

LA TRADUZIONE FILMICA: UN CONFRONTO  
PRELIMINARE TRA DUE PAESI «GEMELLI»,  
L'ITALIA E LA SPAGNA

*Audiovisual translation: an introductory comparison between two  
brother-countries, Italy and Spain*

Giulia CORTIANA

Università degli Studi di Bergamo, Italia

Fecha final de recepción: 4 de octubre de 2013

Fecha de aceptación definitiva: 16 de octubre de 2013

RIASSUNTO: L'articolo intende analizzare quali aspetti, storici soprattutto, abbiano portato sia l'Italia sia la Spagna a sviluppare una tendenza maggiormente orientata verso il doppiaggio, tralasciando l'aspetto della diffusione di materiale audiovisivo in lingua originale. Partendo dalla definizione di *traduzione filmica*, in termini universali, passando per gli eventi storici che caratterizzano la storia di entrambi i paesi nella prima metà del Novecento, l'articolo si pone come obiettivo quello di evidenziare le similitudini e le differenze tra i due Paesi presi in esame.

Parole chiave: traduzione filmica; Italia; Spagna.

ABSTRACT: The article claims to analyse all those reason, especially the historical ones, why both Italy and Spain have developed a tendency mainly oriented towards dubbing, leaving apart the circulation of subtitling audiovisual material. Starting from the universal definition of *audiovisual translation*, resting on the historical events that characterized both national history in the early XX century, this article gives prominence to likeness and differences between the two examined countries.

Key words: audiovisual translation; Italy; Spain.

## 1. LA TRADUZIONE FILMICA IN ITALIA E IN SPAGNA. DEFINIZIONE

La traduzione filmica è un aspetto particolare della traduzione audiovisiva: con questo termine, non si intendono solamente tutti quei prodotti trasmessi attraverso canali mediatici, quali DVD, televisione o cinema, ma anche tutti quei prodotti che, soprattutto nella società odierna, si trovano su piattaforme in Internet e che, attraverso esso, vengono commercializzati (Mayoral Asensio, 2001: 34). Per riuscire a proporre una definizione di traduzione audiovisiva che sia il più esaustiva possibile, non si possono non tenere in considerazione due elementi fondamentali. Il primo, imprescindibile, è il canale usato nella traduzione audiovisiva, considerando che questa coinvolge diversi segnali caratterizzanti: le immagini, sia in movimento sia fisse, il testo, i dialoghi che costituiscono la narrazione e la colonna sonora (Mayoral Asensio, 2001: 34-35). Il secondo elemento da tenere in considerazione è il gruppo di professionisti che collaborano affinché si realizzi

el milagro comunicativo de que cada uno de los consumidores entienda el mismo producto y el mismo mensaje de una forma distinta, dependiendo de su cultura, su familiaridad con el género, la obra y el autor, su experiencia vital, su estado de ánimo, su concentración en ese momento (Mayoral Asensio, 2001: 33).

In questo gruppo di professionisti collaborano non solo gli attori, ma anche il direttore del doppiaggio e il direttore della sottotitolazione (Gambier, 2001: 95): non è necessario che ogni professionista coinvolto nella traduzione abbia visionato l'intero materiale audiovisivo prima di tradurlo, come non è altrettanto necessario che tutti conoscano perfettamente la lingua di origine (Mayoral Asensio, 2001: 35).

Un altro elemento che non va assolutamente dimenticato o dato per scontato è il pubblico:

la comunicazione nei dialoghi filmici è fortemente orientata verso lo spettatore (*target oriented*), e quello giustifica altri fenomeni: la ricchezza di dislocazioni a destra, ancora una volta la semplificazione degli enunciati, l'uso frequente di pratiche di glossa<sup>1</sup> e la forte presenza del vocativo, ovvero dei nomi degli interlocutori usati in funzione allocutiva, più frequente che nel parlato spontaneo (Rossi, 2002: 161-162).

Il pubblico gioca un ruolo più importante nella traduzione filmica, e audiovisiva in generale, rispetto alle altre tipologie di traduzione (Mayoral Asensio, 2001: 33).

Tutti questi elementi svolgono un ruolo fondamentale nel momento in cui un traduttore adattatore si accinge a tradurre un testo filmico, perché ciò che ha davanti non è un semplice testo: un film, infatti, è un complesso sistema costituito da diversi elementi, tanto linguistici quanto visivi (Paolinelli & Di Fortunato, 2005:

<sup>1</sup> Per «pratica di glossa» si intendono quelle «le procedure [conversazionali] che contribuiscono a razionalizzare e a contrattare il significato di ciò che accade durante lo svolgimento di una interazione discorsiva. [...] Hanno come argomento il “comportamento comunicativo” dei parlanti» (ORLETTI, 1983: 54, 59).

1-2). Prima di parlare della traduzione filmica, è utile chiarire che cosa rappresenta la parola «film». A tale fine, si è scelta la definizione più che esaustiva di Giuseppe Tornatore. Il famoso regista italiano afferma che un film non è altro che

un susseguirsi di immagini e suoni slegati tra di loro, senza un nesso, senza una ragione, che solo la secolare imperfezione del bulbo oculare dello spettatore e soprattutto il suo apporto intuitivo possono trasformare in una narrazione che abbia un senso compiuto. Eppure, sebbene possa apparire come una confusa successione di elementi espressivi, che solo la percezione dell'uomo è in grado di trasformare in un ordine significativo, il film possiede una sua autonomia, un'indipendente quanto ineffabile autodeterminazione, quella che durante la realizzazione di un film ci fa spesso credere che esso faccia di testa propria, abbia una sua logica, una strada da percorrere in conflitto persino con i suoi autori<sup>2</sup> (Tornatore, 2011: 38-39).

Il ruolo dell'adattatore non consiste nel semplice trasferimento del contenuto da una lingua all'altra, ma rappresenta anche il passaggio di tutti gli elementi che costituiscono un film, perché

ogni parola assume significato in base al contesto generale e al *corpus* culturale espresso dall'intero film. Ciò che deve essere ogni volta ricostruito è il rapporto tra le parole e le immagini (Paolinelli & Di Fortunato, 2005: 2).

Proprio per questo motivo si preferisce usare il termine «adattamento» piuttosto che traduzione: l'abilità del traduttore adattatore consiste nel trovare l'equivalente più adatto affinché il messaggio che giunge agli spettatori della versione doppiata sia il più simile possibile a quello che arriva agli spettatori originali. Per completare la definizione della figura dell'adattatore, in modo più specifico, è sufficiente citare Galassi (1994: 62), il quale scrive che l'adattatore

è colui che, se ciò a cui ci riferiamo è un testo – cioè il testo sonoro della versione italiana di un film girato in un'altra lingua – realizza di questo testo un pre-testo, cioè un testo che viene elaborato preliminarmente, un copione al quale gli attori doppiatori, coordinati dal direttore di doppiaggio, lavoreranno successivamente, a volte apportando modifiche, accogliendo suggerimenti che magari nascono in modo estemporaneo in sala di registrazione.

Anche Tornatore (2011: 47-48) sostiene che il doppiaggio sia una forma di riscrittura, una ricerca dell'idea di partenza: nel corso degli ultimi decenni, infatti, l'industria cinematografica si è concentrata maggiormente sul concetto «di traduzione come riscrittura e creazione di un nuovo testo in un nuovo contesto» piuttosto che sulla fedeltà della traduzione (Ranzato, 2011: 28). Il lavoro di adattamento

<sup>2</sup> Lectio doctoralis pronunciata in occasione della consegna della Laurea Magistrale *honoris causa* in Televisione, cinema e *new media* da parte dell'Università IULM di Milano, il giorno 01/12/2009. Tale definizione è riportata in G. TORNATORE (2011: 38-39).

si suddivide, quindi, in due fasi ben distinte: nella prima, dopo aver visionato il film, l'adattatore effettua una traduzione del contenuto proposizionale dei dialoghi, seppur affiancato da una persona esterna che, in seguito, effettuerà l'adattamento della sceneggiatura. La seconda, invece, riguarda un aspetto extralinguistico, perché il traduttore adattatore deve analizzare i personaggi e ogni sfumatura del loro comportamento, il modo in cui agiscono sullo schermo, che fisicità hanno, che tipo di relazioni instaurano gli uni con gli altri. Dovrà altresì capire perché nel copione originale sono state scelte, tra tutte quelle a disposizione, proprio quelle parole e dovrà, quindi, essere in grado di riportare lo stesso significato per gli spettatori della lingua *meta* (Galassi, 1994: 62-63). Si potrebbe definire il lavoro del traduttore adattatore un mezzo per «porre fine» allo scontro tra due realtà culturali diverse tra loro, scontro dovuto dall'intraducibilità di alcune battute, dall'utilizzo dei dialetti e dal sincronismo labiale.

## 2. LA TRADUZIONE FILMICA IN ITALIA

Prima di definire la traduzione per il doppiaggio attraverso le sue caratteristiche, è utile spiegare come si è arrivati al cinema doppiato, prendendo in esame la cultura italiana. Certo è che gli studi di linguistica si sono concentrati poco sulle traduzioni filmiche e, anche se il doppiaggio in Italia nasce intorno agli anni '30 del Novecento, è solo negli ultimi vent'anni che si hanno testi, studi, analisi riguardanti questo ambito della traduzione (Bollettieri Bosinelli, 1994). Molti studiosi, tra cui Raffaelli, si sono concentrati sui film angloamericani, grazie alla forte influenza che soprattutto gli Stati Uniti esercitano sul resto del mondo a livello di industria cinematografica. Ci sono Paesi con una forte tradizione per il doppiaggio e altri con una forte tradizione per la sottotitolazione<sup>3</sup>: l'Italia appartiene al primo gruppo e la ragione principale è storica<sup>4</sup>. Quando negli anni '30 del secolo scorso il cinema compì un grande passo in avanti, introducendo l'elemento sonoro che accompagna la parte visiva, il bel Paese era assoggettato al regime dittatoriale che non permetteva l'ingresso di «elementi» stranieri, tra cui i film in lingua originale, soprattutto provenienti dai paesi anglofoni (Pavesi, 2005: 20). A differenza dei film muti, «scritti in una lingua internazionale», i film sonori dovevano essere o sottotitolati o doppiati, affinché il pubblico potesse visionarli; l'alto tasso di analfabetismo presente in Italia a quei tempi<sup>5</sup> non permise alla tradizione dei film sottotitolati di porre solide basi. Pur di non perdere potere e pubblico, molte case cinematografiche di Hollywood iniziarono a girare film che

<sup>3</sup> Italia, Francia, Spagna, Germania, Austria e Svizzera sono paesi con una forte tradizione di film doppiati, dovuta anche a ragioni storiche. I paesi come Belgio, Danimarca, Finlandia, Norvegia e Svezia hanno invece una forte tradizione di sottotitolazione (PEREGO, 2005: 19-21).

<sup>4</sup> Tra le altre ragioni per cui un paese preferisce usare il doppiaggio piuttosto che la sottotitolazione, ve ne è una economica: nei paesi in cui il pubblico è più numeroso, infatti, si riescono a coprire le spese per il doppiaggio (PEREGO, 2005: 15-16, 25-28).

<sup>5</sup> Era circa il 40% nel 1921, percentuale che scese al 14% intorno agli anni 50.

includevano nel cast diversi attori protagonisti di madrelingua diversa (Bollettieri Bosinelli, 1994: 76-88), considerando che proprio la produzione statunitense «era ben presente in Europa e, in Italia, forniva l'assoluta maggioranza della programmazione» (Paolinelli & Di Fortunato, 2005: 4). Questo processo di domesticazione dei prodotti culturali stranieri ha notevolmente incrementato la percentuale di alfabetismo nel nostro paese, soprattutto nel Mezzogiorno (De Mauro, 1963: 433). Proprio grazie alla televisione e ai primi film stranieri doppiati, gli abitanti della penisola hanno avuto la possibilità di «scontrarsi» con l'italiano standard; questa influenza si riscontra principalmente in due campi linguistici ben specifici: quello dei neologismi e quello delle parole già esistenti ma che sono diventate sempre più popolari (De Mauro, 1963: 442-443).

Secondo L'Istat (2011), nella società in cui viviamo attualmente, l'italiano medio trascorre poco meno di quattro ore al giorno davanti alla televisione; d'altro canto, il 13% dei ragazzi, di età compresa tra i 14 e i 25 anni, ne trascorre più di quattro. Tutto questo va a discapito del tempo dedicato alla lettura, specialmente di libri. Questi dati dimostrano come anche le nostre abitudini siano cambiate, a causa del maggior tempo trascorso di fronte allo schermo; soprattutto negli ultimi venti/trent'anni, i telefilm *made in the USA* hanno spopolato in Italia, causando un cambiamento – a volte anche radicale – dei nostri modi di dire ed espressioni idiomatiche (Paolinelli & Di Fortunato, 2005: 9). Questa influenza è così marcata che a volte, persino nelle *fiction* autoctone, si riscontrano elementi tipici del doppiaggio, soprattutto nordamericano. Raffaelli descrive così l'influenza del film doppiato sulla lingua italiana, soprattutto dei film doppiati che rappresentano ormai la maggioranza delle pellicole trasmesse:

è proprio dal doppiato, forse più che dal multiforme e instabile parlato dei film di produzione nazionale, che gli spettatori italiani, in massima parte dialettofoni, hanno ricevuto in continuazione per decenni esempi didatticamente efficaci di pronuncia uniforme, di correttezza grammaticale, di proprietà lessicale e fraseologica (Raffaelli, 2008).

Il dialogo filmico è più «pulito» e stabile del dialogo spontaneo: il primo, infatti, risulta più standardizzato rispetto alla varietà del secondo (Rossi, 2002: 171-175).

### 3. LA TRADUZIONE FILMICA IN SPAGNA

Come l'Italia, anche la Spagna appartiene al gruppo di paesi che ha una forte tradizione di doppiaggio, a discapito della sottotitolazione (Perego, 2005: 20). C'è da specificare che, tra tutti i paesi ispanici, la Spagna è l'unico che ha una tradizione così forte del doppiaggio, tradizione meno radicata nei paesi dell'America Latina (Galán, 2003). In Spagna è altamente difficile recuperare film o telefilm in lingua originale perché il doppiaggio ha raggiunto alti livelli di standardizzazione e commercializzazione (Campillo, 2015). Nonostante si possa riconoscere un livello di inglese più basso rispetto ad altri paesi, le ragioni di una tale diffusione, e di una conseguente

preferenza, per le versioni doppiate sono prettamente storiche. Così come per l'Italia, anche la Spagna degli anni '30 del Novecento vede la nascita del film sonoro e un conseguente doppiaggio per permettere allo spagnolo medio dell'epoca, con poche o inesistenti conoscenze delle lingue straniere, di godersi il film. Con l'inizio della guerra civile spagnola, il doppiaggio acquisisce un altro significato: in quel particolare periodo storico, la propaganda era essenziale, le influenze dei paesi esteri erano da limitare e l'unica lingua ammessa era il castigliano (Campillo, 2015). Nel 1941, Franco promulgò la *Ley de Defensa del Idioma*, su imitazione della medesima legge vigente in Italia in quel periodo (Galán, 2003). Secondo l'articolo 25.1 della suddetta legge, numero 7623,

queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español.

Gli storici si sono divisi: gli oppositori del governo franchista ritengono che questa azione sia stata l'«inizio della fine» per l'industria cinematografica spagnola, mentre i sostenitori di Franco «applaudirono con entusiasmo la resa obbligatoria del doppiaggio» (traduzione propria di Galán, 2003), difendendo lo spagnolo come simbolo di identità nazionalista (Campillo, 2015). Sulla rivista *Primer Plano*<sup>6</sup> si leggeva:

entre los objetivos concretos de la gran misión hispánica reservados al cine, ninguno más trascendental, ninguno de necesidad más inmediata y apremiante que el de conservar la pureza del idioma castellano en todos los ámbitos del imperio hispano (*Primer Plano*, número 11 noviembre 1956: 14).

Il doppiaggio come unico mezzo per guardare film prodotti fuori dai confini spagnoli non significò solo una consistente perdita della bellezza artistica delle voci originali, ma anche un alto grado di censura da parte del governo (Galán, 2003). Questa censura permise al governo di cambiare, in modo non poco significativo, alcune delle trame dell'epoca; nella versione doppiata di *Mogambo*<sup>7</sup>, ad esempio, è stata cambiata la relazione tra i due protagonisti: Grace Kelly e Donald Sinden sono fratelli, non sposati come nella versione originale, per evitare così una situazione adultera da parte della giovane sposa (Campillo, 2015). Un altro esempio clamoroso si riscontra nel film *Arco de Triunfo*<sup>8</sup> del 1947, la cui protagonista si trasforma da donna adultera in moglie fedele; il «problema» sorge quando alla domanda «¿Es su marido?» si sente la voce doppiata affermare un «sí» convinta, mentre l'attrice nega con un movimento di testa (González Ballesteros, 1981: 137).

<sup>6</sup> Rivista che trattava di cinema nel 1940, con sede a Madrid.

<sup>7</sup> Film del 1953 diretto da John Ford, tratto dal lavoro teatrale di Wilson Collins.

<sup>8</sup> Film del 1948 diretto da Lewis Milestone.

Bisognerà aspettare gli anni '70 del secolo scorso per ritrovare del materiale cinematografico in lingua originale, sottotitolato in spagnolo; certo è che le conseguenze non sono tutte negative. Da un lato si è persa la possibilità di padroneggiare una lingua straniera grazie anche al «divertimento cinematografico», ma dall'altra la Spagna può vantare una delle migliori industrie di doppiaggio esistente al giorno d'oggi (Campillo, 2015), con circa 5817 doppiatori e 21823 film doppiati (ElDoblaje, 2000-2015). Non bisogna dimenticare che negli ultimi decenni la Spagna ha vissuto un notevole incremento della vendita di prodotti sottotitolati: inizialmente, «el subtulado era una forma de traducción reservada al cine de arte y ensayo y a las premuras de los festivales de cine» (Mayoral Asensio, 2001: 42), mentre oggi giorno sta conquistando sempre più pubblico, grazie anche all'introduzione della tecnologia che lo rende possibile.

#### BIBLIOGRAFIA

- BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria. 1994. «Doppiaggio e adattamento nel cinema». In: BACCOLINI, Raffaella; GAVIOLI, Laura e BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria (eds.). *Il doppiaggio - trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: CLUEB.
- CAMPILLO, Santiago. «¿Por qué se dobla el cine en España y en otros países no?». *Hipertextual* (blog). Recuperado el 22 de mayo de 2015, en <http://hipertextual.com/2015/01/doblaje-castellano>.
- DE MAURO, Tullio. 1963. *Storia linguistica dell'Italia unita* (IV ed.). Bari: Laterza.
- GALÁN, Diego. 2003. «El doblaje obligatorio». *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado el 22 de mayo de 2015, en [http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario\\_03/galan/p03.htm](http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p03.htm).
- GALASSI, Gianni. 1994. «La norma traviata». In: BACCOLINI, Raffaella; GAVIOLI, Laura e BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria (eds.). *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: CLUEB, pp. 61-70.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro. 1981. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- «HOME». *El Doblaje. Centro de recurso sobre el doblaje en España*. Recuperado el 22 de mayo de 2015, en <http://www.eldoblaje.com/home/>.
- ISTITUTO NAZIONALE DI STATISTICA. 11/05/2011. «Dati relativi al 2010». Recuperado el 22 de mayo de 2015, en [http://www3.istat.it/salastampa/comunicati/non\\_calendario/20110511\\_00](http://www3.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20110511_00).
- MAYORAL ASENSIO, Roberto. 2001. «El espectador y la traducción audiovisual». In: CHAUME, Frederic e AGOST, Rosa (eds.). *Traducción en los medios audiovisuales*. Madrid: Cátedra, pp. 33-46.
- PAOLINELLI, Mario y DI FORTUNATO, Eleonora. 2005. *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica nell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Milano: Hoepli.
- PAVESI, Maria. 2005. *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci.
- PEREGO, Elisa. 2005. *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.

- RAFFEALLI, Sergio. «Gli italiani parlati al cinema». Entrevistado por Marcello Ravesi. Recuperado el 22 de mayo de 2015, en [http://www.treccani.it/site/lingua\\_linguaggi/archivio\\_speciale/cinema/ravesi.htm](http://www.treccani.it/site/lingua_linguaggi/archivio_speciale/cinema/ravesi.htm).
- RANZATO, Irene. 2011. *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*. Roma: Bulzoni.
- ROSSI, Fabio. 2002. «Il dialogo nel parlato filmico». In: BAZZANELLA, Carla (ed.). *Sul dialogo. Contesti e forme di interazioni verbali*. Milano: Guerini, pp. 161-175.
- TORNATORE, Giuseppe. 2011. *La menzogna del cinema*. Milano: Bompiani.