

*Scrittura, voce e performance nel doppiaggio:
dialogo con Elettra Caporello e Marco Mete**

Serenella Zanotti**

ABSTRACT

Si riportano qui di seguito i momenti salienti di una tavola rotonda tesa ad esplorare il rapporto tra scrittura, voce e performance attoriale nel doppiaggio insieme a due professionisti di primo piano: Elettra Caporello, dialoghista, e Marco Mete, direttore di doppiaggio.

This text reports the highlights of a round table discussion aimed at exploring the relationship between writing, voice and acting performance in dubbing with two leading professionals: Elettra Caporello, dialogist, and Marco Mete, dubbing director.

* Si ringrazia Federica Carbone per la trascrizione della sessione.

** Università Roma Tre.

Il Convegno *Rimediare, performare, intermediare: il corpo sonoro della scrittura* si è chiuso con un incontro con due professionisti di primo piano del mondo del doppiaggio: Elettra Caporello, dialoghista, e Marco Mete, direttore di doppiaggio.

Elettra Caporello è stata una delle prime donne a ricoprire il ruolo di adattatrice in Italia – ruolo tradizionalmente riservato agli uomini. Il suo esordio nella professione risale ai primi anni '80. Ad oggi ha tradotto e adattato oltre 1.600 film. Elettra Caporello è la dialoghista di elezione di autori come Woody Allen e Martin Scorsese. Suoi sono i dialoghi italiani de *L'attimo fuggente*, *Harry ti presento Sally*, *La moglie del soldato*. Traduce sia dall'inglese che dal francese, ed è una specialista delle commedie brillanti. Per Guanda ha curato la traduzione de *Il lamento del prepuzio* di Shalom Auslander (2009).

Marco Mete è considerato uno dei più importanti direttori di doppiaggio oggi in Italia. Ha diretto, tra le altre, le edizioni italiane dei film di Christopher Nolan: suoi sono i doppiaggi di *Interstellar*, *Inception*, *La trilogia del cavaliere oscuro*. Ha diretto il doppiaggio di film come *Donnie Darko*, *Ocean's Eleven*, *The Snatch*. Marco Mete è una figura poliedrica: esordisce come attore e doppiatore, ricoprendo numerosi ruoli, e ha lavorato, e lavora tuttora, anche come dialoghista. Suoi sono, ad esempio, i bellissimi dialoghi di *Tenet* di Christopher Nolan.

Nel dialogo di seguito riportato, si è cercato di esplorare, insieme a loro, il rapporto tra scrittura, voce e performance attoriale nel doppiaggio.

SERENELLA ZANOTTI: Vorrei iniziare con una domanda per Elettra Caporello sul corpo dell'attore. In che modo il corpo dell'attore influenza la scrittura traduttiva nel doppiaggio? Ricordo che una volta mi parlasti della difficoltà di adattare dialoghi in cui compare Julia Roberts. Quando è che il corpo dell'attore diventa problematico?

ELETTRA CAPORELLO: Julia Roberts, che è un'attrice fantastica, una bellissima donna, ha una bocca che, come dicono in Toscana, “se non avesse avuto le orecchie avrebbe fatto il giro della testa”. Quando ci sono i primi piani, non si sa come fare perché è proprio una bocca spalancata, e ovviamente essendo sempre protagonista, e grande protagonista, i primi piani non mancano. Quindi il corpo dell'attore, in questo caso, è un grave handicap per il dialoghista. Un altro caso, ma di tipo diverso, è quello di Woody Allen. Lui parla con molti “ehm, ahm, uhn, uhm, ah, ah, ah, ah”. Lui le chiama esitazioni, ma non sono esitazioni: è un balbettio che il povero doppiatore deve rendere assolutamente, e anche il povero dialoghista; ma mentre noi dialo-

ghisti mettiamo i puntini, gli attori davanti al microfono hanno più problemi. E purtroppo nei film di Woody Allen (io credo di averne fatti 36 o 37, neanche me lo ricordo), i suoi attori parlano esattamente come lui. Non so se per imposizione o per osmosi, ma parlano tutti nello stesso modo. Ma forse Marco può dirvi di più sulla questione del corpo, perché a lui toccano le voci.

SERENELLA ZANOTTI: Marco, puoi dirci qualcosa sul corpo dell'attore nel doppiaggio? Quello del doppiatore è un corpo che non vediamo mai, ma è molto importante.

MARCO METE: Non ne vediamo neanche il viso, grazie ad una sorta di contratto, che viene firmato tacitamente tra lo spettatore e quel lenzuolo di trenta metri sul muro che è lo schermo, che recita: "fammi credere che quello che vedo è reale". Insomma, tutto quello che può contribuire a far sì che quando sono seduto sulla poltrona del cinema io creda fermamente che quello che sta avvenendo avviene ora, è benvenuto, cioè tutto contribuisce a far sì che questo avvenga. Quindi il corpo è molto importante perché, ad esempio, l'emissione della voce cambia radicalmente con il movimento del corpo. Una persona chinata emetterà la voce in maniera completamente diversa da una persona eretta. Ho dovuto doppiare adesso un film in cui c'era un attore sdraiato sul letto che aveva la faccia appoggiata sul cuscino e questo, come sentite già, immediatamente cambia l'emissione della voce. Quindi quello che io suggerisco sempre ai miei amici e colleghi, ai meravigliosi attori al leggio, è che l'unico modo per poter recitare bene, per poter doppiare bene, è considerare, per così dire, *La rosa purpurea del Cairo* al contrario: invece dell'attore sullo schermo che scende in platea a parlare con lo spettatore, siamo noi che, dal luogo in cui siamo, davanti al leggio o davanti al microfono, dobbiamo far scomparire il leggio, far scomparire il microfono e proiettarci, in una specie di trance, nello schermo. Quindi l'unico modo per recitare bene quella scena è girarla, cioè recitarla come se la stessi recitando in presa diretta. Per esempio, cambia radicalmente se un attore sullo schermo ha una pistola in mano e io sono fermo. Quello che suggerisco sempre ai miei attori è: "alza quella mano, punta la mano, fai finta, immagina di avere una pistola in mano e vedrai che il suono esce in maniera diversa". Ci sono alcuni direttori come Fiamma Izzo che, se l'attore sullo schermo ha il fiatone, fanno fare al doppiatore tre giri di corsa del palazzo sotto allo stabilimento di doppiaggio in modo che, quando arriva in sala di doppiaggio, ha un vero fiatone, un fiatone reale. E poi, come dice Maria Pia Di Meo, si può anche recitare, cioè ricreare quella situazione anche e soprattutto con il

corpo. Il corpo è la sede di tutte le emozioni e di tutte le sensazioni; quindi, per poter sperimentare quello che l'attore sullo schermo ha fatto, lavorando magari anche per mesi, provando, studiando, in pochi minuti, richiede una tecnica, che però parte proprio da questo: cioè dal mettere nel corpo tutto quello che dobbiamo recitare.

ELETTRA CAPORELLO: Marco, ti ricordi, c'è stata una mitica direttrice di doppiaggio che pretendeva che se l'attore era sdraiato perché era malato, moribondo, o soltanto sdraiato, faceva portare una brandina in sala. Te la ricordi Fede Arnaud?

MARCO METE: Come no, e chi se la scorda. Certo. Guarda, è la stessa cosa che abbiamo fatto anche noi in *Interstellar* o nei film di Nolan. Per esempio, per avere maggior aderenza abbiamo fatto sdraiare gli attori e abbiamo messo il microfono da sopra, perché questo cambia il suono. Il suono cambia molto. Quindi, per avere questo avvicinamento al suono originale e per avere questo avvicinamento alla sensazione fisica che l'attore deve avere, spesso cerchiamo di replicare quella situazione fisica che c'è sullo schermo.

SERENELLA ZANOTTI: Mi sono recentemente imbattuta in un intervento molto interessante di uno studioso britannico, Tom Whittaker¹, che parla del rapporto tra voce e microfono, che conferisce specificità al suono del film doppiato. La specificità del suono del doppiaggio è dovuta in larga parte, lui scrive, alla presenza del microfono. Volevo chiederti qualcosa, appunto, su questo. Il paesaggio sonoro di un film cambia in presenza di un microfono che è molto vicino al corpo dell'attore?

MARCO METE: Il doppiaggio è cambiato radicalmente con *Un uomo da marciapiede*: con Ferruccio Amendola che ha cominciato a doppiare, invece che gli attori glamour, gli attori brutti, storti e cattivi che erano Dustin Hoffman, De Niro, Al Pacino, eccetera. E per fare questo ha dovuto inventare, oltre a un nuovo modo di recitare, anche un nuovo modo di doppiare, un nuovo rapporto col microfono; ha avvicinato il microfono totalmente alla bocca e ha dovuto recitare con micro-suoni. Certo, è vero che tecnicamente ci sono dei microfoni che cambiano. In sala spesso usiamo due tipi di microfoni diversi: uno quando c'è bisogno di una maggiore vicinanza e quindi di una maggiore presenza al microfono, un altro per le voci fuori campo, che devono essere come sussurrate in un orecchio nel cinema, o quando ci sono folle, brusii, che ormai purtroppo non si possono più fare

¹ TOM WHITTAKER, « Locating “la voz”: The space and sound of Spanish dubbing », *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 13, n. 3, 2012, pp. 292-305.

tutti insieme, ma occorre farli uno alla volta a causa del COVID e per il problema della pirateria. Abbiamo altri microfoni che invece prendono il suono in maniera diversa. Quello che però vorrei dire è che non è solo una questione di microfono; in realtà, si tratta di una recitazione diversa, di una tecnica recitativa diversa. Ad esempio, gli attori cinematografici sanno che, se alzano troppo un sopracciglio recitando, all'interno di un cinema poi si muoveranno in un primo piano su 4 metri di stoffa, e il loro gesto risulterà esagerato, non credibile. La stessa cosa succede per chi recita al doppiaggio in primo piano: così come la macchina da presa cattura quello che tu stai provando veramente, il microfono cattura le micro-variazioni, registra i tuoi pensieri. Questo è quello che cerco di dire anche ai miei colleghi doppiatori. Dico loro: “guarda che si sente se hai paura, se stai cercando tecnicamente di fare qualcosa”. Il microfono sente tutto, così come la macchina da presa vede tutto. È questo che fa la differenza fra un buon attore, un buon doppiatore, un cattivo doppiatore e un cattivo attore, cioè la capacità di lavorare sul pensiero, non tanto sul modo di dire, sull'emissione o sulla tecnica ma proprio sul pensiero, cioè su come pensare una battuta.

ELETTRA CAPORELLO: Si dice sempre che il microfono registra anche lo stato d'animo e gli umori di chi sta al microfono. È una delle prime cose che mi hanno spiegato quando ho cominciato questo lavoro: che in sala il microfono registra se sei di cattivo umore, se sei triste. Ferruccio ne parlava tanto di queste cose.

MARCO METE: Assolutamente sì. Si sente subito. Aggiunge qualcosa di involontario a quello che tu stai facendo. Qualcosa di inconsapevole.

SERENELLA ZANOTTI: Elettra, passando invece al rapporto fra scrittura e performance dell'attore, come vedi tu, in quanto dialoghista, il rapporto fra ciò che scrivi e quello che dovrà essere poi realizzato? Chi scrive dialoghi determina in qualche modo la performance della voce che doppiierà, secondo te?

ELETTRA CAPORELLO: Un po' sì. Ma, soprattutto, i dialoghi dovrebbero essere, per essere veramente utili, molto naturali, cioè scritti nel modo in cui si parla. In un dialogo non ci può essere scritto “ciononostante”, “purtuttavia”, perché nessuno di noi usa parole così.

MARCO METE: “Inoltre”.

ELETTRA CAPORELLO: Io porto sempre un esempio che per me è stato fulminante. Era un film con Richard Gere e un'attrice francese. Credo fosse un remake di un famoso film di Godard e questi due erano a letto, stavano facendo l'amore, e lei guardandolo con aria sognante dice testualmente, me lo sono scritto: “io ti amo, purtuttavia

vorrei non amarti”. Ora, io penso che in quei momenti, tutto gli dici meno che “purtuttavia vorrei ...”. Per cui i dialoghi ben scritti sono quelli che danno allo spettatore l’illusione che il film sia stato girato in italiano. Questo ovviamente dipende anche dalla maestria dei direttori degli attori. Tuttavia, anche lo scritto, anche il dialogo ha la sua importanza perché deve sembrare molto naturale, come se parlassimo tra noi, non come se ci fosse uno schermo di qualsiasi tipo. Quindi è necessaria una grandissima naturalezza, il che non è facile perché credo che il 90% dei film che faccio, che facciamo tutti, siano americani, e gli americani sono diversi, non c’è niente da fare. Io ho vissuto dieci anni a New York, quindi so di cosa parlo. O esagerano in un senso o esagerano nell’altro, e mantenere un equilibrio con la lingua italiana non è facile, proprio per una questione di scrittura.

SERENELLA ZANOTTI: Marco parlava prima dell’illusione. Anche Elettra ci stava parlando di questo: scrivere e adattare per il doppiaggio vuol dire creare una perfetta illusione, dare al pubblico l’illusione che quelle voci e quelle parole provengano dalle immagini che vediamo. Questo effetto del doppiaggio viene creato anche attraverso la selezione delle voci. Marco, ci puoi spiegare quali sono i criteri con cui vengono selezionate le voci nel doppiaggio?

MARCO METE: Sicuramente uno dei criteri principali è l’età, prima un pochino meno. Ferruccio (Amendola) a sessant’anni doppiava anche dei trentenni, ma era credibile perché era un bravo attore. Un bravo attore riesce a farti credere qualunque cosa. Un bravo attore è un illusionista. Adesso invece sono molto attenti all’età. Nella migliore delle ipotesi la scelta viene fatta sulla fascia migliore degli attori e doppiatori in quella zona di età e in quella zona di carattere, cioè cercando di capire quali sono le caratteristiche del personaggio e cercando di trovare un attore bravo che possa coprire quelle caratteristiche. Personalmente io non vado mai molto dietro all’aderenza vocale, cioè al fatto che la voce sia identica, perché in realtà, se avessimo dovuto fare questo, Marlon Brando non sarebbe mai diventato famoso in Italia perché aveva una vocetta da soprano. Se sentite il passaggio, per esempio, tra il recitato meraviglioso di Peppino Rinaldi al canto di “Your eyes are the eyes of a woman in love”, noterete che Brando aveva una voce molto nasale, molto in falsetto. Quindi, in realtà, non è così interessante che la voce sia identica all’originale. A volte gli americani, per una loro maniacalità, mettono le tracce vocali una sopra l’altra e cercano di vedere se sono simili, anche se questo caso è molto raro, soprattutto se si fidano del direttore. Quindi il parametro è quello dell’età, della bravura, della capacità di entrare

dentro quel personaggio. Secondo me un bravo attore è capace di fare un po' tutto. Francesco Pannofino, per dirne uno, o Luca Ward, o chiunque altro, Francesco Prando o Maria Pia Di Meo, Emanuela Rossi o Chiara Colizzi, insomma, tanti dei nostri meravigliosi doppiatori hanno fatto personaggi completamente diversi, anche di età diverse, e quindi questo problema non c'è. A volte, quando fai i provini, hai delle sorprese incredibili perché tu chiami a fare il provino qualcuno che non pensavi potesse fare qualcosa di straordinario e invece, in quell'attimo di grazia, l'aderenza col personaggio esce fuori. Perché poi c'è un fatto: quando una cosa nel doppiaggio funziona, improvvisamente lo schermo si illumina. Cioè, quando la voce è giusta, la battuta è detta bene e c'è un'aderenza totale, succede qualcosa di magico: improvvisamente quella faccia, quella voce e quella situazione sono strettamente connessi e ci danno un'emozione profonda. Il punto d'arrivo è quello.

BRUNA DONATELLI: Mentre il doppiatore, o comunque attore ha il compito di iscriversi nel corpo dell'altro attraverso la gestualità – e trovo che lì ci sia la maestria – in qualche modo mi sembra più semplice riuscire a mettere il tuo corpo nella gestualità, nel corpo dell'altro. Mi sembra un po' più difficile il compito di chi scrive i dialoghi, di chi deve mediare tra un testo originale, un testo di arrivo e quello che dovrà dire il doppiatore. Come ci si arriva?

ELETTRA CAPORELLO: Io cerco di essere sempre rispettosa del regista perché il film è suo e bisogna seguirlo. Quanto al metodo di lavoro, io vedo prima il film in originale con la lista dei dialoghi originali, faccio i miei segni cabalistici se ci sono, appunto, delle bocche alla Julia Roberts; mentre se parlano fuori campo, gli faccio dire anche un "Salve Regina" in più. Poi si tratta di entrare soprattutto nei personaggi. Io ho sempre fatto commedie, un po' per scelta, un po' perché sono "battutara" di natura, per cui mi vengono meglio. Purtroppo, non se ne fanno più tante. I dialoghi di Woody Allen li traduco dal suo Manhattan Jewish *whatever* in romanesco; vengono perfetti. La tragedia è risalire dal romanesco all'italiano: quello è un altro discorso. Ma il romanesco, sì, funziona, perché a Roma abbiamo lo stesso cinismo, la stessa cattiveria, lo stesso sarcasmo crudele.

SERENELLA ZANOTTI: Parlavamo del rapporto tra corpo, voce e scrittura in quanto condizione necessaria al tipo di identificazione che il doppiaggio intende innescare. E qui entra in gioco la questione della sincronizzazione.

ELETTRA CAPORELLO: Se la battuta è buona e fa ridere, fa piangere o emoziona comunque – e questo credo di averlo imparato con tutte

le centinaia di film che ho fatto – se anche il labiale non è perfetto va bene comunque: il pubblico non si ferma a guardare il labiale. Se per andare dietro all'originale si scrivono appunto i "ciò nonostante" e i "purtuttavia", non si ride, non si piange e non ci si emoziona. Poi, certo, la sincronizzazione è importante.

MARCO METE: Volevo aggiungere una cosa a quello che si diceva prima. Perché non è solo una questione di gestualità. La cosa fondamentale è il respiro, e io credo che in questo, per esempio, Elettra sia una maestra. Capire dove e come respirano i personaggi, perché ogni personaggio respira in maniera diversa a seconda dell'emozione che sta veicolando. Quindi quella respirazione corrisponde a una recitazione più lenta, più veloce, più stretta, più ampia.

SERENELLA ZANOTTI: Possiamo dunque considerare la lista dialoghi, l'adattamento, una sorta di partitura?

ELETTRA CAPORELLO: Io non sono musicista, ma in effetti l'adattamento è una partitura perché si manda in sala qualcosa. Io cerco di essere sempre molto onesta quando scrivo, pensando poi che in sala devono anche emozionarsi. E quindi faccio in modo che ci siano tutte le cose a posto, non necessariamente le labiali; che ci sia il ritmo. Io, per esempio, ho fatto per moltissimi anni yoga. Devo dire che mi ha aiutato molto perché la questione del respiro, come sapete, nello yoga è essenziale, ed è essenziale anche nel doppiaggio. È essenziale per me che lo scrivo ma soprattutto per loro che poi devono dirlo. Devo dire che è stato ed è ancora, perché lo continuo a fare, un aiuto, anche perché ti aiuta ad inquadrare i problemi, ad inquadrare i personaggi, ad inquadrare le storie in maniera un po' più distaccata. Perché io ci entro con tutte le scarpe nelle storie, specialmente in alcune. È inevitabile.

ROSA LOMBARDI: Mi chiedevo se abbia mai incontrato dei casi di ambiguità del testo e come è intervenuta. È intervenuta disambiguando, è intervenuta spiegando, o cercando di mantenersi fedele a quello che è l'originale e lasciando le cose ambigue? Come si è comportata?

ELETTRA CAPORELLO: Io sono sempre molto fedele al testo, ma quando ci sono ambiguità bisogna rendersi conto che l'ambiguità in un'altra lingua è diversa. Cerco anche di essere fedele al pubblico italiano, il che è essenziale. Io dico che se in una sala, vedendo un film doppiato, qualcuno si gira dicendo "scusa che ha detto?" vuol dire che l'adattamento è stato fatto male. Non ci devono essere ambiguità; se ci sono ambiguità nel testo bisogna risolverle in un modo o nell'altro.

Secondo Ascheid Antje, in termini di esperienza di visione, la versione doppiata di un film è molto più vicina alla versione in lingua originale rispetto a quella sottotitolata². Sebbene la versione sottotitolata mantenga intatto il rapporto tra corpo e voce, essa contiene comunque una serie di elementi riflessivi che creano una distanza critica tra lo spettatore e il film. La versione doppiata, invece, riesce ad attivare modalità di identificazione più strette con i personaggi sullo schermo e un maggiore coinvolgimento emotivo con il mondo diegetico del film (*ibid.*). Da questo interessante dialogo con Elettra Caporello e Marco Mete emerge chiaramente l'insieme delle complesse tecniche che rendono possibile tutto questo, dimostrando come, anche nel doppiaggio, la parola sia corpo, e come voce e performance attoriale siano indissolubilmente connesse alla scrittura traduttiva.

² ASCHEID ANTJE, «Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema of Cultural Ventriloquism», *The Velvet Light Trap*, vol. 40, 1997, p. 33.