

UNIVERZA NA PRIMORSKEM
FAKULTETA ZA HUMANISTIČNE ŠTUDIJE
UNIVERSITÀ DEL LITORALE
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI CAPODISTRIA

Patrik Crevatin

SINHRONIZACIJA V ITALIJI
IL DOPPIAGGIO IN ITALIA

DIPLOMSKO DELO

TESI DI LAUREA

Koper – Capodistria, 2013

UNIVERZA NA PRIMORSKEM
FAKULTETA ZA HUMANISTIČNE ŠTUDIJE
UNIVERSITÀ DEL LITORALE
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI CAPODISTRIA

Patrik Crevatin

SINHRONIZACIJA V ITALIJI
IL DOPPIAGGIO IN ITALIA

DIPLOMSKO DELO

TESI DI LAUREA

Mentorica – Relatore: doc. dr. Nives Zudič Antonič

Študijski program: Italijanistika

Corso di Laurea in Italianistica

Koper – Capodistria, 2013

Sintesi

In questa tesi è stato fatto un lavoro di ricerca sul tema del doppiaggio in Italia. La qualità del doppiaggio influenza molto non solo i film e altri prodotti doppiati, ma si rispecchia nel tempo anche sulla lingua parlata dalla popolazione. Questa ricerca è mirata allo studio e all'analisi del doppiaggio in Italia per comprendere il legame tra doppiaggio e lingua. La ricerca è stata focalizzata su due fronti; il primo è quello del mondo del lavoro del doppiaggio, della sua organizzazione, il secondo invece è quello delle particolarità della traduzione nel doppiaggio.

Nella prima parte si è vista la storia del doppiaggio dal suo inizio negli anni Trenta fino ad oggi, per passare poi alla legislazione, alle forme di contratto presenti, alla descrizione del lavoro dei professionisti coinvolti, al processo di doppiaggio di un'opera, alla situazione di mercato del doppiaggio, ecc. In questa parte si è cercato di rappresentare il mondo del lavoro del doppiaggio e i suoi meccanismi interni sconosciuti alla maggioranza del pubblico.

Nella seconda parte invece è stata presa in considerazione la parte più "linguistica" del doppiaggio, ovvero la traduzione. La traduzione per il doppiaggio è per certi punti di vista più complessa rispetto ad altri tipi di traduzione, poiché coinvolge insieme a parole anche immagini e suoni che creano un significato più complesso. In questa parte sono stati analizzati alcuni esempi tratti da varie fonti e sono state fatte alcune conclusioni sull'uso della lingua nel doppiaggio.

Nella conclusione sono state fatte delle supposizioni basate sul lavoro svolto riguardo il mondo del doppiaggio, della traduzione e come questi influenzino la lingua parlata.

Parole chiave: doppiaggio in Italia, traduzione, lingua, film, doppiaggio come mestiere

Izvleček

V ti diplomski nalogi je bila narejena raziskava o sinhronizaciji v Italiji. Kvaliteta sinhronizacije ne vpliva le na filme in druga sinhronizirana dela, ampak tudi na sam govorjeni italijanski jezik. Namen te raziskave je torej razumeti mehanizme sinhronizacije in kako ti posledično vplivajo na jezik. Raziskava je bila razdeljena na dva dela, prvi obravnava sinhronizacijo z poklicnega vidika, drugi pa se osredotoča na prevajanje za sinhronizacijo.

V prvem delu so bile raziskane zgodovina sinhronizacije od vsega začetka v Tridesetih, veljavna zakonodaja, oblike pogodb, opise poklicev udeleženih v sinhronizacijo, njen potek, stanje trga, itd. V tem delu se je poskusilo narediti skico poklica kot celote in njegovih notranjih mehanizmov, ki so večini javnosti tuji.

V drugem delu se je raziskava osredotočila na prevajanje za sinhronizacijo, ki se zaradi določenih posebnosti razlikuje od drugih oblik prevajanja. Za to prevajanje je značilna prisotnost slike in zvoka poleg samih besed in ob združitvi teh elementov se ustvarijo globlji pomene. V tem delu se je tema osredotočila na jezik prevajanja in njegovo uporabo, prisotno je tudi določeno število analiz primerov iz več virov.

V zaključku se je povezal temi prvega in drugega dela in ugotavljalo kako lahko skupaj vplivata na italijanski jezik.

Ključne besede: sinhronizacija v Italiji, prevajanje, jezik, film, sinhronizacija kot poklic



IZJAVA O AVTORSTVU

Študent PATRIK CREVATIN z vpisno številko 92081154, vpisan na študijski program 1. stopnje Italijanistike, rojen 16.9.1989 v kraju Koper, sem avtor

- seminarske naloge
- seminarskega dela
- zaključnega seminarskega dela
- diplomskega dela**
- magistrskega dela
- doktorske disertacije

z naslovom:

SINHRONIZACIJA V ITALIJI

IL DOPPIAGGIO IN ITALIA

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predloženo delo izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbel/-a, da so dela in mnenja drugih avtorjev/-ic, ki jih uporabljam v delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem pridobil/-a vsa potrebna dovoljenja za uporabo avtorskih del, ki so v celoti prenesena v predloženo delo in sem to tudi jasno zapisal/-a v predloženem delu;
- se zavedam, da je plagiatorstvo - predstavljanje tujih del kot mojih lastnih kaznivo po zakonu (Zakon o avtorstvu in sorodnih pravicah, Ur. l. RS št. 16/07 – UPB3);
- se zavedam posledic, ki jih dokazano plagiatorstvo lahko predstavlja za predloženo delo in za moj status na UP FHŠ;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko dela (velja za dela, za katera je elektronska oblika posebej zahtevana).

V Kopru, dne _____

Podpis avtorja/-ice: _____

INDICE

1.1 Il doppiaggio - introduzione.....	9
1.2 Il dialoghista - introduzione	9
2. PRIMA PARTE.....	11
2.1 Come nasce il doppiaggio	11
2.2 Il cinema come strumento di formazione collettiva.....	13
2.3 Doppiaggio vs. sottotitolaggio, parte prima.....	16
2.4 Contratto collettivo nazionale di lavoro.....	19
2.5 Termini tecnici	20
2.6 I professionisti del mestiere	22
2.7 Fasi di doppiaggio.....	24
2.8 Leggi e normative	25
2.9 Mercato	30
2.10 Formazione.....	31
2.11 Istituzioni.....	33
2.12 Importanza culturale del doppiaggio.....	35
3. SECONDA PARTE.....	39
3.1 La traduzione filmica	39
3.2 I dialoghi	39
3.3 Doppiaggio vs. sottotitolaggio, parte seconda	41
3.4 Il doppio	41
3.5 La sincronizzazione.....	42
3.6 La lingua.....	43
3.7 Teorie sulle “leggi” di traduzione	45
3.8 Traduzione e adattamento, passo dopo passo	46
3.8.1 Titolo	46
3.8.2 Il brusio.....	47
3.8.3 Lingua scritta nei film	48
3.8.4 Registri	50
3.8.5 Nomi geografici.....	50

3.8.6 Istituzioni.....	51
3.8.7 Cibi e bevande	51
3.8.8 Giochi e divertimenti.....	52
3.8.9 Proverbi e filastrocche	52
3.8.10 Umoreismo	52
3.8.11 Linguaggio giuridico	54
3.8.12 Acronimi e sigle	55
3.8.13 Allocuzioni	56
3.8.14 Unità di misura	56
4. CONCLUSIONE.....	58
5. SINHRONIZACIJA V ITALIJI – PREVOD	60
5.1 Prvi del	60
5.2 Drugi del.....	63
6. BIBLIOGRAFIA E FONTI.....	67

1. INTRODUZIONE

In questa tesi affronteremo il tema del doppiaggio in Italia. Le motivazioni per la scelta di questa tematica sono molte. Per prima cosa, l'importanza e la grande divulgazione dei media italiani nel Litorale della Slovenia hanno portato inesorabilmente i parlanti di lingua italiana di questa zona in contatto con prodotti televisivi doppiati in italiano. Per gli adulti parliamo qui prevalentemente di film e sit-com, mentre per i bambini e ragazzi sono irrinunciabili i cartoni animati doppiati. La qualità del doppiaggio e la lingua usata dai doppiatori sono, per i giovani e gli adulti che conosco, ma anche quelli alle prime armi con l'italiano, uno dei fattori importanti che influenzano la conoscenza e l'uso della lingua. Per questo motivo, ma anche per la grande ammirazione di un lavoro difficile dal punto di vista della traduzione come il doppiaggio, abbiamo deciso di studiare e capire meglio quest'arte.

Dobbiamo però notare, che tradurre per il doppiaggio è un lavoro difficile e servono molti anni di esperienza per poter fare una traduzione di qualità. Abbiamo perciò deciso di astenerci dal tradurre del materiale, e abbiamo perciò deciso di analizzare le caratteristiche di questo mestiere. Nella prima parte parleremo perciò della situazione complessiva del doppiaggio in Italia; cominceremo dalla storia del doppiaggio per passare poi alla situazione di mercato, alla legislatura e alle figure professionali del settore. Nella seconda parte invece, quella più "pratica", ci concentreremo sulle teorie e ricerche che si sono fatte sulla traduzione del doppiaggio, parleremo di quali siano i punti cruciali di questa traduzione e ci concentreremo su vari dettagli che si possono incontrare traducendo testi destinati ai grandi e piccoli schermi. Quando possibile offriremo anche alcuni esempi presentati da diversi autori. Alla fine cercheremo di trarre delle conclusioni sul lavoro svolto e cercheremo di fare delle considerazioni sul doppiaggio.

Lo scopo di questo lavoro è quindi quello di affrontare il tema del doppiaggio e approfondire la nostra conoscenza di questo mestiere sui punti di vista sia sociali, commerciali, che linguistici e di traduzione. Ci baseremo su materiali creati da esperti e studiosi di doppiaggio, inoltre consulteremo siti internet dedicati a questo tema e analizzeremo le leggi che riguardano questo mestiere. Iniziamo quindi con una breve introduzione al tema del doppiaggio.

1.1 Il doppiaggio - introduzione

Prima di approfondire il tema del doppiaggio, si pensava che il doppiaggio non fosse altro che tradurre un dialogo di un film da una lingua a un'altra. La realtà della complessità di questo tema ci ha colpito solamente dopo, quando abbiamo capito che per prima cosa, come vedremo in seguito, il doppiaggio e il mestiere dell'adattatore-doppiatore sono molto più complessi, a causa di una miriade di fattori che accomunano un testo filmico. Come seconda cosa, il doppiaggio è collegato inesorabilmente alla società a causa del suo uso massiccio nei mass media. Come spiega Marcello Soffritti nella prefazione al libro *Tradurre per il Doppiaggio* di Paolinelli e Di Fortunato(2005)“ ... con il doppiaggio viene plasmata, nel bene e nel male, una grande parte della cultura quotidiana, cioè quella che è legata ai prodotti audiovisivi importati.”(Paolinelli, Di Fortunato, 2005,). Tra tutti i mass media, il mezzo che ha influenzato moltissimo nel corso degli anni la lingua e la cultura italiana è stata la televisione, poiché è il mezzo più diffuso e più semplice da seguire. Per questo motivo la qualità del doppiaggio è importante, poiché coinvolge a certi livelli la competenza linguistica delle persone, e di conseguenza il loro modo di parlare. Quindi il doppiaggio ha due sfaccettature; la prima è sicuramente quella di un processo linguistico, artistico e professionale quando si parla di traduzione, adattamento ed accuratezza, la seconda, quella dell'importanza per la lingua e per la cultura, poiché durante i decenni dello sviluppo e dell'uso del doppiaggio questo è mutato con la lingua ma ha esso stesso mutato la lingua, per non parlare di come sia riuscito a connettere e avvicinare culture diverse. Nonostante tutto ciò però, a questa pratica non viene riconosciuto il merito, poiché ancora oggi, dopo decenni di tradizione di doppiaggio in Italia, ci sono persone che sostengono che i film, e in genere tutte le opere per la televisione e il cinema, vanno viste nella lingua originale, e inoltre dicono che il doppiaggio danneggia la qualità del prodotto stesso. In realtà però il doppiaggio svolge per primo la funzione di “ponte” tra due culture, e come secondo, il doppiaggio ha influenzato per decenni, e lo fa ancora, la lingua italiana.

1.2 Il dialoghista - introduzione

La nascita del film sonoro pone il problema di come sormontare le barriere linguistiche e rendere i film adatti anche per altre culture e altre lingue. Si è provato a risolvere questo problema in tre modi diversi; all'inizio, gli attori dovevano recitare

una scena più volte in lingue diverse, poi si è ricorsi a girare film “paralleli”, prendendo un film e facendone uno identico, con dentro però attori parlanti la lingua di destinazione. In fine si è passati al doppiaggio, dove “ i dialoghi originali vengono sostituiti da nuovi dialoghi che tentano di riprodurre la recitazione, il ritmo, la cadenza e i movimenti delle labbra dei protagonisti della scena, accompagnandone anche la gestualità”(Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 1).

Il doppiaggio non è solo un sistema di superamento delle diversità linguistiche, ma anche di quelle culturali, poiché i film sono sistemi semiotici complessi, costruiti da un codice visivo, uno sonoro e uno verbale. Questi canali formano un sistema, che varia da cultura a cultura. Il significato non si limita quindi alla comprensione delle parole, ma è collegato con altri canali dei quali si deve tener conto. Il compito del dialoghista non è quindi quello di un semplice traduttore, il dialoghista è un garante della mediazione culturale, che deve tradurre sistemi complessi come i film, che potranno eventualmente essere visti da milioni di persone. Il dialoghista deve prima di tutto analizzare e comprendere il senso dell'intera sceneggiatura, deve capire bene i personaggi, perché usano diverse varietà di lingua e trovare un lessico adatto per ognuno di loro. Dovrà quindi capire quale varietà di lingua – o registro parla ogni personaggio e trovare un registro simile nella lingua d'arrivo. Importante è notare che le battute nel film (poiché già recitate) devono essere approssimativamente della stessa lunghezza dell'originale, devono essere pianificate in modo tale da tener conto degli atteggiamenti dell'attore che le recita, dei suoi movimenti del corpo e delle sue labbra. Per questo motivo la scelta del lessico ha una grande importanza, facendo attenzione a mantenere un equilibrio tramite il quale la trasposizione del testo sia impercettibile negli occhi dello spettatore. Il dialoghista-adattatore ha quindi un ruolo che è a metà tra lo sceneggiatore e il traduttore.

2. PRIMA PARTE

2.1 Come nasce il doppiaggio

Per iniziare il discorso del doppiaggio bisogna prima di tutto cominciare con il parlare dello sviluppo del film sonoro, che risale al 1896 in Francia, con i primi brevetti di sistemi di sincronismo tra pellicola e disco. In Italia invece ci furono altri esperimenti, a Napoli il Cinematografo Parlante (1905) e a Roma il Radium Cantante (1906). Ci furono anche tentativi di doppiaggi “in diretta”, dove, dietro le quinte, Leopoldo Fregoli, tra il 1898 e il 1903, dava voce ai suoi personaggi con canzoni e conversazioni seguendo le scene dei film. Un altro approccio fu tentato da Antonio Giovine e Giuseppina Lo Turco, che invece di nascondersi dietro le quinte recitavano le scene dei film seguendo gli attori stando sistemati accanto allo schermo con dei megafoni.

In seguito nel 1926 venne creato il Vitaphone, un sistema dove il sonoro di un film veniva registrato su un disco fonografico, che accompagnava la proiezione del film. Il primo lungometraggio nel quale questa tecnologia venne messa in funzione fu “*The Jazz Singer*¹” di Alan Crossland, del 1927. La tecnologia necessaria per poter proiettare un film sonoro a pochi spettatori era disponibile, però serviva ancora del tempo per poter sviluppare parti come amplificatori e altoparlanti che permettessero ad un pubblico più numeroso di vedere ed ascoltare un film. La produzione filmica si sviluppò maggiormente negli Stati Uniti, che cercavano un modo di diffondere i propri prodotti nel mondo. In Italia questa fu un’operazione semplice, poiché i film Americani erano molto popolari, ed è bastato attrezzare le sale con il sistema Vitaphone e inserire nelle scene con presenza di dialoghi dei cartelli con le traduzioni in italiano, com’è stato fatto per la prima volta nel 1929 al Supercinema di Roma per il film *The Jazz Singer*.

Si notò presto però che i cartelli spostavano l’attenzione dal film e così lo impoverivano, confondendo gli spettatori e abbassando la qualità dell’intera esperienza. Per risolvere questo problema si è ricorsi alle tre soluzioni elencate precedentemente. La prima, quella di “produrre film sonori parlati nelle lingue di

¹ *The Jazz Singer/Il cantante di jazz* è un film statunitense nel quale un giovane cantante ebreo che non vuole seguire la tradizione e cantare in sinagoga, ma piuttosto preferisce dedicarsi al jazz.

destinazione o di far parlare in altre lingue gli attori americani” (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 5). Simile a questa soluzione è stata quella di aggiungere delle scene ai film, dove attori parlanti la lingua di destinazione spiegano le vicende accadute nel film. Da qui si è poi passati alla seconda variante, ossia di creare dei film paralleli agli originali, cioè film con trame identici, usando però attori parlanti altre lingue: “Una Follia. Si giravano di seguito, sullo stesso set, con la macchina fissa, con i posti stabiliti, dodici o tredici versioni diverse” (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 5).

Questa pratica durò poco, poiché il doppiaggio fu velocemente concepito da più persone, tra le quali Jakob Karol, responsabile della Paramount in Germania, l'ingegnere americano Edwin Hopkins e Oscar Messter, che avevano creato una delle prime forme di doppiaggio e, il 16 ottobre 1929 hanno ottenuto il brevetto, in cui il metodo venne descritto nel seguente modo: “Un testo viene proiettato simultaneamente al film, per aiutare lo speaker o il cantante nella post-sincronizzazione” (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 6). In Italia lo sviluppo del doppiaggio fu affidato a Louis Loeffler², e il primo film completamente doppiato in italiano fu *Common Clay*³, di Victor Fleming, del 1930. In quel periodo però successe una cosa che cambiò profondamente la storia della cinematografia e del doppiaggio in Italia; il 22 Ottobre 1930 il Ministero dell'interno dispose “il rifiuto del visto-censura ai film che contenessero del parlato in lingua straniera, seppure in misura minima” (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 6). Questo accadeva durante il regime di Mussolini e significava in pratica un “embargo” di tutti i film stranieri che contenevano del parlato. Questo portò inizialmente a un “regredire” dei film da parlati a muti, poiché in quel periodo alcuni film Italiani parlati c'erano, ma erano pochissimi. Sorse anche un altro problema, ossia quello dell'analfabetismo della popolazione (20% degli italiani non sapeva leggere, un'alta percentuale lo faceva male). Nei film stranieri proiettati nelle sale italiane venivano aggiunte una quantità enorme di didascalie che interrompevano le immagini per spiegare e descrivere le scene, e per la popolazione analfabeta questo rendeva difficile o per alcuni addirittura

² Louis Loeffler era un noto editore filmico statunitense che durante la sua carriera lavorò su oltre cento film.

³ *Common Clay/Tu che mi accusi* è un film statunitense che parla di una giovane serva che lavora per una famiglia nobile, dove viene sedotta dal capo famiglia e rimane incinta.

impossibile una visione decente dei film. Questi gravi problemi vennero però risolti con i film doppiati, che iniziarono a girare in quel periodo, grazie al supporto della tecnologia tedesca per il doppiaggio. Questa tecnologia, chiamata RCA, permise di post-sincronizzare, ovvero di doppiare opere già complete, i cortometraggi e i film. Così nel 1930 venne allestita a Roma una sala di sincronizzazione, dove l'anno dopo si è cominciato a doppiare film stranieri, prevalentemente tedeschi. Nel 1931 vennero doppiati due film e il numero salì a sei l'anno seguente. Questa miriade di eventi inter collegati uno con l'altro portò così all'inizio dell'industria del doppiaggio italiano.

2.2 Il cinema come strumento di formazione collettiva

Come menzionato all'inizio, la lingua dei film influenza notevolmente la lingua parlata. Questo è un fatto importante, se consideriamo che la maggior parte dei film proiettati nelle sale e mostrati in televisione sono film stranieri che vengono doppiati. Questo accade sin dall'inizio della divulgazione dei film doppiati in Italia, ossia dopo il 1931, quando i primi film stranieri furono doppiati. Da quel momento i film, e tramite essi il doppiaggio, hanno cominciato a cambiare e modellare la lingua italiana. Si deve assolutamente notare però, che l'importanza del doppiaggio come strumento di formazione è stata per moltissimi anni minimizzata, poiché per molti la lingua del doppiaggio è una lingua non spontanea, pre-scritta e recitata. Questo argomento è invece contestato da altri, poiché questa lingua è costruita per essere realistica, o con le parole di Pier Paolo Pasolini "il cinema non è dunque che la lingua scritta della realtà, che si manifesta sempre in azioni" (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 9).

Il dialetto è stato la prima lingua del cinema, specialmente letto accanto ai film muti, e veniva usato per rendere più comprensibili i film alle masse analfabete. Dopo il 1929 invece, quando la maggior parte dei film era sonora, la lingua passò dal dialetto alla lingua di teatro, per conquistare il pubblico borghese, ma anche perché nuove leggi prevedevano che la lingua nei film fosse in "lingua italiana corretta". Durante gli anni, come vedremo in seguito, il governo Fascista influenzò molto la lingua dei film.

I primi film stranieri vennero doppiati negli Stati Uniti, dove però la qualità della lingua degli attori era “bassa”, ossia il loro italiano era molto influenzato dai dialetti siciliani e napoletani (siccome molti degli emigrati italiani provenivano dal Meridione) e quindi questi film, ovvero questi doppiaggi non erano ben accettati da tutti. Questo cambiò quando nel 1932 si cominciò a doppiare in Italia, più precisamente a Roma, ingaggiando attori di teatro, la cui lingua era più corretta. In questo periodo perciò si cercano adattatori qualificati e stimati, provenienti dalla letteratura e dal giornalismo, e attori di teatro capaci e famosi. Il governo notò questa pratica e la appoggiò con una legge, che prevedeva che i film stranieri potessero essere doppiati solo in Italia (ovvero a Roma), pena la proibizione della proiezione. Questo provvedimento e il processo di sviluppo della lingua che seguì furono una lama a doppio taglio. Da una parte omogeneizzarono la lingua e aiutarono, almeno in parte, la formazione linguistica degli spettatori, dall'altra eliminarono tutte le sfumature della lingua, specialmente i dialetti, creando così nei film dei dialoghi non adatti alla situazione, dove per esempio dei personaggi rozzi parlavano un italiano alto. I film soffrirono molto per la qualità e la veridicità, divennero ripetitivi e stereotipati.

È anche importante ricordare come la forte influenza dello stato, a causa della forte censura imposta ai film, non mutò solo la lingua, ma influenzò le traduzioni a livello semantico. Vengono così trasformati molti dialoghi che fanno riferimento al Nazismo, Fascismo, razza, credo religioso ecc. Nonostante tutto, prendendo in considerazione questa prima fase del doppiaggio dei film, si può dire che lo Stato e le leggi imposte da esso abbiano contribuito alla formazione dell'italiano popolare unitario in modo decisivo.

Andando avanti nel tempo, negli anni Cinquanta, con l'avvenuta del neorealismo la lingua dei film prodotti in Italia cambiò, diventando più espressiva ma allo stesso tempo funzionale. La lingua del doppiaggio invece restava immobile, poiché le grandi corporazioni americane, molto presenti in Italia e che influenzavano in modo decisivo il doppiaggio dei film a quel tempo, preferivano mantenere il modello linguistico sperimentato e funzionante. Così accade che nei film prodotti in Italia si parlasse una lingua molto reale, mentre la lingua nei film doppiati era quasi

artificiale, i personaggi non possono usare gli slang, i dialetti e le espressioni colloquiali originali.

Appena negli anni Settanta il dialetto e le varianti più “basse” della lingua poterono ritornare nei film doppiati, grazie al livello medio-basso della lingua del cinema in generale. Questo cambiamento di registro però è stato graduale, ed è stato incoraggiato solo dopo l’uscita nelle sale dei film di grande successo come *Il Padrino* (*The Godfather*, di Francis Ford Coppola, del 1972)⁴ dove si è dovuto ricorrere al dialetto per sottolineare le caratteristiche (sociali, etniche e psicologiche) dei vari personaggi. Le persone che in parte causarono questo cambiamento sono, sorprendentemente, comandanti di marina che, esperti di lingue e culture diverse a causa del loro lavoro, contattarono le grandi major⁵ straniere e le costrinsero al disuso dell’italiano astratto usato in quegli anni.

Da quel momento in poi nasce in Italia una nuova “scuola” di doppiaggio e con essa una nuova, la “seconda”, generazione di dialoghisti (con il termine di “scuola” non s’intende una vera e propria istituzione, ma un nuovo “modo” di doppiare, e in modo simile, la “seconda” generazione di dialoghisti, sono tutti quelli che fanno parte di questa nuova tendenza). Questi capiscono che la lingua nei film deve essere coerente con l’estrazione sociale del personaggio, ovvero non deve tradire l’originale. Questa svolta avrebbe portato, in teoria, ad un doppiaggio nuovo, che avrebbe tenuto conto di entrambe le lingue, sia quella d’arrivo, che quella di partenza.

In pratica purtroppo non fu così, poiché negli anni Ottanta, con l’aumento del numero delle reti televisive commerciali e la mancanza dei programmi prodotti in Italia, si ricorse all’acquisto massiccio di prodotti televisivi stranieri, per poter riempire i palinsesti. Questo portò ad una mancanza di mano d’opera qualificata, il che costrinse l’ingaggio di adattatori non professionisti, di scarsa competenza e spesso semplicemente parenti e collegi esterni di impiegati di aziende di doppiaggio. La scarsità di competenza, il prodotto iniziale di bassa qualità e il tempo limitato per l’operazione di doppiaggio sono i fattori che portano ad un prodotto finale scadente

⁴ Il film racconta le intricate e spesso violente vicende di un’importante famiglia mafiosa Statunitense.

⁵ La parola “major” sta ad indicare le aziende di produzione e distribuzione di film che controllano una grande parte del mercato globale rilasciando ogni anno un grande numero di film.

(errori di grammatica, errate interpretazioni di concetti, ecc.) definito oggi come lingua “doppiaggese” (Paolinelli, Di Fortunato, 2005,). Dagli anni ottanta fino ad oggi questa lingua è entrata in uso non solo nella maggior parte dei prodotti doppiati, ma anche nelle produzioni italiane, e ha iniziato a influenzare la lingua parlata.

Per finire questo viaggio tra la storia della lingua del doppiaggio, dobbiamo parlare di un punto molto delicato, ossia del doppiaggio dei prodotti per bambini. Com'è ben noto, i bambini passano molto tempo davanti alla televisione, e vengono perciò in contatto con tutti gli show per bambini di provenienza estera, che sono la stragrande maggioranza dei programmi per bambini in Italia. Non è molto noto il fatto che questi programmi non sono tutelati da alcune leggi per la tutela dell'infanzia, quindi questi prodotti vengono doppiati a basso costo e con poca cura, infatti “i cartoni animati televisivi sono inseriti nella fascia più bassa del contratto di lavoro del doppiaggio, quella pagata meno ai dialoghetti e sulla quale spesso si cimentano adattatori alle prime armi e comunque non professionisti” (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 22). Questo porta ad un'alfabetizzazione carente degli spettatori televisivi, specialmente dei bambini, a causa del lavoro senza scrupoli di addetti ai lavori e all'indifferenza delle istituzioni, che dovrebbero tutelare le fasce più vulnerabili della popolazione con delle leggi appropriate.

Concludendo questo capitolo, possiamo dire che il doppiaggio ha avuto un ruolo costante, anche se forse non molto evidente, nella variazione della lingua durante i decenni dello sviluppo del cinema e della sua influenza sulla lingua italiana.

2.3 Doppiaggio vs. sottotitolaggio, parte prima

La maggior parte dei prodotti per la TV e il cinema vengono importati ed esportati nel mondo, specialmente dagli Stati Uniti verso l'Europa, ma anche tra gli stati Europei. Il problema della scelta tra doppiaggio e sottotitolaggio è un problema che viene affrontato in ogni Paese, in ogni cultura. Ed in ogni cultura il problema viene visto dagli stessi punti di vista o criteri, quello più importante sono sicuramente i soldi. I costi di doppiaggio di un film sono nettamente superiori di quelli del sottotitolaggio (20.000 - 100.000 euro di doppiaggio contro 3.000 - 8.000 di sottotitolaggio, secondo Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 36). Bisogna perciò vedere se i costi di tali operazioni vengono coperti dai profitti, e questo dipende dal numero di

spettatori che si spera vedano un film, il che dipende molto dalla popolazione di uno Stato. Per questo motivo le grandi culture Europee come la Spagna, la Francia, l'Italia, ecc. preferiscono il doppiaggio, mentre quelle più piccole, come la Slovenia, l'Olanda, la Danimarca, ecc. preferiscono il sottotitolaggio.

Passando oltre questo problema di tipo economico, possiamo dividere il doppiaggio e il sottotitolaggio per le loro caratteristiche fondamentali ed elencarne alcune. Il doppiaggio è il tentativo di essere fedeli ad un'opera, di trasporre la personalità dei personaggi tramite la voce dei doppiatori, di rimanere fedeli ai dialoghi, alla loro lunghezza, al movimento delle labbra, del corpo e di tutte le altre variabili possibili in una situazione, in più trattando un'opera come un'unità e non come una serie di parole. Il sottotitolaggio invece è la semplice e cruda traduzione di dialoghi, parola per parola, che inesorabilmente riduce visibilmente il testo originale, occupa una parte dello schermo e così distoglie l'attenzione dello spettatore, facendogli anche perdere tempo per la lettura dei sottotitoli e impedendogli il coinvolgimento massimo nell'opera.

Ci sono alcuni argomenti che difendono la scelta dell'uso dei sottotitoli nei film. Molti puristi infatti affermano che i sottotitoli aiutano a comprendere meglio una lingua leggendo e ascoltandola, e che il doppiaggio non ci permette di apprezzare l'interezza di un film, non sentendo le voci originali degli attori. Gli argomenti contro queste affermazioni sono evidenti; se uno spettatore ha la possibilità di leggere un dialogo che non capisce, non troverà né la motivazione né la necessità di ascoltare e comprendere la lingua straniera. Inoltre, la tradizione degli attori doppiatori italiana è molto lunga, i professionisti di questo mestiere riescono a prestare perfettamente la loro voce ai personaggi, in modo da non far notare al pubblico alcuna incongruenza tra quello che vedono e quello che sentono. Per non parlare del fatto che spesso personaggi molto popolari vengono doppiati continuamente dagli stessi attori (potremmo citare degli esempi famosissimi, come *Bud Spencer e Terence Hill*⁶, o *Stanlio e Ollio*⁷).

⁶ Coppia di attori italiani nota per i loro western all'Italiana (spaghetti western).

⁷ In originale *Laurel & Hardy*, furono un noto duo di attori famosi per i loro film comici.

Dopo questa strenua difesa della pratica del doppiaggio dobbiamo necessariamente parlare a favore del sottotitolaggio, che, nei paesi dove il doppiaggio semplicemente non risulta proficuo, è molto sviluppato e nel tempo è diventato un'arte a sé. La prima cosa che è stata “standardizzata” durante gli anni è il numero di righe e caratteri che compaiono sullo schermo e la loro durata, ossia due righe con un massimo di 36 caratteri che rimangono sullo schermo da mezzo fino a quattro secondi. Questo è il tempo nel quale una persona legge e percepisce le parole presenti sullo schermo. La scrittura dei sottotitoli è un'operazione più complessa di quello che si possa pensare; il traduttore deve adattare il testo orale ai criteri di tempo e numero di caratteri esposti precedentemente, e convertire il testo orale a quello scritto, con tutte le profonde differenze strutturali e anche linguistiche che questo comporta. Bisogna però notare che nonostante lo sforzo possa essere non poco, purtroppo alcuni elementi dell'oralità, come l'intonazione, le frasi incomplete, ecc. vanno inesorabilmente perdute.

Per finire dobbiamo parlare brevemente della situazione sfavorevole nella quale si trova in questo momento il doppiaggio rispetto al sottotitolaggio in Italia, ma anche più generalmente nel mondo. Come spiegato prima, i criteri base per l'adattamento di un film sono la proficuità economica e la qualità. Il doppiaggio, se fatto bene, riesce a raggiungere una qualità molto più alta di un semplice sottotitolaggio. Il problema è che le regole del mercato sono dettate quasi esclusivamente da fattori economici: le grandi agenzie reclutano adattatori e dialoghetti di quattro soldi, i film sono doppiati male e ai critici viene servita su un piatto d'argento la possibilità di criticare la pratica del doppiaggio. La verità è che mancano regole e leggi per la tutela della qualità del doppiaggio, e troppo poche persone, inclusi i creatori di film, si preoccupano della qualità di questa pratica, che però alla fine influenza i film da loro creati ad un livello elementare, poiché un film che viene doppiato non è uguale all'originale, diventa una cosa diversa. Purtroppo il dibattito tra il doppiaggio e il sottotitolaggio e i loro pro e contro è influenzato prevalentemente dal punto di vista economico, che in entrambi i casi guarda solo al guadagno e crea pratica e prodotti di bassa qualità, che vengono spesso criticati senza tener conto dei meccanismi di mercato che influenzano la loro creazione. Non tenendo conto di questo fattore, secondo la nostra opinione il doppiaggio si pone a un

livello più alto del sottotitotaggio, poiché cerca di rispettare le capacità espressive di un'opera cinematografica e di tutte quelle persone che le stanno dietro, si potrebbe perciò dire che è un grado più elevato di traduzione.

2.4 Contratto collettivo nazionale di lavoro

Il CCNL, ovvero il Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro è un documento che si rinnova circa ogni quattro anni, se il mercato e la situazione del doppiaggio in generale necessita dei cambiamenti normativi. Nelle nostre ricerche abbiamo riscontrato che la versione più recente di questo documento risale al 2008. È da questo documento che prenderemo perciò spunto, confrontandolo però con altre fonti e analizzando e commentando i dati da noi riscontrati. Il CCNL è un documento stipulato il 30 gennaio 2008 a Roma tra alcune associazioni che raggruppano imprese di doppiaggio e le organizzazioni sindacali dei lavoratori. Il documento è scritto in lingua burocratica, però non difficile da comprendere. In questa parte ci limiteremo a spiegare i concetti di base descritti nel Contratto, tralasciando o solamente menzionando alcune parti delle quali ci occuperemo in seguito.

Il contratto definisce e regola tutto il processo di doppiaggio, cominciando con la definizione di doppiaggio come “trasposizione, di norma in lingua italiana, dei prodotti originali a partire dall'adattamento dei testi fino alla loro registrazione e missaggio” (CCNL, 2008, 3). Definisce il compito di ogni parte coinvolta nel doppiaggio, a partire dalle stesse imprese, ovvero ogni persona (fisica o giuridica) che eserciti attività di edizione di opere audiovisive attraverso il doppiaggio, dagli addetti ai lavori (direttore di doppiaggio, assistente al doppiaggio, attore doppiatore e dialoghista adattatore) e analizza minutamente i compiti di tutti i professionisti coinvolti, le loro mansioni, il modo in cui vengono ingaggiati, ovvero i contratti di lavoro e che cosa devono contenere gli ultimi. Anche il processo di lavoro viene regolato e descritto come forma di procedura da seguire. Si definisce ogni termine tecnico, come la riga, il rullo, la fascia di produttività, ecc. Le opere televisive da trasporre in lingua italiana vengono divise rispetto al loro genere, si pone speciale

attenzione alle opere “oversound⁸” o “non in sinc”, il cui doppiaggio viene retribuito diversamente da quello standard.

Importante è anche la menzione nel testo dei diritti per gli addetti ai lavori (apparizione dei nomi nei titoli di coda, ecc.) ma soprattutto dei diritti d’autore per i dialoghetti, i quali verranno ampiamente discussi in seguito. Verso la fine il contratto tocca uno dei punti sicuramente più importanti per tutti i professionisti del settore, ovvero stabilisce i compensi per tutti gli addetti ai lavori e le differenze di retribuzione per i vari prodotti televisivi. In conclusione, il documento instaura anche una commissione (CPG – Commissione Paritetica di Garanzia) che verificherà se le norme stabilite nel Contratto vengono rispettate anche nella prassi e non solo in teoria. Per finire, dobbiamo dire che se questo documento delinea un’ottima base di normative per il mondo del doppiaggio, dall’altra parte queste vengono rispettate solo in teoria, infatti “nella prassi - va detto - è assai raro che le imprese di doppiaggio predispongano i contratti individuali previsti, quindi la maggior parte delle lavorazioni termina senza che sia stato firmato alcunché” (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 93). Nonostante tutto ciò, il contratto è un’opera importante, della quale bisogna tener conto.

2.5 Termini tecnici

Per poter comprendere meglio come funziona il doppiaggio, dobbiamo prima soffermarci su alcuni termini tecnici essenziali. Cominciamo con il “rullo”, con il quale s’intende un filmato della durata di circa dieci minuti. La misura del rullo serve a dividere il film in più parti per calcolare meglio il tempo della lavorazione e i costi di doppiaggio. L’“anello” è invece l’unità di misura usata durante la registrazione dei nuovi dialoghi. L’assistente al doppiaggio divide le scene di un film in “anelli” in modo da poter essere recitate dagli attori e ripetute più volte fino a raggiungere un

⁸ L’oversound è la pratica di sovrapporre una colonna sonora nuova a quella originale, lasciando l’ultima in sottofondo. Questa tecnica si usa quando si vuole preservare l’integrità del filmato per il suo valore documentario, nelle interviste, e quando il budget non permette grandi modifiche alla colonna sonora originale. La pratica dell’oversound si sta diffondendo anche nel genere del “docudrama”, ovvero ricostruzioni di fatti di cronaca o di natura semi divulgativa, che però tendono ad avere le caratteristiche di programmi di intrattenimento. Doppiando questi programmi in oversound i doppiatori, invece di mantenere un tono neutro, si sforzano di rappresentare la realtà in modo grottesco, provocando negli spettatori una sensazione di assistere, invece che a dei fatti realmente accaduti, a programmi di fiction.

risultato ottimale. Passiamo poi al “turno”, in altre parole l’unità di lavoro minima per la quale si riceve il compenso stabilito. Un turno dura tre ore, e ci possono essere più turni in una giornata di lavoro. Per il dialoghista invece sono molto ben delineate il numero di righe e pagine nei copioni. Una riga deve contenere al massimo cinquanta battute dattiloscritte, o caratteri, inclusi gli spazi, la punteggiatura e le indicazioni tecniche, delle quali parleremo in seguito. Un massimo di diciotto fino a venti righe forma una pagina.

Le opere televisive si dividono in “fasce di produttività”, ovvero tipi di programmi. Abbiamo quindi la prima fascia, dove troviamo film prodotti per il cinema e i loro trailer, miniserie, sceneggiati, originali TV e filmati di repertorio. La seconda fascia raggruppa film destinati alla tv e film home-video, in altre parole le opere destinate alla visione in ambito domestico. La terza categoria è quella delle sitcom, dei telefilm e dei telefilm home-video. Nella quarta, la penultima, ci sono i cartoni animati seriali, mentre l’ultima fascia comprende le soap-opera, le telenovelas, i docudrama, i documentari e i reality.

Il numero di righe da tradurre/doppiare sale dalla prima fino alla quinta categoria, con per esempio 140 righe di media a turno per la prima categoria, fino alle 220 righe della quinta categoria. Questa divisione viene fatta poiché le diverse categorie hanno diversi livelli di difficoltà di doppiaggio e spesso si impiega più tempo e impegno per completare il doppiaggio per es. di un film destinato al cinema piuttosto che di un cartone animato.

Parlando in fine delle abbreviazioni tecniche nei copioni, menzioneremo qui quelle più importanti e più frequentemente usate: MdP sta per macchina da presa, e quando un attore è fuori dal campo visivo di essa, allora si dice che è fuori campo (FC). Oppositamente, in campo (IC) si usa quando un attore inizia a parlare fuori campo e ad un certo punto viene ripreso dalla MdP. Se l’inquadratura del personaggio cambia costantemente all’inizio della ripresa allora si usa (inIC) o (inFC), dove “in” sta per inizio. Contrariamente, se l’inquadratura del personaggio cambia repentinamente alla fine del dialogo, allora si usa invece l’abbreviazione “fin”, che sta per fine. Le abbreviazioni invece sono (finIC) e (finFC). Se più dialoghi si accavallano, se i personaggi parlano contemporaneamente o se si sente un

brusio sotto la voce dei personaggi, allora si usa l'abbreviazione (SOVR). Quando la frase tradotta risulta più lunga del labiale del personaggio che la dice, allora si usa l'anticipazione (Ant.) ovvero l'attore doppiatore inizia a parlare un po' prima del personaggio nel film. (EFF) e (NOEFF) si usano rispettivamente all'inizio e alla fine di un effetto speciale che il fonico deve aggiungere al parlato. Qui si parla di voci alla radio, televisione, uso di megafoni ecc. Mentre (RIDE) indica una risata normale, (RIS.) sta per piccola risatina. Per (DS) s'intende il momento nel quale le labbra di chi parla sono fuori dal campo della MdP. Quando una battuta deve venire aggiunta nel film per spiegare un dettaglio che altrimenti non verrebbe capito, si usa l'acronimo (SM), di solito queste battute vengono quando il doppiatore deve leggere per esempio i contenuti di una lettera(o giornale, libro, ecc.), dove nell'originale sarebbe lo spettatore a doverla leggere. Quando nel film abbiamo una voce narrante, questa si segnala con (VOCE). Se invece una lingua diversa dall'originale deve essere mantenuta per ragioni di trama, allora i dialoghi vengono indicati con (Orig.). Se il personaggio è senza fiato, o se respira in modo profondo, questo si segnala con (FIATO). Per finire gli acronimi, si annota con (VERSO) ogni tipo di verso umano che non faccia parte della lingua, come il suono di un bacetto, la tosse, uno starnuto, ecc. Anche le interpunzioni hanno dei significati. I tre punti di sospensione "...” indicano una breve pausa all'interno della battuta, “/” indica una pausa più lunga o una pausa tra battute, e “//” indica un cambio di scena tra battute dello stesso personaggio. Qui finiamo l'elenco dei termini tecnici, e passiamo all'analisi del processo vero e proprio di doppiaggio e di tutti i professionisti che ne contribuiscono.

2.6 I professionisti del mestiere

Elenchiamo quindi gli addetti ai lavori. La prima figura, quella più interessante dal nostro punto di vista, è sicuramente quella del dialoghista, o adattatore. Citando Paolinelli e Di Fortunato (2005, 79), che a nostro parere forniscono una delle migliori descrizioni del lavoro del dialoghista, dicono che questo mestiere consiste nel “trasporre, elaborare in lingua italiana e adattare anche in sincronismo visivo, ritmico e labiale i dialoghi e i testi delle opere cinematografiche e televisive.” La sua opera “si concretizza in un'analisi accurata del testo e del supporto audiovisivo originale, un'attenta raccolta di dati sulla specificità culturale, sull'epoca, sull'ambiente in cui si svolge l'azione, una ricerca

terminologica e di stile per rendere integralmente nella lingua di destinazione lo spirito dell'opera originaria" (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 79). Il doppiatore svolge però anche altre funzioni; è l'autore di opere audiovisive destinate al doppiaggio, all'oversound e al sottotitolaggio.

Il lavoro del dialoghista vede negli ultimi anni una forte concorrenza e calo di lavoro a causa di ragioni economiche che spingono le società di doppiaggio ad ingaggiare traduttori di poca esperienza e scarsa preparazione, spesso sacrificando così un doppiaggio di qualità per dei sottotitoli. Notiamo che questo succede particolarmente nelle reti satellitari, che hanno un limitato numero di spettatori, e i costi del doppiaggio, già menzionati in precedenza, possono essere troppo grandi per le loro possibilità economiche.

Passiamo ora agli altri addetti ai lavori che contribuiscono al doppiaggio di opere multimediali, cominciando con il direttore del doppiaggio, che si occupa di analizzare il filmato originale e compararlo con la traduzione fatta dal dialoghista, assegnare i ruoli agli attori doppiatori che interpreteranno i personaggi più importanti in base al suo giudizio oppure tramite provini, scegliere i personaggi per le parti secondarie e gli eventuali narratori e dirigere e supervisionare tutti, aiutando ciascuno con dei suggerimenti per la parte e consigli sul carattere e la psicologia dei loro personaggi. Il direttore del doppiaggio è presente durante la registrazione del nuovo audio e suggerisce agli attori doppiatori come intonare le frasi, e alla fine segue il mixage con il fonico di missaggio per conseguire un risultato che combaci perfettamente con il filmato originale.

Accanto al direttore del doppiaggio abbiamo l'assistente al doppiaggio, che pianifica l'intero processo di doppiaggio, divide le scene da doppiare in "anelli" e le distribuisce in modo tale da ottimizzare l'orario di presenza in studio di tutti gli attori doppiatori e tecnici necessari. L'assistente al doppiaggio suggerisce, accanto al direttore del doppiaggio, agli attori come intonare e interpretare le scene e segna le correzioni dettate dal direttore sul copione.

In fine abbiamo gli attori doppiatori, che interpretano i loro personaggi leggendo e recitando il copione fornito dal dialoghista e venendo aiutati dagli appunti

del direttore del doppiaggio. Gli attori doppiatori sono di solito attori, che per le loro qualità vocali sono ingaggiati come doppiatori, ma di solito svolgono anche altre attività in radio o televisione. Spesso però accade che attori famosi di televisione e cinema prestino la loro voce a personaggi di film stranieri, con compensi però molto più elevati di quelli di “normali” attori doppiatori.

2.7 Fasi di doppiaggio

Le fasi del doppiaggio sono innumerevoli, tutto comincia però con la scelta, da parte del distributore o della società di doppiaggio che cura i film stranieri, del dialoghista e del direttore del doppiaggio che realizzeranno la versione italiana. Il dialoghista riceve per prima cosa una copia del filmato e la lista dei dialoghi di un film, e procede a studiare il materiale e a creare una nuova lista di dialoghi. Il direttore del doppiaggio invece analizza il filmato e sceglie gli attori doppiatori che interpreteranno le parti (la scelta si basa sulla similitudine della voce o del modo di recitare dell'attore). I provini per gli attori, già menzionati in precedenza, vengono effettuati di solito solamente a richiesta del committente. Nel momento in cui il copione è pronto l'assistente al doppiaggio divide il film in porzioni o “anelli”, rilevando il “time code⁹” di inizio e fine di ogni anello.

L'assistente poi sceglie gli attori rispetto all'ordine del turno di registrazione degli anelli. Quando questo processo di organizzazione è terminato si passa al lavoro nella sala doppiaggio, dove gli attori doppiatori, il direttore e l'assistente si recano per registrare i dialoghi. Questi sono incisi su piste diverse, in modo che il sincronizzatore riesca a intervenire sulle singole incisioni quando i dialoghi si accavallano, oppure se i personaggi parlano ad una maggiore distanza dalla camera da presa, o ancora se i dialoghi sono “effettati” ossia devono essere modificati poiché provengono da radio o televisione. La sala di doppiaggio è insonorizzata, con una parte nella quale si trovano il direttore del doppiaggio e il tecnico fonico, mentre nell'altra ci sono i doppiatori e l'assistente al doppiaggio, che organizza il lavoro e compara il labiale dei filmati e la lunghezza delle frasi con le frasi recitate dai

⁹ Il time code è una sequenza di codici numerici generata a intervalli regolari da un sistema temporizzato. Si tratta di un segnale di ampio utilizzo in diversi ambiti per la sincronizzazione di segnali e per la scalettatura del materiale registrato su supporti audio/video. (Ratcliff, 1999)

doppiatori. Gli ultimi hanno di fronte a sé un leggio con i testi, un microfono e le immagini del filmato proiettate su uno schermo. Guardano e riguardano “l’anello” provando contemporaneamente le battute, fino a quando non sono pronti a registrare. In fine, le voci sono lavorate dal sincronizzatore, che le allinea con le immagini, e dal fonico che aggiunge le colonne registrate a quella internazionale e alle musiche, sotto la supervisione del direttore di doppiaggio.

2.8 Leggi e normative

A questo punto parleremo brevemente delle leggi e normative che tutelano la pratica del doppiaggio in Italia. Dobbiamo, prima di tutto, parlare del diritto d’autore. Le leggi per i diritti d’autore hanno una lunga storia in Italia, a cominciare dal 22 aprile del 1941, quando la legge speciale numero 633 che istituisce la tutela delle opere dell’ingegno di carattere creativo, che appartengano alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all’architettura, al teatro, al cinema. Questa tutela si divide in diritti morali a tutela della personalità dell’autore e in diritti esclusivi di utilizzazione economica dell’opera. I diritti morali sono quelli alla paternità dell’opera, ovvero quello di poter rivendicare di essere l’autore dell’opera, il diritto all’integrità dell’opera, ovvero quello di poter proibire qualsiasi modifica alla propria opera, e il diritto di pubblicazione, ovvero di dare la scelta all’autore se pubblicare la sua opera o meno. I diritti di utilizzazione economica sono più numerosi, qui per esempio potremmo citare in breve il diritto della riproduzione (possibilità di produrre più copie), il diritto di presentare la propria opera al pubblico, il diritto di diffusione via i mass media, il diritto di diffusione commerciale dell’opera, e in fine il diritto di elaborazione o modificazione della propria opera.

Passando a questo punto alla prassi del doppiaggio, dobbiamo dire che anche se è vero che ogni dialoghista lavora su un’opera già terminata, quando traduce, crea un testo, un’opera nuova, che è collegata al testo originale, però viene considerata come testo nuovo e perciò fa di lui un autore. Per questo motivo i diritti d’autore vengono collegati e approvati anche per i dialoghisti e tutti i diritti, sia morali che economici elencati prima valgono anche per loro. Inoltre, ogni volta che uno dei loro lavori viene esposto al pubblico, il nome dei doppiatori, la loro qualifica professionale e il loro contributo devono essere menzionati. La legge prevede anche

la fissazione dei compensi per i diritti d'autore. Per quel che riguarda i compensi per il doppiaggio, dobbiamo dire che cambiano frequentemente. Circa ogni quattro anni, infatti, come menzionato in precedenza, viene pubblicato un nuovo Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro che stabilisce i salari dei lavoratori. Questi però cambiano anche da contratto a contratto e dipendono sicuramente da quanto sia o non sia rinomato ogni professionista. È difficile perciò parlare di un prezzo stabilito dei costi di doppiaggio. Il documento più recente che affronta questo tema è il Contratto collettivo Nazionale di lavoro del settore doppiaggio risalente al 2008. In questo documento sono elencati in varie tabelle tutti i dati relativi sui compensi dei lavoratori del settore del doppiaggio, riportiamo di seguito le tabelle con i dati relativi ai compensi ripresi dal Contratto Collettivo Nazionale del 2008:

Tabella "A": Direttori di doppiaggio		
Direttore: compenso minimo per turno (3 ore)	dal 31 marzo 2008	
Compenso	167,94	
Visione e distribuzione		
	Rulli (della durata convenzionale di 10 minuti o frazione)	Turni
Fascia 1	da 1 a 5 o frazione di essi	1
	da 6 a 10 o frazione di essi	2
	da 11 a 15 o frazione di essi	3
	da 16 a 20 o frazione di essi	4
	più 1 turno ogni successivi 5 rulli o frazione	
Fascia 2	da 1 a 10 o frazione di essi	1

	da 11 a 20 o frazione di essi	2
	Più 1 turno ogni successivi 10 rulli o frazione	
Fasce 3 - 4 - 5	Da 1 a 10	1
	da 11 a 15	2
	Secondo il raggruppamento dei piani di lavorazione	

Fonte: Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro, 2008, 22

Come si può vedere, un turno contiene un certo numero di rulli a seconda delle fasce di lavorazione, si può quindi notare che alcune fasce vengono considerate più esigenti delle altre, poiché si impiega più tempo sulla lavorazione di esse, e vengono perciò pagate meglio.

Tabella "B" : Assistenti al doppiaggio		
Assistente: compenso minimo per turno (3 ore)		dal 31 marzo 2008
Compenso		99,73
Compenso per filmati di produzione italiana in caso di doppiaggio diretto dal regista		129,96
	RULLI (della durata convenzionale di 10 minuti o frazione)	TURNI
Visione (anche se effettuata durante la preparazione)		
Fasce 1 - 2	da 1 a 10 o frazione di essi	1
	da 11 a 20 o frazione di essi	2
	più 1 turno ogni successivi 10 rulli o frazione di essi	
Fasce 3 - 4 - 5	per ogni raggruppamento dei piani di lavorazione	1
Preparazione		
Fascia 1 - 2	da 1 a 5 o frazione di essi	2
	da 6 a 10 o frazione	4

	di essi	
	da 11 a 15 o frazione di essi	6
	da 16 a 20 o frazione di essi	8
	Più 2 turni ogni successivi 5 rulli o frazione di essi	
Fasce 3 - 4 - 5	da 1 a 5	2
	da 6 a 10	4
	da 11 a 15	6
TURNI AGGIUNTIVI		
Controllo della colonna internazionale		
Fasce 1 - 2 - 3 - 4 - 5		1
Rilavorazione per rimontaggio e/o integrazioni		
Fasce 1 - 2 - 3 - 4 - 5	ogni 2 rulli o frazioni di essi	1
Preparazione su copione originale o su testo che non costituisca adattamento		
Fascia 1 - 2	da 1 a 10 o frazione di essi	1
	da 11 a 20 o frazione di essi	2
	Più 1 turno ogni successivi 10 rulli o frazione di essi	
Fasce 3 - 4 - 5	da 1 a 15	1

Fonte: Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro, 2008, 23

Come si può notare l'assistente al doppiaggio svolge innumerevoli compiti, però il suo compenso è minore rispetto a quello del direttore del doppiaggio.

Tabella "C" : Attori Doppiatori			
Attore : compenso minimo per turno (3 ore)	Righe per turno	Turno dal 31 marzo 2008	Righe dal 31 marzo 2008
Fascia 1: Film circuito cinema, miniserie, sceneggiati, originali	140 di media a turno	72.71	2.31

TV, filmati di repertorio e trailer			
Fascia 2: TV-movie, film home video	170 di media a turno	72.71	2.31
Fascia 3: Telefilm, telefilm home video, sit-com	190 di media a turno	72.71	1.99
Fascia 4: Cartoni animati seriali	190 di media a turno	72.71	1.54
Fascia 5: Soap-opera, telenovela, documentari a sinc, docudrama, reality a sinc	220 di media a turno	72.71	1.54

Fonte: Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro, 2008, 24

Anche per gli attori doppiatori, diverse fasce significano più o meno righe per turno, il che significa che anche il loro lavoro dipende dal tipo di opera da doppiare. Inoltre si può notare che gli attori possono anche essere pagati solo per riga. Questo perché alcune delle parti nei film sono marginali, e perciò il loro numero di righe non ammonta al numero necessario per poter considerare un turno.

Tabella "D" : Adattatori dei dialoghi	
Adattatori dei dialoghi: compenso per rullo fino a 200 righe (per la durata convenzionale di 10 minuti o frazione) su ogni tipo di supporto	dal 31 marzo 2008
Fascia A: Opere uniche: lungometraggi, TV movie, sceneggiati, filmati di repertorio o montaggio, miniserie, film home	254.80

video, operemultimediali in sinc, cortometraggi, trailer	
Fascia B: Seriali: telefilm, sit-com, telefilm home video, documentari in sinc	235.49
Fascia C: Soap-opera, telenovela, cartoni animati seriali, docudrama, reality in sinc	185.31
Fascia D: Documentari e reality “non in sinc”	88.99
Per il sottotitolaggio	50% del compenso previsto per la fascia di appartenenza

Fonte: Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro, 2008, 24

Anche per i dialoghisti la situazione è simile, fasce diverse significano paga diversa. È da notare però come il sottotitolaggio della stessa quantità di materiale costi il 50% in meno del doppiaggio. Non c'è da stupirsi perciò che il sottotitolaggio venga preferito dal punto di vista economico.

2.9 Mercato

Il mercato del doppiaggio è molto complesso, infatti da una parte si arriva a guadagni esorbitanti per alcuni, e dall'altra compensi miseri per altri, e di quest'ultima categoria fanno parte anche gli addetti ai lavori del doppiaggio. E mentre il doppiaggio è importante per tutti i prodotti esteri che vengono trasmessi sia in tv che al cinema, la sua qualità non è regolata e controllata praticamente da nessun ente nazionale. Questa situazione senza “regole” non era in vigore però da sempre, ricordiamo che all'inizio del doppiaggio del cinema estero la lingua usata veniva spesso regolata dallo stato e doveva essere “alta”. Questo durò per molto tempo, ma cessò durante gli anni ottanta, quando ci fu il “boom” delle tv private, che importarono moltissimi programmi di basso costo dall'estero. Allora si passò dai 35-40 professionisti, che bastavano per soddisfare le necessità del mercato, ai 300 dialoghisti attuali, per non contare tutti gli altri addetti che sono necessari durante il processo di doppiaggio, parliamo di assistenti, attori, fonici e direttori. È stato a quel

punto che sono nate moltissime agenzie di doppiaggio che hanno cominciato a contendersi il lavoro, dando così inevitabilmente più importanza al prezzo del lavoro che alla sua qualità.

Oggi le imprese di doppiaggio sono più di cento, i costi che richiedono per un doppiaggio sono minimi, e spesso offrono sconti e riduzioni di prezzi per ottenere quantità maggiori di lavoro da svolgere. Tutto questo ha portato alla perdita di rispetto per il mestiere del dialoghista, dal quale non ci si aspetta più un'adeguata conoscenza delle lingue di arrivo e partenza dell'opera, o una preparazione tecnica e artistica di adeguato livello, ma la capacità di eseguire rapidamente il proprio lavoro, a scapito della qualità. I tempi di lavorazione del doppiaggio sono in questo momento stabiliti a 10-15 giorni per un film, 5 per un telefilm e 3 per un cartone animato, anche se spesso questi tempi sono molto inferiori a causa delle pressioni delle imprese. Per questo motivo gli adattatori lavorano spesso in condizioni difficili, con "lungi periodi di disoccupazione alternati a turni di lavoro massacranti di 8-14 ore al giorno" (M. Paolinelli, E. Di Fortunato, 2007, 102).

In sostanza, il lavoro del dialoghista è duro e spesso non ben ripagato, con il mercato che mette costantemente il guadagno al di sopra della qualità e gli spettatori e le istituzioni che non sono al corrente della situazione dei dialoghisti e accettano un doppiaggio che mano a mano perde di qualità.

2.10 Formazione

Il problema della formazione nel mondo del doppiaggio è complicato, poiché questa è una professione che ha delle caratteristiche che si possono definire "artistiche" (per fare una buona trasposizione di un dialogo in un film non basta conoscere la lingua d'arrivo e quella di partenza, bisogna avere un "senso" per capire profondamente la scena, il film stesso). I quesiti che riguardano la possibilità di poter insegnare questo "senso" sono perciò molti e con fondamenta solide.

Nel passato, circa fino agli anni Ottanta, la formazione avveniva per praticantato, in altre parole l'aspirante dialoghista assisteva e imparava dal dialoghista professionista, fino a quando non aveva accumulato abbastanza esperienza da potersela cavare da solo. Dopo gli anni Ottanta però, quando il

moltiplicarsi di reti private ha portato all'importazione di centinaia di show stranieri per riempire i palinsesti, il numero di dialoghisti, che prima era ridotto, ha portato nel mercato centinaia di nuovi adattatori, alcuni meno, altri più bravi, senza alcuna formazione. In quel momento la tradizione del praticantato è finita, poiché a causa della grande concorrenza sul mercato, nessuno vuole istruire dei rivali. Inoltre “per il doppiaggio sono nate scuole e scuiolette con l'unico fine di guadagnare denaro sulle illusioni di qualche incauto” (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 104). Va sottolineato che la tendenza del mercato non è più quella, come nel passato, di cercare adattatori di talento, ma piuttosto adattatori a buon mercato, e così la formazione di una seria scuola di formazione per dialoghisti non viene presa in considerazione dalle imprese di doppiaggio e dai distributori di film.. Questa moda viene però combattuta dalle associazioni dei dialoghisti, che sono riusciti a fare in modo che nel Parlamento italiano esista un disegno di legge con dentro un’“Accademia del doppiaggio” (questo disegno però è fermo da anni e non si hanno notizie sui suoi sviluppi). D'altra parte però, anche accademici ed esperti hanno cominciato a muoversi in questo campo e, per esempio, insieme all'AIDAC, hanno organizzato master teorico-pratici presso l'Università di Bologna, la Scuola superiore per traduttori e interpreti di Forlì e la Cattolica di Milano, inoltre anche altre università stanno proponendo corsi per abilitarsi in questo mestiere.

A questo punto, parlando della qualità del doppiaggio, è doveroso parlare pure della certificazione di qualità delle aziende attive nel campo del doppiaggio. In Italia le norme di certificazione in vigore sono le norme UNI EN ISO 9000. Queste norme sono state imposte dall'Organizzazione Internazionale per la Nominalizzazione/International Organization for Standardization (ISO), il cui scopo è quello di attestare la qualità delle aziende per quel che riguarda la loro organizzazione, gestione, efficacia e qualità del prodotto. Non ci soffermeremo molto su queste norme, poiché “sono applicabili indipendentemente dal settore e dalla dimensione aziendale e non danno grosse garanzie sulla qualità del prodotto o del servizio finale” (Paolinelli, Di Fortunato, 2005,105), almeno per quel che riguarda il settore del doppiaggio. La qualità del lavoro è messa in secondo grado di fronte alla concorrenzialità sul mercato, il che porta spesso a pessime condizioni di lavoro e al non rispetto della dignità dei lavoratori. Una delle soluzioni per aumentare il rispetto

per la qualità, ma anche per il benessere degli addetti ai lavori, potrebbe essere la creazione di un sistema di normazione autonomo gestito dai sindacati di categoria che controllerebbero le varie imprese di doppiaggio e pubblicherebbero le loro osservanze, oppure la fondazione di un'agenzia di rappresentanza dei professionisti del doppiaggio, che si occuperebbe della gestione della gestione dei rapporti di lavoro tra artisti e committenti. Questi provvedimenti faciliterebbero il lavoro dei dialoghisti, che spesso, pressati dalle esigenze di mercato, devono non solo lavorare molto e per pochi soldi, ma spesso in pessime condizioni.

2.11 Istituzioni

L'istituzione più importante che tutela i doppiatori è l'ENPALS, ovvero l'Ente nazionale di previdenza e assistenza dei lavoratori dello spettacolo. L'ENPALS divide i lavoratori dello spettacolo in tre gruppi, basandosi sulla durata del contratto di lavoro. I dialoghisti adattatori, assieme ai registi, soggettisti e sceneggiatori, fanno parte del primo gruppo, lavorando sempre solo sotto contratti a tempo determinato. L'ENPALS stabilisce anche i contributi da versare, che sono in questo momento fissati al 32,70% del compenso (8,89% a carico del lavoratore), che però sale se i compensi superano i 123.85€ giornalieri. Se si sono versati i contributi per almeno 120 giornate lavorative all'anno, allora dopo 35 anni si raggiunge il diritto alla pensione di anzianità. La stesura di un testo però è un lavoro individuale e l'indicazione delle giornate sulle quali versare i contributi non è perciò un dato dimostrabile in modo oggettivo. Questo è però solo uno dei molti problemi che gravano su questo settore. L'ENPALS aveva nel passato anche una pagina web che i lavoratori del settore dello spettacolo potevano consultare per trovare informazioni sulla legislatura, notizie ecc. Oggi però questo portale non esiste più, se lo si cerca su internet si trova una pagina web che rimanda al sito dell'INPS¹⁰, l'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale, che è il principale ente previdenziale italiano. Sulla pagina web dell'INPS si trovano, sotto forma di documenti PDF, tutte le informazioni riguardanti lo stato dei lavoratori iscritti all'ENPALS.

¹⁰

<http://www.inps.it/portale/default.aspx?SID=0%3b7780%3b&lastMenu=7780&iMenu=1&iNodo=7780>

Esistono però anche istituzioni non statali, che tutelano i dialoghista adattatori e tutti gli altri professionisti che lavorano nel settore del doppiaggio. Una di queste è l'AIDAC, l'Associazione Italiana Dialoghista Adattatori Cinetelevisivi. L'AIDAC riunisce circa il 50% di tutti i dialoghista. Tratto dal loro sito¹¹: "L'AIDAC è l'associazione, unica in Italia (e nel mondo), che dal 1976 riunisce gli autori dei dialoghi adattati in italiano per il doppiaggio e per la produzione audiovisiva". Quest'associazione si pone lo scopo di accomunare e aiutare i dialoghista nell'ambito sindacale e istituzionale per la tutela e la difesa dei loro diritti. L'AIDAC segue la stipula degli accordi collettivi di lavoro, organizza convegni, pubblica volumi, è presente nella SIAE, ecc. Alcuni degli obiettivi lungimiranti di quest'organizzazione sono l'incremento dell'importanza della qualità nel doppiaggio e la creazione di un "Registro delle Imprese di servizi del doppiaggio", con lo scopo di creare dell'ordine nel mercato esistente e dare risalto alle agenzie di doppiaggio che hanno come obiettivo principale la qualità del doppiaggio. Per quel che riguarda il sito dell' AIDAC, esso fornisce notizie riguardanti le leggi e le normative sul lavoro, materiale didattico riguardante il doppiaggio e molte altre tematiche. Forse la cosa più importante di quest'associazione è il fatto che crea una rete con la partecipazione di una grande parte dei dialoghista professionisti italiani, che possono così contattarsi, aiutarsi e condividere esperienze.

L'ADAP, Associazione Doppiatori Attori Pubblicitari raggruppa molti attori doppiatori italiani. Sul suo sito¹² offre una lista di tutti i professionisti del settore iscritti e dà la possibilità di ascoltare un breve spezzone di registrazione della loro voce. All'associazione aderiscono più di un centinaio di attrici e attori ed è l'unica associazione di questo genere in Europa.

Simile all'ADAP è l'ANAD, l'Associazione Nazionale Attori Doppiatori. La differenza tra le due sta nel fatto che l'ANAD raggruppa anche i direttori e gli assistenti al doppiaggio e offre sul suo sito¹³ un elenco di tutti i bambini e ragazzi che sono attivi nel settore del doppiaggio.

¹¹ <http://www.aidac.it/>

¹² <http://www.adap.it/index.php>

¹³ <http://www.anadweb.it/>

Un'altra organizzazione molto importante è la SIAE, ovvero la Società degli Autori ed Editori. Nuovamente, tratto dal sito¹⁴ online della SIAE: “La funzione istituzionale della SIAE consiste nell’attività di intermediazione per la gestione dei diritti d’autore. La SIAE concede, quindi, le autorizzazioni per l’utilizzazione delle opere protette, riscuote i compensi per diritto d’autore e ripartisce i proventi che ne derivano”. Questa associazione si occupa quindi dei diritti d’autore di tutti gli autori italiani. La parola “autore” in questo senso è molto vasta, e include autori di musica, teatro e molti altri ambienti, inclusi i dialoghisti. Questo ente pubblico è quindi molto importante per la tutela dei diritti di tutti gli adattatori italiani.

2.12 Importanza culturale del doppiaggio

Non occorre essere degli esperti di cinema per notare che la maggior parte dei film stranieri in Italia, ma in generale in tutti gli stati dell’Unione Europea, è di provenienza Statunitense. Questo fatto ha radici storiche che sono diverse da paese a paese, la cosa che gli accomuna è però una scarsità di variazione culturale, poiché i film che raggiungono le sale e i televisori degli spettatori ritraggono solamente la cultura Statunitense, mentre tutte le altre, ovvero la maggior parte delle culture Europee, poiché i loro film non ci raggiungono, ci rimane estranea (per non parlare di film provenienti dagli altri continenti). Questo monopolio del cinema degli Stati Uniti è però svantaggioso anche per loro stessi, poiché pochissimi film stranieri riescono a emergere nel mercato Nord Americano. Questo porta ad un omogeneizzazione del film che si limita spesso al tipico prodotto Hollywoodiano.

Le radici di questo problema sono profonde; bisogna ritornare agli anni del dopoguerra, dove una combinazione di leggi per il cinema che scoraggiavano tutti i film esteri a parte quelli americani e l’inclinazione degli intellettuali nazionalisti, portò alla chiusura dell’Italia ai film Europei. Simili problemi sono stati registrati pure negli altri paesi Europei, ma soprattutto la mancanza vera e propria del doppiaggio resero impossibile lo sviluppo di uno “scambio” continuo di film tra i paesi Europei. I pochi film che ce la facevano a emergere nei mercati esteri furono visti da poche persone e vennero presto apostrofati come film “d’arte”.

¹⁴ <http://www.siae.it/Index.asp>

Oggi invece negli Stati Uniti i film stranieri non hanno successo perché non c'è un sistema sviluppato e collaudato di doppiaggio come quello italiano; e questo sistema non esiste poiché è stato sempre rigettato da critici che affermano che il pubblico Statunitense sia ostile al doppiaggio. La realtà è invece che questo è un elaborato sistema per “mascherare una dura politica protezionista dietro nobili motivazioni filologiche” (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 114). Gli Stati Uniti difendono così il loro monopolio del mercato nazionale e non lasciano neanche ai loro cittadini, sotto il pretesto dell'inadeguatezza del doppiaggio, di vedere quali sono le produzioni cinematografiche al di fuori della loro patria. Simili strategie vengono attuate anche in Cina, India, e molti altri Paesi (Paolinelli, Di Fortunato, 2005).

La situazione nell'Unione Europea invece sta cambiando. In Europa si sta cercando di sostenere politiche multilinguistiche, mantenendo modelli propri e proponendoli all'estero, offrendo così uno scambio alla pari. Per questo motivo è stata introdotta nel 1989 la direttiva n. 552, chiamata anche “Televisione senza frontiere”. Questa direttiva regola i palinsesti delle reti televisive Europee in modo da favorire i prodotti televisivi e cinematografici creati nell'Unione Europea. Andando nei particolari, il 51% dei programmi trasmessi deve essere di produzione Europea, del quale il 10% realizzato da produttori indipendenti. Il problema nasce per il restante 49% che non è regolato e viene colmato da programmi di basso costo di provenienza esclusivamente Statunitense (Paolinelli, Di Fortunato, 2005). Questo fa scomparire quasi del tutto le produzioni provenienti dall'Asia, Africa ed Est Europeo. Un altro problema è l'orario di trasmissione dei programmi. La maggior parte delle reti televisive trasmette i prodotti Statunitensi nelle fasce orarie con più spettatori, e riserva per i programmi di produzione Europea orari mattinieri o persino notturni. Inoltre, alcune direttive non vengono rispettate; le opere Europee devono essere di produzione recente, ovvero devono avere un'età massima di cinque anni. Molte reti televisive invece trasmettono programmi molto vecchi, ripescati e “riciclati”.

Secondo Paolinelli e Di Fortunato (2005) per affrontare questo problema del monopolio dei film Statunitensi in Europa la soluzione sarebbe la creazione di una

grande compagnia di distribuzione Europea che finanzi e sostenga in altri modi la diffusione del cinema Europeo sui mercati esteri, sviluppando soprattutto la pratica del doppiaggio nei paesi dove questa non fa parte della tradizione cinematografica. Le major straniere infatti non possono svolgere queste funzioni, poiché operano contro la diffusione del cinema Europeo, mentre gli operatori del settore dei paesi stranieri non hanno abbastanza esperienza da doppiare in modo soddisfacente i film esteri. Per conseguire questi obiettivi la politica di questa compagnia multinazionale Europea dovrebbe puntare per primo su un buon marketing, che tenga in conto non solo il mercato del cinema, ma anche quello televisivo e quello su internet, e per secondo, il tempo e i costi del doppiaggio dovrebbero essere pianificati già in pre-produzione dei film. Quest'ultimo punto porta però ad un cambiamento drastico della produzione di film, infatti i produttori dovrebbero considerare in anticipo le problematiche tecniche e artistiche del doppiaggio in tutte le fasi di produzione dei film. Questo porterebbe ad un controllo maggiore dei costi di produzione e ridurrebbe le difficoltà tecniche della trasposizione linguistica. Per ottenere questi risultati la soluzione migliore sarebbe quella di ingaggiare nel processo della creazione dei film alcune delle figure importanti nel doppiaggio, ossia l'assistente ai dialoghi e il dialoghista che riuscirebbero, con la loro esperienza, ad orientare il processo di creazione del film in modo da agevolare il futuro doppiaggio. Fornendo alcuni esempi proposti dall'Istituto europeo della comunicazione, l'assistente ai dialoghi dovrebbe guidare le riprese in modo da ridurre il numero di primi piani, assicurarsi che la sceneggiatura contenga tutti i brusii e i testi delle canzoni, assicurarsi che la colonna sonora sia integra ecc. Il dialoghista invece dovrebbe riscrivere i dialoghi se questi si dimostrassero impossibili da tradurre, aiutare gli attori in caso di pronunce o accenti difficili, ecc. In fine, l'ultimo compito di questa fantomatica major sarebbe quello di creare un sistema di formazione di adattatori e doppiatori in grado di lavorare autonomamente in paesi stranieri e formare la base di un sistema di doppiaggio di qualità che non possa più venire rigettato da critici.

Concludendo possiamo affermare che il doppiaggio si presenta come la miglior soluzione per sormontare i problemi di diffusione dei film prodotti in Europa tra i propri Stati e negli altri continenti. Per poter però sviluppare questa pratica occorre per primo una sensibilizzazione dalla parte del pubblico, dei critici e delle

istituzioni, che porterebbe poi ad uno sviluppo legislativo, organizzativo e qualitativo di questo mestiere, che per ora, almeno a nostro parere, visto il numero altissimo di film di grande qualità provenienti da tutto il mondo, è necessario, ma tarda ad arrivare.

3. SECONDA PARTE

3.1 La traduzione filmica

Si potrebbe pensare che per fare un buon doppiaggio basti trovare un bravo traduttore che traduca i dialoghi del film in modo soddisfacente. La realtà però è molto più complessa. Se è vero che di solito basta tradurre bene un libro, una poesia, o qualunque altro genere di testo per renderlo “accessibile” alla persona comune, lo stesso non si può dire per il testo audiovisivo, che “è una costruzione complessa in cui più canali e più codici agiscono simultaneamente e, interagendo, producono un significato che lo spettatore percepisce e comprende globalmente” (Pavesi, 2005, 9). La traduzione di un testo del genere è perciò più complessa, poiché usa più canali per trasmettere un significato. Attraverso il canale audio-orale trasmette non solo il linguaggio verbale, ma anche suoni, rumori, musica, ecc. E allo stesso tempo il canale visivo è stracolmo di immagini, colori, ma soprattutto segni che appartengono ai codici non verbali, come la mimica, il movimenti delle labbra e della faccia in generale. Il problema della traduzione di opere cinematografiche e televisive sta quindi nella presenza di più codici che combinati creano un significato superiore e impossibile da tradurre in modo efficace tenendo conto solo delle semplici parole dei personaggi.

In contrasto però, queste parole, questi dialoghi, sono l’unica componente possibile da tradurre. Se prendiamo come esempio la trasposizione di opere teatrali infatti, dove le battute vengono recitate, proprio come nei film, gli attori hanno la possibilità di adattare l’opera in modo da cambiare non solo il linguaggio, ma di modificare il modo di recitare, la struttura del copione, ecc. per avvicinare il pubblico all’opera originaria di una diversa cultura. Nei film questo non è possibile. Gli attori hanno fatto la loro parte, le scene sono predefinite, l’opera è conclusa e l’unica cosa da fare per trasporre un’opera da una lingua, da una cultura, all’altra è quella di tradurre i dialoghi.

3.2 I dialoghi

I dialoghi hanno una funzione importante nelle opere cinematografiche. Sono lo strumento con il quale si costruisce la trama, si scoprono e sviluppano i personaggi, si mantiene il filo della narrazione, ma soprattutto, attraverso la

veridicità dei dialoghi si crea e si mantiene negli spettatori l'illusione della realtà di un film. In altre parole, la qualità dei dialoghi aiuta lo spettatore ad immergersi nella finzione dei film e dimenticarsi di essa. I creatori di film cercano perciò di scrivere dialoghi che appaiano reali quando recitati da attori, sono perciò “scritti per essere detti come se non fossero scritti” (Pavesi, 2005, 10). I dialoghista hanno perciò un compito difficile, devono tradurre un testo tenendo in mente e mantenendo la naturalezza con la quale vengono recitati nell'originale. Come se questo non bastasse, gli adattatori devono tener conto del fatto che nell'industria cinematografica e televisiva esistono prodotti molto differenti tra di loro, ognuno con tipologie di dialoghi diversi (nelle sit-com la lingua sarà diversa da quella di film destinati ai cinema). Devono perciò saper controllare il livello di veridicità, o realtà dei dialoghi, della lingua, che dipende dal tipo di opera e dai suoi scopi.

La traduzione del dialogo deve perciò tener conto di molte cose. Come abbiamo detto prima, siccome le scene del film sono già girate e compiute, bisogna tradurre la lingua tenendo conto degli attori, dei loro accenti, il tono di voce, ma anche di luoghi, suoni e gesti. Bisogna perciò tener conto di ogni dettaglio, occorre tradurre l'opera come un'unità per coglierne il senso totale. Suddividendo tutti questi fattori, possiamo dire che bisogna tradurre su almeno tre livelli; il linguaggio verbale, gli aspetti paralinguistici e quelli cinesici. Queste categorie non possono essere considerate solamente durante la traduzione, ma anche nello studio di registrazione, e perciò non è solamente del dialoghista il compito della trasposizione del testo, ma ricade anche sugli altri addetti già menzionati in precedenza, ossia il direttore del doppiaggio e l'assistente al doppiaggio, che danno suggerimenti importanti agli attori doppiatori che finalizano il lavoro. È comunque il compito del dialoghista quello di sormontare i problemi legati alle lingue straniere, specialmente quando sono collegati con le immagini. Parliamo qui di omofonia o polisemia tra le parole che vengono dette e le cose che vengono inquadrare, ma in generale di ogni rimando (spesso di tipo umoristico) tra parola e immagine. L'unico rimedio in queste situazioni è l'inventiva verbale del dialoghista, il quale deve trovare modi di creare nuove battute, rinunciando così a quelle di partenza, mantenendo però il senso globale dell'originale. Il dialoghista si trova molte volte nei guai quando le immagini sono collegate a espressioni idiomatiche, che spesso già prese da sole sono difficili da

tradurre. In questi casi, quando le parole e le immagini hanno forti connotazioni linguistiche e culturali, e non ci sono alternative di traduzione, bisogna limitarsi a tradurre le parole essendo consapevoli che, mentre una parte del pubblico capirà il pieno significato delle immagini, un'altra ne coglierà il senso solo in parte.

3.3 Doppiaggio vs. sottotitolaggio, parte seconda

Abbiamo parlato già in precedenza del sottotitolaggio e dei suoi pro e contro, però abbiamo considerato per la maggior parte ragioni economiche e storiche, mentre non ci siamo concentrati sulle ragioni linguistiche e formative favorevoli all'uso del sottotitolaggio. Perché se da una parte la storia e lo sviluppo del doppiaggio negli anni, come la sua capacità di non distogliere l'attenzione dalle immagini, in contrasto con il sottotitolaggio, rendono il doppiaggio sicuramente superiore al sottotitolaggio, quest'ultimo può essere utile in alcuni casi. Facendo degli esempi, sottotitolare un film straniero usando sottotitoli nella lingua originale è un buon metodo di insegnamento di una lingua straniera (tenendo conto che gli studenti abbiano un livello avanzato di comprensione), poiché mette in contatto lo scritto e l'oralità di una lingua. Inoltre, per lingue di maggiore diffusione (inglese), che sono conosciute almeno in parte dalla maggioranza della popolazione, questo tipo di sottotitolaggio garantisce l'accesso ai dialoghi originali dei film.

A parte questi esempi di sottotitolaggio nella lingua originale, il sottotitolaggio è in fine una semplice strategia di traduzione, ovvero cerca di semplificare il testo straniero per renderlo accessibile alle persone comuni. Non dobbiamo dimenticare infatti, che se da una parte lo scopo complesso del doppiaggio è quello di creare un "doppio", di trasformare l'opera straniera in "nostra", allora quello del sottotitolaggio è il semplice compito di "assistere lo spettatore della comunità di arrivo nella comprensione linguistica del film" (Pavesi, 2005, 21).

3.4 Il doppio

Arrivati al tema del doppiaggio e del "doppio", dobbiamo dire che questo si può raggiungere solamente creando una traduzione di tale livello che riesca a catturare lo spettatore e fargli dimenticare che il film era originariamente parlato in un'altra lingua. I requisiti necessari per raggiungere questo obiettivo sono molti, però i più importanti sono sicuramente la bravura degli attori doppiatori, che in Italia è

sicuramente alta, e la qualità della traduzione del testo. E la qualità dipende molto dalla preparazione e dalla libertà del dialoghista e quanto decida di modificare il testo. Secondo Pavesi (2005) l'adattatore può scegliere di fare una traduzione pragmatica, dove la trama viene rispettata e immutata, ma tutti gli altri elementi possono essere, quando necessario, cambiati radicalmente in modo da favorire l'apparente spontaneità e naturalezza delle battute, oppure può orientarsi verso una traduzione comunicativa, dove si riproduce l'immediatezza delle battute originali a scapito dei significati più profondi e spesso culturali. Gli esempi forniti da Pavesi sono "Il est beau – È un bel maschione" per la traduzione di tipo pragmatico, e la sostituzione di "fiume" invece di "Senna" per la traduzione comunicativa. Un altro caso invece è la neutralizzazione dei riferimenti culturali, dove essi vengono sostituiti con quelli della propria cultura, oppure vengono cancellati completamente. In fine però, tutti questi metodi e queste tecniche servono per far sì che lo spettatore non noti la "sostituzione" della lingua originale del film con un'altra, e che non venga rovinata perciò la sua esperienza come spettatore.

3.5 La sincronizzazione

Purtroppo per creare un buon "doppio" non basta semplicemente trovare parole che siano adatte dal punto di vista della traduzione, bisogna tener conto del movimento delle labbra di chi parla, e ricercare parole che siano simili anche per la loro pronuncia in senso "meccanico". Possiamo citare qui ad esempio l'uso del turpiloquio "fottuto" per "fuckin" (molto usato nel doppiaggese), dove la parola fottuto è stata scelta per la sua similitudine della pronuncia, del movimento delle labbra e della lunghezza della parola che combaciano con la bestemmia inglese. Questo è solo uno dei possibili esempi di problemi della sincronizzazione, in gergo tecnico "sinc." La sincronizzazione è la pratica di adattare la traduzione delle parole in modo che combacino con i movimenti dell'attore che le recita e il tempo che impiega per farlo. Non ci sono delle regole precise per creare un sincrono perfetto, esistono però quattro fattori che determinano la sua qualità. Secondo Paolinelli e Di Fortunato (2005) questi fattori sono quattro: il sincrono labiale, il sincrono gestuale, il sincrono lineare e quello ritmico. Cominciando con il sincrono labiale, bisogna stare attenti alla pronuncia di certi gruppi di lettere che vengono pronunciate con l'apertura o la chiusura della bocca; per es. A,E,I richiedo un'apertura larga della

bocca, mentre O e U una sua apertura minima. Lo stesso vale per le labbra, da B,M e P che le chiudono completamente, fino a F e V che costringono le labbra ad una semichiusura. Seguendo queste semplici “regole” della pronuncia, l’adattatore cercherà di trovare parole che contengano lettere uguali a quelle nelle parole originali. Per la seconda categoria, il sincrono gestuale, ovvero l’attenzione ai movimenti del corpo, si intende trovare parole che rispettino i movimenti fatti dai personaggi e cambiare il dialogo a seconda dell’attività svolta o dei movimenti corporei. Qui non si tratta solo di stare attenti alle mani, agli occhi, ecc., bisogna tenere conto se, per es., la persona è immobile, se è in movimento, se fa qualche attività (cucinare, correre, ecc.) Differenti movimenti e attività portano a usi di parole differenti e di conseguenza al cambiamento del testo originale. Il terzo e penultimo accorgimento per il sinc. è il sincrono lineare, ovvero “il rispetto della lunghezza, della durata della frase originale, dal primo all’ultimo movimento delle labbra dell’attore” (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, 67). Si tratta quindi di adattare la lunghezza dei nuovi dialoghi a quella dei dialoghi originali. Alla fine troviamo il sincrono ritmico, ossia il ritmo della frase. Qui s’intende la velocità di recitazione, il timbro della voce e il tono dell’attore, e la struttura morfo-sintattica nella lingua originale. Tutti questi fattori determinano il senso della frase, poiché sbagliando il ritmo, la frase perde di senso e di credibilità, rendendo molto difficile il lavoro dell’attore doppiatore, che deve dar vita al testo e renderlo “reale”.

Per quanto riguarda il sincrono, tutti questi accorgimenti rendono la lingua più credibile, più coerente con i personaggi e le immagini, e rendono il lavoro più facile agli attori doppiatori che devono dare vita a tutte queste parole per i personaggi di piccoli e grandi schermi.

3.6 La lingua

La lingua della maggioranza dei film stranieri è senza dubbio l’inglese, e siccome molti sono i doppiaggi dall’inglese all’italiano, si può cercare di trovare delle caratteristiche generali della traduzione filmica tra queste due lingue. Mentre i film stranieri, così come quelli originariamente italiani, usano spesso registri marcati geograficamente, socialmente e formalmente, la lingua del doppiaggio italiano tende ad essere omogenea, a ridurre queste variazioni. Va premesso però, che spesso la

variazione geografica di registri presenti nei paesi stranieri non può essere comparata con i registri presenti in Italia, e che c'è una grade difficoltà a rendere i vari livelli formali o informali da una lingua a un'altra. Questa tendenza di eliminare i tratti più marcati del linguaggio si nota anche a livello morfosintattico e sociolinguistico, dove le numerose forme gergali straniere si traducono nell'italiano colloquiale e neostandard. Le traduzioni dunque cancellano la variazione morfosintattica originaria o la rimpiazzano con forme dal parlato colloquiale per indicare la variazione sociolinguistica.

Per quel che riguarda i lessemi, sono presenti molti calchi, frasi vicine all'inglese e vengono privilegiate espressioni neutre per parole originariamente appartenenti allo slang e a vari socioletti. Come per i registri, le parole originariamente di livello "basso" vengono sostituito con parole dai registri standard e neostandard, risultando molte volte in usi di parole troppo "corrette" in situazioni informali. Può succedere anche l'opposto, dove si inseriscono elementi colloquiali a posto di quelli originariamente più formali. Questo però dipende dalla libertà data ai dialoghista, che possono, quando autonomi, sbizzarrirsi nella formazione di nuove parole. Questo ha portato nel corso degli anni alla creazione di un vasto numero di neologismi basati su calchi, dei quali i più noti sono "piedipiatti" dall'americano "flatfoot", e "strizzacervelli" da "headshrinker". Quando parliamo di lessico non possiamo tralasciare il turpiloquio, o più semplicemente le parolacce e imprecazioni. Nel doppiaggio italiano il turpiloquio viene quasi sempre automaticamente censurato, sia attenuato sia tralasciato, per paura degli addetti ai lavori di dover rifare il lavoro in caso di inadeguatezza per il pubblico. Il turpiloquio è comunque una delle parti più difficili da tradurre, in mancanza di parole o frasi simili in italiano. Inoltre, il turpiloquio non è spesso essenziale per la trama, ma è un modo di conferire emozioni e stati d'animo. Per questo motivo non necessità di una traduzione precisa, il dialoghista può ricreare invece soluzioni nuove e personali con maggiore libertà.

Abbiamo menzionato prima che i calchi si sono affermati durante gli anni. Ma quando questi calchi si stabiliscono e rimangono invariati per molto tempo, allora si parla di "routine", ovvero di traduzioni che si sono stabilite durante gli anni e che sono oramai usate automaticamente. Le routine facilitano il lavoro del traduttore,

risparmiandogli la fatica di cercare ogni volta soluzioni per problemi già risolti. Alcuni esempi sono “dacci un taglio”, dall’inglese “cut it out” a posto di “smettila”, “sicuro” per “sure” invece di “certo”, “frena” per “hold on” a posto di “aspetta un momento”, ecc. Queste routine sono diventate una consuetudine tanto radicata da essere usate costantemente nei film a posto delle loro controparti non gergali. Questo è uno degli elementi che ha formato il “doppiaggese” già menzionato in precedenza, e inoltre, col passare degli anni, queste espressioni sono diventate così comuni da penetrare nella lingua parlata.

3.7 Teorie sulle “leggi” di traduzione

Osservando gli esempi finora descritti sulle differenze della lingua di partenza e quella d’arrivo si possono supporre delle teorie sulle tendenze della traduzione della lingua doppiata. Pavesi (2005) offre a questo proposito due teorie di leggi di traduzione; la standardizzazione crescente e la legge dell’interferenza.

Per la standardizzazione crescente è tipica la semplificazione, l’appiattimento della variazione della lingua d’arrivo in contrasto con la lingua di partenza. Questa teoria si conferma se vediamo gli esempi di omissione di forme gergali, dialetti e la tendenza all’uso di forme tratte dal neostandard. La lingua è spesso più conservativa rispetto all’originale. Si può notare però anche un affievolimento di questa tendenza per le opere più prestigiose e conosciute, di solito destinate ai cinema, dove i doppiatori hanno più libertà di staccarsi dalla norma, mentre le opere meno note, dedicate ai piccoli schermi, verranno doppiate nella lingua comune.

La seconda legge è la legge dell’interferenza. Questa legge si focalizza sul rapporto tra il testo di partenza e quello d’arrivo, più specificatamente sull’influenza della struttura di partenza del testo originale. Più i fenomeni fonetici, morfosintattici, ecc. sono differenti nella lingua di partenza, più ci sarà interferenza “negativa” nella lingua d’arrivo e viceversa, più le lingue sono simili più ci sarà “interferenza” positiva. Questa interferenza è maggiore quando il testo è segmentato in piccole parti e minore quando è diviso in unità maggiori. Sicuramente l’interferenza dipende da più fattori, come la bravura del traduttore, ma anche la situazione socioculturale del momento (per es. se c’è una tendenza del momento molto purista, i forestierismi e i calchi saranno visti male). Questa teoria è sicuramente valida per il doppiaggio, dove

il testo viene segmentato in minuscole parti per la necessità di rimanere fedele alle battute e al sincronismo. Un chiaro indicatore dell'interferenza nella traduzione è il numero di calchi nei testi, e come abbiamo visto nel doppiaggio ce ne sono parecchi.

In conclusione, dopo aver analizzato alcuni dei problemi di traduzione del doppiaggio, le differenze linguistiche tra lingue e le teorie dei fattori che influenzano il doppiaggio, possiamo dire che questo è un mondo complesso, che si distacca molto dalla traduzione "normale" e forma un mondo proprio. Sicuramente le questioni discusse qui sono solamente un frammento di tutta la conoscenza che possiedono i professionisti dialoghisti italiani, possiamo dire che quanto presentato illustra almeno in parte il complesso, ma interessante mondo della traduzione del doppiaggio.

3.8 Traduzione e adattamento, passo dopo passo

In questa parte analizzeremo alcune delle peculiarità traduttive che si possono incontrare doppiando un film. Cercheremo di analizzare la traduzione di alcune caratteristiche tipiche dei film, come per es. il brusio, parleremo però anche della traduzione di elementi che si traducono in tutte le altre forme di testi, come per es. il linguaggio giuridico, che però subiscono delle variazioni quando tradotti per il doppiaggio.

3.8.1 Titolo

Il titolo del film è la parte che si nota per prima e ci sono varie impressioni sul fatto se dovrebbe – o non dovrebbe – venir tradotto. Nel caso di una traduzione del titolo di un film ci si può subito imbattere nel parere dello spettatore che ritiene la traduzione non necessaria o comunque pessima, e dare pertanto la colpa al dialoghista e accusarlo di incompetenza. La scelta del titolo in Italia è affidata in realtà sempre all'ufficio marketing, che si occupa della distribuzione del film. Sono loro, gli esperti di mercato, che decidono quale titolo sia più adeguato e se è bene tradurlo o no. Il dialoghista, anche se contrario ad una scelta a suo parere errata, sul titolo non ha potere di decisione. I titoli, perciò, quando tradotti, poche volte riflettono l'originale, e più spesso vengono rielaborati con lo scopo di richiamare a sé la fama di altri film che li hanno preceduti. Quando questo non succede però, si notano certe tendenze nell'elaborazione dei titoli; possono rimanere uguali all'originale, possono venir accompagnati da un sottotitolo che elabori i contenuti del

film, oppure possono essere tradotti in modo completamente diverso dall'originale, con lo scopo di accentuare una caratteristica, o un evento nel film.

3.8.2 Il brusio

Passiamo ora ad una parte dei film che viene spesso sottovalutata, ma che è un dettaglio che a nostro parere determina la qualità del doppiaggio di un film. Parliamo del "brusio", ovvero tutti quegli elementi che non fanno parte dei dialoghi centrali di un film o della narrazione centrale, ma sono rumori di sottofondo che vengono parzialmente uditi dallo spettatore. Qui parliamo di televisioni o radio accese, voci che si sentono in posti affollati e così via. I brusii possono essere rilevanti o non rilevanti per la trama del film, per esempio uno dei personaggi potrebbe commentare quanto appena detto alla radio, oppure potrebbe ignorare la radio completamente. Questo determina la necessità, maggiore o minore, del doppiaggio dei brusii, che però per un doppiaggio di qualità dovrebbero essere sempre e comunque presi in considerazione e doppiati appropriatamente. C'è però un'eccezione che è d'obbligo notare per quel che riguarda questo tema; se il brusio in un film denota la presenza del personaggio in un luogo estraneo o comunque richiama alla sua scarsa conoscenza della lingua parlata attorno a lui, allora il brusio non deve essere doppiato.

Il brusio porta spesso con sé canzoni e musica in generale, che nuovamente possono essere o non essere importanti per un film. Se per esempio una canzone fa parte della colonna sonora ed è presente solamente come accompagnamento a delle scene, di solito non è affare dei doppiatori, ma se la stessa canzone viene cantata dai personaggi, o se ha nel testo qualche frase che è di importanza per la trama e lo sviluppo del film, allora il doppiatore ha di fronte a sé un compito difficile. Andiamo per ordine; se la canzone fa parte della colonna sonora e cela in sé qualche messaggio che arricchisce il film, allora la cosa migliore da fare è sottotitolare, anche se in modo minimo, spiegando il significato che il testo ha per la scena, in modo da non far perdere al pubblico questo frammento di informazione. D'altra parte però, come abbiamo già spiegato prima, i sottotitoli fanno distrarre lo spettatore e questo può portare ad un effetto contrario a quello voluto. Un altro esempio è quando il o i personaggi canticchiano una canzone. Qui abbiamo più possibilità; se la canzone è

molto nota o se viene cantata insieme alla radio o televisione allora si lascia così com'è. Se invece è poco nota, oppure se esistono varianti della stessa canzone italiane (canzoni ecclesiastiche, canti popolari) allora è d'obbligo doppiare il tutto. In fine abbiamo i musical, dove nuovamente ci sono più possibilità. Se il film è mirato ad un pubblico molto giovane le parti cantate vengono doppiate, poiché i bambini, grazie alla loro grande immaginazione sono molto suggestibili e per aiutarli ad immedesimarsi nei film il doppiaggio delle canzoni è d'obbligo. Questa scelta è però di nuovo dettata dalle leggi di mercato, poiché un film per bambini di successo porta alla vendita di altri prodotti (giocattoli). Se il musical è invece per adulti, allora la pratica è quella di non doppiare le canzoni, ma solamente le parti parlate. Di nuovo la motivazione è commerciale, ma in senso opposto; le stesse colonne sonore, ma in lingue diverse sul mercato rendono male. Abbiamo già fatto notare che questi piccoli dettagli sono molto importanti, poiché rispecchiano la qualità e la serietà del doppiaggio e danno una marcia in più a un film doppiato.

3.8.3 Lingua scritta nei film

La maggior parte del "testo" del film è in forma di dialoghi, ma ci sono anche molte parti dove si può trovare lingua scritta. Parliamo del titolo, i titoli di testa, le lettere, i messaggi sul cellulare, i segni stradali e tutti gli altri dettagli che vengono inquadrati dalla telecamera e hanno importanza per la trama o per il dialogo. Bosinelli (1994) divide queste scritte in esterne e interne.

Le scritte esterne sono il titolo del film, i titoli di coda, i sottotitoli, le scritte in sovraimpressione, le didascalie, ecc. Le ultime tre si usano di solito per tradurre lingue straniere rispetto alla lingua originale del film (di questo si parlerà in seguito), per commentare le immagini durante le scene, oppure nei film muti. Di solito questi testi non sono influenzati dal sincronismo, e possono essere perciò tradotti senza grandi problemi. Le scritte interne invece sono spesso molto più numerose, poiché includono giornali, libri, cartelli stradali, scritte su bevande e cibi, cartelloni pubblicitari, ecc. Fortunatamente la maggior parte di queste scritte non va tradotta e ha anche un'altra funzione, ovvero quella di far capire allo spettatore che il film è originariamente straniero e quindi, lo spettatore, può aspettarsi abitudini ed eventi non compatibili con la sua idea di cultura.

Alcune scritte però, rilevanti per la trama, devono essere tradotte, e vengono spesso inquadrare da vicino in modo che lo spettatore le possa leggere. Le soluzioni a questi problemi sono di solito due. La prima è quella di far leggere ad uno dei personaggi le parole scritte inquadrare dalla macchina da presa. In questo modo si sfrutta, quando possibile, lo spazio originariamente dedicato allo spettatore della cultura di partenza di leggere il testo e si “adatta” il testo scritto per lo spettatore della cultura d’arrivo. Questo è possibile però solamente quando c’è abbastanza tempo silenzioso durante le scene. Quando questo è assente, bisogna per forza ricorrere a sottotitoli. Bisogna però dire che in questo modo, ovvero aggiungendo del sonoro in momenti originariamente silenziosi, si rischia, se non di rovinare l’atmosfera, di rendere l’esperienza dello spettatore straniero diversa da quella vissuta dallo spettatore del film non doppiato. Questo perché modificando il sonoro si cambia una parte del film, rendendolo diverso, anche se minimamente, dall’originale. Bisogna perciò stare attenti a non modificare troppo la colonna sonora con questi interventi, oppure cercare di trovare momenti adeguati per inserire del parlato nuovo.

Per concludere questa parte, vorremmo presentare un esempio tratto da Baccolini, Bosinelli, Gavioli, (1994), dove si parla di una scena dal film *Jagged Edge/Doppio Taglio*, del 1985, di Richard Marquand¹⁵. Nel film c’è, accanto alla scena del delitto, una scritta su un muro che dice “bitch (puttana)”. Questo è in realtà un indizio per i personaggi e gli spettatori, poiché l’assassino usa in seguito nel film la stessa espressione e questa serve a far insospettare sia i personaggi che il pubblico. Nella traduzione originale la scritta sul muro non è stata tradotta, poiché sarebbe stato un indizio troppo evidente per gli spettatori della cultura d’arrivo. Questo però ha portato ad una lacuna di informazione per gli stessi spettatori, perché non hanno colto l’indizio. Questo è un buon esempio che dimostra come a volte sia importante tradurre (o non tradurre) le scritte nei film, e come questo possa influenzare sia la trama che la comprensione del film da parte degli spettatori.

¹⁵ *Jagged Edge* è un thriller Statunitense che parla di un uomo ingiustamente accusato dell’omicidio di sua moglie.

3.8.4 Registri

I vari registri entro i quali i personaggi si esprimono richiedono un lavoro ampio e scrupoloso. Le varietà linguistiche dipendono da moltissimi fattori, parliamo qui non solo di varianti dipendenti da aree geografiche o rango sociale, ma sono importanti anche le questioni etniche, le differenze tra sessi e il credo religioso. I personaggi vengono creati tenendo conto di tutte queste caratteristiche, oltre che alle questioni del carattere di ognuno. Si può facilmente dire che in ogni film, o almeno in quelli di qualità, ogni personaggio abbia, come nella vita reale, il proprio idioletto. Molte volte perciò risulta impossibile ricreare la lingua di un personaggio, poiché nella lingua d'arrivo mancano certi tratti della cultura della lingua di partenza. Per questo motivo spesso dialetti e accenti vengono completamente cancellati e si preferisce, come detto prima, una parlata neostandard o popolare.

Un metodo per risolvere questo problema è la scelta del vocabolario dei personaggi. Qui si deve tener conto non solo di quello che viene detto, ma come viene detto e quali parole vengono scelte per “creare” un registro che sia compatibile con un personaggio. Bisogna perciò stare attenti a scegliere parole adatte ai personaggi, al loro modo di parlare, di vestire, dove vivono e soprattutto in che situazione si trovano. In questo modo, tramite il vocabolario del personaggio e successivamente il lavoro del doppiatore che dà vita alle parole, si riesce, tramite le immagini e lo sviluppo della trama, a ricreare il personaggio anche in mancanza di molti tratti sociolinguistici. La cosa importante per il dialoghista è quindi stare attenti a tutti i fattori che creano il carattere del personaggio e lavorare sull'invenzione, creando espressioni colorite ed efficaci in modo da trasporre il personaggio originale da una cultura all'altra.

3.8.5 Nomi geografici

Alcune volte i nomi geografici possono porre qualche problema. Questo non succede quando i nomi sono “condivisi”, ovvero molto conosciuti e chiamati allo stesso modo (per. es. Chicago rimane la stessa sia in italiano che in inglese), oppure quando i nomi sono abbastanza simili da poter capire che si tratta dello stesso luogo (Berlino – Berlino). Il problema appare invece quando questi luoghi sono completamente estranei al pubblico straniero. Questo succede quando si nomina una

via o una città piccola, meno nota, per esempio se in un film si nominasse il “Titov Trg” di Capodistria, oppure Capodistria stessa. In questi casi si possono fare due cose, o si omette completamente la località e si generalizza, dicendo per esempio “la piazza in centro” per Titov Trg, oppure si allarga la frase, nei limiti possibili, per spiegare di che cosa si tratta, “la piccola città di Capodistria”.

3.8.6 Istituzioni

Per le istituzioni, le soluzioni sono abbastanza simili; se queste sono abbastanza note, allora di solito non è necessario tradurre o cambiare le cose, ma se queste sono poco note, allora si può optare per due soluzioni. La prima è quella di scegliere una categoria più grande nella quale ricade anche l’istituzione in questione, per es. la famosa università di “Yale” si potrebbe tradurre semplicemente in “università”. La seconda soluzione è quella di usare il nome dell’istituzione più noto al pubblico, naturalmente solamente se è nota al pubblico. Un esempio potrebbe essere la British Petroleum, famosa di recente per le fuoriuscite di petrolio sulle loro piattaforme sul mare, che potrebbe essere tradotta semplicemente in BP.

3.8.7 Cibi e bevande

Dobbiamo per forza menzionare anche i cibi e le bevande, che spesso causano vari problemi ai traduttori. Ogni cultura ha i suoi cibi tipici, che si differenziano dagli altri per preparazione, ingredienti e storia. Per questi motivi i cibi di una civiltà possono essere completamente differenti da quelli di un’altra civiltà. Nelle traduzioni “normali” si cerca di solito di descrivere, quando si può, di che cibi stranieri tratta il testo. Nel doppiaggio invece questo spesso non è possibile, poiché non c’è tempo né possibilità di offrire una descrizione che sia soddisfacente. Per questo motivo si tende a cambiare completamente la natura del cibo e cambiarlo con un cibo che sia più familiare alla cultura d’arrivo. I seguenti esempi sono presi da Baccolini, Bosinelli, Gavioli, (1994), che elencano tre esempi diversi: conies (un tipo di panino, tramezzino), peanut butter (burro di arachidi) e waffle (cialda) vengono tradotti in tre cibi completamente diversi, ma più vicini alla cultura italiana. “Conies” diventa “hot dog”, “peanut butter” viene tradotto in “formaggio” e in fine “waffle” si trasforma in “pizza”.

3.8.8 Giochi e divertimenti

In modo simile si sostituiscono o neutralizzano i giochi e i divertimenti (in questa categoria parliamo di trasmissioni televisive, giochi per bambini, squadre sportive, ecc.) da culture straniere a quella italiana. Se facciamo un esempio a caso, la frase “Yesterday I watched the Lakers”, dove i Lakers sono una famosa squadra di pallacanestro Statunitense, verrebbe tradotta in “Ieri ho guardato della pallacanestro”. Altri esempi, sempre da Baccolini, Bosinelli, Gavioli, (1994), sono la traduzione di “Brady Bunch”, famoso programma televisivo negli Stati Uniti, in “Ufo Robot”, programma noti in Italia, e la traduzione di “trick-or-treating” (il costume di bambini e ragazzi durante Halloween di bussare alle porte di stranieri, vestiti in maschera e pretendendo dolcetti) in “carnevale”, eliminando del tutto l’attività, poiché assente in Italia.

3.8.9 Proverbi e filastrocche

La prossima categoria, e forse quella un po’ più complicata da tradurre, è quella dei proverbi e delle filastrocche. In caso di proverbi/filastrocche con versioni uguali e tradotte in entrambe le lingue, allora basta cambiare la versione originale con quella del paese d’arrivo. Se queste versioni non sono presenti, allora si cerca di trovare controparti con significato simile. Se però non ce ne sono, allora l’unica soluzione è quella di tradurre la filastrocca o il proverbio. Proponiamo qui un esempio tratto da Baccolini, Bosinelli, Gavioli, (1994), dove “Spills, drills, laughs and games” viene tradotto in “È inutile piangere sul latte versato”. In questo caso si è ricorso a una traduzione che non tiene conto dell’originale, poiché una traduzione letterale del proverbio suonerebbe innaturale e ridicola.

3.8.10 Umore

Uno dei problemi più comuni, non solo per il doppiaggio, ma per tutti i rami della traduzione, è l’umorismo nei testi stranieri. Fortunatamente però, molte sfaccettature dell’umorismo sono universali, ovvero identiche da cultura a cultura e quindi non necessitano di alcuna traduzione. Parliamo qui di comicità situazionale, cadute, botte, ecc., tipiche per esempio per i film di Stanlio e Ollio (*Lauren & Hardy* nella versione originale) e molti altri. Di questa categoria fanno parte anche le

espressioni corporee o del viso che suscitano ilarità, come quelle di Charlie Chaplin¹⁶, per fare un esempio.

Il problema emerge quando la comicità sta nelle battute, nelle parole. Queste sono spesso legate a doppi sensi, somiglianza fra suoni, ecc. ma anche a tratti culturali estranei alle culture d'arrivo. Il problema di questo tipo di comicità è grande già nelle traduzioni di opere letterarie, fumetti, ecc. ma viene appesantito nel doppiaggio dalla presenza delle immagini con le quali viene collegato. È scontato sottolineare l'impossibilità della traduzione letterale delle battute, che porterebbe alla perdita del momento di ilarità del dialogo e creerebbe confusione tra gli spettatori. La soluzione adottata invece dai traduttori è quella di riscrivere le battute in modo tale da essere idonee alla lingua d'arrivo, spesso sacrificando parte del significato originale, mantenendo però il momento di ilarità intatto. Quando il traduttore ha libertà di rielaborazione, allora si trovano le soluzioni migliori.

Si può dividere ulteriormente le battute di tipo verbale in due categorie; la prima è quella dove abbiamo la presenza di citazioni di nomi o fatti successi nel film, che nella lingua d'origine invocano ilarità per vari motivi, pronuncia, doppio senso, ecc. L'altro tipo di battuta è quella, quando le battute si riferiscono a immagini sullo schermo. L'esempio citato per la prima categoria è preso da Baccolini, Bosinelli, Gavioli, (1994), e proviene dalla traduzione del film *A Fish Called Wanda/ Un pesce di nome Wanda*, di Charles Crichton, del 1988¹⁷. Per far comprendere meglio la situazione, dobbiamo creare una cornice e descrivere brevemente la scena. A parlare nella scena del film è un avvocato che sta interrogando la teste, di nome Wanda. I due non si dovrebbero conoscere, ma in realtà hanno avuto relazioni in precedenza. In un momento di confusione, l'avvocato esclama il nome di Wanda:

“Wanda! ... I wonder ...I wonder... I Wendy - I Wanda- Wendy – wh- whe – when you say five to seven Miss erm Gerswhin...”

¹⁶ Charles Spencer Chaplin è stato uno dei più importanti attori comici di Hollywood e della storia. La sua comicità ha influenzato molto sia lo sviluppo del genere del film muto, sia generazioni future di comici.

¹⁷ *A Fish Called Wanda* è una commedia Statunitense che parla di una rapina a una gioielleria e le sue conseguenze.

Si può notare che la battuta sta nell'omofonia delle parole "Wanda" e "wonder" che il personaggio ha usato per mascherare la sua conoscenza del nome del personaggio di Wanda. In italiano questa battuta è stata tradotta in questo modo:

"Wanda! Qu-Qua-Quanda, cioè quando, ecco quando. Si Wendy-, no Wanda-quanda qua- quan- quando dice le sette meno cinque signorina ehm Gershwin..."

Nella versione italiana è stato usato lo stesso effetto di omofonia, che, anche se non ha la stessa efficacia della versione inglese, è riuscito a preservare l'effetto di ilarità della situazione. L'esempio per la seconda categoria, dove le immagini si collegano con la battuta, è invece tratto da Pavesi (2005). Il film è *Horse Feathers/ I Fratelli Marx al college*, di N.Z. McLeod, del 1932¹⁸. Nella scena un rettore cerca il sigillo dell'università per un documento che ne è sprovvisto. Alla domanda "Where's the seal?" (dov'è il sigillo) gli viene portata una foca (seal in inglese). Per risolvere questo problema apparentemente difficile, si è ricorsi a una riscrittura della battuta, incentrata su "foca". Il risultato è: "Eh un momento. Qua c'è un punto che va focalizzato. Focalizziamo". Questa brillante soluzione dimostra come gli ostacoli di traduzione di battute e momenti comici possono essere per la maggior parte tradotti lavorando con libertà e creatività.

3.8.11 Linguaggio giuridico

In alcuni film un problema non da sottovalutare è il linguaggio giuridico legato a sistemi legali diversi da paese a paese. Bisogna notare qui che la maggior parte del linguaggio giuridico che si usa nella realtà viene omesso nei film, dove sono comuni invece frasi tipiche del linguaggio filmico. Per questo motivo parliamo qui della differenza di formule usate esclusivamente nei film, che sono limitate, e non dell'intero linguaggio giuridico. Queste formule sono però collegate con i differenti sistemi in vigore in culture diverse, specialmente il sistema Statunitense, ma anche quello della Gran Bretagna. Queste differenze influenzano infatti le frasi usate e causano confusione negli spettatori che non sono a conoscenza delle pratiche straniere.

¹⁸ *Horse Feathers* è una commedia Statunitense dei Fratelli Marx (famoso gruppo comico Statunitense) che parla di una rivalità tra due College e una partita di football tra loro.

Mentre in Italia è la legge, un codice di procedura, quella che stabilisce le regole e che viene seguita dai giudici, che giudicano gli imputati, in Gran Bretagna le corti si basano sulle decisioni fatte da altre corti, confrontando verdetto di casi simili accaduti precedentemente. Negli Stati Uniti la differenza è invece un'altra, benché nell'aula sia presente una corte, è la giuria quella che emana il verdetto finale. Il problema dunque della traduzione di termini tecnici come “giuria” per esempio, ma ce ne sono molti altri, è il fatto che benché queste parole già esistano, oppure durante gli anni siano sorti calchi semantici che riempiono il vuoto di termini assenti nella lingua d'arrivo, hanno funzione differente in culture diverse. La soluzione a questo problema è solamente una, tradurre in modo letterale i termini, in modo da far sì che lo spettatore realizzi che si tratti di un sistema giuridico di una cultura diversa e capisca quali siano le differenze dalla sua.

A parte i termini tecnici dobbiamo parlare delle formule rituali usate nei processi dei film. Queste possono essere presenti in entrambi i paesi, come “your honor/ vostro onore”, oppure possono essere assenti, come “objection sustained” proveniente dagli Stati Uniti. In questo caso, poiché in Italia le due parti non hanno il diritto di interrompersi e quindi questa frase non esiste, si opta per una traduzione letterale, “obiezione accolta”.

Da quanto abbiamo spiegato è evidente che il sistema giuridico si differenzia da paese a paese, ma come questo argomento, ci sono molti altri aspetti culturali che sono differenti da un paese a un altro e che compaiono spesso nei film. La cosa importante, come si è visto nei nostri esempi, è di informarsi e di essere al corrente delle differenze culturali presenti tra il paese di partenza e quello d'arrivo.

3.8.12 Acronimi e sigle

Passiamo ora agli acronimi e le sigle, apparentemente dei dettagli, che però, se non presi in considerazione, creano incomprensione nello spettatore. Gli acronimi si usano nei film stranieri nella maggior parte dei casi per indicare uffici o organizzazioni e compagnie. La maggior parte di questi acronimi viene usata quando il pubblico in generale, e naturalmente i personaggi dei film, conosce il loro significato. Durante il doppiaggio si cerca, come nei casi precedenti, di evitare le note nei sottotitoli, e si cerca quindi di modificare il testo in modo da essere chiari e

di dare per scontato che i parlanti conoscano il significato della sigla. In alcuni casi le sigle sono abbastanza note tanto che non hanno bisogno di spiegazione (“FBI¹⁹”), mentre in altri, un esempio a caso potrebbe essere “Fire Department of the City of New York” (FDNY), che si potrebbe tradurre invece, semplicemente in “pompieri”, poiché se lo spettatore sa che l’ambientazione del film è New York, il traduttore può omettere la sigla senza compromettere il significato della frase. In generale quindi gli acronimi molto conosciuti si lasciano come sono, mentre quelli meno noti si traducono in vari modi, in base al contesto.

3.8.13 Allocuzioni

Un altro problema a prima vista minore è l’uso delle allocuzioni “tu” o “lei” per tradurre l’allocuzione “you”. Questo problema emerge nella maggior parte dei casi quando i personaggi non si conoscono, però si avvicinano tanto da poter passare al “tu”. Il problema che si pone in questo caso è quando e come affrontare questo passaggio. Nella maggior parte dei casi i personaggi usano la frase “Can i call you (nome)”. Se questo passaggio non è presente, allora bisogna cercare il momento più reale, più credibile, per far sì che il passaggio dal “lei” al “tu” sembri una conseguenza naturale dell’avvicinamento dei personaggi o dell’andamento del discorso. Un problema a parte sono certi vocativi, che durante il tempo hanno sviluppato delle traduzioni fisse. “Sir” e “ma’am” sono accompagnati dal “lei” e si traducono rispettivamente in “signore” e “signora”, mentre “son” e “man”, accompagnati dal “tu” vengono tradotti in “ragazzo/figliolo” e “amico”.

3.8.14 Unità di misura

L’ultimo esempio che tratteremo è quello della traduzione delle unità di misura dei vari paesi. Qui si parla di pesi, lunghezze, ecc. dove bisogna prendere in considerazione la possibilità che lo spettatore non sappia la giusta equazione per calcolare per esempio le miglia in chilometri, e anche se egli sia al corrente del valore di queste unità, deve comunque prendersi del tempo per calcolare la differenza tra un’unità e l’altra. Per non deconcentrare lo spettatore dal film perciò, è meglio convertire tutte le unità di misura. Bisogna però stare attenti, poiché alcune unità,

¹⁹ Forse una delle sigle più usate nei film d’azione e criminali Statunitensi è la sigla FBI, che sta per “Federal Boureau of Investigation, un ente di polizia che si occupa di controspionaggio e di reati federali gravi.

come per es. le miglia nautiche, sono usate da entrambe le civiltà e non vanno perciò cambiate.

4. CONCLUSIONE

Le difficoltà che si devono affrontare doppiando i film sono tantissime e alcune sono apparentemente minime però difficili da superare. Fortunatamente durante gli anni i professionisti del settore hanno sviluppato varie strategie con le quali si possono abbattere questi ostacoli e far accrescere di gran lunga la qualità del doppiaggio.

Il doppiaggio è intrinsecamente collegato alla traduzione, ed è una delle sue varianti più ardue. Per questo motivo possiamo dire di aver analizzato e imparato molti aspetti della traduzione da una lingua e da una cultura all'altra. Ma il doppiaggio non è solo un'arte, poiché la traduzione è un'arte, ma è pure un mestiere come molti altri. Ci siamo perciò immersi nel mondo del lavoro del doppiaggio, la sua organizzazione, i suoi professionisti e la sua legislatura.

Dobbiamo dire che il mondo del doppiaggio è complesso, da una parte influenza prodotti che vengono visti da milioni di persone, dall'altra invece subisce pressioni di mercato simili a quelle di ogni altro prodotto commerciale. Invece di badare alla qualità del doppiaggio, spesso si pone più importanza ai costi e ai tempi di produzione. In un mondo dove c'è concorrenza da tutte le parti e per ottenere un buon lavoro, un contratto, ecc. si è costretti a rinunciare ad alcune cose, la qualità è quella che è più carente nel doppiaggio. Questo è a nostro parere un grave errore, poiché i prodotti televisivi e cinematografici vengono visti da un vasto numero di spettatori, la cui lingua viene inevitabilmente influenzata dalla qualità del doppiaggio. Abbiamo detto in precedenza che i calchi e le routine semantiche che vengono formate dai traduttori, vengono poi usati sempre più frequentemente nella vita di ogni giorno degli italiani. E siccome i calchi tendono a stabilirsi nella traduzione, è possibile che le future generazioni di traduttori continueranno a usarli, e queste frasi, originariamente estranee all'italiano parlato e al neostandard finiranno per entrare completamente nell'uso della lingua comune. Possiamo perciò concludere dicendo, , che il doppiaggio è intrinsecamente collegato con l'italiano e con la cultura italiana, e che la mancanza di leggi che regolino l'uso della lingua nel doppiaggio, la situazione del mercato e molti altri fattori portano, e porteranno, al cambiamento, nel bene e nel male, della lingua italiana.

Ritornando al nostro lavoro, possiamo dire che questa analisi ci ha fatto chiarezza su un mondo estraneo alla maggior parte della popolazione, che, anche se guarda in continuazione film doppiati, non si rende conto di quanto lavoro ci sia dietro, ma soprattutto non percepisce la differenza di un buon o un pessimo doppiaggio da un punto di vista linguistico. Il doppiaggio ha in Italia un lungo passato, una situazione di lavoro e mercato complessa, è una vera e propria forma d'arte e uno dei più difficili tipi di traduzione. Dopo questo lavoro di ricerca e studio possiamo affermare che questo è un mestiere difficile ma appassionante, che meriterebbe maggiore stima e rilevanza.

5. SINHRONIZACIJA V ITALIJI – PREVOD

V ti diplomski nalogi smo raziskali svet sinhronizacije filmov in drugih proizvodov namenjenih za televizijo in kino v Italiji. To temo smo izbrali zaradi velikega vpliva ki ga imajo italijanski mediji na Primorskem, predvsem pa na obalnih občinah. Veliko filmov prikazanih na italijanskih programih je sinhroniziranih, in jezik sinhronizacije vpliva na učenje in govorjenje italijanskega jezika v vsakdanjem življenju. Diplomsko nalogo smo razdelili na dva dela, v prvem smo se osredotočili na zgodovino, na trg, na zakone, ki uravnavajo sinhronizacijo in postopek sinhronizacije, skupaj z vsemi strokovnjaki, ki sodelujejo pri delu. V drugem delu smo raziskali postopke prevajanja, ki so tipični za to področje in se osredotočili na določene podrobnosti v prevajanju.

5.1 Prvi del

Sinhronizacija filmov se je v Italiji začela razvijati približno od leta 1930 naprej, ko so v Italiji začeli uvažati prve zvočne filme. Najprej so poskusili ob predvajanjih filmov prikazovati table s podnapisi, vendar so to tehniko kmalu opustili, ker je bila večina povprečnih ljudi takrat nepismena. K razvoju sinhronizacije so pripomogli tudi zakoni, ki jih je izdala takratna Mussolinijeva Fašistična vlada. Fašisti so nasprotovali katerikoli vplivom tujih kultur v Italiji, in so zato cenzurirali vse filme v katerih so bili prisotni tuji jeziki. To je pomenilo, da bi morali vse filme iz Združenih Držav umakniti s tržišča, če jih ne bi sinhronizirali. Tako je se je sinhronizacija vseh tujih filmov začela, razvijala in trajala. Potrebno je omeniti, da se je skozi desetletja jezik sinhronizacije zelo spreminjal. Na začetku so neme filme spremljali pretežno v narečjih, kmalu pa se je uveljavil visoki jezik gledališča, ki ga je z zakoni podprla tudi vlada. Uporaba le tega se je ohranila tudi po drugi svetovni vojni in je trajala vse do Osemdesetih let, saj so ga podpirala velika Severnoameriška podjetja ki so izvažala filme v Italijo. Nato pa, ko so v Italiji dovolili poleg javnih tudi privatne televizijske postaje, se je potreba po filmih in drugih materialih za napolnitev televizijskih razporedov zelo povečala in hkrati se je tudi kvaliteta sinhronizacije poslabšala, kar je pripeljalo tudi do nižje »kvalitete« jezika. Ta situacija je prisotna še danes. Potrebno je povedati, da je kvaliteta jezika sinhronizacije zelo vplivala na znanje jezika ljudi, saj so nepismeni ljudje, ki so govorili predvsem v narečjih, prišli preko sinhronizacije v stik z visokim jezikom

gledališča. Ta proces je trajal več desetletij, po Osemdesetih letih pa se je proces obrnil, saj se je kvaliteta jezika znižala, prav tako pa tudi pogovorni jezik Italijanov.

Od vsega nastanka sinhronizacije se mora le ta boriti z veliko kritikami in z načinom prevajanja, ki ji konkurira, to so podnapisi. Medtem ko je sinhronizacija mnogo kvalitetnejši način prevajanja filmov, ima sinhronizacija prednost v njeni mnogo nižji ceni. Zato obstaja velik razkol med državami z veliko prebivalci, kjer si več ljudi ogleda filme in so dobički večji in se zato sinhronizacija zato splača, in majhnimi državami, kjer pomanjkanje gledalcev prisili v sinhronizacijo filmov. Na splošno pa obstajata dva kriterija, ki vplivata na izbiro med enim načinom prevajanja in drugim. Ekonomski razlogi podpirajo sinhronizacijo zaradi njene cene, kriterij kvalitete prevoda pa je na strani sinhronizacije. Čeprav je treba povedati, da je tehnika podnapisov skozi leta postala zelo dovršena, se še vedno ne more kosati s sinhronizacijo, saj se s podnapisi izgubijo značilnosti govorjenega jezika, ki se dajo z dobro sinhronizacijo ohraniti. Če pogledamo iz jezikovnega in prevajalskega vidika je torej sinhronizacija stopničko višje od podnapisov.

Sinhronizacija v Italiji je zakonodajno urejena z več zakoni in nacionalno kolektivna pogodbo dela. Zakoni urejajo pravice delavcev, ki so povezani s sinhronizacijo, poseben zakon pa določa, da imajo prevajalci dialogov enake avtorske pravice nad njihovimi prevodi, kot da bi bili pisci originalnih oz. novih scenarijev. Nacionalna kolektivna pogodba dela pa ureja delovna razmerja, določa potek dela in naloge vsakega izmed sodelujočih v procesu sinhronizacije. Pogodba postavlja urno postavko za določeno količino in vrsto posnetkov, ki se jih sinhronizira in določa vse tehnične termine, ki se uporabljajo v ti panogi, vključno s termini uporabljenimi pri prevajanju scenarijev.

Sinhronizacija nastane s sodelovanjem štirih »oseb«. Prvi in za nas najpomembnejši je prevajalec scenarijev, ki mora originalne dialoge prevesti v domači jezik in pri tem paziti na dolžino stavkov, izgovorjavo in nešteto drugih faktorjev, o katerih bomo govorili kasneje. Naslednji je direktor sinhronizacije, ki izbere igralce, ki bodo posojali njihov glas tistim v filmu, sodeluje pri snemanju dialogov in sugerira igralcem kako kaj izgovoriti. Sledi asistent k sinhronizaciji, ki naredi urnik snemanja, pomaga direktorju sinhronizacije in nadzoruje snemanje

dialogov. Zadnji so sami igralci, ki s svojimi sposobnostmi »odigrajo« svoje vloge in posodijo svoj glas igralcem v filmu. Postopek sinhronizacije poteka na več ravneh. Na začetku prevajalec prevede besedilo oz. dialoge, medtem pa direktor sinhronizacije izbere igralce, ki bodo dali filmu svoje glasove. Ko sta ta dva postopka končana se direktor, asistent in igralci zberejo v snemalnem studiu, kjer gredo skupaj skozi dele filma in se, ko so pripravljeni, lotijo snemanja. Na koncu, ko je vse posneto, asistent k sinhronizaciji nadzoruje in pomaga tehniku mešanja, ki spoji na novo nastale posnetke z originalnimi.

Trg dela je na področju sinhronizacije doživel veliko spremembo v Osemdesetih, ko je nastalo veliko privatnih televizijskih postaj in se je potreba po sinhronizaciji tujih izdelkov povečala. Do takrat je bil jezik uporabljen pri prevajanju »visok« in se je cenila kvaliteta dela, od takrat naprej pa večina podjetij, ki se ukvarja s to panogo daje prednost zaslužku in je kvaliteta sinhronizacije, tako kot tudi jezik, ki se ga uporablja, zelo padla. Veliko več ljudi se s tem preživlja kot v preteklosti, konkurenca je velika, cene vedno nižje in prevajalci so prisiljeni delati dolge delovnike pod težkimi pogoji in pod časovno obremenitvijo. Povečanje števila televizijskih postaj v Osemdesetih je vplivala tudi na usposabljanje novih prevajalcev, ki je v preteklosti potekala tako, da je bolj izkušeni prevajalec vzel pod okrilje novinca in ga učil poklic. Sedaj pa to ni več tako, tega sistema ni več in prevajalec je lahko vsak, ki razume tuji jezik. Ne obstajajo javne ustanove, ki bi usposabljale prevajalce v to smer, privatne šole pa so večinoma le pasti postavljene za nevedneže in naivneže. Zaradi teh razlogov se sindikati in asociacije prevajalcev borijo za nastanek javnih ustanov namenjenim usposabljanju kvalificiranega osebja, skupaj z določenimi Univerzami pa so uspeli narediti tečaje za prevajanje za sinhronizacijo. Obstaja veliko institucij in asociacij, ki urejajo in podpirajo delovanje prevajalcev v področju sinhronizacije. Institucije se ukvarjajo predvsem z izvrševanjem zakonov, medtem ko asociacije združujejo zaposlene in strokovnjake v tem področju, uveljavljajo njihove pravice, se borijo za boljše socialno in ekonomsko stanje njihovih članov in ne nazadnje povezujejo člane.

V svetu, ki se iz dneva v dan močneje globalizira, je širitev tujih kultur preko medijev filma in televizije velik faktor. Zato je nemogoče spregledati

monopol Združenih Držav na tem področju. Večino filmov in drugih formatov prihaja iz Severne Amerike, medtem ko se v Evropski Uniji šele začenja uvažati in izvažati »domače« filme. Razlogi za to so več desetletna tradicija uvažanja Filmov iz združenih Držav, močan vpliv tujih podjetij, ki izvažajo filme v Evropo ter slaba in neupoštevana Evropska politika o razdelitvi količine televizijskih programov na domače in tuje. Rešitev bi bila oblikovanje posebne Evropske ustanove, ki bi skrbelo za sinhronizacijo tujih in domačih filmov ter določevala njihov izvoz in uvoz med Evropskimi državami. Ta ustanova bi poskrbelo tudi za usposabljanje skupin za sinhronizacijo filmov v več različnih jezikih, le te skupine bi kasneje lahko avtonomno sinhronizirale filme v tujih deželah, kar bi omogočilo izvoz Evropskega filma tudi izven naše celine. To bi nazadnje pripeljalo do večje raznolikosti izbire filmov in ljudje bi tako razširili svoja obzorja in preko filmov spoznavali druge kulture.

5.2 Drugi del

V drugem delu smo obravnavali posebnosti prevajanja za sinhronizacijo. Treba se je zavedati, da je take vrste prevod mnogo težjih od »navadnih« prevodov, saj obsega tudi druge kanale, poleg teksta, po katerih potujejo informacije. Zvok in slika imata ogromen vpliv na besede, in tekst se z njimi spoji in ustvari nove pomene, globlje in bolj zapletene od prvotnih, prisotnih v samem tekstu. Edino kar se v filmih da prevest je besedilo oz. dialog. Dialog vsebuje večino informacij in pripomore k večini dogodkov, ki prispevajo k napredovanju zgodbe. Prevajalec mora torej prilagoditi dialoge vsem zunanjim dejavnikom v filmu. Ne govorimo le o zgodbi in scenah, tukaj je treba upoštevati tudi kdo govori, kaj govori, na kakšen način se izraža in kako je vse to skupaj posneto. Cilj tega zapletenega postopka je torej sama sinhronizacija, prevesti besede tako, da bodo sovpadale z registrom, ki označuje junake, opazovati njihovo gibanje in govor tako, da bodo besede sovpadale s premikanjem ust in telesa in tako ustvariti občutek, da osebe govorijo jezik, v katerem so dialogi prevedeni. Šele ko to dosežemo lahko rečemo, da smo naredili »dvojniki«. Film je ostal isti, vendar je spremenjen, z novim jezikom je postal nekaj drugega, drugačnega od originalnega. To je tudi, v oklepaju, glavna razlika med sinhronizacijo in uporabo podnapisov, saj pri sinhronizaciji

naredimo »dvojniki«, medtem ko pri uporabi podnapisov le pomagamo pri razumevanju tujega jezika, tujega filma.

Pri prevajanju za sinhronizacijo lahko opazimo dve glavni lastnosti, smeri prevajanja. Prva je ta, da se poskuša jezik poenostaviti, iščejo se prevodi, ki so bolj univerzalni in lažji za občinstvo za razumeti, dela se veliko kalkov iz originalnega jezika, ki imajo tendenco ohraniti se skozi čas in biti uporabljeni tudi kasneje, za druge filme. Druga lastnost je ta, da bolj kot je prvotni jezik drugačen od končnega, bolj »negativno« vpliva nanj, saj se pri prevodu uporabijo oblike in besede iz prvega jezika, ki niso prisotne v drugem. Obratno, bolj kot je prvi jezik podoben drugemu, bolj »pozitivno« vpliva naj, saj izrazi ostajajo približno isti, a vendar sprejemljivi v končnem jeziku. Ta vpliv je še posebej prisoten v sinhronizaciji, kjer imajo prevajalci tendenco razdeljevati besedila na male koščke, saj morajo paziti na njihovo izgovorjavo, za kasnejšo sinhronizacijo v snemalnem studiu. In bolj kot je besedilo razdrobljeno, večja je možnost za »negativen« oz. »pozitiven« vpliv na končni prevod.

V zadnjem delu smo se osredotočili na več različnih kategorij, nekatere prisotne le pri sinhronizaciji, druge pogoste tudi pri drugih oblikah prevajanja, in poskušali analizirati, kako se te kategorije prevaja in kakšni problemi lahko pri tem delu nastajajo. Pregledali smo načine prevoda za naslove filmov, ki niso odvisni od prevajalcev, temveč od odgovornih za prodajo in marketing. Obravnavali smo probleme z zvoki, ki se slišijo v ozadju filmov. Ti zvoki so večinoma nepomembni, včasih pa je njihovo prevajanje obvezno, saj vplivajo oz. so povezani z zgodbo in osebami prisotnimi v filmu. To so večinoma zvok televizije, radija ali govor drugih ljudi v množici. Podoben element so tudi vsi napisi, prisotni v filmih. Lahko so zunanji (naslov, končni krediti, ipd.) ali pa notranji (knjige, revije, napisi na hrani, prometne table ipd.). Prve je enostavno prevesti, medtem ko druge se večinoma ne prevaja, razen če so pomembni za zgodbo. Dober primer so pisma, ki jih junaki berejo in ki se pojavijo v kadru z namenom, da jih tudi gledalci preberejo. V takem primeru je enostavna rešitev ta, da se v tistih trenutkih doda glas junaka, ki namesto gledalcev prebere tekst

v pismu. Drugi problem so registri, oz. vse možne variacije jezika, ki jih govorijo osebe v filmu. Oblik teh jezikov je veliko, na njih vpliva socialni status, spol, vera, narečja, itd. Prevod teh jezikov je velikokrat zapleten, saj velikokrat ne obstajajo enakovredne verzije v končnem jeziku. Zaradi tega se jezik velikokrat posploši v bolj pogovornega, se mu pa lahko dodajo izrazi, ki izstopajo iz standarda in vplivajo na percepcijo jezika s strani gledalcev.

Za geografska imena, institucije, hrano in pijačo, igre, ter pregovore in rime in nasploh večino drugih tem, ki obsegajo kulturo druge dežele obstajajo večinoma podobne rešitve. Problematično besedo se prevede na več načinov: če obstaja beseda, ki ima enak ali podoben pomen v končnem jeziku se jo zamenja za prvotno besedo, v nasprotnem primeru se išče besede s širšim pomenom. Če to ni mogoče se ali zamenja besedo z drugo, ki pa vseeno sodi v kontekst prevoda, ali se pa poskusi na novo prevesti besedo. Tudi humor je velikokrat velik problem pri prevajanju. Razdelimo ga lahko na situacijskega in verbalnega. Pri situacijskem ni večjih problemov s prevodi, saj se tu gre za fizični humor (padci, grimase), pri verbalnem pa imamo problem, saj je večinoma povezan s tistim, kar vidimo, torej z dogajanjem na zaslonu. Rešitev za take probleme pri prevajanju je toliko, kolikor je primerov. Večinoma je pa potrebno za ohranitev komičnega trenutka žrtvovati določen del prvotnega pomena in podati v situacijo bodisi verbalne, bodisi kulturne elemente, ki bodo bližje končni publiki. Posebnost v sinhronizaciji pa je tudi pravni jezik, ki se ga uporablja v veliko zvrsteh filmov in drugih televizijskih programih. Pravni jezik v filmih je zelo stereotipen, uporablja se le nekaj ustaljenih fraz, le te pa so odvisne od pravne ureditve države. Zato je zelo pogosto, da se za določene termine in formule, ki so zelo tipične za nekatere pravne sisteme, ne da najti različice v končnem jeziku. Rešitev za ta problem so večino neologizmi in kalki, ter nakazati publiki, da se v filmu gre za uporabo tujega pravnega sistema. Pri akronimih se situacija zaplete, kadar je njihov pomen povsem jasen za domače občinstvo filma, medtem ko so v drugih kulturah neznani in tisto za čemer stojijo bodisi ni znano, je označeno z drugačnim akronimom ali pa sploh nima različice v končnem jeziku. Rešitve so torej prevesti akronim (kadar ima ta različici v obeh kulturah), ga izpustiti, ali pa ga zamenjati z

razlago oz. opisom o tem, kar predstavlja. Velik problem je tudi uporaba vikanja in tikanja. V angleškem jeziku je ta preskok najbolj jasen, kadar se osebe začnejo klicati po imenu. Prevajalec mora torej najti pravi trenutek, kjer se osebe tako zblížajo, da izgleda prehod iz vikanja v tikanje nekaj naravnega in pričakovanega. Ta trenutek je pa povsem drugačen glede na tip filma, scene in same osebe v filmu, zato ne obstaja prava formula za ta pojav. Merske enote uporabljene v različnih kulturah se lahko zelo razlikujejo med seboj, zato jih je najboljše brez premislekov prevesti, saj lahko povzročijo nepotrebno zmedo v gledalcih, tudi če ti vedo, kako se pretvori določeno enoto v drugo.

Za zaključek lahko povemo, da smo se pri raziskovanju in pisanju te diplomske naloge veliko naučili in se zelo poglobili v temo sinhronizacije v Italiji. Glede na vse tematike, ki smo jih preučili in na to, kako vplivajo druga na drugo lahko zaključimo, da pritiski trga na sinhronizacijo vplivajo na njeno nižjo ceno, a hkrati tudi nižjo kakovost. Ta padec v kakovosti pa, skupaj s pomanjkanjem zakonodaje, ki bi uravnavala kvaliteto jezika v sinhronizaciji, vpliva na to, da se jezik sinhronizacije spreminja. S tem pa, ker so sinhronizirani filmi v Italiji zelo gledani in priljubljeni, se vpliv tega jezika pozna tudi v spremembah govorjenega italijanskega jezika.

6. BIBLIOGRAFIA E FONTI

- Baccolini R., Bolettieri Bosinelli R.M., Gavioli L., (1994): *Il doppiaggio: Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Cooperativa Libreria Università Editrice Bologna.
- Paolinelli, M., Di Fortunato E. (1996) *Barriere Linguistiche e Circolazione delle Opere Audiovisive: La Questione Doppiaggio*, Roma, Aidac – Associazione italiana dialoghisti adattatori cinetelevisivi.
- Paolinelli, M., Di Fortunato, E., (2005): *Tradurre per il doppiaggio*, Milano, Editore Ulrico Hoepli.
- Pavesi, M. (2005): *La traduzione filmica*, Roma, Carocci Editore S.p.A.
- Ratcliff J. (1999). *Timecode: A user's guide, second edition* (Third ed.). Oxford, Focal Press.

Sitografia

- Gazzetta Ufficiale, (1941 – 7) *Legge 22 Aprile 1941: Protezione del diritto d'autore e di altri diritti concessi al suo esercizio.*
http://www.aidac.it/documenti/leg_01.pdf
- ANICA, Editori Associati, (2008 – 1) *Contratto Collettivo Nazionale Di lavoro*,
<http://www.aidac.it/documenti/ccnl.pdf>
- INPS – Istituto Nazionale Della previdenza Sociale:
<http://www.inps.it/portale/default.aspx?SID=0%3b7780%3b&lastMenu=7780&iMenu=1&iNodo=7780>
- AIDAC – Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi:
<http://www.aidac.it/>
- ADAP – Associazione Doppiatori Attori Pubblicitari:
<http://www.adap.it/index.php>
- ANAD – Associazione Nazionale Attori Doppiatori: <http://www.anadweb.it/>
- SIAE – Società Italiana Degli Autori ed Editori: <http://www.siae.it/Index.asp>
- Il sito da dove sono state tratte le informazioni su vari film e attori menzionati è l'Internet Movie Database o IMDb, un sito che raccoglie tutte le informazioni riguardante film, attori e programmi televisivi vari. Quello che segue è un elenco delle pagine del sito consultate per ogni film e attore:

- Homepage: <http://www.imdb.com/>
- Common clay: <http://www.imdb.com/title/tt0020781/>
- The Jazz Singer: http://www.imdb.com/title/tt0018037/?ref=src_2
- The Godfather: <http://www.imdb.com/title/tt0068646/>
- Jagged Edge: <http://www.imdb.com/title/tt0089360/>
- A Fish Called Wanda: http://www.imdb.com/title/tt0095159/?ref=src_1
- Horse Feathers: http://www.imdb.com/title/tt0023027/?ref=src_1
- Charles Chaplin: <http://www.imdb.com/name/nm0000122/>
- Bud Spencer: http://www.imdb.com/name/nm0817881/?ref=fn_al_nm_1
- Terence Hill: http://www.imdb.com/name/nm0001352/?ref=src_2
- Stan Laurel: http://www.imdb.com/name/nm0491048/?ref=src_1
- Oliver Hardy: http://www.imdb.com/name/nm0001316/?ref=src_1