuove rese che sfruttano le potenzialità del mezzo in questione.

Si intuisce perciò che l'adattamento differisce dalla traduzione soprattutto per la diversa attenzione al rapporto di adeguatezza/accettabilità del testo di arrivo, di qualsiasi natura esso sia:

A translator may subject him-herself to the original text and the norms it has realized, or to the norms active in the target culture or in that section of it which would host the end product. [...] Whereas adherence to source norms determines a translation's adequacy as compared to the source text, subscript to norms originating in the target culture determines acceptability. (Toury 1995: 57)

L'adeguatezza, come si è visto negli esempi precedenti, non riguarda soltanto la ricezione (come avviene negli adattamenti teatrali, dove domina la fruibilità del metatesto a scapito delle culturospecificità, preservate invece in una traduzione accettabile, che diventa un ottimo veicolo di conoscenza dell'Altro²), ma negli adattamenti intersemiotici coinvolge anche il momento della creazione dell'opera: il contenuto non può non piegarsi alle esigenze comunicative e ai codici del nuovo mezzo.

La traduzione audiovisiva

La traduzione audiovisiva consiste nell'intervenire sull'aspetto linguistico – battute e dialoghi – di un prodotto audiovisivo, al fine di permetterne la circolazione in un mercato diverso rispetto a quello di partenza. Vi sono molte forme di traduzione audiovisiva: le più immediate e conosciute sono il sottotitolaggio e l'adattamento dei dialoghi finalizzato al doppiaggio, ma esistono anche il *voice-over*, che sovrappone un dialogo tradotto e recitato alla pista audio originale, mantenuta in sottofondo a livello minimo; la *narrazione*, che formalmente riprende la tecnica del *voice-over* senza attenzione eccessiva al movimento labiale, ma preservando il ritmo; il *commento*, che, a metà tra traduzione e adattamento, permette una grande

² La natura dell'adattamento è direttamente collegata alla posizione centrale – periferica di tale cultura: più questa è dominante, e quindi centrale, minore sarà l'apertura verso nuove dimensioni; viceversa, la cultura periferica, per crescere e svilupparsi, ha bisogno di beneficiare di nuovi stimoli che solo un'attenta preservazione delle specificità culturali altrui può offrire, sacrificando l'immediatezza comunicativa.

elasticità nella distribuzione delle informazioni; la *descrizione audiovisiva*, pensata per i non vedenti, che pone il problema dell'eterogeneità del pubblico e del livello di specificazione delle descrizioni. Nei prossimi paragrafi si approfondiranno gli aspetti legati a sottotitolaggio e adattamento finalizzato al doppiaggio.

Il sottotitolaggio

Il sottotitolo, il cui inquadramento nell'ambito traduttivo è ancora in via di definizione (Pavesi 2005: 37), è sicuramente basato su un approccio "*target-oriented*", in quanto la sua funzione è offrire allo spettatore un ausilio per una comprensione ottimale del film, sacrificando le specificità del "*source text*".

Uno dei motivi che rendono difficoltosa la definizione del sottotitolo sotto il profilo traduttivo è il grado di tecnicità che la sua scrittura richiede, legata a precise convenzioni tecniche che variano sensibilmente a seconda della casa di produzione (non si prenderà in esame il caso dei sottotitoli per non udenti): ogni sottotitolo non deve avere più di due righe, la cui lunghezza sarà compresa tra i 35 e i 40 caratteri, spazi e punteggiatura inclusi; la permanenza del sottotitolo sullo schermo non supera i quattro secondi, e resta comunque legata alla durata della scena di riferimento. Sono indicazioni mirate a garantire la leggibilità ottimale del sottotitolo, ma se ne intuisce la natura sintetica: pur costituendo un buon ausilio alla fruibilità del film, ne risentono l'immediatezza e il coinvolgimento rispetto al copione adattato, soprattutto nelle scene con battute serrate o accavallate. Resta un fatto che seguire il sottotitolo significa perdere buona parte delle immagini sullo schermo (Paolinelli- Di Fortunato 2005).

Il sottotitolaggio è vantaggioso principalmente per due motivi: uno economico, in quanto permette un risparmio notevole sia nelle attrezzature necessarie che nel personale coinvolto nella realizzazione; uno temporale, in quanto i tempi di realizzazione si dimezzano rispetto all'adattamento, dove il testo passa prima per il dialoghista e poi arriva al doppiaggio.

Il sottotitolo ha la particolarità di proporre su mezzo scritto, del quale deve rispettare le convenzioni, un linguaggio che vuole rendersi più vicino possibile all'oralità: infatti la colloquialità o ricchezza di dialettismi di alcune battute sono spesso rispettate nella trascrizione (per approfondimenti riguardo i criteri linguistici di lavorazione di un sottotitolo si rimanda a Perego 2005). Il sottotitolo è tuttavia uno strumento versatile e utilissimo nell'apprendimento della L2: permette infatti di avere sotto controllo entrambe le lingue di interesse e

verificarne subito i funzionamenti, nonché espandere le conoscenze lessicali in maniera diversificata e molto più rapida.

Adattamento e doppiaggio

L'adattamento differisce dal sottotitolo principalmente – ma non solo – per il diverso utilizzo del dialogo: le battute del copione adattato verranno infatti recitate da doppiatori, sostituendo le voci e riproducendo la *performance*³ degli attori nella pellicola originale.

Prima di esaminare i problemi specifici legati all'adattamento, è interessante esaminare brevemente le indicazioni del “Contratto Nazionale”, che descrive e regola ogni aspetto legato al processo di doppiaggio: le norme su adattamento e copione sono, in questo caso, le più attinenti. L'articolo 5 stabilisce che il copione dovrà essere numerato per ciascuna pagina, la quale conterrà dalle 18 alle 20 righe. Si definisce riga la porzione di copione composta da un massimo di 50 battute dattiloscritte (con esclusione del nome del personaggio) e comprensiva degli spazi, delle punteggiature e delle sole indicazioni tecniche e didascaliche. Non è un'organizzazione casuale, poiché sembra tagliata sulle esigenze del doppiatore: le battute si leggono più facilmente (riducendo eventuali errori recitativi) se non si estendono lungo tutta la pagina. Il contratto indica anche il numero massimo di battute doppiabili in un turno, ed è interessante esaminare come un minore numero di battute equivalga ad una performance più accurata, quindi un doppiaggio rapido tenderà a sacrificare la qualità: l'articolo 7

³ Il termine non è casuale: per un doppiatore la sfida consiste nel riuscire ad esprimere tutte le emozioni dell'originale, “recitarlo di nuovo”, pur senza aver a disposizione un set credibile o costumi e trucco che aiutino l'identificazione, al contrario, potendo contare solo su uno schermo e un leggio di un piccolo studio di doppiaggio; l'attore gode della libertà più completa nello scegliere come rendere la *performance* tramite movimenti e mimica, mentre il doppiatore deve attenersi all'originale, non ci può essere autonomia interpretativa (il che diventa problematico in presenza di una misera recitazione iniziale). Inoltre, poiché l'emissione vocale cambia a seconda dei movimenti del corpo, il doppiatore deve imitare (nel piccolo spazio di cui sopra) ogni posizione, per quanto insignificante, per assicurarsi che la voce abbia la stessa portata ed intensità. Tutto ciò potrebbe sembrare scontato, ma gli aspiranti doppiatori sanno bene quanto può essere difficile essere convincenti in scene di lotta o di dialoghi frenetici. Il doppiatore è un attore completo che sceglie di comunicare solo con la voce, eliminando ogni altro elemento comunicativo (linguaggio del corpo *in primis*) della performance.

stabilisce che in un film per il circuito cinematografico non si possono superare le 140 righe per turno, un cartone si ferma a 190 e le *soap-opera* possono arrivare a 220 righe, una differenza notevole. Per quanto riguarda il dialoghista, una norma richiede la massima discrezione sui contenuti del materiale audiovisivo; si specificano chiaramente l'ammontare dei pagamenti⁴, determinati usando come riferimento il rullo (dieci minuti di video).

L'adattamento, come è intuibile, deve sottostare a delle *constraints* di varia natura, che ne condizionano la riuscita: la libertà del dialoghista nell'elaborare una battuta non è così ampia come quella del traduttore, che può girare gli elementi della frase e cambiarne l'ordine, se necessario allungando o esplicitando dei concetti, al fine di produrre un testo che suoni adeguatamente nella lingua di arrivo. L'ostacolo più grande da superare per il dialoghista è riuscire a concentrare i contenuti della battuta nei tempi imposti non solo dalla recitazione dell'attore, ma anche dalle capacità sintetiche della lingua di partenza: ogni adattatore inglese > italiano ha ben chiara questa differenza, specialmente nei casi di battute lunghe e dense di contenuti, che obbligano a un notevole lavoro di cesellamento.

Quindi l'adattatore deve tenere obbligatoriamente in considerazione vincoli linguistici ed extralinguistici tra i quali:

- la durata della battuta: è assolutamente indispensabile che il movimento labiale dell'attore e la battuta recitata dal doppiatore siano in sincrono. Ciò vale non solo quando il personaggio è in primo piano, ma anche quando è di spalle: a seconda dell'angolazione della ripresa, se il movimento della mascella è visibile rappresenta un condizionamento alla resa della battuta.

- Il labiale: parte dell'illusione di verosimiglianza deriva anche dal tentativo di far coincidere, nei limiti del possibile, i movimenti delle labbra e le parole che vengono recitate. Tra le consonanti, le bilabiali e le fricative sono quelle più problematiche, mentre qualsiasi vocale costituisce un ostacolo, specie se enfaticata come nelle parlate di certi personaggi. Il dialoghista deve sforzarsi di riuscire ad incastrare le parole giuste nei momenti giusti, come quando viene pronunciato un nome: se è il caso, tutta la battuta deve esser girata per far sì che quel nome cada nello stesso punto, e il doppiatore possa centrarlo nella recitazione.

⁴ Come accennato in precedenza, il sottotitolaggio è pagato la metà esatta di un adattamento, seguendo le linee guida per ogni tipologia di prodotto audiovisivo, A,B,C,D. "Contratto Nazionale del Doppiaggio", tabella D.

- La gestualità o la mimica dell'attore: il modo in cui la battuta si risolve deve armonizzarsi con la recitazione dell'attore in video.

- Le immagini in scena, ovvero tutto ciò che fa da sfondo all'azione e che funge da portavoce di una precisa referenzialità culturale: dalle insegne dei supermercati ai celebri bicchieroni delle caffetterie *take-away*, il dialoghista è vincolato alla coerenza e difficilmente può, per esempio, compiere scelte naturalizzanti (ammesso che sia giusto farlo) riguardo i *realia* che abbondano in ogni pellicola.

Tenendo presenti tutti questi fattori, rimangono delle annotazioni da fare. È facilmente intuibile che le battute che pongono meno problemi al dialoghista sono quelle di personaggi fuori inquadratura, o le narrazioni fuori campo, che non pongono vincoli di labiale (li pongono però di durata: in un'interazione tra un personaggio fuori campo e uno in campo, è ovvio che la tempistica deve essere rispettata, come nelle narrazioni in *voice over*, dove la battuta è legata ai cambi di inquadratura); pur rappresentando un grosso limite alle soluzioni che il dialoghista può scegliere, il labiale non può però diventare una dominante rigida dell'adattamento se tale rispetto va a discapito della piena efficacia comunicativa del prodotto in generale (quindi meglio saltare qualche labiale ma curare la lingua e l'emozione che la battuta comunica). Il dialoghista deve far attenzione anche a quei momenti in cui l'attore non parla pur muovendo le labbra: quando si guarda il film in lingua originale quel frame passa inosservato, ma se non adeguatamente "riempito" in fase di adattamento, lo si nota fin troppo.

Si è parlato fino ad adesso dell'aspetto prettamente linguistico-traduttivo del lavoro del dialoghista. In realtà l'adattamento di un copione non si ferma alla rielaborazione delle battute, ma riguarda aspetti molto più tecnici di quanto ci si aspetti: il dialoghista, infatti, per riscrivere lo *script* del prototesto opera non solo sul dialogo, ma agisce sulla ridefinizione di ogni elemento visivo e uditivo, usando dei segni convenzionati e ben specifici. Quando il copione arriva in sede di doppiaggio, infatti, il doppiatore deve riuscire a capire già dalla prima lettura come si svolge la scena. Perché ciò sia possibile, il dialoghista deve includere nel copione adattato:

- il *Time Code* (TC): deve essere obbligatoriamente indicato all'inizio di ogni scena - così da velocizzarne il ritrovamento in fase di doppiaggio⁵ - ma anche per segnalare con precisione quando uno o più personaggi iniziano a parlare.

⁵ Il doppiaggio non avviene seguendo la naturale successione in scene del film: ogni attore doppia le scene del suo personaggio in uno o più turni

- Le indicazioni riguardanti tutto ciò che aiuta a definire la scena. A tal proposito esistono delle abbreviazioni *ad hoc*: per indicare la posizione dell'attore nell'inquadratura si usa IC – indica la battuta pronunciata in campo, quando l'attore è visibile nell'inquadratura – e FC – fuori campo. Il montaggio cinematografico ha il vantaggio di garantire grande mobilità delle immagini, quindi la battuta da adattare spesso non è determinabile come interamente InCampo o FuoriCampo. Al dialoghista il compito di districare le immagini in modo da rendere chiaro su pagina il loro andamento, quindi indicare se la battuta ilC (inizia in campo) o fFC (finisce fuori campo). Si segnala anche se il personaggio è DSP – di spalle.

- Ci sono delle indicazioni tecniche che definiscono il modo in cui la battuta viene recitata. Il dialoghista deve distinguere fra pause (/) e cesure (. . .) – la pausa è una vera e propria interruzione del parlato, mentre la cesura resta più breve e sospesa – se la battuta adattata è da recitare SM, sul muto (si rimanda per gli esempi al paragrafo precedente) o ANT, anticipata rispetto all'audio in cuffia (per esempio nei casi di FC) o l'accavallamento delle battute tra due o più personaggi – ACC. Il dialoghista infine deve segnalare i F(fiati), se il personaggio urla, ride, o se, nelle conversazioni telefoniche, la voce parla con EFF (effetto telefono, radio, ecc), e, nel caso di scene di lotta, segnalarne VERS e REAZ (versi e reazioni, che ovviamente non possono essere lasciati con l'audio originale ma vanno doppiati).

- Sinossi (sull'entusiasmo che tale esercizio suscita nei dialoghista si veda Luigi Calabrò : «Ah, vorrei abolire la sinossi. Apoteosi!⁶») ed elenco dei personaggi con rispettive pronunce.

Da queste poche indicazioni si intuisce che il dialoghista non lavora solo sull'aspetto interlinguistico del copione, ma anche su quello intersemiotico, perché a tutti gli effetti traduce aspetti paralinguistici e visivi usando un codice scritto, prodotto per convenzione.

Ciò detto, l'adattamento migliore è quello che non si vede, ovvero quello che, combinando la bellezza, il ritmo e la musicalità delle battute all'interpretazione del doppiatore, riesce a coinvolgere lo spettatore e a fargli dimenticare che il film che sta guardando originariamente era in un'altra lingua.

(che durano fino a tre ore), in un ordine che può variare (come specificato nell'art. 9 del Contratto, dove si parla di "piste separate": il doppiatore lavora da solo, anche se la scena vede interagire più personaggi; in seguito le piste audio verranno unite nella posta audio definitiva). Ciò implica un ulteriore sforzo interpretativo ed emotivo.

⁶ Cfr. Paolinelli – DiFortunato 1996: 92.

Case study: *South Park*

Finora si è parlato principalmente dell'aspetto tecnico dell'adattamento – labiali, sincrono, InCampo e FuoriCampo. Il dialoghista deve anche affrontare problemi di ordine culturale, riguardanti i *realia*, la corretta riproduzione di registri e gerghi. La serie televisiva *South Park* è il mezzo ideale tramite il quale verificare questi problemi, poiché è famosa per la ricchezza di riferimenti alla cultura americana e di *humour* spesso *politically incorrect*. A titolo esemplificativo – una visione d'insieme sarebbe interessante ma impressionantemente lunga – si prenderà in considerazione l'episodio 1 della stagione 15, *Humancentlpad*.

Questione di adattamento

South Park è un cartone animato molto conosciuto in Italia, che è stato al centro di parecchie polemiche riguardo le soluzioni adottate nei primi adattamenti per risolvere gli spinosi problemi di linguaggio e di contenuti⁷. Il turpiloquio è però solo il più evidente – e il meno preoccupante – dei problemi traduttivi da affrontare adattando *South Park*: vediamo quali sono gli altri.

Si può essere portati a credere che il cartone conceda più autonomia per quanto riguarda il sincrono, e questo è vero, a meno che non si tratti di animazioni computerizzate che ricreano perfettamente il movimento delle labbra, riportando il dialoghista alle dominanti di un film con attori in carne e ossa. In *South Park* tuttavia tale definizione manca, e, dato che l'adattamento non è una scienza esatta con principi sempre validi, nel caso del cartone il rischio è che proprio l'approssimazione labiale induca alla creazione di battute troppo corte, lasciando *frames* vuoti in sede di doppiaggio. A questo si deve aggiungere una considerazione prettamente tecnica: si deve tener conto anche del fatto che i doppiatori – anzi, in questo caso anche le doppiatrici – usano qui una voce caricaturale, che ovviamente richiede più sforzo enunciativo. Quindi non si possono risolvere i problemi di

⁷ A dimostrazione del potere del committente nella gestione dell'intero processo di ricreazione del prodotto audiovisivo; in questi casi il principio di accettabilità – dall'epurazione del linguaggio all'eliminazione di contenuti giudicati a torto o a ragione offensivi o troppo equivoci – diventa un gigante talvolta sfiancante da combattere, ulteriore dimostrazione dello scarso potere decisionale del dialoghista.

contenuto aumentando la velocità di recitazione, perché sarebbe molto difficile per il doppiatore tenere il ritmo.

I protagonisti del cartone sono dei bambini delle elementari: senza cadere nella tentazione di semplificare eccessivamente il lessico, bisogna trovare una via di mezzo per creare una parlata credibile, che sia distinta da quella dei genitori e degli adulti in generale. Dell'audacità del linguaggio si parla spesso, ma non bisogna cedere alla tentazione di arricchire le battute di volgarità se non sono presenti nello *script*.

South Park ha successo anche grazie all'attualità di situazioni e battute: questo obbliga costantemente il dialoghista a chiedersi quali tra queste possano confluire nel copione adattato e quali no⁸. Spesso però è il vincolo dell'immagine ad imporre la soluzione, poiché la coerenza parola-azione in scena deve essere una delle dominanti principali. Nell'episodio *HumancentIpad*, per esempio, Cartman vuole assolutamente un Ipad (data la commercializzazione globale del prodotto, non c'è da preoccuparsi della resa in traduzione) e trascina la madre in una catena di elettronica, la BestBuy, che viene espressamente citata anche in battuta: si tratta di un marchio sconosciuto in Italia, perciò, se la politica del dialoghista è di addomesticare il testo, la tentazione potrebbe essere di sostituire tale marchio con qualcosa di più familiare o ometterlo del tutto. Tuttavia la scena mostra chiaramente Cartman e la madre in un negozio di tale catena, il marchio si ripete più volte durante l'episodio e alla fine appare perfino il direttore del negozio. In nome della già citata coerenza, nessun intervento addomesticante può trovare spazio.

⁸ Oggi c'è una considerazione maggiore verso le specificità culturali e i *realia*, diretta conseguenza della comunicazione globale, ma basta guardare a un passato nemmeno troppo lontano per scoprire modificazioni insospettabili. La serie *La Tata* (*The Nanny*), per esempio, arrivata in Italia nel 1995, ha subito decisi cambiamenti rispetto alla versione americana: dalle parentele tra personaggi, con la madre della protagonista che per il pubblico italiano diventa la zia, all'intero contesto culturale/geografico, poiché da ebrea e americana la tata diventa di origine italiana, per la precisione da Frosinone, e cattolica. È facile immaginare quanto sia stato imponente l'adattamento, che si profila più come riscrittura quasi totale, data la vena comica e i riferimenti alla religione ebraica che sono stati completamente rimossi e sostituiti con temi più riconoscibili dal pubblico italiano. Senza entrare nel merito della liceità di questo approccio alla diversità culturale, oggi una rielaborazione di questo tipo è molto più rara, perché il pubblico si è evoluto, e l'adattamento si evolve di conseguenza.

REPORTER Tom, oggi è un gran giorno per tutti gli utenti Mac e Apple/ verrà presentato il primo HumancentiPad / Con un'astuta mossa pubblicitaria, la Apple si è accordata con BestBuy [...] per donare il primo HumancentiPad / a un povero ragazzo [...].

Nell'episodio in esame, Cartman ha modi molto particolari di ottenere ciò che vuole – la grande pressione alla quale è sottoposto a scuola gli impone di avere un Ipad, come tutti gli altri bambini, pena coprirsi di ridicolo – e riesce ad arrivare fino al salotto televisivo del Dr Phil, uno psicologo il cui programma va in onda in America da ormai dieci stagioni. Il cartone ironizza ferocemente sulla vena patetica di tale *show*, noto in patria per ospitare casi strappalacrime e situazioni limite. Essendo però completamente sconosciuto in Italia, il pubblico italiano non può cogliere appieno le allusioni sarcastiche legate alla figura del presentatore che permeano l'intera scena; può però intuirne facilmente il messaggio, che deride la sensazionalizzazione del dramma (non è un sarcasmo di denuncia, ciò che conta è evidenziare le debolezze della società e riderci su): ripensando ai palinsesti televisivi italiani, lo spettatore avrà comunque la sensazione di sapere bene di cosa si sta parlando.

I problemi spesso iniziano dal titolo. Come già detto, l'episodio qui trattato si intitola infatti *HumancentIpad*; il prodotto Apple è subito riconoscibile, ma il gioco di parole di partenza è meno immediato per il pubblico italiano rispetto a quello americano. Il primo riferimento è infatti a *Human Centipede*, un film horror dei Paesi Bassi del 2009, di cui *South Park* riprende la trama principale. I *pun* sono al contempo delizia e tortura del traduttore, perché permettono di sfidare la lingua e di indagarne le potenzialità: una sfida persa la maggior parte delle volte, ma per questo ancor più soddisfacente quando si vince. Quali sono allora le alternative del dialoghista per questo episodio di *South Park*? Il film in questione è uscito in Italia con il titolo originale, quindi non c'è alcuna precedente traduzione a cui rifarsi. Si potrebbe creare *ex novo* un gioco di parole, ma si perderebbe inevitabilmente il forte richiamo di titolo e trama⁹. Infine, durante una scena in cui appare la versione

⁹ Il dialoghista deve proporre almeno tre titoli diversi per il copione, tenendo presente che non ha voce in capitolo per quanto riguarda la scelta finale. Il dialoghista che ha lavorato all'episodio in questione ha proposto come seconde scelte "Una mela al giorno toglie Steve Jobs di torno" e "La mela marcia": soluzioni che cercano di mantenere il riferimento alla Apple e di rendere in qualche modo l'elemento di pericolo, ma sono molto più approssimative del gioco di parole originale.

cartoon di Steve Jobs che presenta il suo demenziale progetto, campeggia sullo sfondo la scritta “HumancentIpad” con la stessa illustrazione che appare nel film originale: il dialoghista deve rassegnarsi ad una parziale perdita (poiché il film in Italia non è conosciuto, il *pun* non tradotto potrebbe non essere di immediata comprensione, anche se si chiarisce durante lo svolgimento dell’episodio) e, soprattutto, al dover mantenere l’espressione inglese nella battuta italiana:

STEVE JOBS Ormai hai accettato!!/ [...]Vi presento / lo HumancentiPad!

Un altro problema che si è posto in fase di adattamento riguarda la terminologia informatica, ovvero se mantenere o meno certe tecniche.

Dallo script inglese:

LESLIE Do you know if your friend has a Verizon or AT&T mobile number [...]?
STAN I think Verizon.

Ecco la versione adattata:

LESLIE Sai per caso se il vostro amico ha un numero Verizon o AT&T [...]?
STAN Credo Verizon¹⁰.

Il dialoghista ha dovuto cercare informazioni riguardanti Verizon e AT&T, scoprendo che si tratta delle due maggiori aziende di telecomunicazioni americane costantemente in lotta per il dominio del mercato. Qui la scelta del dialoghista, che poteva facilmente girare la battuta e omettere i nomi, è stata dettata proprio dalla volontà di mantenere certe specificità note agli intenditori di informatica ma forse meno familiari al resto del pubblico, che acquisisce così nuove nozioni. Dato che ogni traduzione può essere sempre migliorata, probabilmente ora il dialoghista dell’episodio modificherebbe l’ordine delle parole nella seconda battuta, che suona come un calco dall’inglese, in «Verizon, credo».

L’adattamento pone quindi tanti più problemi quanto più il protocopione è orientato verso la cultura di partenza: infatti *South Park*

¹⁰ Tutte le battute tratte dal copione italiano, per gentile concessione della O.D.S. Torino, che cura il doppiaggio italiano del cartone.

è venduto e conosciuto in tutto il mondo, ma le sue radici sono decisamente americane. Questo induce ad una riflessione su una caratteristica che la traduzione audiovisiva – salvo rarissime eccezioni – non ha: la possibilità di ritradurre a distanza di tempo, come avviene con la traduzione letteraria. L'adattamento moderno invecchia meno rispetto alla lingua letteraria, data la naturalezza che il dialogo deve avere nell'adeguarsi a situazioni e gerghi particolari, ma questa attenzione è fenomeno recente: i film adattati negli anni '50 tendevano ad usare indistintamente un italiano ricercato anche se talvolta completamente fuori registro. Non mancavano anche ingenuità, sviste o calchi patesi: si pensi al film *Gli uccelli* (*The birds*, 1963) di Hitchcock, e alla battuta di Tippi Hedren durante una telefonata: "Pronto, Charlie, è Melania!", o, ne *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954), a James Stewart che chiede alla simpatica Stella: "Mi organizzerebbe un panino imbottito?". Eppure questi film non vengono rimodernati come avviene per le traduzioni letterarie¹¹, certamente per motivi economici (dato che a malapena si riesce a lavorare su nuove produzioni, figurarsi riprendere in mano quelle già ultimate) ma anche per la forte identificazione tra l'attore e la sua "voce" italiana.

Conclusioni

Dai pochi esempi presentati si intuisce che l'affermazione di Bruno Osimo riguardo l'implicita perdita di diversità culturale nell'adattamento non sempre vale: con *South Park* e le sue sedici stagioni lo spettatore italiano si deve confrontare con sempre nuovi stimoli, che si moltiplicano esponenzialmente considerando il panorama generale, ovvero tutte le serie televisive o produzioni cinematografiche con le quali il pubblico entra in contatto. L'adattamento diventa conoscenza se propone nuove sfide ed evita eccessive semplificazioni, che generano solo impoverimento culturale.

L'adattamento e il doppiaggio italiano sono considerati i migliori, tuttavia è opinione degli addetti ai lavori che il livello stia progressivamente degenerando, sia a causa dei ritmi frenetici che rendono impossibile cercare una soluzione non banale o attuare una revisione attenta (Paolinelli – Di Fortunato 2005: 22), sia per l'assenza di formazione adeguata per nuove leve: questo spinge i detrattori ad attribuire la responsabilità del generale impoverimento linguistico soprattutto al "doppiaggese", il cui repertorio entrerebbe in maniera

¹¹ Per approfondimenti sull'invecchiamento delle traduzioni si veda Popovič 2006.

così radicata nell'uso che perfino gli sceneggiatori di produzioni italiane ne sarebbero contagiati, riproponendone e solidificandone le mancanze. Trovare la soluzione del problema è ancor più difficile a causa della concorrenza di internet e dello *streaming*, che impongono all'adattamento una velocità di fruizione impossibile da eguagliare con l'organizzazione attuale.

Dato il numero di competenze da padroneggiare, che, come si è visto, non sono soltanto di ambito linguistico ma, oltre ad una sensibilità di tipo culturale, abbracciano anche capacità tecniche, è chiaro che il mestiere di dialoghista richiede una certa preparazione. L'adattamento (e a seguire il doppiaggio) pur non perfetto, è l'unica alternativa professionale per il pubblico che non padroneggia la L2 e vuole seguire un prodotto audiovisivo straniero: si pensi al fenomeno del sottotitolaggio di serie televisive straniere prodotto e diffuso in rete da amatori, che è pratica ormai consolidata, ma che non garantisce qualità né precisione della traduzione proprio a causa della formazione dilettantistica di chi se ne occupa, rendendo il prodotto adatto più che altro ad un consumo veloce e poco esigente; il vero appassionato, dopo aver soddisfatto la curiosità di sapere "cosa accade dopo", si rivolgerà a soluzioni più professionali.

Sarebbe auspicabile inoltre riconoscere l'importanza dell'adattamento e del doppiaggio anche in ambito internazionale: molti registi americani riconoscono che da questo dipende il successo dei loro film sul mercato italiano. Mentre il cinema americano è esportato su scala mondiale, il cinema italiano è invece esportato principalmente in Europa: senza entrare nel merito della questione economica, proprio in virtù del fatto che la miglior fruizione è quella di un film adattato e doppiato, una possibile risposta alla scarsa diffusione di prodotti audiovisivi italiani originali (ovvero, non oggetto di *remake*) potrebbe arrivare proprio da qui.

Bibliografia

- Aaltonen, Sikku, *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Boston, Multilingual Matters, 2000.
- Baccolini, Raffaella – Bosinelli Bollettieri, Rosa Maria – Gavioli, Laura (eds.), *Il Doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb, 1994.
- “Contratto Nazionale del Doppiaggio”, <http://www.aidac.it/documenti/ccnl.pdf> (ultimo accesso 14/11/2012).
- Gutiérrez, Bianca Maria, *La tutela del diritto d'autore*, Milano, Giuffrè Editore, 2008.
- Osimo, Bruno, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2004.
- Ottoni, Filippo, “Intervento A.I.D.A.C. al Media Mundus Public Hearing”, 26 Giugno 2008, http://guide.supereva.it/doppiaggio_e_doppiatori/interventi/2008/06/333759.shtml (ultimo accesso 15/07/2012).
- Id., “Esperienza di multilinguismo in atto”, http://www.aidac.it/index.php?option=com_content&view=article&id=84&Itemid=101%E3%80%88%3Dit&lang=it (ultimo accesso 15/07/2012).
- Paolinelli, Mario – Di Fortunato, Eleonora, *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli, 2005.
- Paolinelli, Mario – Di Fortunato, Eleonora (eds.), *Barriere linguistiche e circolazione delle opere visive: la questione doppiaggio*, Aidac Group, 2006.
- Paolinelli, Mario, “Doppiaggio. La traduzione odiata”, *Produzione e cultura*, 7.1 (1993): 30-31.
- Paolinelli, Mario, “La professionalità negata”, *Produzione e cultura*, 8.1 (1994): 46-48.
- Pavesi, Maria, “Pronouns in Film Dubbing and the Dynamics of Audiovisual Communication”, *VIAL (Vigo International Journal of Applied Linguistics)*, 6 (2009): 89-107.
- Perego, Elisa, *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci, 2005.
- Popovič, Anton, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Milano, Hoepli, 2006.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

Zacchi, Romana – Morini, Massimiliano, *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Milano, Mondadori, 2002.

Zatlin, Phyllis, *Theatrical Translation and Film Adaptation*, Boston, Multilingual Matters, 2005.

L'autrice

Eleonora Fois

Laureata in Lingue e Letterature Straniere con specializzazione in Traduzione Letteraria, ha approfondito l'interesse per la traduzione con il master in Traduzione Editoriale dall'inglese e con il corso di Adattamento Dialoghi e Doppiaggio a Torino. Ha collaborato con la Salani e ha lavorato all'adattamento di *South Park* per la O.D.S. Torino. Frequenta il Dottorato in Studi Filologici e Letterari presso l'Università degli Studi di Cagliari.

Email: eleonora.fois@unica.it

L'articolo

Data invio: 17/08/2012

Data accettazione: 28/11/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Fois, Eleonora, "Traduzione audiovisiva, teoria e pratica", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>