

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ di BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO di LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

**L'ingresso del *doppiaggese* sulla lingua italiana:
fra interferenze e percezione d'uso**

CANDIDATO

Arianna Cavedine

RELATORE

Chiara Bucaria

Anno Accademico 2020/2021

Primo Appello

Indice

Introduzione	2
1. La traduzione audiovisiva e il doppiaggio in Italia.....	4
1.1 La traduzione audiovisiva	4
1.2 Tecniche di traduzione audiovisiva	6
1.3 Il ruolo del doppiaggio in Italia.....	8
2. Le problematiche del doppiaggio e il <i>doppiaggese</i>	11
2.1 La lingua del doppiaggio: una “oralità prefabbricata”	11
2.2 Il contatto linguistico e i calchi	13
2.3 Il <i>doppiaggese</i>	15
3. Il rapporto tra doppiaggio e lingua parlata	18
3.1 Le routine traduttive del doppiaggio	18
3.2 La percezione dei doppiaggismi e la “sospensione dell’incredulità”	20
3.3 Il <i>doppiaggese</i> in prodotti audiovisivi italiani	23
Conclusione	25
Bibliografia.....	27
Sitografia	31

Introduzione

Il presente elaborato si pone l'obiettivo di fornire un'analisi approfondita del cosiddetto *doppiaggese*, ovvero di quella varietà di lingua strettamente legata al doppiaggio che presenta forti e non sempre evidenti ripercussioni sull'italiano parlato quotidiano.

La scelta di tale argomento è stata dettata, in primo luogo, da uno spiccato interesse per la traduzione audiovisiva, nei confronti della quale al giorno d'oggi si registra una sempre maggiore attenzione grazie al ruolo centrale che cinema e televisione hanno assunto nella società odierna. A questo si è poi unita una profonda curiosità per i vari fenomeni di contaminazione linguistica e per il modo in cui l'incontro tra lingue diverse influisce non solo sulle abitudini comunicative, ma talvolta persino sulla percezione e sull'immaginario collettivo del pubblico.

In questo senso gli effetti del *doppiaggese*, derivanti dal connubio tra l'influsso diretto esercitato dall'italiano televisivo e quello indiretto prodotto dall'angloamericano sulla lingua quotidiana, costituiscono un'interessante materia d'indagine, segnata dalla continua diffusione di parole, espressioni e modi di dire artificiosi perché ricalcati sui dialoghi originali.

Si possono individuare tre motivi per i quali vale la pena dedicare maggiore attenzione allo studio di questo argomento. Prima di tutto, non è un caso che la parola *doppiaggese* sia nata proprio in riferimento all'Italia, dove il doppiaggio rimane, nonostante i costi decisamente più elevati rispetto ai sottotitoli, la principale tecnica di adattamento di film e programmi televisivi stranieri. Inoltre, si tratta di dinamiche straordinariamente complesse, caratterizzate allo stesso tempo dall'incontro tra due lingue (inglese e italiano) e tra due varietà diamesiche (lingua trasmessa e parlata). Infine, poiché l'interesse degli studiosi nei confronti del *doppiaggese* è cresciuto in modo significativo solo di recente, non esiste ancora una ricca letteratura di riferimento, né tantomeno un metodo preciso e adeguato, in grado di suggerire delle linee guida per avvicinarsi all'analisi del fenomeno.

Considerate queste premesse, il presente elaborato si propone dunque di offrire un piccolo contributo allo studio di questa materia così complessa. A livello strutturale, il primo capitolo sarà interamente dedicato alla traduzione audiovisiva e al doppiaggio italiano e comprenderà un excursus storico relativo all'affermazione della televisione

come principale mezzo di divulgazione della cultura e come protagonista indiscussa del processo di alfabetizzazione nazionale.

Nel secondo capitolo saranno invece esaminate più nello specifico le peculiarità della lingua usata nel doppiaggio, con una riflessione ampia e dettagliata sulla varietà del *doppiaggese*. Inoltre, si prenderanno in esame tutte le problematiche legate al doppiaggio che possono influire negativamente sulla qualità delle traduzioni, contribuendo alla diffusione di calchi e forme marcate.

Nell'ultimo capitolo, infine, ci si concentrerà prevalentemente sul rapporto tra doppiaggio e italiano contemporaneo; verranno forniti esempi di doppiaggismi e si esaminerà il modo in cui questi vengono percepiti dal pubblico italiano. Da ultimo, per sottolineare quanto tale fenomeno sia pervasivo, si farà riferimento alla presenza di forme marcate, non giustificate da un testo di partenza straniero, anche in prodotti audiovisivi italiani.

1. La traduzione audiovisiva e il doppiaggio in Italia

1.1 La traduzione audiovisiva

Al giorno d'oggi si sente spesso parlare di traduzione audiovisiva (TAV), una branca specifica della traduzione che negli ultimi decenni, grazie alla progressiva digitalizzazione, ha iniziato a svolgere un ruolo centrale all'interno dei *Translation Studies*, tanto da essere attualmente riconosciuta come uno dei settori più interessanti e dinamici (Orero 2004, Díaz Cintas 2009). L'espressione "traduzione audiovisiva", che sembra essersi affermata come denominazione definitiva a discapito di altre, quali "traduzione filmica, traduzione cinematografica, traduzione multimediale, traduzione per lo schermo" (Gottlieb 1997, Gambier 2013, De Meo 2014), sta proprio a sottolineare il forte legame che unisce questa disciplina all'industria audiovisiva.

L'esistenza di tale ambito di studio sarebbe infatti del tutto impensabile senza le recenti invenzioni che hanno completamente rivoluzionato la società moderna, a partire da radio, cinema e televisione, fino ad arrivare a Internet e ai vari dispositivi elettronici. In tal senso, è possibile tracciare una prima distinzione tra questa sfera specifica e la maggior parte dei *Translation Studies*: essendo comparsa soltanto pochi decenni fa, essa non gode ancora della lunga tradizione storica e metodologica che invece caratterizza le altre tipologie traduttive, già esistenti ben prima dell'avvento della globalizzazione e della digitalizzazione.

Bisogna inoltre aggiungere che nonostante le sue origini risalgano alla nascita del cinema sonoro, gli studi relativi alla traduzione audiovisiva hanno registrato una crescita considerevole solo nell'ultimo ventennio del XX secolo. Questo atteggiamento è stato in parte dettato dalla notevole complessità che contraddistingue tale settore rispetto agli altri tipi di traduzione (Remael 2010). Il testo audiovisivo, infatti, a differenza di quello esclusivamente scritto o orale, sfrutta non uno, bensì due canali di comunicazione, quello visivo e quello acustico. Si tratta di una peculiarità propria della varietà di lingua trasmessa: una forma ibrida che presenta caratteristiche sia della lingua scritta sia di quella parlata, e in cui il mezzo tecnico di trasmissione del messaggio (radio, televisione, cinema, ma anche telefono e Internet) svolge un ruolo determinante (Sabatini 1985). Il testo audiovisivo si distacca dagli altri anche per la sua struttura polisemiotica, costituita da due diversi tipi di segni (verbali e non verbali). Al suo interno si possono quindi

individuare quattro componenti principali (Delabastita 1989, Díaz Cintas 2008, Zabalbeascoa 2008, Chiaro 2009, De Meo 2014):

1. Acustico-verbale: dialoghi, monologhi, canzoni, poesie, voci di sottofondo;
2. Acustico-non verbale: colonne sonore, effetti sonori, rumori naturali;
3. Visivo-verbale: segnali stradali, insegne, scritte di scena, didascalie, lettere, messaggi, biglietti, note, titoli di giornale;
4. Visivo-non verbale: immagini, fotografie, oggetti di scena, gesti, espressioni facciali, linguaggio del corpo.

La complessità della disciplina e la particolarità della lingua su cui essa opera hanno per alcuni decenni spinto numerosi studiosi a trascurare quasi del tutto tale area di studio, per dedicarsi a tipologie traduttive più convenzionali e con uno status già riconosciuto nel panorama dei *Translation Studies*. A supporto di questa tesi:

La dimensione multisemiotica e multimodale in cui la parola non rappresenta l'unico canale di trasferimento del messaggio ha contribuito a mantenere la traduzione audiovisiva fuori dall'ambito accademico dei *Translation Studies*, in contrasto con la sua sempre più ampia diffusione attraverso la televisione, il cinema, i DVD, i CD-rom, ecc.

(De Meo 2014: 94)

Sebbene all'interno dei prodotti audiovisivi convivano, come già detto, una dimensione visiva (l'immagine) e una verbale (la parola) di pari importanza e valenza comunicativa, per molto tempo ci si è concentrati quasi unicamente sulla sfera visiva, considerando quella linguistica «accessoria o ancillare rispetto alle immagini» (Maraschio 2011: 166). Nella società odierna, la posizione ancora in parte privilegiata dell'immagine rispetto alla parola sembra essere ribadita dal ruolo che viene comunemente attribuito ai fruitori delle opere cine-televisive, concepiti come “spettatori” piuttosto che come “lettori” o “ascoltatori (Díaz Cintas 2008: 3).

Una concezione di questo tipo, dunque, non può che ripercuotersi anche sulla professione degli stessi dialoghisti e adattatori, che lavorano al fianco degli esperti dell'immagine durante il processo di adattamento del testo audiovisivo. Per di più, se da un lato l'industria cinematografica mira a offrire al pubblico prodotti con una qualità della fotografia sempre più elevata, non si può dire lo stesso per le sceneggiature che, al contrario, vengono spesso relegate a un ruolo secondario e marginale (*ibid.*). Questa

tendenza, largamente diffusa sia in opere originali sia in opere adattate, dimostra quanto al giorno d'oggi sia indispensabile che le case di produzione curino allo stesso modo le singole componenti di un testo audiovisivo, evitando di dare la priorità solo a una di esse, in modo da non compromettere la qualità complessiva del film o del programma. Tuttavia, bisogna aggiungere che grazie ai numerosi studi condotti in questo ambito e a una maggiore consapevolezza da parte dell'industria cinematografica, negli ultimi anni si sta gradualmente iniziando a prestare ai dialoghi la medesima attenzione che in passato veniva rivolta quasi esclusivamente alla fotografia e agli effetti speciali, assicurando così una produzione di migliore qualità.

1.2 Tecniche di traduzione audiovisiva

Benché attualmente esistano numerose tipologie, più o meno conosciute, di TAV, le più diffuse sono senza dubbio il doppiaggio, la sottotitolazione e il voice-over. Quest'ultimo, impiegato soprattutto nell'Europa dell'Est, consiste nel sovrapporre alla pista audio originale, udibile in sottofondo, l'audio tradotto nella lingua dei fruitori. Attualmente, il voice-over viene utilizzato anche in aree geografiche che prediligono altre strategie traduttive, come per esempio l'Italia, in cui vengono spesso trasmessi programmi, quali interviste, documentari e reality show, che sfruttano tale tecnica. È bene però non confondere le due pratiche: mentre nei Paesi dell'Europa dell'Est un unico speaker presta la propria voce a tutti i personaggi, senza distinguere tra figure maschili e femminili, nei Paesi occidentali a ogni personaggio viene assegnata una voce diversa, ovvero uno speaker differente.

Se il voice-over, così come il doppiaggio, ricorre al canale acustico, la sottotitolazione, al contrario, sfrutta il canale visivo e consiste in una traduzione scritta che compare graficamente sulla parte superiore o inferiore dello schermo. Questa modalità è diffusa in Regno Unito, Paesi Bassi, Belgio, Lussemburgo, Scandinavia, Grecia, Portogallo, Israele, Hong Kong e Thailandia. Non è quindi un caso che alcuni di questi Paesi, la cui popolazione è costantemente esposta a prodotti audiovisivi in lingua originale, si distinguano per un alto livello di conoscenza dell'inglese, soprattutto se paragonati a quelli in cui si ricorre principalmente al doppiaggio o al voice-over.

Infine, a differenza della sottotitolazione e in modo analogo al voice-over, il doppiaggio, che è anche la pratica più costosa, sfrutta il canale acustico e consiste nella sostituzione

della pista audio originale con una nuova colonna audio, tradotta e adattata nella lingua d'arrivo. Nel caso di prodotti audiovisivi doppiati, le battute tradotte vengono interamente sovrapposte al dialogo originale, non più udibile, dal momento che l'obiettivo primario è «riuscire a trasmettere allo spettatore dell'audiovisivo doppiato la medesima sensazione che caratterizza la fruizione da parte dello spettatore dell'opera nella versione originale» (De Meo 2014: 98). Nel corso degli anni, il doppiaggio si è gradualmente affermato come principale tecnica di traduzione audiovisiva in Germania, Italia, Francia, Spagna, Austria, Cina, Giappone, Québec e America Latina.

Considerate le molteplici differenze che separano la sottotitolazione dal doppiaggio, a partire dal canale stesso di trasmissione del testo audiovisivo tradotto, si può affermare che ciascuna di queste due strategie traduttive presenti specifiche complessità, in quanto devono entrambe sottostare a determinate limitazioni. Partendo dalla sottotitolazione, poiché si tratta di una traduzione scritta che appare visivamente sullo schermo, il principale parametro da rispettare è quello spaziale. La sfida affrontata dai sottotitolatori consiste cioè nel riuscire a riprodurre una battuta fedele a quella originale nel contenuto, spontanea nella forma secondo i requisiti della lingua d'arrivo, e che non superi il limite massimo di caratteri consentito. Per quanto riguarda il doppiaggio, invece, l'elemento a cui occorre prestare la massima attenzione in fase di adattamento è la sincronizzazione.

Synchronization is one of the features of the translation of dubbing which consists of matching the target language translation and the articulatory and body movements of the screen actors and actresses, as well as matching the utterances and pauses of the translation and those of the source text.¹

(Chaume 2004: 43)

Seguendo la categorizzazione effettuata da Chaume (2004), è dunque possibile distinguere tre diverse tipologie di sincronizzazione: sincronizzazione fonetica o labiale (il cosiddetto *lip-sync*); sincronizzazione cinetica, ovvero tra parlato e movimenti del corpo; isosincronia o sincronizzazione tra battute e pause.

Da questa riflessione emerge che, rispetto alla sottotitolazione, il doppiaggio richiede modalità più complesse e tempistiche più lunghe, considerati i numerosi fattori a cui

¹ “La sincronizzazione è una caratteristica propria della traduzione per il doppiaggio che consiste nell’adattare i dialoghi tradotti ai movimenti corporei e articolatori degli attori, così come nel verificare la corrispondenza tra le battute e le pause del testo d’arrivo e quelle dell’originale” (traduzione mia).

bisogna prestare attenzione per garantire la realizzazione di un prodotto verosimile agli occhi (e alle orecchie) degli spettatori, soprattutto in termini di durata dei dialoghi, labiale, gestualità e mimica degli attori e immagini in scena (Luyken *et al.* 1991, Perego 2005, Fois 2012).

Bisogna infine precisare che la distinzione tra queste due pratiche di trasposizione linguistica basata su un criterio prettamente geografico risulta, al giorno d'oggi, leggermente forzata e anacronistica, in quanto la linea di confine non è più così marcata com'era in passato (Gambier 2003, De Meo 2014). In un mondo globalizzato come quello odierno, infatti, si assiste piuttosto a una mescolanza tra le varie tecniche di adattamento, il cui utilizzo dipende soprattutto dalla tipologia di prodotto. Nei Paesi che prediligono la sottotitolazione, per esempio, vengono solitamente trasmessi anche cartoni animati e programmi per l'infanzia in modalità doppiata, dal momento che sarebbe impensabile proporre a bambini molto piccoli, non ancora in grado di leggere, opere sottotitolate. Seguendo la stessa logica, i Paesi nei quali l'industria del doppiaggio è fortemente sviluppata spesso non investono nell'adattamento di film o serie televisive poco conosciuti, pertanto gli spettatori che volessero fruire di prodotti stranieri non doppiati devono necessariamente servirsi dei sottotitoli.

1.3 Il ruolo del doppiaggio in Italia

Come già anticipato nel paragrafo precedente, in Italia il doppiaggio rappresenta ancora oggi la principale tecnica di adattamento di prodotti audiovisivi stranieri, provenienti in particolar modo dagli Stati Uniti. Stando alle parole di De Meo (2014: 97), «la scelta del tipo di traduzione audiovisiva cui ricorrere, operata nei diversi Paesi e consolidatasi negli anni come prassi, è legata a motivazioni di carattere sociale, politico ed economico». Non deve quindi sorprendere che molti dei territori in cui si predilige tuttora la messa in onda di opere doppiate siano stati, nel corso del XX secolo, sotto il dominio di regimi dittatoriali o governi nazionalisti (Ranzato 2013).

Se si esamina nel dettaglio la situazione italiana, per esempio, si può chiaramente notare come il Fascismo abbia dato un grande impulso allo sviluppo dell'industria del doppiaggio, che costituiva l'unica pratica di adattamento di pellicole straniere ammessa dal regime. Tale condotta rientrava in realtà all'interno di una ben più ampia politica, promossa da Mussolini, volta a conservare la purezza e l'autenticità della lingua italiana

attraverso la traduzione e “italianizzazione” di tutti i termini stranieri (*ibid.*). Un ulteriore motivo per cui in Italia si è sin da subito data la priorità al doppiaggio piuttosto che ai sottotitoli è l’altissimo tasso di analfabetismo registrato in quegli anni: non sapendo né leggere né scrivere, la stragrande maggioranza della popolazione non avrebbe potuto fruire di prodotti audiovisivi stranieri sottotitolati. In quest’ottica, dunque, si nota chiaramente che il cinema doppiato ha svolto, a livello nazionale, una funzione didattica ed educativa senza precedenti, tanto da diventare «the reference model for spoken Italian» (*ibid.*: 54), ovvero un modello di riferimento per la lingua parlata. A sostegno di questa tesi, Paolinelli e Di Fortunato (2005: 10) affermano che «proprio il doppiaggio è stato il luogo di coltura privilegiato dello standard, del modello, della ripetizione, e quindi — nel bene e nel male — della formazione linguistica degli italiani».

[G]li italiani hanno imparato meglio la loro lingua, prima della televisione, soprattutto grazie al cinema adattato. La sua regolarità, la politezza della dizione, l’accuratezza della sintassi, l’attenuazione delle escursioni lessicali verso l’alto e verso il basso, la sua tendenziale immobilità diafasica, diastratica e diatopica, insomma, contengono un’intrinseca carica didattica e normativa, tanto più forte quanto più culturalmente sfornito è, e soprattutto era, il bacino d’utenza.

(Rossi 2006: 292-293)

Come si evince dalle parole di Rossi, un ruolo simile fu in seguito assunto anche dalla televisione e dal cinema nostrani, che contribuirono a proprio modo alla propagazione della cultura e alla diffusione di una lingua nazionale, definita “italiano dell’uso medio” (Sabatini 1985) o “italiano neo-standard” (Berruto 1987). In particolare, verso la fine degli anni ’50, la Rai, in collaborazione con il ministero dell’Istruzione, iniziò a promuovere la realizzazione di appositi programmi dedicati all’insegnamento della lingua italiana, tra i quali va ricordato *Non è mai troppo tardi*, ideato e condotto dal maestro Alberto Manzi. La trasmissione, andata in onda dal 1960 al 1968, si proponeva di far fronte al problema dell’analfabetismo nazionale attraverso lezioni serali di lettura e scrittura rivolte a un pubblico adulto. Questo primo esperimento riscosse così tanto successo, a livello sia nazionale sia internazionale, da ispirare, anche in tempi piuttosto recenti, un numero considerevole di programmi a scopo educativo di natura prevalentemente linguistica (Setti 2012).

La creazione di una lingua unitaria capace di «sintonizzare la nazione» (Ortoleva 2011) fu, in definitiva, un processo lungo e complesso, che dovette sin da subito fare i conti con la presenza di forti varietà linguistiche regionali, rimaste saldamente radicate anche dopo l'unificazione del Paese.

L'esigenza di poter tutti capire e parlare l'italiano è diventata, di fatto, ineludibile solo dopo l'Unità e ha trovato nel parlato pubblico dei mezzi di comunicazione di massa una risposta a basso costo e in grado di soddisfare alcune delle molte carenze della scuola e di un'educazione linguistica troppo a lungo "tradizionale" e inadeguata rispetto sia al multilinguismo tipico dell'Italia sia alle veloci trasformazioni sociali e culturali in corso.

(Maraschio 2011: 161)

Già nella seconda metà del XX secolo, la televisione ha però gradualmente cominciato a perdere la propria funzione educativa, cessando di essere la «scuola di lingua» degli italiani e diventando, invece, «specchio di lingua» (Simone 1987, De Mauro 1993). Una situazione simile si riflette anche nella società attuale, dove il linguaggio televisivo non si limita semplicemente a fungere da grammatica implicita o da vocabolario per oltre la metà dei telespettatori (Antonelli 2007), ma si propone di «rispecchiare l'esistente, accontentare la maggioranza e intrattenere» (Aioane 2011: 17).

Pertanto, se durante il secolo scorso la televisione aveva come scopo principale la diffusione di una lingua unitaria, che fosse in grado di superare il divario tra le singole varietà regionali, al giorno d'oggi essa «è uno specchio delle lingue che riflette le variazioni diatopiche e diastratiche, in grado di fornire una quantità di modelli di riferimento» (*ibid.*: 22). In questo scenario bisogna però ricordare che non esiste un filtro in grado di distinguere le abitudini comunicative corrette da quelle errate; dunque, tutto ciò che viene trasmesso in televisione, in qualità di fedele rappresentazione della realtà italiana, contiene molto spesso anche imprecisioni e forme marcate (nel caso di prodotti doppiati si parla di "doppiaggismi"), che tendono così a diffondersi ulteriormente tra la popolazione.

2. Le problematiche del doppiaggio e il *doppiaggese*

2.1 La lingua del doppiaggio: una “oralità prefabbricata”²

Come illustrato nel capitolo precedente, la storia del cinema italiano è stata sin dalle origini caratterizzata dalla messa in onda di opere non solo nostrane, ma anche e soprattutto statunitensi, che ancora oggi costituiscono la quasi totalità dei film e dei programmi televisivi a cui è quotidianamente esposto il pubblico della penisola. Proprio grazie al doppiaggio, che è stato inizialmente introdotto dal governo fascista per promuovere l'autosufficienza economica del Paese e, allo stesso tempo, limitare la penetrazione di lingue e culture straniere nel territorio nazionale (Ranzato 2013), la popolazione italiana può tuttora fruire a pieno dei prodotti televisivi più disparati, provenienti da qualsiasi parte del Pianeta.

Sebbene non si possano trascurare i numerosi vantaggi apportati da questa pratica così complessa, è anche vero che questa presenta, come tutte le tipologie di traduzione audiovisiva, alcune problematiche su cui vale la pena soffermarsi. Prendendo in esame, ad esempio, la dimensione puramente linguistica dell'industria del doppiaggio, si può facilmente notare come nei prodotti audiovisivi doppiati gli attori parlino, indipendentemente dalla loro provenienza geografica, tutti allo stesso modo, senza rivelare alcun tipo di accento o cadenza regionale. Questa ostilità nei confronti delle molteplici varietà dialettali diffuse sulla penisola risale anch'essa al ventennio fascista, durante il quale, in concomitanza con la nascita del doppiaggio, fu decretato che tutti i prodotti televisivi importati dall'estero dovessero essere adattati prendendo a modello l'italiano standard, ovvero quella varietà di lingua «media, neutra, priva di marche sociolinguistiche» (Berruto 2010). Tale ideologia sembra essersi conservata anche nella società contemporanea, dove uno dei requisiti fondamentali richiesto agli aspiranti doppiatori è quello di saper parlare e recitare utilizzando correttamente la dizione italiana. Benché il frutto di tale lavoro risulti probabilmente piacevole alle orecchie degli spettatori (ed è forse anche per questo che l'industria del doppiaggio italiana è considerata una delle migliori al mondo), la varietà di lingua che ne deriva è tutt'altro che una fedele rappresentazione dell'italiano «reale», scritto, e soprattutto parlato,

² (Chaume 2004: 168).

quotidianamente dalla popolazione (Paolinelli, Di Fortunato 2005). La lingua doppiata è infatti per sua natura «planned to be written and to eventually be acted as if not written» (Romero Fresco 2009: 55), ovvero «dapprima pensata/pianificata per essere poi scritta e infine recitata come se non fosse stata scritta» (Sileo 2018: 18), quindi non spontanea in partenza (Paolinelli, Di Fortunato 2005). Inoltre, essa

è sottoposta a una serie di procedure tecniche come il montaggio e la post-sincronizzazione, che allontanano anche il momento relativamente spontaneo della recitazione; è in genere vincolata all'esigenza ideologico-economica di essere comprensibile a una platea il più ampia possibile, e mediamente con un basso livello di alfabetizzazione, che si presume desideri sentir messo in scena un eloquio pulito.

(*ibid.*: 9)

La scarsa veridicità che caratterizza il linguaggio filmico è prevalentemente dovuta alla sua composizione eterogenea: esso, infatti, essendo una varietà trasmessa, riunisce al suo interno tratti propri della lingua scritta e altri tipicamente orali, che mescolandosi tra loro danno soltanto «un'illusione di mimesi dell'oralità, senza tuttavia riprodurla naturalisticamente» (Sileo 2017: 74). Questa peculiarità non riguarda soltanto opere doppiate, ma in generale tutti i prodotti audiovisivi, compresi quelli in lingua originale: tanto il testo di partenza quanto quello d'arrivo sono, per definizione, prima pensati, poi scritti e infine recitati come se non fossero stati scritti, e cercano dunque di sembrare realistici pur rispettando le convenzioni del dialogo fittizio (Romero Fresco 2009). È bene però sottolineare che esistono delle differenze tra l'oralità prefabbricata dell'opera originale e quella della sua trasposizione doppiata (*ibid.*), dal momento che

l'illusione è congenita al cinema e lo è doppiamente nel caso del cinema adattato: il doppiaggio è caratterizzato (se così possiamo dire) da una duplice duplicità, in quanto aggiunge l'ulteriore illusione che gli attori sullo schermo, immersi in una realtà non solo evidentemente irreale ma anche lontana, estranea (perché appartenente a una dimensione linguo-culturale differente), parlino la stessa lingua dello spettatore.

(Sileo 2017: 74)

Pertanto, il prodotto adattato risente sia dell'artificiosità propria dell'arte cinematografica, così come essa si riflette anche nella versione originale, sia dell'influenza esercitata da quest'ultima, soprattutto a livello lessicale e sintattico, sui

dialoghi tradotti, che, di conseguenza, si rivelano spesso ricchi di interferenze e calchi linguistici. In quest'ottica, la creazione di un linguaggio filmico tradotto che, per quanto artificiale, trasmetta una parvenza di spontaneità, rientra senza dubbio tra gli obiettivi principali di un doppiaggio di qualità, in cui spesso la naturalezza dei dialoghi ha la priorità sulla sincronizzazione labiale (Chaume 2007, De Meo 2014).

It would appear that most publications on the issue of dubbing confer greatest importance to realistic dialogue than to good lip-sync. If the gestures, the intonation, and the dialogues are credible and natural, the audience will be more tolerant of any unsynchronized lip movement.³

(Chaume 2007: 82)

Come spiegato da Chaume, un approccio di questo tipo è possibile grazie a una sorta di gerarchia che si delinea, dal punto di vista dello spettatore, tra le diverse tipologie di sincronizzazione, e in particolare tra sincronizzazione labiale e isosincronia. Sembrerebbe, infatti, che la corrispondenza tra battute e pause dell'opera originale e quelle dell'opera doppiata (isosincronia) sia molto più rilevante rispetto alla sincronizzazione tra movimenti articolatori e suoni pronunciati dagli attori sullo schermo (*lip-sync*), in quanto, mentre l'assenza del secondo aspetto è generalmente ben tollerata dal pubblico, il venir meno del primo porta inevitabilmente al crollo dell'illusione cinematografica (Chaume 2004, De Meo 2014).

2.2 Il contatto linguistico e i calchi

L'intero settore della traduzione, intesa come trasposizione sia di testi scritti sia di discorsi orali, è per definizione caratterizzato dall'incontro di due o più lingue diverse che, entrando in relazione fra loro, finiscono per influenzarsi in maniera reciproca. In linguistica, questa particolare situazione prende il nome di "contatto linguistico", un concetto che può essere definito sia dal punto di vista dei parlanti sia da quello delle lingue coinvolte. «Dalla prospettiva delle lingue, due (o più) sistemi linguistici [...] sono in contatto quando si trovano a interagire, cioè quando le loro strutture sono esposte all'azione dell'una sull'altra» (Berruto 2010).

³ "Sembrerebbe che la maggior parte delle pubblicazioni dedicate al doppiaggio attribuisca maggiore importanza a sceneggiature realistiche piuttosto che a una buona sincronizzazione labiale. Se i gesti, l'intonazione e i dialoghi risultano credibili e naturali, il pubblico tollererà più facilmente eventuali movimenti labiali non sincronizzati" (traduzione mia).

Un tale fenomeno risulta ampiamente evidente nel mondo globalizzato di oggi, dove, grazie ai sempre più sofisticati mezzi di comunicazione che rendono possibile il collegamento immediato tra aree geografiche lontane, ogni Paese è quotidianamente investito dalla massiccia diffusione di notizie, film e programmi televisivi stranieri, contenenti espressioni e modi di dire propri di altre lingue. In questo scenario, l'inglese rappresenta senza dubbio la lingua di maggiore prestigio, in quanto la posizione privilegiata di cui gode all'interno della società produce considerevoli ripercussioni su tutti gli altri sistemi linguistici. Nel caso specifico dell'italiano, per esempio, il rapporto con l'inglese non è reciproco ma unidirezionale, poiché è unicamente l'italiano, nel ruolo di *lingua ricevente* o *lingua replica* (*ibid.*), ad accogliere influssi dall'inglese, che funge, al contrario, da *lingua modello* (Fanfani 2011). Il tipo d'italiano che ne deriva viene comunemente definito "interferito" (Berruto 1987), termine che designa qualsiasi varietà linguistica interessata, indipendentemente dal mezzo di trasmissione del messaggio, «da fenomeni di interferenza, o di contatto, che riguardano tutti i livelli linguistici» (Sileo 2015: 57-58), e che mette in luce i molteplici casi di contaminazione prodotta dal testo di partenza su quello d'arrivo.

In linguistica, il termine "interferenza" viene utilizzato in senso generico «per indicare i prestiti di elementi lessicali, fonomorfologici o sintattici da un sistema linguistico a un altro» (Palermo 2010). Una speciale categoria di interferenza è costituita dal calco, che

rappresenta, tra le diverse tipologie di prestito linguistico, la forma più raffinata e complessa. Infatti non si tratta della riproduzione più o meno fedele di un modello alloglotto nel suo aspetto esteriore, ma della ricreazione mimetica della sua conformazione interna per mezzo di elementi della propria lingua: la parola o la frase straniera viene così "ricalcata" strutturalmente attraverso un nuovo elemento che combinando materiali indigeni ne riproduce la forma e il significato, oppure riverbera tratti del suo significato su un termine analogo della lingua mutuante rimodellandone la semantica.

(Fanfani 2010)

È dunque possibile distinguere due diversi tipi di calco linguistico: "semantico" (Gusmani 1993, Dardano 1996) e "formale" o "strutturale" (Gusmani 1993, Serianni, Antonelli 2006, Bombi 2009). Nel primo caso l'imitazione riguarda unicamente l'articolazione semantica del modello straniero (Fanfani 2011), ovvero il significato: ne è un esempio il termine "stella", che sotto l'influsso dell'inglese *star* ha assunto anche

il significato di “famoso/a attore/trice cinematografico/a”. Nel secondo caso, invece, ciò che viene riprodotto è la forma del modello, e quindi il significante: rientra in questa categoria la parola “grattacielo”, derivante dall’inglese *skyscraper*, formata a sua volta da *sky* “cielo” e *scraper* “che gratta”. Questa seconda tipologia, inoltre, può riguardare sia una singola parola (calco lessicale), sia un’intera struttura sintattica (calco sintattico); tuttavia, è bene precisare che

non tutti i settori di una lingua sono poi interessati in ugual misura dai fenomeni di prestito: il lessico, che è un sistema aperto e con una più debole coesione interna, ne è maggiormente coinvolto; ed è attraverso la presenza di serie di prestiti lessicali che nella lingua replica trovano spunto anche innovazioni che interessano la pronuncia e la morfologia.

(Fanfani 2011)

Ne consegue che, in termini di fenomeni di contatto, il lessico rimane tuttora l’ambito maggiormente studiato, perché presenta, rispetto agli strati linguistici più interni e strutturati come fonologia, morfologia e sintassi, casi di interferenza più frequenti e più facilmente rintracciabili (Sileo 2018).

2.3 Il doppiaggese

Tra gli ambiti interessati dal fenomeno del contatto rientra, senza dubbio, anche quello della traduzione audiovisiva: il linguaggio filmico, e più nello specifico quello delle opere televisive doppiate, è a tutti gli effetti un esempio di italiano “interferito”, in cui i vari casi di contaminazione linguistica sono motivati dall’enorme influsso esercitato dal prodotto originale sulla sua versione adattata. La «varietà artificiale, di plastica, neutrale» (Sileo 2017: 74) derivante dal doppiaggio di film e programmi televisivi angloamericani è stata definita dagli esperti di traduzione audiovisiva “doppiaggese” (Antonini 2009), termine chiaramente connotato in senso dispregiativo (Perego 2005), che denota una

sorta di terza lingua tra l’inglese e l’italiano, con tutti i suoi fenomeni prototipici (dai prestiti lessicali alla fraseologia e all’idiomatismo fortemente basati sull’angloamericano, dai calchi semantici alle influenze a livello morfosintattico).

(Rossi 2018: 11)

La parola *doppiaggese* designa «the linguistic hybrid that over the years has emerged as the “standard” variety of Italian spoken by characters in dubbed products»⁴ (Antonini 2008: 137, 2009: 2), ovvero una «pseudo-lingua [...] stereotipata e piena di tic verbali» (Sileo 2015: 58), caratterizzata dalla totale scomparsa degli accenti regionali (anche se spesso ricorrono espressioni tipiche del romanesco), da un'eccessiva formalità e dall'appiattimento dei registri linguistici, con il risultato che spesso «lo scaricatore di porto parla come l'avvocato» (Rossi 2012). Tale aspetto, sintomo di un doppiaggio di scarsa qualità, accomuna la maggior parte delle opere doppiate, dove i personaggi tendono a esprimersi tutti allo stesso modo, come se condividessero un simile background culturale (Chiaro 2008) e tra di loro non esistessero differenze legate alla provenienza geografica, al grado d'istruzione o all'ambiente sociale.

Proprio a causa di un doppiaggio poco accurato, l'italiano televisivo risulta, al giorno d'oggi, sempre più interferito (Sileo 2015):

Il doppiaggio delle produzioni americane ha continuato a proporre agli italiani un modello di dialogo sintatticamente semplificato, punteggiato qua e là d'interferenze con la lingua originale. In alcuni casi si tratta di veri e propri errori di traduzione, dovuti alla passività nei confronti dell'inglese. [...] Molte altre volte, invece, si tratta di calchi ormai infiltrati nell'uso di tutti i giorni.

(Antonelli 2007: 118)

La realizzazione di un doppiaggio «scadente e poco professionale» (Sileo 2018: 18), ricco di «calchi, frasi fatte, formule ricorrenti e moduli prefabbricati» (Sileo 2015: 59), è da ricondurre a molteplici fattori, tra cui le brevi tempistiche, dovute alla sempre maggiore richiesta di prodotti audiovisivi internazionali, imposte agli adattatori-dialoghisti per la traduzione e l'adattamento delle sceneggiature (Rossi 2018). I ritmi serrati dell'industria cinematografica mondiale li costringono infatti a tradurre interi copioni di film o programmi televisivi in pochissimo tempo, con risultati spesso mediocri e poco accurati. A questo primo elemento si aggiungono poi esigenze di sincronizzazione, errori di adattamento, e infine la pigrizia, o persino l'ignoranza, dei

⁴ «la lingua ibrida emersa nel corso degli anni come varietà d'italiano «standard» parlata dai personaggi dei prodotti audiovisivi doppiati» (traduzione mia).

dialoghista (Sileo, Rossi 2018), che spesso tendono a rimanere troppo ancorati al testo originale, compromettendo così la qualità e la naturalezza delle traduzioni.

Come si può facilmente intuire, a risentire dell'approccio poco professionale o disinformato degli esperti dell'adattamento cine-televisivo è soprattutto il pubblico italiano, che essendo continuamente esposto a opere televisive doppiate entra in contatto, anche se in maniera passiva e inconsapevole, con una lingua costellata di espressioni e modi di dire del tutto marcati, per di più inserita all'interno di una realtà sociolinguistica fittizia e poco attendibile, che non dà voce alla ricca varietà del mondo concreto. Il *doppiaggese* finisce così per influenzare, il più delle volte in modo negativo, le abitudini comunicative degli spettatori, che acquisiscono gradualmente e senza accorgersene parole, espressioni o intere strutture sintattiche ricalcate sulla lingua inglese. A questo proposito, è bene distinguere due possibili scenari derivanti dalla contaminazione prodotta dal testo originale su quello adattato. Si parla di *transfer* "negativo" «quando si hanno deviazioni dalle pratiche codificate del sistema di arrivo» (Sileo 2018: 19), "positivo" quando, al contrario, «aumenta la frequenza nell'uso di elementi già esistenti nella lingua ricevente» (*ibid.*).

Bisogna infine precisare che la lingua del doppiaggio, e quella della televisione in generale, sono solo un esempio delle molteplici vie attraverso le quali l'italiano contemporaneo subisce, a tutti i livelli linguistici ma con risultati non sempre evidenti, l'influsso del modello inglese. Per effetto del *doppiaggese* il registro quotidiano si contamina così di calchi e interferenze di cui i parlanti raramente sono consapevoli, ed è proprio questa loro passività a favorire la notevole diffusione di abitudini comunicative non solo marcate, ma talvolta anche scorrette da un punto di vista grammaticale (Sileo 2015). Questi mutamenti gradualmente e apparentemente innocui sono pertanto un'ulteriore dimostrazione del grado di pervasività raggiunto nella società odierna dalla televisione e dalla lingua trasmessa, e mettono in luce la necessità di accrescere la consapevolezza della popolazione in merito ai vari fenomeni linguistici in atto nell'italiano di tutti i giorni.

3. Il rapporto tra doppiaggio e lingua parlata

3.1 Le routine traduttive del doppiaggio

Il termine “doppiaggese” definisce la lingua del doppiaggio in chiave puramente realistica, come un oggetto «che non fa riferimento né alla norma della lingua d’arrivo, né alla norma della lingua di partenza, ma a una terza norma, autoreferente e autoistituzionalizzante» (Cipolloni 1996: 43). In altre parole, il *doppiaggese* è una varietà dotata di una propria autonomia e di uno specifico repertorio linguistico, da cui i dialoghisti attingono costantemente per tradurre nuove sceneggiature (Minutella 2015). Come risultato di questa tendenza, motivata dai molteplici vincoli imposti agli adattatori dalla complessa pratica del doppiaggio, si delineano quelle che Pavesi chiama “routine traduttive” o “stock translations” (2005), le quali ricorrono frequentemente nei dialoghi adattati nonostante la loro assenza dall’oralità spontanea quotidiana (Minutella 2015). Ad alimentare la diffusione di traduzioni meccaniche e poco naturali nella lingua doppiata è poi anche il numero relativamente ridotto di dialoghisti dell’industria del doppiaggio italiana, che spesso si affidano alle soluzioni proposte dai colleghi senza aver prima controllato l’eventuale presenza di errori o imprecisioni (Sileo 2018).

Nel corso degli anni, sono stati individuati e analizzati numerosi esempi di doppiaggismi, ovvero di interferenze inglesi sulla lingua italiana legate alla traduzione troppo letterale (perlopiù attraverso l’utilizzo di calchi) di formule colloquiali dell’angloamericano, particolarmente frequenti in film e programmi televisivi (Pavesi 2018). Tra questi, uno dei più noti, anche se non riconosciuto come tale da buona parte della popolazione italiana (41,4% degli intervistati da Sileo), riguarda il verbo “realizzare” che, sotto l’influsso dell’inglese *to realize*, ha assunto anche il significato di “capire, accorgersi, rendersi conto” (Rossi 1999b). Un altro calco degno di nota, questa volta di tipo fraseologico, è relativo all’italiano “assolutamente” (usato senza nessun tipo di specificazione), derivato dall’inglese *absolutely*. Mentre in inglese tale avverbio ha sempre un valore affermativo, in italiano potrebbero nascere delle incomprensioni tra gli interlocutori, dal momento che questa parola richiede obbligatoriamente un’esplicitazione aggiuntiva (“assolutamente sì/no”) (*ibid.*).

Tra gli altri doppiaggismi individuati da Rossi (1999b, 2010) vanno ricordati: “non c’è problema” per *no problem*, invece di “per me va benissimo”; “l’hai detto” per *you said*

it, al posto di “proprio così”; “vuole scusarci?” per *will you excuse us?*, invece di “permette?”; “dammi/datemi cinque minuti” per *give me five minutes*, al posto di “ho bisogno di/mi servono cinque minuti”; “prego” per *please*, invece di “per favore”; “celebrare” per *to celebrate*, al posto di “festeggiare”; “essere in condizione di” per *to be in condition to*, invece di “potere/essere in grado di”; “andare a vedere qualcuno” per *to go and see someone*, al posto di “andare a trovare qualcuno”; “sì?” per *yes?* quando si risponde al telefono, invece del più naturale “pronto?”; “sicuro” dall’inglese *sure* per “certo”; “già” per *yeah*, al posto di “sì, hai ragione”; “ehi, amico” per *hey, man*, invece di “senti, bello”; “esatto, esattamente” per *exactly*, al posto di “sì, hai ragione/sono d’accordo”; “dacci un taglio”, calco di *cut it out* per “piantala, finiscila”; “dannato, dannazione, dannatamente” da *damn, damned*, invece di “accidenti, cavolo”; “ci puoi scommettere!” per *you bet!, you can bet!*, al posto di “senza dubbio!, ci puoi giurare!, te lo giuro!, naturalmente!, lo credo bene!”; “tranquilli!” per *be quiet!*, invece di “zitti!, silenzio!, state buoni”; “voglio dire” per *I mean*, al posto di “cioè”; “posso aiutarla?” per *can/may I help you?*, invece di “desidera?”; “lasciami solo” per *leave me alone*, al posto di “lasciami stare, lasciami in pace, vattene”; “lo voglio” per *I do* invece di “sì” durante la celebrazione dei matrimoni.

Alfieri *et al.* (2003) hanno poi segnalato le seguenti routine traduttive: “qual è il tuo/suo problema?” per *what is your problem?*, invece di “cosa c’è che non va?”; “qual è il tuo nome?” per *what’s your name?*, al posto di “come ti chiami?”; “cosa abbiamo?” per *what have we got?*, invece di “che sintomi ha?” in ambito medico-sanitario.

Pavesi (2005) ha individuato: “eccitante” (calco semantico di *exciting*) al posto di “stupendo, divertente”; “stanne fuori” per *stay out of this*, invece di “non ti intromettere”; “fare la differenza” per *to make a difference*, al posto di “essere importante, cambiare le cose”.

Sileo (2010, 2018) ha segnalato anche esempi piuttosto recenti di calchi del doppiaggio: “parlando di” per *speaking of*, invece di “a proposito di”; “per tua informazione”, calco strutturale di *for your information*, al posto di “sappi che, devi sapere che, guarda che”; “mai dire mai”, calco strutturale di *never say never*, invece di “non si sa mai”; “puoi sentirmi?”, calco strutturale di *can you hear me?*, al posto del semplice “mi senti?”; “fiero/a di”, calco semantico di *proud of*, invece di “orgoglioso/a di”; “lavorare sopra (X)” per *to work on (X)*, al posto di “lavorare a (X); “non avere niente a che fare con

(X)” per *to have nothing to do with (X)*, invece di “non avere niente a che vedere con (X)”.

A livello sintagmatico, un’interferenza propria della lingua del doppiaggio consiste nel collocare l’aggettivo qualificativo prima del sostantivo a cui è riferito. Poiché l’italiano ammette sia l’ordine sostantivo-aggettivo sia quello aggettivo-sostantivo, ciò che si ottiene non è necessariamente un enunciato agrammaticale, quanto piuttosto una sequenza leggermente marcata e anomala dal punto di vista semantico (Cardinaletti, Garzone 2005, Sileo 2015). Una seconda tendenza molto diffusa riguarda poi i sintagmi formati da un avverbio di modo/qualificativo con il suffisso *-mente* seguito da un aggettivo (Alfieri *et al.* 2003, Sileo 2015). Sileo ha individuato diversi esempi di questo particolare costruito all’interno della soap opera *Beautiful*, tra cui: *meravigliosamente* + aggettivo, *dolorosamente* + aggettivo, *dannatamente* + aggettivo, *tremendamente* + aggettivo. Fatta eccezione per *dannatamente* (calco dall’inglese) e *dolorosamente*, per il quale non si possiedono informazioni sufficienti, si tratta, a differenza della maggior parte delle interferenze del *doppiaggese*, di casi di *transfer* positivo, in quanto tali avverbi «erano già presenti nel vocabolario italiano, alcuni molto prima che scoppiasse la cosiddetta “anglomania”, che però sembra averne aumentato l’occorrenza» (Sileo 2018: 43).

Oltre ai calchi, che sono senza dubbio l’esempio più lampante della contaminazione linguistica tra inglese e italiano doppiato, il *doppiaggese* contribuisce infine alla diffusione di brutture stilistiche, come la ridondanza dell’aggettivo possessivo, laddove in italiano sarebbe più spontaneo utilizzare l’articolo determinativo (Giovanardi *et al.* 2008, Sileo 2015), e dei pronomi personali in funzione allocutiva, elemento che si osserva sia nel testo tradotto sia in quello originale, anche rispetto alla frequenza dei pronomi nella lingua parlata di tutti i giorni (Pavesi 2009, Rossi 2010, Sileo 2015).

3.2 La percezione dei doppiaggismi e la “sospensione dell’incredulità”

Come già accennato, uno dei tratti peculiari del fenomeno del *doppiaggese* risiede nella sua invisibilità: il più delle volte, infatti, il pubblico italiano non è affatto consapevole dei molteplici calchi di cui è costellata la lingua del doppiaggio, e questa sua passività favorisce notevolmente la diffusione di espressioni macchinose e forme marcate anche nel registro quotidiano e colloquiale. Tuttavia, le interferenze presenti nell’italiano

doppiato non vengono assorbite in modo uniforme da tutta la popolazione, in quanto sembra che queste tendano ad attecchire maggiormente tra i giovani (Alfieri *et al.* 2003), ovvero in quella fascia di età che è costantemente esposta alla lingua dei mass media, e soprattutto di Internet.

Negli ultimi anni, allo scopo di indagare la percezione dei doppiaggismi da parte dei parlanti, alcuni esperti del settore hanno condotto dei sondaggi tra la popolazione italiana, uno dei quali è stato effettuato da Bucaria (2008). Per questo studio è stato selezionato un campione formato da 87 persone, appartenenti a tre macro-categorie differenti: pubblico generale; professionisti del mondo televisivo (giornalisti, linguisti, studiosi di traduzione); esperti di TAV. È stata poi posta loro la domanda: «su una scala da 0 a 10, con quale frequenza le sembra che questa parola/frase venga utilizzata nell'italiano di tutti i giorni?». Tra le formule proposte c'era anche il famoso “lo voglio”, che ha ottenuto un punteggio medio di 4,6 (5,4 all'interno del pubblico generale), a prova del fatto che, secondo una vasta percentuale di italiani, durante le cerimonie nuziali i due sposi pronuncerebbero le parole “sì, lo voglio” al posto del semplice “sì”. Confrontando i vari risultati raccolti dal presente studio, “lo voglio” è stata, insieme a “già” (che ha raggiunto un punteggio di 5,9 tra i professionisti del mondo televisivo e di 4,1 tra gli esperti di traduzione audiovisiva), la formula considerata più frequente nella lingua quotidiana.

Più di recente, un sondaggio simile è stato condotto da Sileo (2018): a un campione di intervistati formato da persone sposate e non sposate è stato chiesto come avrebbero risposto alla domanda «Vuoi tu prendere in sposo/a il/la qui presente...?». Anche nel caso di tale studio i risultati si sono rivelati particolarmente interessanti: il 60,3% degli italiani ha dichiarato che risponderrebbe “sì, lo voglio”, mentre il 10,3% addirittura solo “lo voglio”, a dimostrazione del fatto che spesso alcuni doppiaggismi si consolidano non solo nella lingua italiana, ma anche nell'immaginario collettivo del pubblico (*ibid.*). È però necessario puntualizzare che la passività degli spettatori di fronte a una lingua ricca di interferenze e forme marcate non è sempre sintomo dell'incapacità di riconoscere espressioni innaturali e poco ricorrenti nella conversazione spontanea, quanto del desiderio di godere a pieno dell'esperienza cinematografica, tanto da attivare la cosiddetta “sospensione dell'incredulità” (Sileo 2015). Nel caso di prodotti audiovisivi doppiati si potrebbe parlare, più precisamente, di “sospensione

dell'incredulità linguistica", ovvero del processo che consente al pubblico di ignorare l'eventuale macchinosità del testo doppiato e dedicarsi interamente alla visione dell'opera televisiva (Romero Fresco 2009: 68-69). Un secondo elemento in grado di favorire la "sospensione dell'incredulità" è quello che Palencia Villa (2002) ha definito "genre-effect": «the effect caused by the repeated viewing of different products/texts belonging to the same genre»⁵ (Romero Fresco 2009: 68). Attraverso la costante esposizione a film e programmi di vario tipo, dunque, gli spettatori inizierebbero ad assimilare le convenzioni (anche linguistiche) specifiche di tali generi e se ne abituerrebbero al punto da accettarle per come sono, senza metterle in discussione durante la fruizione dell'opera (*ibid.*).

Inoltre, stando alle conclusioni tratte dallo studio di Bucaria, anche tra gli esperti di traduzione audiovisiva si registra spesso una grande incertezza nel riconoscere formule italiane ricalcate sull'inglese, le quali vengono rapidamente assimilate per effetto di una continua esposizione alla lingua del doppiaggio. Da questo deriva che la "sospensione dell'incredulità linguistica" non è una prerogativa del pubblico generale, ma talvolta riguarda anche gli stessi dialoghetti dell'industria audiovisiva italiana, che trovandosi quotidianamente a contatto con la lingua artificiale del doppiaggio finiscono per sviluppare, seppur in maniera inconsapevole, numerose routine traduttive. Come spiega Romero Fresco:

The *suspension of linguistic disbelief* is [...] not so much responsible for the introduction of unnatural features in dubbing language [...], but for their perpetuation. Following from this, it would appear that, due to the nature of this phenomenon, the more recurrent unnatural features are in dubbing, the more likely they are to be overlooked by the viewers, who get used to them, and perhaps by translators too.⁶

(Romero Fresco 2009: 69)

In quest'ottica, dunque, uno studio approfondito del *doppiaggese*, unito a un'attenta analisi delle caratteristiche distintive della lingua orale, possono senza dubbio

⁵ "l'effetto causato dalla continua visione di prodotti/testi appartenenti allo stesso genere" (traduzione mia).

⁶ "La *sospensione dell'incredulità linguistica* è responsabile non tanto dell'introduzione di elementi innaturali nella lingua del doppiaggio, quanto della loro permanenza. Seguendo questo ragionamento sembrerebbe che, a causa della natura del fenomeno, maggiore è la frequenza di elementi artificiali nella lingua doppiata, maggiore è la probabilità che essi vengano ignorati dagli spettatori, che se ne abituanano, e forse anche dai traduttori" (traduzione mia).

contribuire ad accrescere la consapevolezza e la sensibilità del pubblico italiano, in modo da ridurre progressivamente, da un lato, la macchinosità del linguaggio televisivo e, dall'altro, le sue ripercussioni negative sulle abitudini comunicative della popolazione.

3.3 Il doppiaggese in prodotti audiovisivi italiani

Benché il termine “doppiaggese” sia stato coniato in riferimento al linguaggio filmico adattato, non si può dire che i prodotti audiovisivi italiani siano del tutto esenti dalla varietà linguistica ricalcata sul lessico e sulla sintassi inglesi. Diversi studi relativi alla lingua utilizzata in opere televisive nostrane, pensate soprattutto per il piccolo schermo, hanno infatti rilevato la presenza di molteplici doppiaggismi anche in produzioni nazionali, all'interno delle quali le interferenze di tipo lessicale, fraseologico e sintattico non sono direttamente riconducibili a un testo di partenza straniero.

A questo proposito, Sileo (2018) ha svolto un'analisi basata sul confronto tra i dialoghi della versione doppiata di *Beautiful* e quelli della *soap* italiana *CentoVetrine*, con lo scopo di verificare il grado di influenza, anche se indiretta, dell'angloamericano sul linguaggio di opere interamente pensate e realizzate in un contesto linguistico e culturale a sé stante. La scelta di questi due programmi non è stata affatto casuale: poiché essi appartengono allo stesso genere televisivo e sono rivolti a un pubblico che talvolta si dimostra, secondo il parere dell'autrice, «culturalmente vulnerabile e passivo nella ricezione dei contenuti e dei linguaggi proposti» (*ibid.*: 131), risultano entrambi caratterizzati da un parlato stereotipato, che dovrebbe, almeno in teoria, riprodurre la fluidità e la colloquialità della lingua quotidiana (Motta 2018). Nonostante tali presupposti, i risultati del presente studio hanno rivelato uno scenario piuttosto inaspettato: non solo i dialoghi della *soap* *CentoVetrine* presentano numerosi casi d'interferenza propri dei prodotti doppiati, ma l'occorrenza di alcune di queste forme sarebbe addirittura superiore a quella registrata nella versione adattata di *Beautiful*.

Partendo dai calchi sintagmatici, sia nella *soap* angloamericana doppiata sia in quella italiana sono state rinvenute due tendenze principali: la ridondanza dell'aggettivo possessivo e la collocazione dell'aggettivo qualificativo in posizione pre-nominale, due fenomeni idiomatici della lingua inglese ma poco ricorrenti in italiano.

Per quanto riguarda i calchi sintattici, invece, Sileo ha segnalato: l'utilizzo eccessivo di strutture sintattiche pesanti e poco naturali, come "X è quello che Y" e "niente più + sostantivo"; l'uso frequente di parole generiche, quali "idea", "problema", "il punto" anche in contesti in cui si potrebbero sostituire con termini più specifici; il costrutto formato da un avverbio in *-mente* seguito da un aggettivo; la sovraestensione del verbo "potere" con il significato di "(non) riuscire a", "(non) farcela" e "rifiutarsi di" in forme come "(non) posso credere", "(non) posso pensare", oppure in funzione rafforzativa, anche quando non necessario, in espressioni come "posso immaginare" per "immagino" o "puoi sentirmi?" per "mi senti?".

Nella *soap CentoVetrine* sono inoltre stati rinvenuti alcuni calchi sintattici che non coincidono con quelli individuati in *Beautiful*, quali: "un prezzo (troppo alto) da pagare" per *a price (too high) to pay*, al posto di "pagarla cara"; "avere tutto sotto controllo" per *to have everything under control*, invece di "tenere tutto sotto controllo"; "stai/sta' fuori da X" per *stay out of X*, al posto di "non ti intromettere in X".

Facendo riferimento proprio allo studio condotto da Sileo, Rossi ha giustamente osservato che

il reperimento di molti doppiaggismi, [...], anche nella produzione audiovisiva nostrana, [...] dimostra inequivocabilmente, e finalmente sulla base di dati scientifici piuttosto che su impressioni soggettive, la forza di condizionamento del *doppiaggese* sulla lingua italiana di tutti i giorni, il cosiddetto *neostandard*, sia nello scritto, sia nel parlato, sia nel trasmesso.

(Rossi 2018: 11-12)

Per concludere questa riflessione, si può pertanto affermare che la presenza massiccia di interferenze legate al *doppiaggese* anche in opere italiane sia un'ulteriore prova, da un lato, della pervasività di tale fenomeno e, dall'altro, del ruolo decisivo svolto dalla lingua del doppiaggio nella creazione e conseguente diffusione di forme marcate tanto all'interno di prodotti adattati, quanto, e forse soprattutto, all'interno di opere nostrane.

Conclusione

L'assunto centrale su cui si basa il presente elaborato è che cinema e televisione rivestono nel mondo globalizzato di oggi un ruolo determinante, in virtù del quale questi due potenti mezzi di comunicazione sono in grado di condizionare numerosi aspetti della vita quotidiana, tra cui spicca, senza dubbio, la dimensione linguistica. Se questo fattore accomuna tutte le aree geografiche, esso si rivela ancora più decisivo in quelle zone, compresa l'Italia, in cui la principale tecnica di adattamento di prodotti audiovisivi stranieri è rappresentata dal doppiaggio, una pratica che, come illustrato in questo lavoro, accresce notevolmente l'influenza esercitata dal linguaggio televisivo sulle abitudini comunicative della popolazione.

In tale contesto si inserisce il fenomeno del *doppiaggese*, per effetto del quale il cosiddetto "neostandard" subisce una duplice contaminazione: da un lato quella del linguaggio filmico, per sua natura espressione di una realtà illusoria e fittizia, dall'altro quella prodotta dall'angloamericano sulla lingua delle opere doppiate, che si ripercuote inevitabilmente anche sul registro quotidiano. La reazione degli spettatori di fronte alla visione di film e programmi televisivi caratterizzati da un doppiaggio scadente e poco accurato sembra però essere passiva di fronte all'innaturalità dei dialoghi e all'enorme divario presente tra lingua doppiata e oralità. Questo atteggiamento, che non si limita al pubblico generale, ma spesso si estende anche agli stessi professionisti dell'adattamento, favorisce la larga diffusione di interferenze e forme marcate ricalcate sull'inglese, le quali finiscono per entrare nella lingua e nell'immaginario collettivo dei parlanti, al punto da non essere più riconosciute come doppiaggismi. Il reperimento di molteplici calchi del doppiaggio anche in opere cine-televisive italiane è, per esempio, un'ulteriore conferma della pervasività e dell'invisibilità di tale fenomeno.

In definitiva, uno studio approfondito del *doppiaggese* e della comunicazione spontanea può sia contribuire a sensibilizzare la popolazione sui numerosi cambiamenti da cui è interessato l'italiano contemporaneo, sia incoraggiare traduzioni più accurate e di migliore qualità. A questo va poi integrata un'analisi sociolinguistica della percezione dei doppiaggismi da parte del pubblico, anche allo scopo di mettere in luce come questa varia nel corso del tempo, parallelamente al continuo e inarrestabile processo di evoluzione della lingua.

Bibliografia

Aioane, M. (2011). "L'italiano televisivo ieri e oggi". *Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Lingvistică*. 1-2: 13-23.

Alfieri, G., Contarino, S. & Motta, D. (2003). "Interferenze fraseologiche nel doppiaggio televisivo: l'italiano di *ER* e di *Beautiful*". In A.V. Sullam Calimani (a cura di). *Atti delle giornate di studio sull'interferenza italiano-inglese (Venezia, aprile 2002)*. Firenze: Cesati. 127-149.

Antonelli, G. (2007). *L'italiano nella società della comunicazione*. Bologna: Il Mulino.

Antonini, R. (2008). "The perception of dubbese: an Italian study". In D. Chiaro, C. Heiss & C. Bucaria (a cura di). *Between Text and Image: Updating research in screen translation* (2008). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 135-147.

Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Bombi, R. (2009). *La linguistica del contatto. Tipologie di anglicismi nell'italiano contemporaneo e e riflessi metalinguistici*. Roma: Il Calamo.

Bucaria, C. (2008). "Acceptance of the norm or suspension of disbelief? The case of formulaic language in dubbese". In D. Chiaro, C. Heiss & C. Bucaria (a cura di). *Between Text and Image: Updating research in screen translation* (2008). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 149-163.

Cardinaletti, A & Garzone, G. (a cura di). (2005). *L'italiano delle traduzioni*. Milano: FrancoAngeli.

Chaume, F. (2004). "Synchronization in dubbing. A translational approach". In P. Otero (a cura di). *Topics in Audiovisual Translation* (2004). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 35-52.

Chaume, F. (2004a). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chaume, F. (2007). "Quality standards in dubbing: a proposal". *Tradterm*. 13: 71-89.

Chiaro, D. (2008). "Where have all the varieties gone? The vicious circle of the disappearance act in screen translations". In I. Helin (a cura di). *Dialect for all seasons. Cultural Diversity as Tool and Directive for Dialect Researchers and Translators* (2008). Münster: Nodus Publikationen. 9-25.

Chiaro, D. (2009). "Issues in audiovisual translation". In L. Pérez-González (a cura di). *Routledge Handbook of Audiovisual translation* (2018). Londra: Routledge. 141-165.

Cipolloni, M. (1996). "Il film d'autore e il doppiaggio". In E. Di Fortunato & M. Paolinelli (a cura di). *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive: la questione doppiaggio* (1996). Roma: AIDAC. 38-45.

Dardano, M. (1996). *Manualetto di linguistica italiana*. Bologna: Zanichelli.

Delabastita, D. (1989). "Translation and mass-communication". *Babel*. 35(4): 193-218.

De Mauro, T. (1993). *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma-Bari: Laterza.

De Meo, M. (2014). "La traduzione audiovisiva". In B. Di Sabato & A. Perri (a cura di). *I confini della traduzione* (2014). Libreriauniversitaria.it. 93-114.

Díaz Cintas, J. (2008). "Audiovisual translation comes of age". In D. Chiaro, C. Heiss & C. Bucaria (a cura di). *Between Text and Image: Updating research in screen translation* (2008). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 1-9.

Díaz Cintas, J. (2009). "Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential". In J. Díaz Cintas (a cura di). *New Trends in Audiovisual Translation* (2009). Bristol: Multilingual Matters Ltd. 1-18.

Gambier, Y. (2003). "Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception". In Y. Gambier (a cura di). *Screen Translation: Special Issue of the Translator* (Volume 9/2, 2003). Londra: Routledge. 171-189.

Gambier, Y. (2013). "Moves towards Multimodality and Language Representation in Movies." In E. Montagna (a cura di). *Readings in Intersemiosis and Multimedia. Proceedings of the 3rd TICOM (Pavia, May 2006)*. Pavia: Como. 1-10.

Giovanardi, C., Gualdo, R. & Coco, A. (2008). *Inglese-Italiano 1 a 1. Tradurre o non tradurre le parole inglesi?* Lecce: Manni.

Gottlieb, H. (1997). *Subtitles, Translation & Idioms*. Copenhagen: Center for Translation Studies University of Copenhagen.

Gusmani, R. (1993). *Saggi sull'interferenza linguistica*. Firenze: Le Lettere.

Luyken, G.M., Herbst, T., Langham-Brown, J., Reid, H. & Spinhof, H. (1991). *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.

Maraschio, N. (2011). “Le nuove fonti della lingua: radio e televisione”. In V. Coletti (a cura di). *L’italiano dalla nazione allo Stato* (2011). Firenze: Le Lettere. 161-171.

Minutella, V. (2015). “«Dacci un taglio, vuoi?» Anglicisms in dubbed tv series, then and now”. *RiCOGNIZIONI*. 2(4): 261-282.

Motta, D. (2018). “La norma e il neostandard nelle serie televisive italiane e in quelle doppiate. Un unico modello linguistico o un doppiato *conciso*?”. In B. Moretti, A. Kunz, S. Natale & E. Krakenberger (a cura di). *Le tendenze dell’italiano contemporaneo rivisitate. Atti del LII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Berna, 6-8 settembre 2018)* (2019). Milano: Officinaventuno. 239-256.

Orero, P. (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Ortoleva, P. (2011). “Sintonizzare la nazione. Media e identità nazionale”. *Comunicazione politica*. 1: 39-57.

Paolinelli, M. & Di Fortunato, E. (2005). *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell’audiovisivo: teoria e pratica di un’arte imperfetta*. Milano: Hoepli.

Pavesi, M. (2005). *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall’inglese all’italiano*. Roma: Carocci.

Pavesi, M. (2009). “Pronouns in film dubbing and the dynamics of audiovisual communication”. *Vigo International Journal of Applied Linguistics*. 6(1): 89-107.

Pavesi, M. (2018). “Reappraising verbal language in audiovisual translation: from description to application”. *Journal of Audiovisual Translation*. 1(1): 101-121.

Perego, E. (2005). *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.

Remael, A. (2010). “Audiovisual translation”. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (a cura di). *Handbook of Translation Studies* (2010). Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 1:12-17.

Romero Fresco, P. (2009). “Naturalness in the Spanish Dubbing Language: A Case of Not-So-Close *Friends*”. *Meta*. 54(1): 49-72.

Rossi, F. (1999b). “Doppiaggio e normalizzazione linguistica: principali caratteristiche semiologiche, pragmatiche e testuali del parlato postsincronizzato”. In S. Patou-Patucchi (a cura di). *L’italiano del doppiaggio* (1999). Roma: Associazione Culturale “Beato Angelico” per il doppiaggio. 17-40.

Rossi, F. (2006). *Il linguaggio cinematografico*. Roma: Aracne.

Rossi, F. (2018). “Prefazione”. In A. Sileo. *«Doppiaggese»: verso la costruzione di un metodo* (2018). Roma: UniversItalia. 9-15.

Sabatini, F. (1985). “L’italiano dell’uso medio – una realtà tra le varietà linguistiche italiane”. In G. Holtus & E. Radtke (a cura di). *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart* (1985). Tübinga: Narr. 154-184.

Serianni, L. & Antonelli, G. (2006). *L’italiano: istruzioni per l’uso, Storia e attualità della lingua italiana*. Milano: Mondadori.

Setti, R. (2012). “Primi sondaggi sul lessico televisivo dei programmi Rai”. In S. Stefanelli & A. V. Saura (a cura di). *I linguaggi dei media* (2012). Firenze: Accademia della Crusca. 131-149.

Sileo, A. (2010). *Il doppiaggio tra cinema e televisione (1950-2004)*. Napoli: Loffredo University Press.

Sileo, A. (2017). “Una lingua scritta per essere recitata come se non fosse stata scritta: paradossi e conseguenze nella (finta) oralità dei prodotti cine-televisivi”. In L. Romito & M. Frontiera (a cura di). *La scrittura all’ombra della parola* (2017). Milano: Officinaventuno. 73-87.

Sileo, A. (2018). *«Doppiaggese»: verso la costruzione di un metodo*. Roma: UniversItalia.

Simone, R. (1987). “Specchio delle mie lingue”. *Italiano & Oltre*. 2: 53-59.

Zabalbeascoa, P. (2008). “The nature of the audiovisual text and its parameters”. In J. Díaz Cintas (a cura di). *The Didactics of Audiovisual Translation* (2008). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 21-37.

Sitografia

- Antonini, R. (2009). “The perception of dubbed cultural references in Italy”. *inTralinea*. 11.
<http://www.intralinea.org/archive/article/1651> (visitato il 14 aprile 2021)
- Berruto, G. (2010). “Italiano standard”. In *Enciclopedia dell’Italiano*, Istituto dell’Enciclopedia italiana Treccani.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-standard_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-standard_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) (visitato il 14 maggio 2021)
- Berruto, G. (2010). “Contatto linguistico”. In *Enciclopedia dell’Italiano*, Istituto dell’Enciclopedia italiana Treccani.
https://www.treccani.it/enciclopedia/contatto-linguistico_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ (visitato il 17 maggio 2021)
- Fanfani, M. (2010). “Calchi”. In *Enciclopedia dell’Italiano*, Istituto dell’Enciclopedia italiana Treccani.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/calchi_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/calchi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (visitato il 12 aprile 2021)
- Fanfani, M. (2011). “Prestiti”. In *Enciclopedia dell’Italiano*, Istituto dell’Enciclopedia italiana Treccani.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/prestiti_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/prestiti_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (visitato il 17 maggio 2021)
- Fois, E. (2012). “Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell’adattamento”. *Between*. 2(4).
https://www.researchgate.net/publication/236951672_Traduzione_audiovisiva_teorica_e_pratica_dell%27adattamento (visitato l’11 aprile 2021)
- Palencia Villa, R. M. (2002). *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes*. [Tesi di dottorato, Università autonoma di Barcellona]. Tesis Doctorals en Xarxa.
<https://www.tdx.cat/handle/10803/4105#page=1> (visitato il 21 maggio 2021)
- Palermo, M. (2010). “Interferenza”. In *Enciclopedia dell’Italiano*, Istituto dell’Enciclopedia italiana Treccani.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/interferenza_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/interferenza_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (visitato il 17 maggio 2021)
- Ranzato, I. (2013). *The translation of cultural references in the Italian dubbing of television series*. [Tesi di dottorato, Imperial College London]. School of Professional Development PhD theses.
<https://spiral.imperial.ac.uk/bitstream/10044/1/14622/1/Ranzato-I-2013-PhD-Thesis.pdf> (visitato il 14 maggio 2021)

Rossi, F. (2010). “Doppiaggio e lingua”. In *Enciclopedia dell’Italiano*, Istituto dell’Enciclopedia italiana Treccani.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio-e-lingua_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio-e-lingua_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) (visitato il 14 aprile 2021)

Rossi, F. (2011). “Televisione e lingua”. In *Enciclopedia dell’Italiano*, Istituto dell’Enciclopedia italiana Treccani.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/televisione-e-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/televisione-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (visitato il 14 aprile 2021)

Rossi, F. (2012). “Doppiaggese, filmese e lingua italiana”. In *Enciclopedia dell’Italiano*, Istituto dell’Enciclopedia italiana Treccani.
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html (visitato il 14 aprile 2021)

Sileo, A. (2015). “Il doppiaggio: interferenze linguistiche sulla soglia tra inglese e italiano”. *Altre Modernità*. 56-69.
<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/4625> (visitato il 15 maggio 2021)