

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ di BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO di LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

ANALISI E RIFLESSIONI SULL'ADATTAMENTO AUDIOVISIVO

CANDIDATO

Lorenzo Berti

RELATORE

Rachele Antonini

Anno Accademico 2020/2021

Terzo Appello

Indice

Introduzione	3
1. Premessa sulla sottotitolazione	3
2. L'adattamento audiovisivo	4
2.1 Breve storia del doppiaggio italiano	4
2.2 Le difficoltà dell'adattamento	5
2.3 Il dialoghista	9
2.4 Il doppiaggese e i suoi effetti	14
3. Scrubs: esempi di adattamento	16
3.1 La serie	16
3.2 Il titolo	16
3.3 I dialoghi	17
3.4 Le canzoni	19
3.5 I nomi parlanti e il problema della continuità	21
Conclusioni	22
Bibliografia e sitografia	23

Introduzione

Per i non addetti ai lavori vedere che in un film straniero ogni personaggio parla italiano in un modo credibile e perfettamente contestualizzato, al punto da poter quasi far sembrare che l'opera fosse stata pensata così dal principio, è quasi magia. Questo genere di traduzione presenta delle differenze rispetto a quella di testi scritti, in questo elaborato analizzerò queste differenze e alcuni fattori importanti della traduzione audiovisiva, inoltre fornirò alcuni esempi presi dalla traduzione italiana della serie *Scrubs*, caratterizzata da una resa generale dell'opera che è riuscita a coglierne i messaggi e l'atmosfera nonostante le difficoltà di questo tipo di lavoro.

1. Premessa sulla sottotitolazione

In questa sezione analizzerò la traduzione audiovisiva e il concetto di adattamento per opere multimediali, tuttavia per una serie di ragioni non parlerò dei sottotitoli. In primis perché intendo concentrarmi sulle traduzioni per il doppiaggio, che richiedono una tipologia di lavoro diversa, in secondo luogo perché i sottotitoli alterano la visione dell'opera in questione, che essa sia un film, una serie o un cartone animato. Paolinelli e Di Fortunato definiscono il sottotitolo «estraneo e di disturbo alla partecipazione estetica ed emotiva al film» (2005: 38). Le parole di de Staël forniscono una descrizione della traduzione che ci aiuta a capire le limitazioni del sottotitolaggio.

[...] se alcuno intenda compiutamente le favelle straniere, e ciò non ostante prenda a leggere una buona traduzione, sentirà un piacere per così dire più domestico ed intimo provenirgli da que' nuovi colori, da que' modi insoliti, che lo stil nazionale acquista appropriandosi quelle forestiere bellezze. (1816: 8)

Per quanto si tratti effettivamente di una traduzione, il sottotitolo coesiste con l'audio della lingua originale, creando un contrasto non presente in un adattamento con doppiaggio. È una traduzione che presenta dei limiti (Paolinelli-Di Fortunato, 2005: 37-38):

- Trattandosi di una traduzione limitata dallo spazio presente sullo schermo, qualcosa dell'opera originale sarà inevitabilmente *lost in translation*;
- I sottotitoli occupano spazio, quindi oscurano una parte dell'opera, inoltre durante la lettura l'attenzione dello spettatore non è concentrata sulla visione;
- In momenti di azione concitata o in cui più personaggi parlano simultaneamente può essere difficile leggere in tempo i sottotitoli e lo spettatore potrebbe essere costretto a tornare indietro o mettere in pausa (se può farlo) e spezzare così il ritmo dell'opera.

Il sottotitolaggio è una pratica molto più economica del doppiaggio, è utile per chi cerca di imparare una lingua straniera ed è necessaria per poter fruire di un'opera in una lingua che non si conosce di cui non è stato commissionato un adattamento in doppiaggio. Rimane comunque un tipo di trasposizione che non rende giustizia all'opera originale, pensata come audiovisiva e non testuale, con ritmi calibrati non per la lettura ma per la visione. Chi guarda un film con sottotitoli «alla fine avrà letto il film, ma non l'avrà visto» (Contestabile, 1986:21).

2. L'adattamento audiovisivo

2.1 Breve storia del doppiaggio italiano

Prima di parlare specificamente del processo dell'adattamento, in questa sezione presenterò un riassunto della storia del doppiaggio, di come è nato e come si è

evoluto negli anni fino ai nostri giorni. Nel 1929 il governo fascista vietò la circolazione delle opere straniere in lingua originale, i film stranieri venivano quindi trasmessi con i rumori e la colonna sonora originale ma senza le voci, sostituite da lunghe didascalie che non furono apprezzate dal pubblico (Castellano, 2003). Le case produttrici allora crearono versioni apposite dei loro film con attori diversi che parlavano italiano, tuttavia spesso si trattava di italoamericani con un pesante accento, che quindi compromettevano la qualità dell'opera. A salvare la situazione fu nel 1932 l'austriaco Karol Jacob, che mise appunto un sistema che semplificava la sostituzione della traccia sonora originale con una in un'altra lingua, nacque quindi il doppiaggio (Pigliacello, 2013). Nel 1934 il governo fascista vietò la circolazione dei film doppiati all'estero, così la Metro Goldwyn Mayer aprì uno stabilimento a Roma, qui si delinearono le caratteristiche e capacità richieste nei doppiatori.

Nel dopoguerra i doppiatori, che prima erano direttamente scritturati dalle case di distribuzione decisero di autogestirsi (Quagliotti, 2012) e crearono la CDC (Cooperativa Doppiatori Cinematografici) e la ODI (Organizzazione Doppiatori Italiani), che divennero le due società principali di doppiaggio in quegli anni. In seguito per via di vari dissidi interni alle due associazioni ci furono delle scissioni e vennero fondate nuove società come ad esempio la CID (Cooperativa Italiana Doppiatori) o la SAS (Società Attori Sincronizzatori). Con l'avvento delle televisioni private, e quindi l'aumento dei prodotti che necessitavano un doppiaggio, sono aumentate di numero anche le società di doppiaggio e i doppiatori stessi, che nel giro di 50 anni sono passati da 300 a oltre 1500 (Castellano 2003). Negli ultimi anni per via dell'aumento dei prodotti audiovisivi da doppiare i ritmi del settore si sono fatti più frenetici e i produttori, per ragioni commerciali, preferiscono risultati veloci a scapito della qualità (Pigliacello 2013).

2.2 Le difficoltà dell'adattamento

Secondo il vocabolario Treccani tradurre significa: «Volgere in un'altra lingua, diversa da quella originale, un testo scritto o orale.» Tuttavia nella quasi totalità delle traduzioni questo non significa tradurre letteralmente parola per parola con il solo scopo di far intendere ciò che è stato scritto in una lingua a persone che ne

parlano un'altra. In un'intervista riguardo al libro *I traduttori come mediatori culturali* il professore Sergio Portelli dice che essere mediatori culturali «[...]Significa trasporre il testo da una cultura all'altra per permettere al lettore della cultura d'arrivo di accedere il più possibile all'atmosfera, al significato e all'effetto del testo originale»(Ghioni, 2017). Ogni traduzione quindi, richiede un lavoro di adattamento, cioè di trasposizione dalla lingua e cultura di partenza a quelle di arrivo, per cercare di avere il medesimo effetto che il testo di partenza ha sui madrelingua anche su persone di altri paesi. Ciò comporta non poche difficoltà e limitazioni anche nel caso si stia traducendo un testo scritto, queste però sono diverse e più complesse per quanto riguarda la traduzione audiovisiva.

Adattare un'opera multimediale e adattare un testo scritto presentano senza dubbio alcune sfide simili, in entrambi i casi infatti si hanno personaggi diversi che parlano in modo diverso nella stessa opera. Margherita Taffarel espone così la difficoltà di tradurre i romanzi dello scrittore Andrea Camilleri «La traduzione di un testo caratterizzato dalla presenza di variazione linguistica può rivelarsi un'operazione particolarmente complessa» (2012). Questo potrebbe essere considerato il caso più estremo in quanto si riferisce a dei testi che presentano un uso esteso del dialetto, ma anche in casi in cui tutti i personaggi parlassero la stessa varietà di lingua, questi avranno delle variazioni nel registro o nel modo di parlare, che devono essere considerate durante la traduzione.

Tuttavia un'opera audiovisiva richiede uno sforzo in più per essere adattata rispetto a un testo scritto, si tratta dopotutto di «un sistema semiotico complesso costituito da un codice visivo, uno sonoro e uno verbale» (Paolinelli-Di Fortunato, 2005: 1) cioè un sistema in cui sono interconnessi:

- i suoni, cioè gli attori che parlano, la musica e i vari rumori contestuali;
- le immagini, cioè ciò che si vede a schermo come i vari personaggi, la scenografia e i paesaggi;
- la componente verbale, cioè i testi, ciò che viene detto durante le scene.

Il fatto che i film e le serie si basino su questi elementi è ciò che li rende più ostici da adattare rispetto a un libro, infatti è necessario che quello che viene detto, e quindi tradotto, sia coerente con cosa è presente a schermo in quel momento, altrimenti il tutto stonerà e sembrerà innaturale, alienando lo spettatore e rovinando il suo coinvolgimento.

Per prodotti di tipo diverso è richiesto un lavoro di tipo diverso, infatti la traduzione di opere audiovisive non avviene allo stesso modo e dipende dal prodotto. Per esempio alcune produzioni vengono eseguite in *oversound* o *voice-over* cioè con la traccia audio doppiata sovrapposta alla traccia audio originale, questo metodo viene spesso usato per documentari o interviste e in questo caso la parte doppiata inizia circa due secondi dopo la parte in lingua originale, quindi bisogna prestare attenzione a far coincidere ciò che viene detto alle immagini considerando questo ritardo, tuttavia non è necessario far coincidere la traduzione con il labiale, fornendo più libertà di adattamento.

Nell'adattamento di film, serie e prodotti di animazione sorge una nuova difficoltà: il sincrono, detto anche "sinc" che è composto da quattro categorie: «il sincrono labiale, il sincrono gestuale, il sincrono lineare e quello ritmico.» (Paolinelli- Di fortunato, 2005:67) Vale la pena di descrivere nel dettaglio ognuno di essi:

- Il sincrono labiale fa coincidere i movimenti delle labbra determinati dalla pronuncia originale anche nella lingua d'arrivo. Bisogna quindi prestare particolare attenzione a dove e come sono pronunciate le vocali e quali esse siano, alle consonanti bilabiali, poiché causano la chiusura delle labbra e anche al modo in cui vengono pronunciate alcune parole, per via di un accento o un'intenzione particolari di un attore ad esempio.
- Il sincrono gestuale è il rispetto dei movimenti del corpo di un personaggio relativamente a cosa sta dicendo. Mentre un attore parla fa gesti con le mani, muove gli occhi, la testa, le gambe e così via.
- Il sincrono lineare è il rispetto della lunghezza della battuta nella lingua originale dall'inizio alla fine della frase. È molto importante in quanto l'opera originale è stata costruita sui tempi della lingua originale, i

movimenti di camera, le musiche e più in generale le varie scene sono basati su questo, quindi è fondamentale che nella lingua di arrivo venga seguito alla perfezione.

- Il sincrono ritmico è il rispetto del ritmo interno della frase originale e comprende: la struttura morfo-sintattica della lingua originale, la velocità della recitazione e il modo in cui viene detta la battuta a seconda del contesto. È essenziale per tradurre in modo appropriato una determinata scena.

Dover rispettare questi quattro fattori contemporaneamente è una sfida impegnativa, ma necessaria per avere una trasposizione di buona qualità, infatti se anche solo uno di questi sincroni è fuori posto o eseguito male si corre il rischio che lo spettatore noti uno “scollamento” cioè che diventi palese il fatto che quello che sta ascoltando sia un doppiaggio, un’opera artefatta, manomessa, compromettendo la sospensione dell’incredulità.

Per questi motivi, ben più che nella traduzione di testi scritti, è necessario compiere delle scelte, può succedere ad esempio che per tradurre una determinata parola esista il corrispettivo perfetto in italiano, tuttavia non sarebbe sincronizzato con il labiale e quindi bisogna pensare a un’altra parola o espressione o a costruire la frase in modo da poter utilizzare quella parola senza compromettere il labiale. In un altro caso le labbra potrebbero non essere un ostacolo perché il personaggio è girato di spalle, ma il termine perfetto è troppo lungo per essere utilizzato e sforerebbe nella scena successiva, allora si cerca di trovare un modo soddisfacente di rendere la scena in italiano e dopo averlo trovato ci si accorge che non segue il movimento della mascella dell’attore, visibile anche se non guarda in camera, quindi si deve nuovamente ritrattare la traduzione per far combaciare il parlato a questi movimenti, altrimenti risulterebbe parecchio strano agli occhi dello spettatore. Per prodotti di animazione a volte è più facile occuparsi del sincrono labiale in quanto spesso i movimenti di apertura e chiusura delle labbra dei vari personaggi è molto più approssimativo rispetto a quelli di attori in carne e ossa, anche se, nelle opere d’animazione 3D ad alto budget di aziende importanti come Disney o Dreamworks si è arrivati a livelli di dettaglio talmente alti, tali da

ricalcare quelli reali (Garbugli 2020), necessitando quindi di un lavoro di sincrono labiale paragonabile a quello di un film.

Il ruolo del committente nell'adattamento di un'opera audiovisiva a volte costituisce un ulteriore elemento di difficoltà. Può succedere che chi commissiona il lavoro dia delle direttive specifiche, che possono rendere più difficile adattare o andare a influire sulla qualità dell'adattamento, ad esempio potrebbe richiedere che alcuni nomi parlanti di luoghi o personaggi non vengano tradotti, oppure che determinate canzoni vengano lasciate con l'audio originale. In certi casi quando il committente è anche chi ha acquisito i diritti per trasmettere il prodotto sul suolo nazionale si può arrivare alla censura. Un chiaro esempio di ciò è l'adattamento televisivo della serie animata giapponese Dragon Ball Z, andata in onda su Italia 1 dal 26 aprile del 2000 al 4 aprile del 2001. In quanto opera d'animazione, il suo pubblico principale era composto da bambini e adolescenti, perciò sono state adoperate delle censure per la versione televisiva. Molte scene considerate inappropriate sono state rimosse in fase di montaggio e molti se non tutti i dialoghi che facevano riferimento alla morte sono stati cambiati o edulcorati con eufemismi come "eliminare" o "andare all'altro mondo"(Alfano 2013).

2.3 Il dialoghista

Per un buon adattamento quindi oltre che tradurre il testo originale è necessario rispettare le categorie di sincrono e fare in modo che il testo "suoni" come il linguaggio parlato, quindi la figura che si occupa dell'adattamento è un traduttore specializzato, chiamato dialoghista, adattatore dei dialoghi o adattatore-dialoghista. Questa figura lavora al fianco dei doppiatori, direttori del doppiaggio, assistenti al doppiaggio e talvolta anche di altri traduttori e viene tutelato e si attiene al Contratto Collettivo Nazionale di lavoro del settore Doppiaggio, che così definisce la figura dell'adattatore:

È l'autore cui è affidato dall'Impresa l'adattamento, ovvero la traduzione e l'elaborazione in sincronismo ritmico e labiale, dei dialoghi di opere cinematografiche o assimilate straniere ovvero di produzione nazionale da post-sincronizzare, al fine di rendere nella lingua di destinazione lo spirito dell'opera.

Inoltre realizza i testi per le lavorazioni in oversound e, qualora richiesto, per i sottotitoli. (2008: 4)

Inoltre enuncia che è tutelato dalle norme sul diritto d'autore, secondo la legge 22 aprile 1941. N. 633, in particolar modo dall'art. 4:

Senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale.

Dall'art. 20, anche in caso di cessione dei diritti «conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione», Dall'art. 46*bis* che gli garantisce un compenso per ogni utilizzo di opere adattate da lui e dall'art. 48 che gli dà il diritto di avere il suo nome riconosciuto per il suo contributo all'interno dell'opera. Grazie a questa legge il dialoghista è a tutti gli effetti considerato un autore, è quindi protetto e giustamente riconosciuto, cosa molto gradita nell'ambito della traduzione, dove si è quasi sempre invisibili e poco considerati.

Ora che è stata delineata la figura del dialoghista analizzerò il processo di adattamento. Le fasi del doppiaggio sono in ordine: traduzione, adattamento e doppiaggio, tutte supervisionate dal direttore del doppiaggio (Chiaro, 2008:256). Ognuna di queste fasi è affidata alle rispettive figure, cioè traduttori, adattatori e doppiatori, tuttavia in certi casi una singola persona possiede le competenze per eseguire più di un processo, esistono ad esempio doppiatori adattatori e traduttori dialoghisti. Nello specifico durante l'adattamento il dialoghista usando il testo tradotto elabora un copione che sarà fornito alla sala di doppiaggio. Questo copione deve seguire le normative stabilite dal contratto nazionale nell'art. 5: ogni pagina del copione deve essere numerata e contenere alle 18 alle 20 righe, ogni riga deve comprendere un massimo di 50 battute dattiloscritte (con esclusione del

nome del personaggio) e comprensiva degli spazi, della punteggiatura e delle indicazioni tecniche e didascaliche secondo la seguente tabella:

(IC)	in campo
(FC)	fuori campo
(inIC), (finIC)	inizia/finisce in campo
(inFC), (finFC)	inizia/finisce fuori campo
(SOVR)	sovrapposto, accavallato
/	pausa fra due frasi
//	pausa fra due scene
...	sospensione all'interno di una frase
(Ant)	anticipato
(EFF)	voce effettata - telefono - altoparlante
(DS)	di spalle
(SM)	sul muto
(RIS)	risatina
(VOCE)	voce pensiero
(Orig)	come da originale

Tutte le altre eventuali annotazioni (di cui non esiste una abbreviazione concordata dal contratto nazionale) sono indicate per esteso.

Queste indicazioni tecniche sono state inserite nel contratto e quindi ufficializzate per favorire il lavoro in sala di doppiaggio, infatti prima di ciò ogni dialoghista usava le proprie indicazioni, causando confusione e perdite di tempo in fase di doppiaggio. Ogni adattatore, traduttore dei copioni (compresi quelli per il voice-over), doppiatore e direttore del doppiaggio deve conoscere questi simboli e

abbreviazioni e il loro significato, ecco una spiegazione di quelli non immediatamente comprensibili:

- (FC) indica che il personaggio è “fuori campo”, cioè non è nel campo visivo della macchina da presa, mentre (IC) che il personaggio torna ad essere “in campo”, deve venire indicato anche quando solo una parte del corpo viene ripresa, perché ogni movimento eseguito va considerato dai doppiatori durante la recitazione. Se la scena parte col personaggio già in campo non è necessario esplicitarlo.
- (inIC) e (inFC) invece indicano che il personaggio entra rapidamente in campo nei primi fotogrammi dell'inquadratura, (finIC) e (finFC) si usano quando il personaggio fa lo stesso negli ultimi fotogrammi di una scena.
- (SOVR) segnala che il personaggio sta parlando in contemporanea ad altri oppure che interrompe qualcuno, inoltre si usa anche quando insieme al personaggio si sente un brusio di fondo, come ad esempio una TV accesa o il vociare dei clienti di un ristorante.
- (Ant) indica che la battuta va leggermente anticipata rispetto all'originale, si tratta di un caso limite in cui si cerca di far coincidere un labiale particolarmente ostico.
- (SM) si usa per indicare una battuta aggiunta dalla versione doppiata e non presente nell'originale e che ha una funzione esplicativa, ad esempio mentre un personaggio è fuori campo legge una lettera o il titolo di un giornale, per evitare di dover inserire un sottotitolo.
- (VOCE) indica una voce narrante, esterna alla scena.
- (Orig) segnala che va mantenuto l'audio originale, per sottolineare la presenza di una o più lingue diverse dalla lingua principale dell'opera.

Un argomento piuttosto spinoso nell'ambito della traduzione è il compenso. Questo può variare molto a seconda del committente o del tipo di traduzione e non sono pochi i casi di traduttori con un reddito medio-basso, non essendo figure adeguatamente tutelate dal punto di vista economico. Per quanto riguarda il dialoghista, dipende dal tipo di prodotto adattato e dalla quantità di materiale

tradotto, misurata in rulli (3400 caratteri spazi esclusi, indicativamente si tratta di 10 minuti di materiale audiovisivo) e dal committente. A prescindere da questo il Contratto collettivo stabilisce i seguenti compensi minimi per rullo (dal 31 marzo 2008):

Fascia A: Opere uniche: lungometraggi, TV movie, sceneggiati, filmati di repertorio o montaggio, miniserie, film home video, opere multimediali in sinc, cortometraggi, trailer	€254,80
Fascia B: Seriali: telefilm, sit-com, telefilm home video, documentari in sinc	€235,49
Fascia C: Soap-opera, telenovela, cartoni animati seriali, docudrama, reality in sinc	€185,31
Fascia D: Documentari e reality “non in sinc”	€88,99
Per il sottotitolaggio	50% del compenso previsto per la fascia di appartenenza

Questo tipo di contratto ha sicuramente i suoi vantaggi, tuttavia presenta dei problemi come espresso dai dialoghetti Mario Paolinelli ed Eleonora Di Fortunato:

La scelta di stipulare un contratto collettivo tra i lavoratori e le aziende di coordinamento del doppiaggio[...] senza coinvolgere nella trattativa i committenti,[...] è a nostro parere inadeguata sia a tutelare realmente le esigenze delle parti interessate, sia a regolare i rapporti sorgenti dall’ordinamento in vigore. In particolare[...] la legge sul diritto d’autore, assegnando un diritto esclusivo sulla propria opera all’autore dell’adattamento, impone di fatto al titolare dei diritti di utilizzazione dell’opera originaria la necessità di convenire una

pattuizione diretta con il dialoghista per acquisire i diritti di utilizzazione dei nuovi dialoghi. Tutta questa partita non è contemplata dal contratto collettivo[...] Questo stato di cose favorisce da un lato la non definizione di accordi specifici tra le parti, e quindi l'incertezza del diritto, dall'altro l'assoluta mancanza di regole condivise, per cui la parte contrattualmente debole non ha nessuna forma di tutela e nessuna possibilità di intervento nella pattuizione del contratto di cessione. (2005: 98)

A questo proposito l'AIDAC (Associazione Italiana Dialoghista Adattatori Cinetelevisivi) ha predisposto un contratto tra committente e dialoghista per il passaggio dei diritti, tuttavia spesso è necessario che sia il singolo dialoghista a dover spingere affinché lo si utilizzi invece di lasciare tutto il processo ad appannaggio delle società di doppiaggio, che spesso, all'atto pratico, non inviano questi contratti individuali, «quindi la maggior parte delle lavorazioni termina senza che sia stato firmato alcunché» (Paolinelli-Di Fortunato, 2005:93).

2.3 Il doppiaggese e i suoi effetti

Il lavoro del dialoghista è sicuramente molto impegnativo, specialmente considerando tutti i fattori che deve rispettare in fase di traduzione, tuttavia certe scorciatoie o errori che sono stati ripetuti a lungo nel corso degli anni sono diventati sistemici. Forse il caso più eclatante e noto è quello del famigerato “doppiaggese”. Si tratta di un modo di parlare riscontrato in vari film e serie che ricalca anche pesantemente la lingua di partenza che presenta spesso formalismi fuori posto e una piattezza di stile dovuta al restare troppo fedeli, sconfinando nell'errore, alla lingua originale. Si pensa che sia nato come compromesso per facilitare il sincrono in fase di traduzione, ma si tratta principalmente di un prodotto dell'incompetenza di certi individui come fa notare la dialoghista Elettra Caporello in un'intervista:

Il doppiaggese invece è stata una deriva dovuta al fatto che improvvisamente tutti volevano fare questo mestiere: pensa che nel 1983, poco prima che iniziassi io, erano solo cinque le persone in attività che ricoprivano il mio ruolo. Con l'arrivo della TV commerciale gli addetti ai lavori si ritrovarono con migliaia di ore

all'anno da doppiare, scatenando una vera e propria corsa all'oro, ma i veri professionisti erano pochi. Perciò è stata quella la causa: la velocità richiesta per avere il lavoro pronto nel minor tempo possibile (Troise, 2022)

Mancanza di tempo e di professionalità sono quindi state le cause principali di questo fenomeno, come lo sono spesso di qualsiasi adattamento mediocre, infatti, in tutto il settore del doppiaggio si avevano tempi di lavoro molto più dilatati, anche per gli adattatori, «quando al giorno d'oggi è già molto se lasciano sei giorni per un film» (ibid.) per via dei ritmi serrati del mercato odierno. Alcuni esempi di doppiaggese suonano molto familiari a chiunque abbia visto una certa quantità di film americani, per esempio: “dacci un taglio” usato per tradurre “cut it out”, “ci puoi scommettere” per “you bet!” e “Tranquilli!” per “be quiet!”(Rossi, 2012). Gli effetti del doppiaggese si sono estesi così tanto da far penetrare, seppur in parte, alcune delle sue espressioni nell’italiano parlato, soprattutto tra i giovani (Ferrario 2015) alcune esempi sono, “bastardo” come traduzione impropria dell’inglese “bastard”, nonostante il termine italiano condivida il significato di figlio illegittimo con il termine straniero, non ha la stessa valenza di insulto generico. Un altro esempio simile è “fottuto” come traduzione del “fucking” inglese che tuttavia è meno utilizzato al di fuori delle sale di doppiaggio.

Un altro fenomeno legato al doppiaggese è quello degli ipercorrettismi, cioè di tradurre in un italiano perfetto anche quando non è necessario e anzi è errato. Questo tipo di approccio alla traduzione porta spesso ad appiattare qualsiasi personaggio, non è raro infatti che nel doppiaggio italiano di un film un criminale parli allo stesso modo di un avvocato (Antonini, 2012:136), molto spesso anche censurando il turpiloquio, un caso famoso è la scena finale di *Via col vento* dove “Frankly, my dear, I don’t give a damn” è stato tradotto con “Francamente me ne infischio” .Un altro caso forse più bizzarro si ha in una puntata della serie animata *Rick and Morty* dove “you son of a bitch, I’m in” è diventato “figlio di buona donna, ci sto”, questa “censura” risulta strana perché nella serie, sia in italiano che in inglese, il turpiloquio è presente in una grande quantità di scene.

3. Scrubs: esempi di adattamento

3.1 La serie

Finora si è discusso delle principali differenze tra adattamento audiovisivo e traduzione di un testo scritto, della figura del dialoghista e degli effetti che può avere. Per avere degli esempi pratici riguardo ad alcuni aspetti dell'adattamento audiovisivo, ora verranno esaminati alcune parti dell'adattamento italiano della famosa serie televisiva *Scrubs*, poiché è un esempio di adattamento ben eseguito, con tuttavia qualche sbavatura che rappresenta perfettamente la difficoltà nel rendere in un'altra lingua un'opera audiovisiva. *Scrubs* è una serie televisiva statunitense di grande successo ideata dallo sceneggiatore Bill Lawrence, si tratta di una sitcom che però presenta momenti di introspezione e dramma profondi, rendendola una serie complessa e sfaccettata. La storia ruota attorno al personale dell'ospedale Sacro Cuore (*Sacred Heart* in originale), che deve affrontare le difficoltà di questo lavoro trovandosi spesso in situazioni difficili e alle volte quasi assurde.

3.2 Il titolo

Per parlare dell'adattamento italiano si può partire già dal titolo della serie, che presenta un sottotitolo aggiuntivo: “*Scrubs – Medici ai primi ferri*”. Questa scelta è stata presa perché il grande pubblico italiano difficilmente può cogliere il doppio significato del titolo originale, infatti la parola *scrubs* non solo è il nome della divisa che indossano i medici e gli infermieri, ma è anche un modo del parlato, anche dispregiativo, per indicare una persona di poco conto, poco importante e si riferisce al fatto che alcuni dei protagonisti sono dei tirocinanti all'inizio della serie. Per quanto non ci sia l'immediatezza e il gioco di parole dell'originale la parte aggiunta trasmette il messaggio in modo adeguato. Questo aggiungere parti al titolo è un fenomeno molto comune nella traduzione dei titoli dei film in Italia e a volte stravolge totalmente il senso e il tono dell'originale come dimostra il titolo italiano del film *Eternal sunshine of the spotless mind* che diventa *Se mi lasci ti cancello*. Questo genere di titoli viene scelto per motivi di

marketing dalle aziende che si occupano della distribuzione del film (Bucaria, 2020) .

3.3 I dialoghi

Già nel primo episodio un dialogo fra due dei protagonisti fornisce un ottimo esempio di adattamento dei dialoghi:

Personaggio	Dialogo originale	Adattamento
JD	Hey, Turk?	Ehi, Turk?
Turk	S'up?	Che c'è?
JD	You know how I'm totally down with the rap music?	Lo sai quanto mi ha preso la musica rap?
Turk	Dude, be whiter.	Coso, pensa bianco.

Questo dialogo rappresenta perfettamente le difficoltà del tradurre una serie o un film, infatti in questo breve scambio di battute richiede di fare diverse scelte traduttive per permettere di avere una buona resa e al contempo rispettare il sincrono. Ad esempio dire “lo sai quanto mi ha preso la musica rap?” non è propriamente tipico, sarebbe più naturale dire “lo sai quanto mi ha preso il rap?” tuttavia il labiale della scena non combacerebbe con questa frase, mentre con quella prima calza alla perfezione, inoltre non si nota molto la stonatura in quanto il personaggio di JD ha un modo di parlare leggermente eccentrico, quindi non risulta più di tanto una stranezza. La resa della frase di Turk è praticamente perfetta a livello di labiale e di traduzione, infatti “dude” che viene spesso tradotto con “amico”, che è un errore sia perché non combacerebbe il sincrono, sia perché quella parola non si usa in italiano in quel contesto, qui viene tradotto con “coso”, che nonostante non sia di uso comune, rappresenta perfettamente il rapporto di amicizia fra i due e il modo di parlare del personaggio di Turk. Nella stessa frase è interessante anche la resa di “be whiter” per gli stessi motivi. Questa frase di Turk ha le sue basi nel fatto che negli Stati Uniti la cultura rap è molto legata alla comunità afroamericana, infatti molti artisti del settore sono di colore e come dice

JD in un dialogo poco dopo usano spesso un “assai vago insulto razziale”, si riferisce a quella che negli stati uniti è conosciuta come “n word” e infatti la nomina subito dopo, questo modo di definire quella parola è tipico dello slang statunitense, ma non è presente in italiano, quindi come si potrebbe rendere al meglio questa espressione restando fedeli al sincrono? L’adattamento della scena rispetta sia il labiale sia il messaggio, infatti nella versione italiana JD dice “nero con la g” comunicando perfettamente anche allo spettatore italiano di cosa si sta parlando. Un altro caso interessante è il seguente dialogo tra JD e il signor Bober, un paziente affetto da demenza:

Personaggio	Dialogo originale	Adattamento
JD (pensiero)	As a doctor is important to know how to make small talk.	Per un medico è importante saper fare quattro chiacchiere.
JD	Mr. Bober, what would you like with your turkey sandwich?	Signor Bober, cosa vuole insieme al tacchino?
Mr. Bober	Pickles.	Piselli.
JD (pensiero)	Of course, it’s harder if your patient suffers from dementia and can only say one word.	Non è facile se il paziente soffre di demenza e dice una parola sola.
JD	And to drink?	E da bere?
Mr. Bober	Pickles!	Piselli!
JD	and now for \$1,000 and this bag of I.V. fluid, which is guaranteed to make you feel like you’re 190 again, what did Peter	E ora per mille dollari e per questa sacca di flebo in grado di farla sentire come se avesse di nuovo solo 190

	Piper pick a peck of?	anni, Apelle figlio di Apollo fece una palla di pelle di?
Mr. Bober	Pickles.	Piselli.
JD	Oh, I'm sorry, mr. Bober. The correct answer is peppers. Peter Piper picked a peck of pickled peppers.	Oh, mi dispiace signor Bober. La risposta giusta era pollo purtroppo. Apelle figlio di Apollo fece una palla di pelle di pollo

In questa scena sono evidenti i sacrifici che sono stato fatti per permettere un buon sincrono, tuttavia il senso della scene è stato preservato e trasposto correttamente in italiano. Ovviamente le parti in cui JD pensa sono più fedeli all'originale, in quanto non è stato necessario considerare il sincrono labiale. Il gioco di parole con "Pickles" e "Pickled peppers" purtroppo si perde in italiano, tuttavia viene mantenuto l'uso di una filastrocca legata al cibo, che oltretutto rispetta perfettamente il sincrono

3.4 Le canzoni.

Scrubs è piena di canzoni e parti cantate dai personaggi, questo genere di situazioni impone una scelta, adattare in italiano o lasciare in originale. Di solito la scelta dipende da come è inserita la canzone nel contesto, se è una canzone esistente o creata ad hoc per l'opera, dalle indicazioni del committente e dalle leggi del copyright. Per esempio se un personaggio canta una canzone esistente al di fuori dell'opera, quasi sicuramente verrà lasciata in originale anche per ragioni commerciali e se il testo della canzone è in qualche modo simbolico o legato a quello che succede nel film si può optare per aggiungere dei sottotitoli che traducano il testo, tuttavia non accade sempre. Un esempio ciò si trova nella prima puntata della seconda stagione, dove il cantate Colin Hay segue con una chitarra JD in varie scene mentre canta la canzone "Overkill" del suo gruppo "Men at

Work”. La canzone non è stata tradotta e non sono stati aggiunti sottotitoli, nonostante la canzone sia legata alle sensazioni che provano i personaggi in seguito agli avvenimenti dell’ultima puntata della stagione precedente. Tuttavia in altri momenti della serie alcune canzoni esterne sono state tradotte, quando cantate da un gruppo quattro personaggi che formano una band che canta acappella chiamata “I Poveri Sfigati” (“Worthless Peons” in originale). Un esempio di queste canzoni sono *Hello! my Baby* e varie sigle di vecchi cartoni animati come *Underdog* (titolo italiano: *Ughetto – cane perfetto*) o di serie televisive come *Charles in Charge*, (titolo italiano: *Baby Sitter*). Non essendo molto note in Italia o avendo sigle completamente diverse anche dal punto di vista musicale nella loro versione italiana, è stato scelto di adattare in italiano, cambiando anche completamente il testo perché abbia più senso nel contesto della puntata in italiano. Dopotutto allo spettatore straniero sentire la sigla originale non farebbe partire il collegamento alla serie e una traduzione fedele confonderebbe chi guarda, in quanto sembrerebbe slegato dalla scena. Per dovere di esempio ecco come è stata tradotto il ritornello della sigla di *Charles in Charge* nella seconda puntata della seconda stagione di *Scrubs*:

Versione originale	Adattamento
Charles in charge of	Garanzia, dove sei
Our days and our nights.	e che fai? Garanzia!.
Charles in charge of	Garanzia, io ti avrò e lo sai:
Our wrongs and our rights.	sarai mia!
And I see, I want, I want	Ti avrò! Ti avrò
Charles in charge of me.	Garanzia sei mia.

In questo episodio tre dei protagonisti, JD, Turk ed Elliot sono gli unici medici in ospedale e devono gestire tutti i pazienti, avendo molte responsabilità che di solito non hanno, questo viene rappresentato anche dalla canzone e quindi nella traduzione si è cercato di rendere la stessa sensazione, pur dovendo rispettare metrica e sincrono. Un caso diverso si ha quando le parti cantate sono completamente interne all’opera e sono legate a quello che succede, in questi casi

di solito si adatta la canzone in italiano, a meno che per volere del committente non la si debba lasciare in originale. Per esempio in un episodio alcuni personaggi sentono una canzone d'amore alla radio e credono che il cantante sia il dottor Kelso, primario dell'ospedale, cosa che sarà confermata alla fine dell'episodio dove si vedrà il medico che canta e suona con una chitarra quella stessa canzone mentre è nel suo ufficio. In questo caso la canzone è stata adattata e quindi è perfettamente amalgamata al resto della puntata. La stessa cosa avviene in una puntata in cui una paziente in seguito a un trauma sente chiunque, lei compresa, cantare invece che parlare, l'intera puntata quindi è una specie di musical ed è stata tradotta e cantata in italiano.

3.5 Nomi parlanti e il problema della continuità

In molte opere spesso alcuni luoghi o personaggi hanno dei nomi parlanti, o che comportano dei giochi di parole. Basti pensare ai *Malavoglia*, nome della famiglia protagonista dell'omonimo romanzo di Verga, chiamata ironicamente così perché composta da persone laboriose, o al vulcano in cui viene forgiato l'anello del potere nella trilogia de *Il Signore degli Anelli*, chiamato "Mount Doom" in originale e "Monte Fato" in italiano. Quando in un'opera sono presenti questo tipo di nomi, è meglio tradurli piuttosto che lasciarli in originale, per trasferire l'effetto o il gioco di parola causato dal nome nell'altra lingua. In *Scrubs* ci sono tre esempi legati ai nomi di tre personaggi che ritengo siano importanti da analizzare in quanto mostrano alcuni dei problemi di questo adattamento. Il primo è un dottore che in inglese è chiamato "Colonel Doctor" per via della sua somiglianza con il Colonnello Sanders, della famosa catena di fast food Kentucky Fried Chicken (KFC). Per tradurlo in italiano si è pensato allo stratagemma di chiamarlo "Capitano" perché assomiglia a Capitano Findus, molto più noto in Italia, specialmente al tempo. Questa è un'ottima resa, tuttavia più avanti nella serie verrà chiamato col nome originale e in altre puntate ancora "Dottor Colonnello". Questa mancanza di coerenza può essere dovuta al fatto che la serie, come spesso accade per prodotti di questo tipo e di questa lunghezza, ha avuto più dialoghisti in momenti diversi i quali evidentemente non hanno controllato il lavoro svolto in precedenza, forse perché non è stata creata una memoria di traduzione con i lavori

dei precedenti adattatori, o i tempi di consegna e quindi di lavoro erano talmente stretti da non permettere questo tipo di cura, oppure ancora hanno optato per scelte diverse seguendo il proprio giudizio. La stessa sorte hanno i nomi dei restanti due personaggi. Il primo è il dottor “Mickhead”, che ha un nome che ricorda l’insulto “dickhead”, inizialmente in italiano è stato reso in modo appropriato come “Dottor Foglione”, però in episodi successivi viene chiamato col suo nome originale, annullando il gioco di parole. L’ultimo di questi personaggi è il dottor “Seymur Beardface”, ogni volta che viene nominato corregge l’interlocutore dicendo che la pronuncia corretta è “Beardfacè” alla francese. Nella versione italiana viene inizialmente chiamato “Dottor Barbone” mentre a detta del medico il nome corretto sarebbe “Barbones”, in seguito verrà erroneamente chiamato dai protagonisti “Dottor Barbablu” , allora si lamenterà dicendo di chiamarsi “Barberio” e infine nelle ultime due stagioni sarà di nuovo chiamato “Dottor Barbone”.

Conclusioni

Come ho descritto nell’elaborato l’adattamento audiovisivo presenta difficoltà diverse rispetto ad altri tipi di traduzione. Il dialoghista deve tenere conto delle varie categorie di sincrono e comunque rispettare quanto più possibile il senso dell’originale. Deve lavorare in modo da facilitare il processo del doppiaggio tramite un copione ben scritto. Il compimento di questa impresa gli garantisce il diritto di autore e la presenza del suo nome sull’opera adattata, cosa che gli si può ritorcere contro qualora il suo lavoro sia di bassa qualità o mediocre, spesso per via dei tempi di produzione moderni, troppo veloci e frenetici. Il lavoro dell’adattamento quindi richiede un tipo di formazione specifico che va oltre la sola traduzione. I professionisti del mestiere riescono a produrre testi di alta qualità nonostante il poco tempo a disposizione grazie alla loro grande esperienza, per i giovani aspiranti dialoghisti sono quindi necessari percorsi di specializzazione dedicati, che forniscano le basi per poter lavorare in questo settore ed evitare che si imbattano negli errori ricorrenti come il doppiaggese.

Bibliografia

- Alfano, L. (2013) *i cartoni animato anni '80 e '90 censurati in Italia*
<https://www.televisionando.it/articolo/i-cartoni-animati-anni-80-e-90-censurati-in-italia/93901/>
- Antonini, R. (2008) “The perception of Dubbese An Italian study”. In Chiaro, D., Heiss, C. e Bucaria C. (2008). 135-147
- Bucaria, C. (2020) “Between marketing and cultural adaptation. The case of comedy film titles in Italy”, in Dore, M. (2020), 94-115
- Castellano, A. (2003) *Doppiaggio*
https://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/
- Chiaro, D., C. Bucaria, C. Heiss, a cura di (2008): *Between text and image. Updating research in screen translation*: Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company
- Chiaro, D. (2008) “Issues of quality in screen translation: Problems and solutions”. In Chiaro, D., Heiss, C. e Bucaria C. (2008). 241-256
- Contestabile, F. (1986) *Segnocinema*, 22, 21
- Contratto Collettivo Nazionale Di Lavoro Del Settore Doppiaggio* (2008)
<https://aidac.it/images/pdf/ccnl.pdf>
- De Staël, M. (1816). “Sulla maniera e la utilità delle traduzioni”. *Biblioteca Italiana*, 1: 9-18ù
- Dore, M. a cura di (2020) *Humour Translation in the Age of Multimedia*, London: Routledge
- Ferrario, L. (2015) *Da francamente me ne infischio a fottuto bastardo: le parolacce nell'italiano doppiato al cinema*
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/traduttese/Ferrario.html

Garbugli, E. (2020) *La traduzione e l'adattamento dei film d'animazione*
<http://www.elenagarbugli.com/blog/la-traduzione-e-ladattamento-dei-film-danimazione/>

Ghioni, G. (2017) *L'importanza dei traduttori, imprescindibili mediatori culturali*
<https://www.illibraio.it/news/dautore/traduttori-mediatori-culturali-451739/>

Paolinelli, M. e E. Di Fortunato (2005). *Tradurre per il doppiaggio*. Milano: Ulrico Hoepli

Pigliacelli, D. (2013) *Storia del doppiaggio*
<http://www.doppiatoriitaliani.com/tecniche-e-storia/>

Quagliotti A., L. Bassi, F. Longobardi (2012) *Cronologia fondamentale dell'epoca d'oro del doppiaggio italiano dagli albori agli anni 1970*
<https://www.antoniojena.net/doppiaggio/speciali/cronologia.htm>

Rossi, F. (2012) *Doppiaggese, filmese e lingua italiana*
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html

Taffarel M. (2012) *Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano*
<https://www.intralinea.org/specials/article/1843>

Troise, J. (2022) *Il Doppiaggio è un male necessario-Intervista alla dialoghista di Allen e Scorsese: Elettra Caporello* <https://www.cinefacts.it/cinefacts-articolo-1143/il-doppiaggio-e-un-male-necessario-intervista-a-elettra-caporello-dialoghista-ufficiale-di-allen-e-scorsese.html>

Sitografia

<https://www.treccani.it/> (visitato il 22 febbraio 2022)

<https://aidac.it/> (visitato il 21 gennaio 2022)

<https://www.cinefacts.it/> (visitato il 21 gennaio 2022)

<https://www.censis.it/> (visitato il 30 gennaio 2022)

<https://www.illibraio.it/> (visitato il 20 febbraio 2022)

<https://www.intralinea.org/> (visitato il 20 febbraio 2022)

<http://www.elenagarbugli.com/> (visitato il 20 febbraio 2022)

<https://www.televisionando.it/> (visitato il 20 febbraio 2022)

<http://www.doppiatoriitaliani.com/> (visitato il 22 febbraio 2022)

<https://www.antonigenna.net/> (visitato il 22 febbraio 2022)