

## *Doppiare i silenzi, moltiplicare le voci*

Irene Ranzato\*

### ABSTRACT

La vocazione manipolatoria e censoria del doppiaggio italiano, sin dalle sue origini in epoca fascista, è discussa in questo saggio attraverso una selezione di esempi tratti da film di vari periodi e nazionalità. Il filo conduttore tra questi testi audiovisivi molto diversi tra loro è quello di essere stati adattati con piglio autoriale da professionisti del doppiaggio che hanno scelto la strada della riscrittura, totale o parziale. La voce stentorea dei nuovi autori si è sostituita anche ai silenzi, anche quando questi facevano parte dello stile e della poetica dell'autore originale. L'adattamento di questi testi, pure nella sua eccezionale ambiguità, offre alle studiose un ricco e affascinante campo di indagine del paziente lavoro di ricreazione di una rete di riferimenti e allusioni operato dai traduttori, dai dialoghisti e dai direttori del doppiaggio.

The tendency of Italian dubbing to manipulation and censorship, since its origins at the time of fascism, is discussed in this essay through a selection of examples taken from films of various periods and nationalities. The common thread between these very different audiovisual texts is that they have been adapted with authorial flair by dubbing professionals who have chosen the path of total or partial rewriting of the texts. The voice of the new authors has also replaced, loud and clear, the moments of silence, even when silence was part of the style and poetics of the original author. The adaptation of these texts, even in its objectionable ambiguity, offers to the scholars a rich and fascinating field of investigation of the patient work of recreation of a network of references and allusions carried out by translators, dialogue writers and dubbing directors

---

\* Sapienza Università di Roma.

Il doppiaggio in Italia è anche storia di manipolazioni e censure, alcune leggendarie e note anche ai non specialisti, ma molte altre più sottili e anche subdole, per questo più interessanti da analizzare, manipolazioni che non hanno soltanto a che fare con i contenuti, ma anche con quello che un po' genericamente definiamo lo stile degli autori, cioè dei registi e degli sceneggiatori coinvolti.

In questo articolo si cercherà di portare in primo piano le persone che si trovano dietro le rispettive scelte di traduzione e adattamento, e che hanno deciso, senza apparentemente essere costrette dai vincoli tecnici che indubbiamente impone la traduzione audiovisiva, di non dire o di dire anche dove non veniva detto, anche riempiendo i silenzi. Operazioni e scelte che hanno reso questi traduttori estremamente visibili, nel senso anche venutiano del termine<sup>1</sup>. Vorrei quindi illustrare il lavoro di alcuni degli individui o dei gruppi di individui che chiamiamo convenzionalmente la traduttrice o l'adattatore di un film, mettendo in luce quelle strategie che rendono i nuovi autori che vanno ad abitare il testo, che si aggiungono agli altri abitanti di un testo, stentoreamente udibili. Voci che vogliono essere sentite, prima ancora che ascoltate, per le proprie opinioni e per la lettura di avvenimenti di cronaca o di cultura che hanno deciso di condividere con il pubblico di arrivo. E voci che hanno voglia di riempire silenzi. In poche parole, per parafrasare ancora una volta il titolo tanto citato di Venuti: traduttori visibili.

Il giudizio di Venuti sulla visibilità *versus* l'invisibilità del traduttore è soprattutto positivo: quando la traduzione è visibilmente una traduzione, possiamo afferrare l'altro in altri popoli e in altre culture e grazie a questo arricchire la nostra stessa cultura. Sebbene ci sia un elemento di positività creativa, di libertà di espressione autoriale anche negli esempi che saranno illustrati, è chiaro però che in questi casi la visibilità del traduttore assume anche delle caratteristiche preoccupanti, che ci fanno riflettere, anche dal punto di vista etico, sul ruolo di questa figura professionale in un ambito così pervasivo come quello dell'audiovisivo.

La vocazione manipolatoria del doppiaggio italiano, sin dalle sue origini, è nota anche alla maggior parte dei non specialisti<sup>2</sup>. Una delle spinte fondamentali in questa direzione derivava dalla profonda volontà di in-

---

<sup>1</sup> LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London/New York, Routledge, 2008.

<sup>2</sup> Per un approfondimento del doppiaggio in epoca fascista anche dal punto di vista dei risvolti traduttologici, cfr. CARLA MEREU KEATING, *The Politics of Dubbing: Film Censorship and State Intervention in the Translation of Foreign Cinema in Fascist Italy*, Oxford, Peter Lang, 2016.

dipendenza da ogni ingerenza straniera, anche in campo cinematografico, da parte del governo fascista. Prima ancora dello sviluppo e della piena messa a regime dell'industria del doppiaggio, una delle risposte iniziali delle autorità alla minaccia di penetrazione di film parlati in lingua straniera, fu la proibizione di proiettarli in Italia. Dal 1929 al 1931 l'assenza o il carattere puramente sperimentale del doppiaggio indussero a soluzioni avventurose e molti film sonori (il sonoro entra nel cinema nel 1927) furono proiettati muti. Secondo Jean Gili<sup>3</sup>, la giustificazione di tale pratica – voluta dallo stesso Mussolini – era quella di impedire che gli italiani imparassero le lingue straniere andando al cinema. I film ammutoliti rimanevano con la sola colonna sonora e la colonna musica ed effetti, mentre le sequenze del film erano continuamente interrotte dai cartelli delle didascalie, a volte lunghissime, contenenti la traduzione dei dialoghi. Alcuni celebri film subirono questo trattamento: *Der blaue Engel*<sup>4</sup>, *Halleluja!*<sup>5</sup> e *Sous les toits de Paris*<sup>6</sup>.

Il problema fu risolto con l'avvento definitivo del doppiaggio nel 1931. I film venivano allora doppiati o nel paese di origine, di solito gli USA, o in Italia, anche se ben presto, con una serie di leggi, il doppiaggio venne assicurato sempre in Italia. In questo modo al governo fu possibile, da allora in poi, esercitare senza difficoltà un controllo linguistico che aveva come obiettivo quello di preservare la purezza dell'italiano e di bandire gli accenti regionali, privilegiando un italiano standard e contribuendo così allo sforzo di omologazione culturale che era uno degli obiettivi del fascismo.

In questo panorama si inserisce la figura complessa di Luigi Freddi, giornalista e stretto collaboratore di Mussolini, personalità di primo piano nella vita militare, politica e culturale del fascismo fin dal 1915, l'anno del suo coinvolgimento nel giornale mussoliniano *Il popolo d'Italia*. Freddi fu nominato Direttore Generale per la Cinematografia nel 1934 e fu il diretto responsabile della “visione” del governo fascista in campo cinematografico, sia per quanto riguardava le produzioni originali sia per i film importati. Vedeva i vantaggi di una censura preventiva dei film da produrre (cioè ancora in fase di sceneggiatura) e dal momento in cui di-

<sup>3</sup> JEAN GILI, *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 34.

<sup>4</sup> JOSEF VON STERNBERG, *Der blaue Engel* [L'angelo azzurro], 1930.

<sup>5</sup> KING VIDOR, *Halleluja!* [Alleluja], 1929.

<sup>6</sup> RENÉ CLAIR, *Sous les toits de Paris* [Sotto i tetti di Parigi], 1929.

venne Direttore Generale, la applicò nel modo più severo possibile<sup>7</sup>.

Per quanto riguardava i dialoghi, Freddi detestava i dialetti e si oppose con veemenza ai regionalismi e alle parole straniere a favore di un italiano standard. Nelle produzioni italiane, alle parole straniere era concesso di apparire soltanto se usate con ironia, come critica populista di una forma di snobismo borghese. In *La contessa di Parma*<sup>8</sup>, per esempio, ci sono varie sottolineature dell'inappropriatezza dell'uso di certi termini («Ma non lo vedi cosa sono? Una mannequin!» «Indossatrice, in italiano si dice indossatrice»). Tutto il film è punteggiato da commenti ironici e negativi su come sia ridicolo “parlare straniero” e di come sia necessario utilizzare il corretto equivalente italiano.

Forse non è un caso che Freddi, raffinato cinefilo, fosse un appassionato dei film muti di Charlie Chaplin, che considerava un genio, a dispetto delle opposte tendenze politiche del regista. Freddi lodava Chaplin per la sua capacità di raggiungere le più alte vette artistiche senza utilizzare i dialoghi. Nel suo libro di memorie, Freddi ricorda come anche Mussolini avesse amato il film “comunista” di Charlie Chaplin, *Modern Times*<sup>9</sup>, suggerendo di tagliare soltanto la scena in cui Chaplin, in prigione, si ciba involontariamente di cocaina<sup>10</sup>.

Anche se nulla di paragonabile alla censura di un governo dittatoriale fu sperimentato dall'Italia dopo la caduta del governo fascista, è vero che la libertà di riscrittura di cui gli adattatori italiani per il doppiaggio si sono avvalsi nel corso dei decenni, fino ai nostri giorni, può anche considerarsi un retaggio di questa impostazione iniziale.

Un campo di indagine ideale per una ricerca sui doppiaggi creativi – come certo possono considerarsi – è quello dei film che non appartengono alla cinematografia anglofona, semplicemente perché in queste cinematografie solitamente meno *mainstream* è più facile, da una parte, negli originali, trovare un trattamento dei silenzi, o meglio della cessazione del dialogo, più significativo, dall'altra, un tipo di traduzioni che per varie ragioni legate a logiche distributive, subiscono meno controlli.

Elementi diversi dal dialogo, quali suoni, rumori, pause e silenzi, che possono anche assumere una dimensione culturospecificità, non sono stati oggetto privilegiato della traduzione audiovisiva. Ho discusso altrove<sup>11</sup>,

<sup>7</sup> GILI, *op. cit.*, pp. 28-30.

<sup>8</sup> ALESSANDRO BLASETTI, *La contessa di Parma*, 1937.

<sup>9</sup> CHARLIE CHAPLIN, *Modern Times* [*Tempi moderni*], 1936.

<sup>10</sup> LUIGI FREDDI, *Il Cinema*, Roma, L'Arnia, 1949, p. 177.

<sup>11</sup> Cfr. RANZATO, *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing*,

per esempio, del modo in cui le cosiddette *laugh tracks*, le “colonne delle risate”, delle sitcom, possono essere legate a una cultura specifica, perché la tendenza, almeno prima dell’arrivo delle piattaforme streaming, era quella di inserire la propria, “nazionale” risata predefinita nelle varie versioni di arrivo. L’interesse relativamente recente per le questioni legate alla prosodia e alla voce dell’attore<sup>12</sup> fanno comunque sperare che anche altri elementi, oltre alle parole dei dialoghi, attraggano sempre di più l’attenzione degli studiosi.

Sarebbe interessante, per esempio, approfondire l’affermazione del direttore del doppiaggio e dialoghista, Gianni Galassi, il quale afferma<sup>13</sup> che non tutti i tipi di pubblico reagiscono al silenzio nello stesso modo. Il pubblico italiano sarebbe estremamente intollerante dei lunghi silenzi, a tal punto che sarebbe raccomandabile aggiungere brani di dialogo, anche lunghi, nella versione di arrivo. Sebbene l’aggiunta di dialoghi possa essere, afferma Galassi<sup>14</sup>, una pratica arbitraria, è anche vero che ogni lingua ha il suo peculiare “metronomo” che detta il ritmo del testo, e quindi secondo lui, nel caso di lunghi silenzi, aggiungere dialoghi è sempre una buona opzione:

Davanti alla possibilità di colmare un silenzio che, a mio giudizio – che è del tutto sindacabile, e quindi arbitrario – non costituisce elemento drammaticamente rilevante, approfitto di quella pausa per far dire all’attore qualcosa che invece mi sembra indispensabile venga detto. Ci sono altri casi in cui è presente più dialogo in italiano che nella versione francese: sono le cosiddette “aggiunte sul muto”. Questione spinosa, perché si tratta di aggiungere parole, a volte aggiungere concetti, a volte aggiungere dialoghi interi ad un’opera che ha una sua completezza, buona o cattiva che sia<sup>15</sup>.

---

New York/London, Routledge, 2016, pp. 114-117.

<sup>12</sup> Cfr. per esempio, CHARLOTTE BOSSEAU, *Dubbing, Film and Performance: Uncanny Encounters*, Bern, Peter Lang, 2015; SOFÍA SÁNCHEZ-MOMPEÁN, «More than words can say: Exploring prosodic variation in dubbing», in RANZATO e SERENELLA ZANOTTI (a cura di), *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2019, pp. 191-209.

<sup>13</sup> ANITA LICARI e GIANNI G. GALASSI, «Problemi di doppiaggio nei film di Éric Rohmer», in RAFFAELLA BACCOLINI, ROSA MARIA BOLLETTIERI BOSINELLI e LAURA GAVIOLI (a cura di), *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb, 1994, p. 164.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 165.

Questione spinosa o meno, Galassi non sembra essersi tirato indietro e nel film di Éric Rohmer, *L'ami de mon amie*<sup>16</sup>, da lui curato, le aggiunte ai silenzi e alle “parole rumore di Rohmer”<sup>17</sup> sono molte e di grande peso sulla resa acustica della pellicola. I film di Éric Rohmer sono noti, appunto, anche per i silenzi che hanno grande parte nelle sue opere, e per i dialoghi che non hanno una funzione narrativa, di avanzamento della trama, e che possono quindi essere anche inintelligibili: una forma di *chuchotage*, di dialogo bisbigliato o di dialogo comunque percepito in lontananza, non con chiarezza – quello che Sara Kozloff<sup>18</sup> chiama *verbal wallpaper*. Sempre secondo Licari: «La voce per Rohmer è molto importante, non soltanto perché lavora sul linguaggio verbale e non verbale, ma anche perché Rohmer sceglie gli attori e soprattutto le attrici in funzione della voce e del loro modo di usarla nella vita di tutti i giorni»<sup>19</sup>.

Interpretando le parole di Galassi, quindi, i silenzi non possono essere presi in prestito nel processo traduttivo, perché propri di altre culture e di difficile sradicamento. Per verificare il tipo di operazione svolta da questo direttore, ho quindi analizzato l'adattamento per il doppiaggio di *L'ami de mon amie*, in cui la manipolazione dei silenzi e del “non udibile” è particolarmente rilevante. In una scena in cui, nella versione originale, oltre ai due protagonisti in primo piano, si possono vedere ma non udire altri personaggi di contorno, che non hanno un ruolo nella trama del film, chi assiste alla versione italiana trova aggiunto un intero dialogo di questo tenore:

*L'ami de mon amie (L'amico della mia amica)*, Éric Rohmer, 1987

DIALOGO AGGIUNTO NELLA VERSIONE ITALIANA

A: No io questi non li sopporto. [...] la loro poetica del [...], l'ossessione di verità... Una testa così.

B: Eppure l'esistenza è fatta di queste cose.

A: Non discuto, non discuto, ma non è letteratura.

B: Ah, non è letteratura? Come fai a dirlo? Non lo sapeva nemmeno Sartre.

A: Cosa c'entra? La letteratura è trasposizione.

B: Allora ce ne andiamo... e tanti saluti.

A: Però c'è anche Musil se permetti.

B: Lo sapevo. Ora scommetto che mi dirai che *L'uomo senza qualità* è il romanzo

<sup>16</sup> ÉRIC ROHMER, *L'ami de mon amie [L'amico della mia amica]*, 1987.

<sup>17</sup> GALASSI e LICARI, *op. cit.*, p. 160.

<sup>18</sup> SARA KOZLOFF, *Overbearing Film Dialogue*, Berkeley, University of California Press, 2000.

<sup>19</sup> GALASSI e LICARI, *op. cit.*, p. 161.

più moderno che esista.

A: No, in assoluto.

B: Perché, Musil non è uno che si perde nei dettagli?

A: C'è una bella differenza.

B: Sì, che lui impiega [...] pagine per raccontare una storia che si potrebbe benissimo raccontare in trenta, forse anche meno.

A: Perché voi [...] dalla velocità, vi cibate di spot e videoclip [...] perché tanto non c'è il tempo di vedere o meglio di capire cosa c'è dentro. Avete completamente perso [...] la grande struttura [...] del romanzo.

In questa scena, la messa a fuoco prevista da Rohmer cambia completamente e lo spettatore cerca istintivamente di cogliere le parole superficialmente più pregnanti che si sentono – a volume basso, ma comunque abbastanza distintamente – rispetto al dialogo pieno di banalità dei due protagonisti in primo piano. L'aggiunta di dialogo udibile, visibile, lì dove c'erano silenzi o bisbiglii praticamente impercettibili è stata effettuata forse a causa del supposto “disagio” che, secondo Galassi, gli italiani provano nei confronti dei lunghi momenti di silenzio. Ma è anche un modo per gli autori della versione italiana di sottolineare il presupposto tono “intellettuale” del film. Il risultato è un dialogo dai toni opposti a quelli privilegiati da Rohmer, che al contrario enfatizza l'ordinarietà degli scambi dialogici. Si tratta, quindi, di una pesante manipolazione dello stile seminale di questo regista.

Inoltre, è difficile non pensare che questo dialogo aggiunto sia anche un modo per permettere all'autore della versione italiana di esprimere le proprie opinioni personali su alcuni classici autori e sul modo in cui la gente di oggi, dell'oggi degli anni '80, non apprezzi il ritmo lento richiesto da un vero godimento della letteratura, perché troppo abituata agli spot televisivi, ai videogame e così via.

Sebbene più sporadicamente, questa pesante manipolazione dei dialoghi originali di un film può essere verificata anche in prodotti ben più recenti. Alla fine della versione italiana di *Le sens de la fête*<sup>20</sup>, l'ultimo dialogo tra due amici che si allontanano dalla macchina da presa è seguito, nella versione originale, dalla colonna sonora che oblitera completamente il resto della conversazione tra i due personaggi. In italiano, invece, le voci dei doppiatori si sentono ancora chiaramente e offrono un interessante momento di “metadoppiaggio”, come è evidente da questa trascrizione:

<sup>20</sup> OLIVIER NAKACHE e ÉRIC TOLEDANO, *Le sens de la fête* [*C'est la vie - prendila come viene*], 2017.

*Le sens de la fête (C'est la vie - prendila come viene)*, Olivier Nakache, Éric Toledano, 2017

DIALOGO AGGIUNTO NELLA VERSIONE ITALIANA

JULIEN: Hai appena fatto una ripetizione, cioè, è come se dicessi “io, me”, capisci? Cioè, è ridondante. Certo, è un errore che si fa spesso, però comunque è grave. In un compito in classe sarebbe segnato col blu. Eh, ai miei tempi io lo segnavo col rosso. Sai, questi sono errori che possono sembrare semplici ma alla fine possono portare alla depauperazione di tutta una lingua. Beh, vedi, ad esempio, tu prendi il doppiaggio...

SAMY: Il doppiaggio?

JULIEN: ... nasce con uno scopo nobile, quello di rendere fruibile a tutti la visione di un film. Eppure anche lì, negli anni, si sono fatti talmente tanti errori che possono sembrare semplici ad un primo esame, ma che poi si sono rivelati, dopo anni e anni e anni di costante uso errato, si sono rivelati come ti dicevo, un...

SAMY: Un che?

Si tratta davvero di un interessante momento di metadoppiaggio che ci rende le voci degli autori della versione italiana chiaramente udibili. Ed è anche una forma di trasmissione di messaggi tematici, una delle funzioni del dialogo filmico, secondo Kozloff<sup>21</sup>.

I distributori cinematografici, le emittenti televisive o, oggi, le piattaforme streaming, possono rendersi anch'essi estremamente visibili nell'entrare a gamba tesa, per così dire, nel processo traduttivo. Una dimostrazione di questo approccio è rappresentata dal film di Pedro Almodóvar, *Entre tinieblas*<sup>22</sup>, che in Italia è diventato il meno criptico *L'indiscreto fascino del peccato*. I traduttori hanno aggiunto lunghi dialoghi e monologhi rispetto all'originale, con l'unico obiettivo di accentuare l'atmosfera già decisamente *risqué* del film, che si svolge in un improbabile convento di suore dedite a tutti i vizi. Il brano seguente è stato aggiunto in una scena del film in cui le attrici non sono inquadrare e in cui, nella versione originale, lo spettatore ascolta la musica della colonna sonora su una carrellata che mostra le pareti interne del convento in cui si svolge l'azione:

---

<sup>21</sup> KOZLOFF, *op. cit.*, 2000.

<sup>22</sup> PEDRO ALMODOVAR, *Entre tinieblas* [*L'indiscreto fascino del peccato*], 1983.



*Entre tinieblas (L'indiscreto fascino del peccato)*, Pedro Almodóvar, 1983

DIALOGO AGGIUNTO NELLA VERSIONE ITALIANA

MADRE SUPERIORA: ... Se sei venuta da noi una ragione ci sarà. Aspetti un bambino che non è di tuo marito?

YOLANDA: No.

MADRE SUPERIORA: Be', non ti offendere, anche la madre di nostro Signore aspettava un bambino che non era di suo marito.

YOLANDA: Eh sì, la vita in due è difficile. No, il mio problema è, non potrei restare qua per qualche giorno?

MADRE SUPERIORA: Sì, se ti adatti.

YOLANDA: Potrei anche dividere la cella con una delle suore.

MADRE SUPERIORA: Non c'è bisogno. Dormirai nella cella degli ospiti.

Ci sono dialoghi aggiunti anche in alcune sequenze oniriche e perfino in quelle cantate. Al posto delle parole di una canzone, la doppiatrice italiana di una delle protagoniste si cimenta in un semi-cantato, le cui parole abbastanza banali mirano a esplicitare momenti della trama o i sentimenti provati dai personaggi.

Se molte sono le battute aggiunte in questo film, ancora più sostanziosi sono i tagli. È difficile capire quale sia stata la logica che ha guidato le rispettive scelte, visto che la strategia generale che ha governato il processo di adattamento sembra essere stata quella di accentuare il tono "sexy" del film e non di censurarlo. Eppure la pellicola è anche piena di apparenti censure. Una delle frasi più citate dagli appassionati di questo film, per esempio, è la seguente:

*Entre tinieblas (L'indiscreto fascino del peccato)*, Pedro Almodóvar, 1983

DIALOGO OMESSO NELLA VERSIONE ITALIANA

MADRE SUPERIORA: Dentro de poco este pabellón estará lleno de asesinas, drogadictas y prostitutas, como en otra época.

[Traduzione letterale: In poco tempo questo padiglione sarà pieno di assassine, drogate e prostitute, come ai vecchi tempi].

La frase è stata eliminata dalla versione italiana. Forse perché è seguita da una lode al Signore da parte di una delle suore? Mi pare difficile, dato il tenore delle frasi aggiunte, che non temono blasfemie.

Durante una conferenza stampa anni dopo, quando era diventato un regista ormai famosissimo, Almodóvar commentò con amarezza il cambio del titolo del film, che merita un commento perché getta una luce sulle strategie distributive. *L'indiscreto fascino del peccato* allude al film di

Luis Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía*<sup>23</sup>. Almodóvar, ancora praticamente sconosciuto in Italia, aveva bisogno di essere associato a un nome famoso della stessa nazionalità per suscitare interesse nel pubblico. Per i distributori, questo titolo aveva forse il doppio merito di attrarre, auspicabilmente, un più grande pubblico, grazie alla menzione della parola «peccato», e allo stesso tempo i cinefili interessati ai film d'autore, che avrebbero colto l'allusione a Buñuel.

Il fatto che Almodóvar si mostrasse preoccupato soltanto dal titolo del film, indica forse che non fosse consapevole di quanto l'intera opera fosse stata manipolata – una prova di come gli autori originali perdano di vista i loro testi, ne perdano il controllo, una volta che diventano fatti della cultura di arrivo. In ogni caso, che si sia trattato di aggiunte o di omissioni, la finalità degli adattatori e distributori sembra essere stata quella di compiacere il pubblico italiano e l'immagine del pubblico italiano che ci ritorna dall'analisi dei film manipolati come è stato questo, è abbastanza preoccupante.

Vorrei ora citare un film di cui ho già avuto occasione di scrivere, soprattutto per gli aspetti relativi alla censura di contenuti omosessuali<sup>24</sup>, ma che è ricchissimo di spunti anche di altro genere per le studiose di traduzione audiovisiva e di *film studies*. Il doppiaggio italiano di *Suddenly, Last Summer*<sup>25</sup>, tratto da un dramma di Tennessee Williams, mostra come non soltanto tutti i contenuti relativi all'omosessualità presenti nella storia siano stati omessi od offuscati ad arte, ma come anche tutte le metafore e i riferimenti relativi al sesso, al cibo e a una religiosità poco familiare siano stati diluiti e banalizzati. Si veda, per esempio, come sono state tradotte le parole di Catherine, il personaggio che ricorda il cugino Sebastian in termini che, nell'originale, lasciano poco spazio a dubbi sull'omosessualità di quest'ultimo:

*Suddenly, Last Summer (Improvvisamente l'estate scorsa)*, Joseph Mankiewicz, 1959

DIALOGO ORIGINALE

NURSE: I'm blond.

CATHERINE: Are you? Funny. We were going to blonds next. Blondes were next on the menu. [...] All last summer, Sebastian was famished for blonds. Fed up with the dark ones. Famished for blonds. The travel brochures he picked

<sup>23</sup> LUIS BUÑUEL, *El discreto encanto de la burguesía* [*Il discreto fascino della borghesia*], 1972.

<sup>24</sup> Cfr. RANZATO, «Gayspeak and gay subjects in audiovisual translation: Strategies in Italian dubbing», *Meta*, n. 57 (2), numero speciale a cura di JORGE DÍAZ CINTAS, *The Manipulation of Audiovisual Translation*, pp. 369-384.

<sup>25</sup> JOSEPH MANKIEWICZ, *Suddenly, Last Summer* [*Improvvisamente l'estate scorsa*], 1959.

up were advertisements of blond northern countries. [...] Fed up with the dark ones, famished for the light ones. That's the way he talked about people, as if they were items on a menu. That one's delicious-looking. That one's appetizing. Or that one is not appetizing. I think really he was half-starved from living on pills and salads.

## TRADUZIONE LETTERALE

INFERMIERE: Io sono biondo.

CATHERINE: Davvero? Strano. Saremmo passati ai biondi, dopo. I biondi erano il piatto seguente del menù. [...] Per tutta l'estate scorsa, Sebastian aveva fame di biondi. Era stufo di quelli scuri. Aveva fame di biondi. Gli opuscoli di viaggio che raccoglieva erano pubblicità di biondi paesi nordici. [...] Stufo di quelli scuri, affamato di quelli chiari. Così parlava delle persone, come fossero le pietanze di un menù. Quello sembra delizioso. Quello è appetitoso. Oppure quello non è appetitoso. Penso che in realtà fosse mezzo morto di fame, perché viveva di pillole e di insalata.

## DOPPIAGGIO ITALIANO

INFERMIERE: Io sono biondo.

CATHERINE: Davvero? Strano. Mi ricorda qualche cosa questo. Era il piatto seguente del menù [...] Da parecchio Sebastian sognava capelli biondi. Era stanco del sud. Agognava al nord. Aveva tanti foglietti pubblicitari e tutti vantavano la bellezza dei paesi nordici. [...] Era ossessionato dal pensiero dei capelli biondi. Come parlava dei popoli, come fossero le pietanze di un menu. Quelli devono essere ottimi, quelli sono appetitosi, oppure quelli lì non mi fanno proprio gola. Tanto più sorprendente in lui perché viveva di pillole e di insalata.

Oltre al tema dell'omosessualità censurata, qui vorrei sottolineare soprattutto l'edulcorazione dell'altrettanto importante tema del cannibalismo, filo conduttore di tutto il film e preludio del tragico e scioccante finale. Il breve scambio successivo, in cui la signora Venable, la zia di Catherine, incontra il medico che vorrà convincere a lobotomizzare la nipote (troppo sgradite sono le sue rivelazioni sull'omosessualità di Sebastian), è una delle tante occasioni in cui immagini icastiche di una natura malsana e divorante sono raffreddate e sostituite da concetti astratti:

*Suddenly, Last Summer (Improvvisamente l'estate scorsa)*, Joseph Mankiewicz, 1959

## DIALOGO ORIGINALE

VENABLE: My son was looking for...

DOCTOR: Looking for what?

VENABLE: Rare, hungry birds.

TRADUZIONE LETTERALE

VENABLE: Mio figlio era alla ricerca di...

DOTTORE: Alla ricerca di cosa?

VENABLE: Uccelli rari e affamati.

DOPPIAGGIO ITALIANO

VENABLE: Perché mio figlio si interessava allora di...

DOTTORE: Si interessava di che cosa?

VENABLE: Di storia naturale.

Se nel brano precedente le “persone” diventavano i più astratti “popoli”, qui gli uccelli affamati si trasformano in un blando interesse per la storia naturale. E ancora, a riprova della coerente operazione di raffreddamento e allontanamento dalle immagini relative al cibo e alla fame, anche la battuta successiva, sempre pronunciata da Venable:

*Suddenly, Last Summer (Improvvisamente l'estate scorsa)*, Joseph Mankiewicz, 1959

DIALOGO ORIGINALE

VENABLE: The narrow beach, the colour of caviar, was all in motion. The sky was in motion, full of flesh-eating birds.

TRADUZIONE LETTERALE

VENABLE: La stretta spiaggia, color caviale, era tutta in movimento. Il cielo era in movimento, pieno di uccelli che mangiavano carne.

DOPPIAGGIO ITALIANO

VENABLE: L'esigua spiaggia, scura di colore, era tutta in movimento. Ma anche il cielo sopra brulicava nero di falchi.

Anche l'immagine degli uccelli che divorano carne allude al tragico destino di Sebastian, destino che lo spettatore italiano fatica a comprendere in un adattamento così manipolato e censurato, mentre nella versione originale, la trama prende lentamente corpo attraverso le parole delle protagoniste:

*Suddenly, Last Summer (Improvvisamente l'estate scorsa)*, Joseph Mankiewicz, 1959

DIALOGO ORIGINALE

CATHERINE: ...until it was time to meet him outside the bath-houses on the street. He would come out... followed.

DOCTOR: Who'd follow him?

CATHERINE: The hungry young people that had climbed over the fence from the free beach.

TRADUZIONE LETTERALE

CATHERINE: ...finché non era ora di incontrarlo fuori dei bagni pubblici in strada. Lui veniva fuori... seguito.

DOTTORE: Chi lo seguiva?

CATHERINE: I giovani affamati che avevano scavalcato la staccionata dalla spiaggia libera.

DOPPIAGGIO ITALIANO

CATHERINE: ...finché non era ora di andare ad aspettarlo davanti all'entrata. Lui arrivava... seguito.

DOTTORE: Seguito da chi?

CATHERINE: Da quelli che erano entrati scavalcando la rete dello stabilimento.

Nel doppiaggio italiano sono stati omessi i bagni pubblici e la gioventù delle persone alla ricerca di Sebastian, così come è stato omesso l'importante riferimento alla fame dei ragazzi.

In questa operazione di silenziamento delle immagini e delle parole più disturbanti, si inserisce anche la bella scena di chiusura, in cui la signora Venable esprime il senso di religiosità pagana che pervade tutto il dramma:

*Suddenly, Last Summer (Improvvisamente l'estate scorsa)*, Joseph Mankiewicz, 1959

Dialogo originale

VENABLE: Of course God is cruel. We didn't need to come to Encantadas to find that out, did we? No, we've always known about him. The savage face he shows to people, and the fierce things he shouts.

TRADUZIONE LETTERALE

VENABLE: Naturalmente Dio è crudele. Non c'era bisogno che venissimo alle Encantadas per scoprirlo, no? No, abbiamo sempre saputo di lui. Il volto selvaggio che mostra alla gente e le cose feroci che grida.

## DOPPIAGGIO ITALIANO

VENABLE: La natura è crudele. Non c'era bisogno che venissimo qui a vedere questo spettacolo per capirlo. Noi lo sappiamo molto bene. Conosciamo il suo volto implacabile e la ferocia delle sue leggi.

Il dio pagano, selvaggio e feroce, di questa storia è ricondotto nei binari di una religiosità presumibilmente più vicina a un pubblico in prevalenza cattolico. Gli adattatori hanno quindi scelto l'immagine leopardiana di una natura crudele come banale sostituzione del ben più complesso e stratificato immaginario di Tennessee Williams.

Vorrei concludere questa serie di esempi tratti da varie epoche, tesi a evidenziare come la voce degli adattatori del doppiaggio italiano siano state spesso stentoreamente presenti, accennando a un caso di riscrittura della commedia britannica *Carry On Cleo*<sup>26</sup>, che vede come protagonista una versione comica di Giulio Cesare<sup>27</sup>. Il film è, in certa misura, una parodia di *Julius Caesar* e di *Antony and Cleopatra* di Shakespeare. Il doppiaggio italiano, che ha raccolto l'umorismo un po' volgare dell'originale, rendendolo, se possibile, anche più spinto, può dirsi un compendio delle caratteristiche di molti adattamenti per il doppiaggio realizzati a quell'epoca. Il DVD purtroppo non riporta il nome della società che si è occupata del doppiaggio italiano, ma il fatto che il ruolo di Seneca fosse evidentemente interpretato dalla voce molto nota di Oreste Lionello suggerisce che quest'ultimo – uno dei più famosi adattatori, doppiatori e direttori del doppiaggio italiani, fino alla sua morte nel 2009 – facesse parte del team che si è occupato di questo film.

La versione italiana intensifica l'importanza e il ruolo degli accenti nonstandard della pellicola. In altre parole, grande parte dell'umorismo che nell'originale è affidato a doppi sensi e giochi di parole, nella versione italiana è anche dovuto a un uso più esteso dei dialetti regionali.

La trama originale si ambienta durante una delle invasioni della Britannia. Quando l'imperatore romano incontra Marco Antonio (un Cockney nell'originale, doppiato con un pesante accento romanesco), è chiaro come gli adattatori abbiano scelto la strada della riscrittura localizzante, creando nuove e diverse battute seguendo degli obiettivi molto precisi. Il pubblico comprende presto che la trama del film italiano ha luogo in Italia e non in Britannia e che di conseguenza tutti i toponimi e gli ele-

---

<sup>26</sup> GERALD THOMAS, *Carry On Cleo* [*Ehi Cesare, vai da Cleopatra? Hai chiuso...*], 1964.

<sup>27</sup> Per una analisi approfondita di questo film, cfr. RANZATO, «Carry On Caesar: Creative manipulations of the cinematographic Roman emperor», *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, n. 9 (3), a cura di DÍAZ CINTAS *et al.*, 2023.

menti culturospecifici fanno riferimento alla gente e alla cultura italiani.

L'intento è quello di creare battute perlomeno spiacevoli a spese dei meridionali, giocando su stereotipi purtroppo ben noti. Mentre, per esempio, in uno dei dialoghi, Cesare e Marco Antonio si prendono gioco dell'abitudine tipicamente britannica di prendere il tè a tutti i costi, osservando in modo abbastanza innocuo che i britannici sono «apatici», gli adattatori italiani reinventano il dialogo costruendo altre battute su ben noti e spiacevoli stereotipi a spese dei meridionali. Utilizzando alcune parole in dialetto napoletano (*fuite, fetienti, scugnizzzi*), i due personaggi stigmatizzano il modo di parlare dei meridionali, la loro presunta pigrizia e i loro sporchi ragazzini. Anche se l'aggettivo «apatico» è stato uno dei pochi a essere tradotto letteralmente dal dialogo originale, il fatto che non sia applicato come forma di ironica autocritica della propria cultura, come nell'originale, ma come un modo di denigrare una regione italiana da parte di un'altra, rende le rispettive battute di ben diversa pregnanza.

In altre parti del film si possono trovare battute di un razzismo anche più allarmante. Allusioni, giochi di parole e barzellette a sfondo sessuale caratterizzano grande parte dei dialoghi dei film della serie *Carry On*. Ma, come ho già scritto, l'adattamento italiano risulta essere più spinto e offensivo, ricorrendo a una serie di commenti sessisti e razzisti. Tuttavia, la strategia più interessante adottata nella versione di arrivo di *Carry On Cleo* è costituita dai molteplici riferimenti a questioni di attualità, introdotti nella traduzione, di solito per sostituire i riferimenti storici (forse considerati troppo colti). Questa pratica di usare riferimenti culturali "contemporanei" per tradurne altri considerati troppo remoti per potere essere apprezzati dal pubblico di arrivo è stata talvolta utilizzata per incatenare il pubblico alla storia sullo schermo. Una delle scene finali del film, per esempio, è dedicata all'assassinio di Cesare e ricorda esplicitamente la tragedia shakespeariana. Gli adattatori italiani, ancora una volta, non perdono l'opportunità di manipolare il testo. Mentre nell'originale le battute di Cesare alludono al dramma di Shakespeare, citandolo direttamente varie volte, l'adattamento italiano sceglie un'altra strada. La prima allusione all'attualità si trova nelle parole che sostituiscono quelle della voce narrante, menzionando la recente approvazione in Italia della legge sul divorzio. La legge che permetteva alle coppie sposate di divorziare fu approvata in Italia nel 1970, dopo un lungo e faticoso dibattito. Citare un argomento così vivido all'epoca dell'uscita del film, nel 1971, era certamente un modo di catturare l'attenzione del pubblico. Un'allusione più sottile all'attualità è riservata alle ultime battute pronunciate da Cesare a Bruto. Le ultime parole di Cesare prima di morire sono, nell'originale, una citazione del *Julius Caesar* (pronunciate nel dramma da

Marco Antonio, non da Cesare): «Friends, Romans, countrymen». La parola «countrymen» è stata tradotta con «proletari». La scelta, che può sembrare sulle prime incomprensibile, fa sì che la versione italiana trasmetta l'idea che Cesare sia stufo di sentire pronunciare ancora una volta questa parola, e non, come nell'originale, che sia interdetto e dispiaciuto per essere stato derubato della battuta shakespeariana, come se non conoscesse il testo a memoria. «Proletari» evoca l'immagine di politici di sinistra e di sindacalisti che si rivolgono alle masse, un'immagine che Cesare in questa versione guarda con evidente antipatia.

La riscrittura di questo film è in linea con il tipo di umorismo del Bagaglino, la celebre compagnia di teatro di varietà di cui Oreste Lionello (il doppiatore di Seneca e probabilmente uno degli adattatori del film) era uno dei membri più importanti. Fondata nel 1965 da giornalisti di pubblicazioni conservatrici e di destra quali *Il Borghese*, *Lo Specchio* e *Il Secolo d'Italia*, la compagnia ha continuato a lavorare fino al 2011, godendo di grande successo specialmente durante il periodo in cui i suoi spettacoli furono trasmessi dalla TV nazionale negli anni '80 e '90 (diventando effettivamente uno dei simboli dell'epoca berlusconiana). Oreste Lionello era uno degli attori di punta della compagnia ed è naturale che il tipo di umorismo su cui si basava il suo successo – costruito soprattutto intorno a parodie di politici, con commenti sui fatti del giorno e ampio uso di dialetti regionali – si presentasse anche negli adattamenti per il doppiaggio di cui era uno degli autori.

Quando Allen venne intervistato sulla TV italiana nel novembre 2008, Lionello, che di nuovo lo doppiava, dichiarò alla fine dell'intervista – ma quando ancora faceva da interprete al celebre attore e utilizzando la voce usata per doppiare Allen – che lui non si trovava d'accordo con l'ateismo del suo alter ego. Il traduttore interprete rompeva il relativo silenzio del suo ruolo e dichiarava pubblicamente le proprie opinioni personali in fatto di religione e di destino umano.

Non nuovo a queste ardite operazioni di ricreazione di un testo<sup>28</sup>, Lionello bene rappresenta il lato più autoriale e “libero” del doppiaggio italiano, in cui i professionisti del settore compiono un'operazione di sradicamento dal testo di partenza e di localizzazione nel testo di arrivo con esiti ambigui ma affascinanti.

Per concludere, questo capitolo ha messo in evidenza le motivazioni non troppo nascoste di alcuni adattamenti per il doppiaggio che hanno

---

<sup>28</sup> Cfr. anche RANZATO, «The problem with culture», in ŁUKASZ BOGUCKI e MIKOŁAJ DECKERT (a cura di), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, London, Palgrave Macmillan, pp. 647-666.



manipolato i contenuti, lo stile e il genere dell'opera originale. Queste riscritture possono concernere parti di film o un intero film, con la localizzazione di elementi culturali, l'aggiunta di battute di spirito, l'introduzione di accenti regionali, la citazione di riferimenti all'attualità e la trasmissione di "messaggi" o "opinioni" da parte degli autori della versione di arrivo. Questo *modus operandi* getta una luce su un tipo speciale di processo traduttivo, che vede il traduttore prendere una posizione autoriale definita ed esercitare il diritto di esprimere le proprie opinioni personali, con risultati che possono essere definiti ambigui. Il ricorso a riferimenti di attualità ci trasmette comunque il quadro affascinante di un preciso momento nel tempo, ci descrive il contesto in cui il nuovo testo tradotto prende nuova vita e ci rivela il modo in cui gli adattatori allentano i legami che incatenano il testo audiovisivo a uno specifico clima culturale per radicarlo in un terreno molto diverso. Si tratta di una discutibile ma indubbiamente interessante testimonianza del lavoro dei traduttori nella loro piena capacità di autori originali e non silenziosi.