

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Traduzione, Interpretazione e Interculturalità

Ciclo XXVI

Settore Concorsuale di afferenza: 10/L1 - LINGUE, LETTERATURE E
CULTURE INGLESE E ANGLOAMERICANA

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/12 - LINGUA E TRADUZIONE – LINGUA
INGLESE

TITOLO TESI

TRADURRE IL MULTILINGUISMO AL CINEMA:
LINGUE, IDENTITÀ CULTURALI E LORO
RAPPRESENTAZIONE SULLO SCHERMO

Presentata da: Giuseppe De Bonis

Coordinatore Dottorato

Félix San Vicente Santiago

Relatore

Delia Carmela Chiaro

Esame finale anno 2015

[In un villaggio ebraico dell'Europa dell'Est, 1941]
Mordechai (parlando di lingua yiddish):
I tedeschi lo sanno che facciamo la parodia della loro lingua?
Non saranno in guerra per questo?

dal film *Train de vie - Un treno per vivere* (Radu Mihăileanu, 1998)

[In un cinema di Bagheria, negli anni Cinquanta]
Spettatore #1: Ma se la pellicola è 'mericana,
perché qua parlano italiano?
Spettatore #2: *Ca'* stupido, l'altoparlante non è italiano?!
Spettatore #1: *Minchia!* Vero è! Non ci avevo pensato!

dal film *Baaria* (Giuseppe Tornatore, 2009)

RINGRAZIAMENTI

Innanzitutto, desidero ringraziare sentitamente la Prof.ssa Delia Chiaro, relatrice di questa tesi e mio supervisore durante questi quattro anni, per il costante appoggio e per il prezioso scambio di idee su questioni inerenti il cinema, gli audiovisivi, il multilinguismo e la loro traduzione. Con lei, in particolare, ho un grosso debito di riconoscenza per avermi incoraggiato a pensare al cinema multilingue in termini di conflitto e confusione.

Un caloroso ringraziamento alla mia famiglia, in particolare ai miei genitori per il loro sostegno incondizionato e per l'aiuto materiale che mi hanno dato durante questi quattro anni. Soprattutto li ringrazio per avermi spronato a intraprendere questa nuova fase formativa della mia vita. Un ringraziamento speciale a mia sorella e mio cognato per aver pazientemente sopportato i miei “deliri multilingue” tutte le volte che andavamo al cinema o parlavamo di serie televisive. Grazie per avermi spronato a dare il meglio di me in fase di stesura di questa tesi.

Desidero ringraziare tutti gli amici che mi sono stati vicini, materialmente ed emotivamente, durante il viaggio che ho intrapreso in questi anni alla scoperta del cinema multilingue. Un ringraziamento va anche ai colleghi, italiani e internazionali, con cui ho avuto modo di confrontarmi su questioni concernenti la traduzione audiovisiva, il cinema multilingue e i media in generale.

Last but not least, un ringraziamento speciale va alla mia amica Ilaria per il sostegno psicologico e materiale che mi ha regalato con la generosità che la contraddistingue, non solo durante le fasi operative della ricerca, ma soprattutto nel corso della redazione della tesi.

INDICE

Introduzione	11
Capitolo Uno DIVERSITÀ LINGUISTICA E CULTURALE AL CINEMA: LO STATO DELL'ARTE.....	21
1.1. Cinema e uso di lingue diverse: linguistica del dominio vs. film poliglotta	21
1.2. Multilinguismo in testi di finzione: omogeneizzazione linguistica vs. corrispondenza veicolare.....	25
1.3. La traduzione audiovisiva del cinema multilingue	32
1.4. Multilinguismo al cinema: alcune precisazioni terminologiche	42
Capitolo Due IMPOSTAZIONE TEORICO-METODOLOGICA E SELEZIONE DEL MATERIALE DI ANALISI.....	47
2.1. Obiettivi della ricerca e ipotesi da verificare	47
2.2. Definizione e delimitazione del materiale di analisi	48
2.2.1. Criticità nella definizione del materiale di analisi.....	48
2.2.2. Primo sottocampione (lettura diacronica).....	51
2.2.3. Secondo sottocampione: il multilinguismo nel cinema dell'ultimo decennio ..	62
2.2.4. Sguardo d'insieme sul campione totale.....	72
2.3. Quadro teorico di riferimento	75
2.3.1. Il “meta-genere” dei film multilingue	75
2.3.2. Le funzioni del multilinguismo al cinema	76
2.3.3. Conflitto, confusione e genere cinematografico prevalente	79
Capitolo Tre IL MULTILINGUISMO NEL FILM DRAMMATICO COME VEICOLO DI CONFLITTO.....	85
3.1. La rappresentazione della diversità culturale nel film drammatico	85
3.1.1. La strada dell'omogeneizzazione linguistica.....	85
3.1.2. L'omogeneizzazione linguistica quasi totale in contesti interculturali: il multilinguismo da cartolina	92
3.2. Verso una resa più realistica di lingue e identità	98
3.2.1. La presenza parziale delle lingue secondarie	98
3.2.2. Rappresentazione realistica con lingua primaria del film sostituita.....	104
3.3. La rappresentazione realistica di lingue e identità in film con situazioni multilingue contenute	110
3.3.1. Il viaggio e l'ambientazione internazionale: il film sentimentale e oltre	110
3.3.2. La guerra, il terrorismo e oltre	117
3.4. La corrispondenza veicolare fra lingue della storia e lingue del discorso in film con una presenza significativa di situazioni multilingue	120
3.4.1. Il film di guerra: prima e seconda guerra mondiale	120
3.4.2. Oltre la seconda guerra mondiale: altri conflitti rappresentati.....	128
3.4.3. Viaggio, globalizzazione e interconnessione fra le persone	134
3.4.4. Il film di migrazione	143
Capitolo Quattro IL MULTILINGUISMO NELLA COMMEDIA COME VEICOLO DI UMORISMO	151
4.1. Il multilinguismo nella commedia: giocare con la lingua vs. giocare attraverso la lingua.....	151
4.2. L'identità culturale come veicolo di umorismo	152

4.2.1. One, Two, Three: il confronto fra identità culturali come veicolo di umorismo	154
4.2.2. One, Two, Three: Yankee go home! - Russki go home!	159
4.3. Gli incontri interculturali in altre commedie multilingue fra omogeneizzazione linguistica e accento tipico	163
4.3.1. L'omogeneizzazione linguistica	163
4.3.2. L'accento tipico	167
4.4. L'interpretazione diegetica come veicolo di umorismo	175
4.4.1. One, Two, Three: la visita del medico tedesco	175
4.4.2. L'interpretazione diegetica in altre commedie	178
4.5. L'uso di una lingua secondaria come veicolo di umorismo	188
4.5.1. One, Two, Three: l'interrogatorio di Otto	188
4.5.2. Lingue secondarie, promiscuità veicolare ed effetto comico in altre commedie	192

Capitolo Cinque IL MULTILINGUISMO NEL FILM THRILLER COME VEICOLO DI SUSPENSE

5.1. Il multilinguismo nel film thriller: Hitchcock e oltre	203
5.2. La produzione multilingue di Hitchcock degli anni Trenta.....	205
5.3. Il multilinguismo come dispositivo semiotico di suspense	211
5.3.1. Doppiaggio e multilinguismo minimo.....	211
5.3.2. Oltre Hitchcock	215
5.4. Multilinguismo da cartolina e omogeneizzazione linguistica	218
5.4.1. L'omogeneizzazione linguistica nei film di Hitchcock	218
5.4.2. Omogeneizzazione parziale in due film di Orson Welles	221
5.5. Ruolo decisivo del multilinguismo come veicolo di suspense	225
5.5.1. Doppiaggio e conservazione del multilinguismo nei film di Hitchcock	226
5.5.2. Doppiaggio e riduzione quantitativa delle situazioni multilingue nei film di Hitchcock.....	231
5.5.3. Oltre Hitchcock	239

Capitolo Sei LINGUE E IDENTITÀ CULTURALI SUL GRANDE SCHERMO: FRA NEUTRALIZZAZIONE E CONSERVAZIONE

6.1. Caratteri del cinema multilingue: cinema americano vs. cinema europeo	253
6.2. Cinema multilingue e doppiaggio italiano: tre diverse macrostrategie.....	259
6.3. La conservazione della dimensione multilingue.....	262
6.3.1. La conservazione della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti fino agli anni Novanta.....	262
6.3.2. La conservazione della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti nell'ultimo decennio	271
6.4. La neutralizzazione della dimensione multilingue	282
6.4.1. La neutralizzazione della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti fino agli anni Novanta	283
6.4.2. La neutralizzazione della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti nell'ultimo decennio.....	289
6.5. La riduzione quantitativa	299
6.5.1. La riduzione quantitativa della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti fino agli anni Novanta	300
6.5.2. La riduzione quantitativa della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti nell'ultimo decennio.....	305
6.6. Sottotitoli e multilinguismo	315

6.7. Osservazioni critiche conclusive e sviluppi futuri nella ricerca	319
Conclusioni	325
Riferimenti bibliografici	333
Siti internet	344
APPENDICE A	347
APPENDICE A <i>bis</i>	353
APPENDICE B	361
APPENDICE B <i>bis</i>	369
APPENDICE C	377
APPENDICE D	385
APPENDICE E.....	395
APPENDICE F.....	405
APPENDICE G	415
APPENDICE H	427

Indice degli Esempi

Esempio 4.1. Da <i>One, Two, Three</i> e <i>Uno, due, tre!</i>	157
Esempio 4.2. Da <i>One, Two, Three</i> e <i>Uno, due, tre!</i>	161
Esempio 4.3. Da <i>One, Two, Three</i> e <i>Uno, due, tre!</i>	176
Esempio 4.4. Da <i>La vita è bella</i>	179
Esempio 4.5. Da <i>Italiano per principianti</i>	182
Esempio 4.6. Da <i>E ora dove andiamo?</i>	185
Esempio 4.7. Da <i>Trouble in Paradise / Manciacca competente</i>	187
Esempio 4.8. Da <i>One, Two, Three</i> e <i>Uno, due, tre!</i>	190
Esempio 4.9. Da <i>One, Two, Three</i> e <i>Uno, due, tre!</i>	190
Esempio 4.10. Da <i>One, Two, Three</i> e <i>Uno, due, tre!</i>	191
Esempio 4.11. Da <i>Shall We Dance?</i> e <i>Voglio danzare con te</i>	193
Esempio 4.12. Da <i>Let's Make Love</i> e <i>Facciamo l'amore</i>	199
Esempio 4.13. Da <i>A Fish Called Wanda</i> e <i>Un pesce di nome Wanda</i>	201
Esempio 5.1. Da <i>Rebecca, la prima moglie</i>	212
Esempio 5.2a. Da <i>Strangers on a Train</i>	213
Esempio 5.1b. Da <i>L'altro uomo (Delitto per delitto)</i>	213
Esempio 5.3. Da <i>Il ladro</i>	215
Esempio 5.4. Da <i>About Elly</i>	216
Esempio 5.5. Da <i>Io confesso</i>	220
Esempio 5.6. Da <i>To Catch a Thief</i> e <i>Caccia al ladro</i>	233
Esempio 5.7. Da <i>To Catch a Thief</i> e <i>Caccia al ladro</i>	234
Esempio 5.8. Da <i>Torn Curtain</i> e <i>Il sipario strappato</i>	238
Esempio 5.9. Da <i>Torn Curtain</i> e <i>Il sipario strappato</i>	239
Esempio 5.10. Da <i>Il terzo uomo</i>	244
Esempio 5.11. Da <i>The Da Vinci Code</i> e <i>Il codice Da Vinci</i>	247
Esempio 5.12. Da <i>Angeli e demoni</i>	250
Esempio 6.1. Da <i>Le mépris / Il disprezzo</i>	284
Esempio 6.2. Da <i>Babel (ORIG) / Babel (ITA)</i>	290
Esempio 6.3. Da <i>Les poupées russes / Bambole russe</i>	293
Esempio 6.4. Da <i>Le concert / Il concerto</i>	295

Indice delle Tabelle

Tabella 2.1. Film multilingue (o a vocazione multilingue) decenni 1930-1990	54
Tabella 2.2. Film raggruppati per paesi (aree) di produzione	61
Tabella 2.3. Film di paesi di area anglofona vs. film europei (lingua inglese vs. altre lingue)	61
Tabella 2.4. Film multilingue nel decennio 2000-2010.....	68
Tabella 2.5. Film di paesi di area anglofona vs. resto del mondo	71
Tabella 2.6. Film raggruppati per macro-aree geografiche / culturali di produzione.....	72
Tabella 2.7. Film di paesi di area anglofona vs. resto del mondo	73
Tabella 2.8. Film raggruppati per macro-aree culturali di produzione	73
Tabella 2.9. Film raggruppati per macro-aree geografiche di produzione	74
Tabella 2.10. Distribuzione dei genere prevalenti nei film del campione	81
Tabella 6.1. Macrostrategie nel doppiaggio italiano dei film del primo sottocampione ..	260
Tabella 6.2 Macrostrategie nel doppiaggio italiano dei film del secondo sottocampione	261
Tabella 6.3. Macrostrategie nel doppiaggio italiano dei film dell'intero campione	262
Tabella 6.4. Conservazione nei film del primo sottocampione	270
Tabella 6.5. Conservazione nei film del secondo sottocampione	279
Tabella 6.6. Neutralizzazione nei film del primo sottocampione.....	288
Tabella 6.7. Neutralizzazione nei film del secondo sottocampione	299
Tabella 6.8. Riduzione quantitativa nei film del primo sottocampione	305
Tabella 6.9. Riduzione quantitativa nei film del secondo sottocampione	315

Introduzione

La presente dissertazione è il risultato di un progetto di ricerca che ha come obiettivo quello di individuare il modo o, per meglio dire, i modi in cui lingue e identità culturali diverse sono state rappresentate al cinema. In altre parole, si vuole indagare come il complesso fenomeno del multilinguismo è stato tradotto sul grande schermo nel corso della storia della settima arte. *Tradurre* in un duplice senso. Nel significato letterale ed etimologico di *trasportare*, *trasferire* in immagini, anzi meglio, in immagini e parole, tenendo conto della natura squisitamente polisemiotica che caratterizza il cinema come mezzo di comunicazione, in cui la lingua è solamente uno dei molteplici codici di significazione di cui si compone un testo audiovisivo (cfr. Casetti & di Chio, 1990; Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999; Chaume, 2004a; 2004b; 2012; Chiaro, 2009). E nel significato più comune di *volgere*, *rendere* in una lingua diversa da quella originale un messaggio orale o scritto. In altri termini, esaminare come quei film che hanno *trasferito* all'interno del loro universo discorsivo più lingue sono stati *resi* una volta che questi film hanno raggiunto gli spettatori italiani.

L'obiettivo della ricerca è pertanto duplice. In prima battuta, vuole analizzare in che modo e in che misura il fenomeno della diversità linguistica e culturale è stato rappresentato sul grande schermo, lungo un arco temporale che va dall'inizio degli anni Trenta (con l'avvento del cinema sonoro) alla fine degli anni Duemila, in termini di presenza o di assenza di più lingue all'interno di un film. Un testo che contiene più lingue costituisce di per sé un interessante materiale d'analisi da un punto di vista traduttivo, in quanto, come efficacemente spiegato da Reine Meylaerts (2010: 227), “[a]t the heart of multilingualism we find translation” (cfr. anche Cronin, 2009). In seconda battuta, esaminare, contemporaneamente, in che modo e in che misura il doppiaggio, la tecnica prevalente in Italia per la traduzione dei prodotti audiovisivi, ha gestito la presenza di più lingue nel testo di partenza, in termini di conservazione delle originali situazioni multilingue rappresentate o di una loro neutralizzazione, portando a un testo d'arrivo linguisticamente più omogeneo rispetto a quello originale. In altre parole, si tratta di verificare se la versione doppiata in italiano preservi in qualche modo la dimensione multilingue della versione originale o se, al contrario, trasformi il film in un testo

monolingue, i cui dialoghi siano interamente nella lingua dello spettatore a cui il prodotto tradotto si rivolge.

La ricerca propone un approccio interdisciplinare, o per meglio dire multidisciplinare, allo studio della traduzione del multilinguismo al cinema, muovendosi all'interno di un quadro teorico che vuole combinare le tecniche tipiche dell'analisi del film (cfr. Casetti & di Chio, 1990), sviluppate nell'ambito della semiotica del cinema e dei *film studies* (cfr. Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999), con gli studi di traduzione, in particolare di traduzione audiovisiva (cfr. fra gli altri: Heiss & Bollettieri Bosinelli, 1996; Bollettieri Bosinelli *et alii*, 2000; Gambier, 2004; Díaz Cintas, Orero & Ramael, 2006; Remael & Neves, 2007; Chiaro, Heiss & Bucaria, 2008; Diaz Cintas & Anderman, 2009; Díaz Cintas, Matamala & Neves, 2010; Bruti & Di Giovanni, 2012; Remael, Orero & Carroll, 2012; Abend-David, 2014; Bollettieri Bosinelli, Di Giovanni & Rossato, 2014). Idealmente, questo lavoro vuole raccogliere la proposta avanzata da Frederic Chaume (2004b) di combinare in maniera fruttuosa nell'analisi dei testi audiovisivi i contributi teorici che provengono dai *film studies* con quelli sviluppati negli studi di traduzione: “Both disciplines are crucial in the exegesis of audiovisual texts and become necessary in order to understand the interlaced web of meaning in these texts” (p. 13).

La presenza sul grande schermo del multilinguismo sembra essere diventata una caratteristica molto frequente nella produzione cinematografica degli ultimi anni. Secondo la recente indagine *From International Blockbusters to National Hits. Analysis of the 2010 Cinema Survey*, condotta dall'Istituto di Statistica dell'UNESCO (2012b), la produzione di film multilingue è cresciuta in maniera considerevole nell'ultimo decennio: sempre più spesso, dunque, ci si trova di fronte a opere cinematografiche che riproducono e proiettano sullo schermo la ricchezza e la varietà linguistica che contraddistinguono il nostro pianeta. Questa tendenza è confermata anche dagli studi e dalle ricerche condotti sul tema: sembra esserci parere abbastanza unanime fra gli studiosi sul fatto che la presenza del fenomeno del multilinguismo abbia assunto, a partire dagli anni Novanta, un ruolo sempre più pervasivo al cinema (cfr. Heiss, 2004; Dwyer, 2005; Wahl, 2005, 2008; O'Sullivan, 2007, 2011; Bleichenbacher, 2007, 2008; Berger & Komori, 2010; Martinez-Sierra *et alii*, 2010; Sanz Ortega, 2011; de Higes-Andino *et alii*, 2013).

Il presente progetto si inserisce all'interno di questo quadro. Inizialmente, si voleva privilegiare una lettura unicamente sincronica del fenomeno, attraverso l'analisi di produzioni cinematografiche realizzate esclusivamente nell'ultimo decennio. Presto, però, si è resa necessaria l'idea di accompagnare anche una lettura di tipo diacronico per due

distinte ragioni. In primo luogo, perché la produzione e la distribuzione di film multilingue non nasce dal nulla, ma si riallaccia a un passato cinematografico che non può essere ignorato. Seguire l'evoluzione che ha subito la rappresentazione di lingue e identità culturali differenti sul grande schermo nel corso dei decenni è parso un passo interpretativo indispensabile non solo per capire appieno il ruolo che il multilinguismo può assumere al cinema (primo obiettivo della ricerca), ma soprattutto per tracciare un'eventuale linea di continuità o di rottura rispetto al passato. In secondo luogo, perché solo attraverso una contestualizzazione storica più ampia è possibile comprendere le scelte operate nel presente dai professionisti del doppiaggio italiano, quando si trovano a confrontarsi con un film multilingue (secondo obiettivo della ricerca).

Dopo aver passato in rassegna, nel primo capitolo, il panorama di studi e ricerche già condotti sull'argomento (studi di cinema e rappresentazione della diversità linguistica e culturale, rappresentazione del multilinguismo in testi di finzione, traduzione audiovisiva del cinema e dei prodotti audiovisivi multilingue), nel secondo capitolo si passa a esaminare nel dettaglio la metodologia adottata nella ricerca e l'impostazione teorica che ne ha guidato l'analisi. Innanzitutto, viene descritto il materiale audiovisivo utilizzato, esplicitando i criteri che hanno orientato la selezione dei titoli: è stato isolato un campione complessivo di duecentoventiquattro film, costituito da due distinti sottocampioni. Il primo sottocampione, in lettura diacronica, è composto da centodieci film che sono stati prodotti dall'inizio degli anni Trenta alla fine degli anni Novanta. Il secondo sottocampione, in lettura sincronica, comprende invece un totale di centoquattordici film girati nell'ultimo decennio. Successivamente, viene fornito il quadro teorico all'interno del quale viene interpretato il ruolo che il multilinguismo riveste al cinema, soffermandosi in particolare sulle tre funzioni che la presenza di più lingue può assumere in un film: conflitto, confusione e resa realistica. Particolare enfasi è posta al concetto di *genere cinematografico prevalente* (film drammatico, commedia e film thriller) a cui è possibile ricondurre ciascuno dei film presi in esame. L'attribuzione di ogni film a uno di questi tre generi cinematografici consente di offrire, nei successivi tre capitoli, analisi specifica per ciascuna di queste tre macro-aree di riferimento individuate.

Il terzo capitolo esamina il ruolo del multilinguismo nel film drammatico come veicolo per generare e accrescere il conflitto fra diverse identità culturali che si trovano a confrontarsi fra loro. L'analisi prende avvio dal polo negativo dell'*omogeneizzazione linguistica* per arrivare, nel corso della trattazione, al polo positivo della *corrispondenza veicolare*. Nel primo caso, i personaggi di un film, pur provenendo da contesti geografici e

culturali differenti, parlano tutti la stessa lingua, quella dello spettatore: la loro identità culturale risulta per così dire “mutilata” della componente linguistica. Seguendo la distinzione proposta da Seymour Chatman (1981) fra *storia* (il contenuto della narrazione) e *discorso* (le modalità attraverso cui questo contenuto narrativo si materializza in un racconto, si fa *testo*), si può dire che *le lingue delle storie* (cioè quelle che i personaggi parlerebbero nella vita reale) sono sostituite da un'unica lingua del discorso, quella del film. Quella che Meir Sternberg (1981) chiama “homogenizing convention” si rivela una modalità di rappresentazione molto pratica al cinema, specie in quello del passato (cfr. O'Sullivan, 2007, 2001; Cronin, 2009). Un caso emblematico in questo senso è costituito dal film americano *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), le cui vicende, ambientate in Marocco nel corso della seconda guerra mondiale, vedono coinvolti personaggi di diverse nazionalità i quali interagiscono fra di loro quasi esclusivamente in inglese. Le lingue “reali” di questi personaggi sono confinate sullo sfondo, ai margini del discorso filmico, producendo un effetto che Chris Wahl (2005, 2008) definisce “postcarding”.

Nel caso della corrispondenza veicolare, al contrario, le lingue della storia coincidono con *le lingue* del discorso, secondo una logica di rappresentazione plurale che seguendo Wahl si può definire “naturalistica”: ogni personaggio del film si esprime nella lingua che una persona userebbe nella vita reale. I personaggi francesi parlano francese, i tedeschi tedesco e via discorrendo. Storicamente, è il cinema europeo ad avere prodotto, fin dagli anni Trenta, esempi di quello che studiosi come Chris Wahl (2005, 2008) e Tessa Dwyer (2005) battezzano come “polyglot film genre”: *La grande illusione* (1937) del francese Jean Renoir o pellicole del neorealismo italiano come *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini. Uno dei temi cardini di questo cinema europeo multilingue è rappresentato dalla guerra, in particolare dalla seconda guerra mondiale e dalle tematiche correlate dell'olocausto e della guerra fredda: si tratta di momenti nella storia del Novecento in cui il mondo si è fatto davvero più globale, costituendo un'occasione irripetibile di contatto e di scontro fra identità linguistiche e culturali. Altro tema ricorrente nel cinema drammatico multilingue è quello del viaggio: i personaggi si trovano a interagire all'interno di uno spazio internazionale (un treno, una nave, ecc.), in cui lingue e identità diverse si oppongono le une alle altre. In tempi più recenti, la sempre crescente interconnessione fra le persone ha trovato espressione in quel cinema che mette in scena due fenomeni distintivi della società contemporanea: da un lato, la globalizzazione e, dall'altro, i processi di immigrazione e di integrazione sociale.

Nel corso dell'esposizione, vengono passate in rassegna anche quelle modalità di rappresentazione che si collocano in una situazione intermedia fra questi due estremi. L'analisi parte dai casi più semplici di omogeneizzazione quasi totale, in cui il multilinguismo è ridotto al minimo e produce un effetto “da cartolina”, per proseguire man mano con quelli più articolati, in cui la presenza di lingue diverse all'interno di un film è resa con diverse gradazioni. In primo luogo, quei casi in cui lingue diverse sono solo parzialmente presenti nel tessuto discorsivo del film: questo significa che soltanto una porzione limitata dei dialoghi fa ricorso alle lingue “reali” della storia, mentre in altri momenti esse sono sostituite da un'unica lingua del discorso, annullando dunque le differenze. In secondo luogo, quei casi in cui realizza una rappresentazione più realistica di lingue e identità attraverso un meccanismo di sostituzione: mentre le lingue secondarie della storia sono presenti in modo veritiero, la lingua primaria delle vicende è invece rimpiazzata dalla lingua dello spettatore in modo da favorirne la comprensione. Infine, quei casi, in cui la rappresentazione di lingue diverse è sì realistica (da un punto di vista qualitativo), ma il loro uso è quantitativamente contenuto nel film. In altri termini, la storia è costruita in modo tale che a livello discorsivo prevalga una sola lingua rispetto alle altre: in genere questa lingua è quella degli spettatori a cui originariamente è indirizzato il film. Questa specifica modalità di rappresentazione è riscontrabile nel cinema americano già a partire dagli anni Trenta.

Nel quarto capitolo si passa ad approfondire il ruolo svolto dal multilinguismo nella commedia, evidenziando come in questo genere cinematografico il ricorso a lingue diverse possa diventare un veicolo di confusione e di umorismo. L'analisi parte prendendo in considerazione quattro scene tratte da *One, Two, Three* (1961) di Billy Wilder, per poi estendersi anche ad altri film del campione: commedie che presentino tanto punti di contatto quanto di divergenza con gli elementi emersi dall'esame di questo primo film, usato dunque come punto di riferimento per le considerazioni fatte a seguire. La scelta di privilegiare un'analisi più dettagliata di *One, Two, Three*, rispetto ad altre commedie presenti nel materiale in esame, trova giustificazione nel fatto che questa pellicola rappresenta senza dubbio il primo caso, fra i film del campione, in cui non solo le identità culturali, ma anche le diverse lingue impiegate hanno un certo peso quantitativo, oltre a rivestire un ruolo qualitativamente significativo all'interno del film.

La confusione delle identità linguistiche e culturali risulta un vero e proprio leitmotiv delle commedie che portano sullo schermo la rappresentazione di un incontro interculturale. Questa confusione agisce tanto a livello diegetico (nelle interazioni, cioè,

fra i personaggi del film) quanto a livello di percezione da parte dello spettatore di ciò che avviene sullo schermo (livello extra-diegetico). L'effetto umoristico che la presenza di lingue diverse spesso produce in un film non deve essere inteso solamente come umorismo che si esprime attraverso la parola, come avviene nel caso dei giochi di parole o delle battute di spirito (cfr. Chiaro, 1992), quanto piuttosto come una forma di umorismo che coinvolge un'area più ampia in cui è la lingua in sé, e più in generale l'identità culturale, a creare un effetto comico. Si tratta di una modalità di umorismo, che sulla scia di Chiaro (cit.) si propone di chiamare *umorismo fra identità linguistiche e culturali in contrasto*, in quanto sono proprie identità e culture diverse a diventare il bersaglio di una parodia, di una presa in giro bonaria o di un commento sarcastico o tagliente.

Nel film di Wilder, infatti, l'umorismo è tutto giocato sul contrasto fra persone che appartengono a culture diverse: americani e tedeschi occidentali, da un lato, e russi e tedeschi orientali, dall'altro. Dall'analisi del film emergono tre aspetti fondamentali che caratterizzano non solo questo film, ma che si ritrovano anche nelle altre commedie multilingue che compongono il campione. Il primo elemento è costituito dal fatto che, in una situazione di comunicazione interculturale, l'identità di ciascuna delle parti coinvolte possa diventare un veicolo di umorismo e ilarità. Questo avviene su due piani. Innanzitutto a livello di visione fortemente stereotipata che ognuna delle parti in causa ha dell'altra (nello specifico i capitalisti dei comunisti, e viceversa). In secondo luogo, l'umorismo agisce anche sul piano strettamente linguistico attraverso il ricorso a una lingua caratterizzata da una forte intonazione straniera, da un accento per così dire "tipico", o meglio stereotipico, che finisce per accrescere ulteriormente la portata umoristica dello scambio comunicativo. L'accento tipico è un dispositivo linguistico che agisce a livello fonologico in base al quale si fa parlare un personaggio straniero in una lingua diversa dalla propria con un'intonazione che segnala chiaramente la sua nazionalità. Si tratta di uno degli escamotage più comuni con cui, in un regime di omogeneizzazione linguistica, è possibile richiamare alla mente e portare alle orecchie dello spettatore le diverse lingue della storia che a livello discorsivo sono invece state sostituite da un'unica lingua.

Il secondo elemento che emerge dall'analisi è la funzione comica che la traduzione fornita in scena da uno dei personaggi, la cosiddetta "interpretazione diegetica" (cfr. O'Sullivan, 2007, 2001; Bleichenbacher, L. (2008) può assolvere all'interno di un film, specie nei casi di "contro-traduzione", cioè quando un personaggio si inventa di sana pianta una traduzione delle parole pronunciate da un altro in una lingua straniera, senza che questa traduzione presenti alcun tipo di aggancio reale a quanto detto dalla persona

fintamente “tradotta”. Collegato a quest'aspetto, il terzo elemento rilevato consiste proprio nell'impiego, in alcuni momenti del film, di una lingua diversa rispetto a quella usata solitamente nei dialoghi, impiego che ha come obiettivo principale quello di produrre un effetto comico (cfr. Chiaro, 2007; 2010; Cronin, 2009). In genere si tratta di sequenze che non hanno un peso narrativo decisivo nello sviluppo della trama, ma che mettono in scena un vero e proprio *pastiche* comico, in cui è la presenza stessa della lingua straniera a creare un momento di confusione e ilarità o ad accrescerlo ulteriormente. In questi casi, l'umorismo non è tanto determinato da quello che si dice (il *cosa*), quanto piuttosto dal semplice fatto che questo qualcosa venga detto in una lingua diversa dalla lingua principale del film (ovvero dal *come* questo qualcosa viene detto).

Il quinto capitolo esamina il ruolo che il multilinguismo può assumere nel cinema thriller come veicolo di suspense, offrendo un'analisi dettagliata dei quattordici film multilingue diretti da Alfred Hitchcock, l'unico regista la cui produzione multilingue è entrata interamente a far parte del campione di film esaminati nella presente ricerca. Come sottolineato da Delabastita & Grutman (2005: 24) e da Delabastita (2014), la suspense, costituisce, infatti un principio narrativo di base con cui l'utilizzo del multilinguismo è perfettamente compatibile. Il capitolo offre una ricostruzione diacronica dell'evoluzione che il multilinguismo ha subito all'interno della filmografia del “maestro del brivido”, a partire dai suoi primi film girati in Inghilterra negli anni Trenta per arrivare alla fine degli anni Sessanta, quando Hitchcock ha diretto *Torn Curtain* (1966), indubbiamente il suo film multilingue meglio strutturato. Questa evoluzione viene ripercorsa anche prendendo in considerazione le diverse scelte operate nelle rispettive versioni in italiano dei film esaminati.

Nel corso dell'esposizione, il discorso viene contemporaneamente esteso anche agli altri film thriller inclusi nel campione (per un totale di venti titoli), mettendo in evidenza le somiglianze e le differenze rispetto ai film di Hitchcock. Il capitolo, pertanto, non si limita solamente ad analizzare la produzione multilingue di un singolo regista (Hitchcock), ma cerca anche di fare più ampia luce sul significato che il multilinguismo assume all'interno di uno specifico genere cinematografico - il film thriller - che nel campione di film esaminati è rappresentato in maniera piuttosto significativa in termini numerici. La presenza numerica certamente più contenuta di thriller, se paragonata a quella dei film drammatici o delle commedie, permette una trattazione più dettagliata dei film rispetto a quanto non è stato possibile fare nei due capitoli precedenti per il film drammatico e la commedia.

Nella produzione multilingue di Hitchcock, anche se la presenza di lingue diverse dall'inglese risulta quantitativamente contenuta, esse, nondimeno, rivestono un ruolo decisivo all'interno di questi film, se le si considera da un punto di vista qualitativo (narrativo o semiotico più in generale): esse, in genere, operano come veicolo di suspense. L'assunto di partenza con cui si interpreta il significato del multilinguismo nei film del maestro del brivido si muove sempre sui tre binari del conflitto, della confusione e della resa realistica. La presenza di più lingue all'interno dei suoi film sembra rispondere in prima istanza a una di queste tre funzioni. Ma accanto ad esse, e oltre ad esse, il multilinguismo sembra molto spesso muoversi in direzione della suspense, elemento che in alcuni casi contribuisce a produrre o ad accrescere. In nessuno dei film di Hitchcock, infatti, le lingue secondarie sono accompagnate da sottotitoli, una scelta traduttiva operata proprio in vista dell'aumento della suspense, specie se lo spettatore non conosce la lingua in questione. Nella filmografia del maestro del brivido, per di più, il ricorso al multilinguismo non ha solo importanti implicazioni semiotiche, ma anche narrative, rivelandosi una risorsa decisiva per lo sviluppo dell'intreccio.

Il sesto capitolo, infine, offre un'analisi integrata dei dati emersi nella ricerca insieme a una discussione critica dei risultati ottenuti. In primo luogo, viene posto l'accento sulle differenze che intercorrono fra il cinema americano e quello europeo in merito alla rappresentazione di lingue e identità diverse, mettendo in risalto come, almeno fino agli anni Novanta, la vocazione multilingue o poliglotta, per richiamare la definizione di Wahl (2005, 2008), sembra essere una caratteristica unica ed esclusiva del panorama europeo. Fin dagli anni Trenta, infatti, è possibile registrare fra le produzioni del vecchio continente diversi esempi di film che si contraddistinguono non soltanto per una rappresentazione realistica delle lingue, ma anche per la moltiplicazione dei punti di vista e delle prospettive con cui gli eventi sono narrati: dal cinema francese di Jean Renoir alla filmografia di registi della *Nouvelle Vague* come Jean-Luc Godard, François Truffaut e Louis Malle, da alcuni fra i capolavori più celebri del neorealismo italiano come *Roma città aperta* e *Paisà* di Rossellini a *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, dal film *Hitlerjunge Salomon* (1990) diretto dalla polacca Agnieszka Holland a *Land and Freedom* (1995) e *Carla's Song* (1996) di Ken Loach. Per proseguire ancora nell'ultimo decennio con i film di registi come il tedesco Fatih Akin, il franco-rumeno Radu Mihăileanu, il serbo Emir Kusturica, la danese Susanne Bier e ancora Ken Loach con film come *Ae Fond Kiss...* (2004), *It's a Free World...* (2007) e *Route Irish* (2010).

Al contrario, nel caso delle produzioni statunitensi, l'impiego di lingue diverse dall'inglese è sempre stato piuttosto contenuto, almeno fino a tempi abbastanza recenti: nella quasi totalità dei casi si tratta di film che solo formalmente appaiono multilingue, ma che in realtà ricorrono a un multilinguismo spesso da cartolina o comunque minimo, che risente di quell'atteggiamento omogeneizzante di fondo, finanche egemonizzante, che ha a lungo contraddistinto il modo e lo sguardo con cui Hollywood ha guardato alla diversità linguistica e culturale (cfr. Shohat & Stam, 1985, 1994). Solo a partire dagli anni Duemila si riscontra anche nel cinema americano una maggior attenzione verso il problema "lingua" con film come *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *The Kite Runner* (Marc Forster, 2007), *The Burning Plain* (Guillermo Arriaga, 2008), *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009), *Gran Torino* (2008) e *Hereafter* (2010) di Clint Eastwood. In questi casi, l'inglese divide la scena con altre lingue in maniera significativa. In altri film, invece, anche se è indubbiamente registrabile una riproduzione più accurata sul piano linguistico rispetto al passato, con i vari personaggi che ora tendono a esprimersi nella *propria* lingua, resta il fatto che si tratta pur sempre di un coro polifonico in cui si distacca nettamente la voce di un cantante solista: quella dell'inglese americano.

Il capitolo prosegue con una discussione critica dei criteri utilizzati e delle strategie adottate dai professionisti del doppiaggio italiano per gestire la presenza di più lingue all'interno di un film. In particolare, tre differenti macrostrategie sono individuate: primo, la conservazione dell'originale dimensione multilingue del film (doppiando in italiano solo la lingua principale del film e mantenendo l'opposizione con le lingue secondarie); secondo, la neutralizzazione delle situazioni multilingue rappresentate (in direzione di un'omogeneizzazione linguistica non presente in originale); terzo, la riduzione quantitativa della dimensione multilingue del film che consiste in una conservazione solo parziale delle lingue secondarie, le quali sono in alcuni punti doppiate in italiano al pari della lingua principale. Nel caso dei film di produzione europea sembra ancora prevalere la tendenza da parte degli operatori del settore verso la neutralizzazione delle situazioni multilingue rappresentate.

Il capitolo si chiude con alcune osservazioni critiche di carattere conclusivo. In primo luogo, vengono fatte alcune considerazioni sul rapporto tra sottotitoli e multilinguismo, le quali sono suggerite in particolare dall'analisi degli otto film del campione, dei quali è disponibile solamente una versione sottotitolata in italiano. In secondo luogo, sono discussi gli aspetti più salienti emersi nella ricerca, ovvero le difficoltà di carattere tecnico, economico e ideologico che sono alla base di e che in parte giustificano le attuali pratiche

traduttive seguite nella traduzione del cinema multilingue. Infine, vengono prese in considerazione le questioni che restano aperte, delineando al contempo anche possibili nuovi sviluppi di ricerca nel campo della traduzione del cinema multilingue.

Capitolo Uno

DIVERSITÀ LINGUISTICA E CULTURALE AL CINEMA: LO STATO DELL'ARTE

1.1. Cinema e uso di lingue diverse: linguistica del dominio vs. film poliglotta

In questo primo capitolo si passerà in rassegna il panorama degli studi e delle ricerche precedentemente condotti sul tema della rappresentazione sul grande schermo di lingue e identità culturali diverse e alla conseguente traduzione di questo cinema multilingue per un nuovo pubblico di spettatori. Si partirà esaminando i lavori svolti sull'argomento nel campo dei *film studies*, per poi proseguire, nei prossimi paragrafi, con l'analisi della letteratura prodotta nell'ambito degli studi di traduzione e delle discipline affini, prestando particolare attenzione a quanto è già emerso nel settore della traduzione audiovisiva.

Nonostante gli studi di cinema in generale (dall'estetica alla teoria del film) e la semiotica del cinema più in particolare abbiano da sempre parlato della settima arte in termini di linguaggio e di lingua, l'attenzione degli studiosi raramente è stata indirizzata alla componente verbale e vocale del codice acustico di un film (cfr. Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999)¹. Come ben evidenziato da Kozloff (2000: 6), paradossalmente il dialogo filmico è stato un elemento trascurato dalla ricerca, eppure esso rappresenta un significante essenziale, in quanto “what the characters say, exactly how they say it, and how the dialogue is integrated with the rest of the cinematic techniques are crucial to our experience and understanding of every film” (*ibidem*).

La stessa sorte è toccata, di conseguenza, anche alla lingua usata di volta in volta dai personaggi nei dialoghi di un film. Se si consulta un manuale di storia del cinema come quello di Bordwell & Thompson (2010a), si noterà come difficilmente esso si soffermi a prendere in considerazione la lingua che i personaggi dei film esaminati adoperano. Una menzione viene fatta, per esempio, nel caso del film di Roberto Rossellini *Paisà* (1946), di cui si dice brevemente che “dà voce a personaggi che si esprimono nella propria lingua (quelli italiani in un parlato tanto fedele alle rispettive particolarità dialettali da risultare a

¹ Un'eccezione importante è il lavoro del teorico francese Chion (1991) sulla voce nel cinema.

tratti quasi incomprensibile).” (Bordwell & Thompson, 2010a: 212). Questo elemento è stato evidenziato dagli studiosi, perché l'uso realistico di lingue diverse nel film è un aspetto che riveste un ruolo centrale nella sua economia (narrativa e discorsiva).

Il lavoro di Sarah Kozloff sul dialogo filmico nel cinema americano rappresenta un tentativo importante di riempire il vuoto che si è creato intorno al dialogo filmico, elemento rilevante, ma spesso trascurato, del testo filmico. All'interno del suo studio, Kozloff dedica soltanto poche pagine, ma significative, al problema della rappresentazione sul grande schermo di lingue diverse dall'inglese (lingue straniere, dialetti e varietà gergali) e di identità diverse da quella americana (cfr. pp. 80-84). In particolare, la studiosa mette in evidenza due importanti funzioni che l'uso di lingue straniere può assolvere in un film di finzione: per un verso, una funzione per così dire “mimetica” (di aderenza al reale), la quale in genere cede terreno in favore dell'altra funzione, quella narrativa. Nelle parole di Kozloff (2000: 80):

Naturally, the most realistic strategy would be to have such characters speak freely in their native languages, but strict realism always loses out to the other demands of film speech. Thus, the foreign dialogue is generally minimized, and its import is nearly always made clear by context, cognates, or pantomime, or by having a bilingual character handily present to provide a translation.

Quando non è possibile ridurre ai minimi termini i dialoghi in lingua straniera, il cinema americano ricorre a una strategia differente che consiste nel rendere in inglese quanto in realtà dovrebbe essere detto in quella lingua: questa procedura di trasformazione, che Kozloff definisce di “self-dubbing”, può avvenire dopo una dissolvenza audio oppure fin dall'inizio del film. In questo modo, i personaggi stranieri parlano in inglese al pari di quelli americani, ma “this English will be spiced with some of the accent and idioms of the original language to foreground the fact that the characters are foreign” (Kozloff, *ibidem*). Shohat & Stam (1985), il cui lavoro combina gli studi sul cinema con suggestioni che provengono dagli studi culturali, hanno letto questa strategia di sostituzione linguistica in chiave di potere e di dominio (cfr. pp. 52-58): essa rappresenterebbe la prova dell'insensibilità dimostrata da Hollywood nei confronti della diversità linguistica e culturale che ha portato all'affermazione dell'inglese americano come lingua egemonica nel cinema. Nel lavoro successivo, che sviluppa e amplifica l'analisi e l'interpretazione del precedente studio, Shohat & Stam (1994: 191) parlano di una vera e propria “linguistic of domination”:

Hollywood proposed to tell not only its own stories but also those of other nations, and not only to Americans but also to the other nations themselves, and always in English. [...] By *ventriloquizing the world*, Hollywood diminished the possibilities of linguistic self-representation for other nations. Hollywood both profited from and itself promoted the world-wide domination of the English language,

thus indirectly contributing to the subtle erosion of the linguistic autonomy of other cultures (*ibidem*, enfasi aggiunta).

Accanto alle strategie di minimizzazione e di sostituzione delle lingue diverse dall'inglese, Kozloff (cit.) rileva che:

One other method is occasionally used to translate foreign dialogue: printed subtitles. Subtitles are most likely to be found in more contemporary films with extended but discrete scenes of narrative relevance transpiring in another language (*ibidem*).

Oltre a strategie testuali e discorsive (un personaggio del film che fa da interprete, utilizzo di parole imparentate, contesto generale come guida all'interpretazione del testo), in tempi recenti, è possibile che le lingue diverse dall'inglese siano accompagnate da un dispositivo paratestuale come i sottotitoli che mediano linguisticamente consentendo la comprensione di quelle parti di dialogo prodotte in una lingua diversa dall'inglese.

Un altro contributo importante sull'argomento, proveniente sempre dal campo degli studi di cinema, è offerto dai due lavori di Chris Wahl (2005, 2008) su ciò che egli chiama “polyglot film” o “film poliglotta”, per usare la traduzione in italiano del primo di questi due lavori che è disponibile sulla stessa rivista *Cinemascope* in cui è comparsa la versione in lingua inglese dell'articolo². Si tratta di un “genere”, come lo definisce lo studioso, che sembra più tipico del cinema europeo, in quanto non segue le stesse logiche di rappresentazione della diversità linguistica messe in atto dal cinema statunitense (riduzione o sostituzione), cioè un metodo che Wahl definisce “da cartolina” (p. 2). Nelle parole di Wahl (2005:2):

Il film poliglotta, al contrario, è naturalistico: le lingue sono usate nei modi che tutti userebbero nella realtà. Esse definiscono i limiti geografici o politici, “visualizzano” i differenti livelli sociali, personali o culturali dei personaggi e arricchiscono la loro aura in congiunzione con la voce. La complessità e la varietà della rete di personaggi e l'intensa singolarità di ogni persona che sta al centro del film poliglotta rende impossibile il doppiaggio senza distruggere il film.

Wahl si schiera nettamente a favore dei sottotitoli o della non traduzione (cioè nessun tipo di ausilio linguistico alla comprensione) per questo tipo di film, in quanto essi “sono anti-illusionisti, nel senso che non provano a nascondere la diversità della vita umana dietro la maschera di un linguaggio universale.” (p. 3). In considerazione della sua definizione come genere più o meno formalizzato, che si contraddistingue per una serie di codici e di convenzioni comuni che consentono di identificarlo come tale, Wahl (2005, 2008) prova anche a fornire un'articolazione del cinema poliglotta in cinque sottogeneri distinti:

² Si tenga presente fin da ora che, tutte le volte che nel corso della presente dissertazione si citerà il lavoro di Wahl (2005), si farà riferimento alla versione in italiano di quest'articolo, tradotta da Massimiliano Gaudiosi, presente anch'essa sulla rivista on-line *Cinemascope* (<<http://www.cinemascope.it>>, ultimo accesso: 24/11/2014) insieme alla versione in inglese dell'articolo: *Scoprendo un genere. Il film poliglotta* (pp. 1-8).

1. il film di alleanza (2005) o *the fraternisation film* (2008): all'originale *alliance* usato nel 2005 viene preferito il termine *fraternisation* nel lavoro del 2008;
2. il film di globalizzazione (2005) o *the globalisation film* (2008);
3. il film di immigrazione (2005) o *the migration film* (2008): in Wahl (2008: 340) lo studioso dice chiaramente di preferire questa seconda dicitura onnicomprensiva rispetto a quella precedentemente usata di *immigrant film*;
4. il film coloniale (2005) o *the colonial film* (2008);
5. il film esistenziale (2005) o *the existential film* (2008).

In Wahl (2005) viene proposto anche un sesto sottogenere, il film a episodi, che nel lavoro successivo non viene più considerato come una categoria a sé stante, in quanto molti dei film presi come esempi per uno degli altri cinque sottogeneri individuati sono in realtà anche film a episodi (si veda *Paisà* di Rossellini o *Babel* di González Iñárritu). Se in Wahl (2005), il film poliglotta è considerato dallo studioso come una chiara espressione del panorama cinematografico europeo, in cui è possibile registrare a partire dagli anni Novanta ciò che egli chiama “la ‘New Wave’ del film poliglotta” (p. 8) con registi come Fatih Akin o Caroline Link, nello studio successivo Wahl (2008: 334) nota che:

The phenomenon of polyglot movies is not restricted to European cinema. The recent example of *Babel* (2006) alone shows convincingly that even on the US film market multilingual productions are not, nor are they no longer, impossible. However, the history of European continent, especially its colonial past, has left its mark on the “European style of filmmaking.”

In tempi recenti, anche per le produzioni *made in USA* sembrerebbe dunque possibile offrire una rappresentazione più realistica di lingue e culture diverse: un primo passo per superare quella logica del dominio e di supremazia linguistica che secondo Shohat & Stam (1985, 1994) a lungo ha contraddistinto il cinema americano “ventriloquo”.

Allo snodo fra studi cinematografici, culturali e linguistici si inserisce la raccolta di saggi curata da Verena Berger e Miya Komori (2010) che prende in esame il rapporto fra processi di migrazione e “polyglot cinema” in produzioni europee contemporanee realizzate in Francia, Spagna, Portogallo e Italia (in quest'ordine di importanza stabilito dal numero di contributi che analizzano quella specifica realtà cinematografica, con in testa il cinema francese a cui sono dedicati ben sette dei quattordici saggi). Nel volume non vengono analizzati solo film narrativi, ma anche documentari (cfr. Berger, 2010). Gli argomenti affrontanti e gli approcci seguiti vano dalla teoria della traduzione all'analisi linguistica, dagli studi culturali (con particolare accento posto su temi quali globalità, mobilità e post-colonialismo) all'analisi del film. La raccolta di saggi offre uno stimolante

resoconto “transdisciplinare” sulla delicata questione della rappresentazione della diversità linguistica e culturale all'interno del paradigma degli studi cinematografici.

1.2. Multilinguismo in testi di finzione: omogeneizzazione linguistica vs. corrispondenza veicolare

In questa sezione, dagli studi di cinema si passerà a prendere in considerazione le ricerche e i lavori svolti in ambiti disciplinari più vicini agli studi di traduzione: dalla critica letteraria all'analisi (socio)linguistica, dalla narratologia alla teoria della traduzione. Punto di partenza obbligato e riferimento essenziale per chi voglia studiare l'uso di più lingue all'interno di un film o più in generale all'interno di un testo di finzione è costituito dallo “storico” lavoro di Meir Sternberg (1981) sulle modalità in cui più lingue possono essere rappresentate all'interno dello stesso testo narrativo (principalmente letterario, anche se nello studio l'autore porta anche alcuni esempi dal cinema). Secondo Sternberg (1981: 203), ci sono tre “drastiche” procedure per rappresentare lingue diverse in un testo di finzione:

1. *referential restriction*;
2. *vehicular matching*;
3. *homogenizing convention*.

Nel primo caso, si limita l'estensione del mondo rappresentato nel testo di finzione (romanzo o film) entro i confini di una singola comunità, che risulta linguisticamente omogenea e i cui modelli discorsivi corrispondono a quelli del pubblico di riferimento di quel testo. Come dire un romanzo scritto in francese, le cui vicende hanno luogo in una cittadina francese e che si rivolge a un pubblico di lettori francesi. Nel secondo caso:

Vehicular matching, on the other hand, far from avoiding linguistic diversity or conflict, accepts them as a matter of course, as a fact of life and a factor of communication, and sometimes even deliberately seeks them out - suiting the variations in the representational medium to the variations in the represented object. [...] [T]he framed heterolingual or polylingual speech-events are replicated and in this sense given full communicative autonomy, while the overt role of the reporting speech-event is limited to the provision of bridging links, interscenic summary or possibly no more than the inverted commas of quotation (p. 223).

La corrispondenza veicolare fra le lingue della storia, quelle cioè usate o che dovrebbero essere usate dai personaggi, e le lingue del discorso, quelle cioè usate effettivamente nel tessuto discorsivo attraverso cui il film o il romanzo si esprime in quanto testo, non è altro che la strategia realistica di cui parla Kozloff (2000) o l'uso naturalistico a cui si riferisce Wahl (2005, 2008) nella sua analisi del cinema poliglotta. Infine, nel caso in cui si ricorra alla terza possibilità (*homogenizing convention*), si produce la sostituzione di cui parlano

Shohat & Stam (1985, 1994) e Kozloff (2000), per cui l'inglese rimpiazza nei dialoghi del film tutte le altre lingue straniere. Il risultato è un regime in cui vige l'omogeneizzazione linguistica. Nelle parole di Sternberg (1981: 224):

The recourse to the homogenizing convention, finally, retains the freedom of reference while dismissing the resultant variations in the language presumably spoken by the characters as an irrelevant, if not distracting, representational factor. Alice does not find it strange to hear the White Rabbit muttering to itself in English, and there is indeed no reason why she should. After all, doesn't Balaam's ass break into pure Biblical Hebrew and doesn't La Fontaine's fox bring to bear on the poor raven all the rhetorical resources of French?

Se si immaginano queste due procedure di rappresentazione mimetica del reale come i poli estremi di un continuum, in cui la corrispondenza veicolare si trova su quello positivo (ovvero quello della totale presenza di lingue diverse all'interno di un testo), mentre la convenzione omogeneizzante si trova all'altro estremo (quello negativo della loro totale cancellazione), fra questi due estremi Sternberg (1981) individua quattro categorie intermedie che chiama rispettivamente (partendo dal polo positivo verso quello negativo): 1) *selective reproduction*; 2) *verbal transposition*; 3) *conceptual reflection*; 4) *explicit attribution*. In proposito, Sternberg (1981: 232) spiega che:

What is common to the different types or categories of intratextual translation is, then, that the interference with the reported heterolingual speech-event produces a verbally and communicatively mixed quotation, combining the perspectives of the intrusive narrator within the frame and the original speaker within the inset.

La categorizzazione proposta da Sternberg, in particolare la distinzione fra *vehicular matching* e *homogenizing convention*, viene ripresa ed espressamente adottata allo studio di un testo audiovisivo, nello specifico teatrale, da Dirk Delabastita nei suoi due studi (2002, 2005) sulle commedie multilingue di Shakespeare, a cominciare da *Henry V* (*Enrico V*). L'uso di più lingue diverse nel teatro del grande drammaturgo inglese non assolve solamente a una funzione mimetica, ma svolge soprattutto una funzione comica che emerge dalla scarsa dimestichezza che i diversi personaggi hanno con la lingua dell'Altro (quelli francesi con la lingua inglese, e viceversa). In questo senso, è l'incontro interculturale e la traduzione a farsi fonte di umorismo o per dirla nelle parole dello studioso (Delabastita, 2005: 161): “the translational use of foreign languages as a humor-generating mechanism”.

Delabastita (2010) ha successivamente indagato la portata umoristica di un “supposto” multilinguismo analizzando la sit-com televisiva inglese *Allo 'Allo!* (BBC1, 1982-1992), ambientata nella Francia occupata dai nazisti nel corso della seconda guerra mondiale. La serie ha come protagonisti personaggi inglesi, francesi, tedeschi e, in minor misura, italiani che parlano tutti in inglese, pur se ciascuno con il corrispettivo accento straniero

che costituisce l'unica marca tangibile della lingua che questi personaggi parlerebbero nel mondo reale: “the language supposedly spoken in ‘reality’ (represented language) is in many situations different from the language actually spoken on the soundtrack (representing language).” (Delabastita, 2010: 208). Proprio questi diversi modi di parlare inglese con accento straniero costituiscono uno dei motori su cui si basa l'umorismo della serie. In modo non dissimile dall'approccio di Delabastita, si muove Chiaro (2007, 2010) che analizza il “cross-language humour on screen” Chiaro (2007: 123), questa volta, però, utilizzando esempi che provengono esclusivamente dal grande schermo e che spaziano per paese e periodo di produzione dei film multilingue selezionati.

O'Sullivan (2007) rappresenta uno dei primi lavori che applicano la proposta interpretativa avanzata da Sternberg (1981) specificamente allo studio del cinema multilingue. Lo studio prende in esame quella che appare una nuova tendenza nel cinema *mainstream*, rilevata anche da Kozloff (cfr. sezione 1.1): accompagnare con sottotitoli in inglese quelle parti di dialogo che sono prodotte in una lingua straniera. La studiosa definisce questa strategia traduttiva come “part-subtitling”, il cui obiettivo è quello di favorire la comprensione da parte del pubblico quando un film viene girato in due o più lingue diverse. Nelle parole di O'Sullivan (2007: 81):

Unlike conventional subtitles, part-subtitles are appended to part of the dialogue only, are planned from an early stage in the film's production, and are aimed at the film's primary language audience. Such films will have no ‘original’, unsubtitled version, but will be partially subtitled for all audiences.

A livello discorsivo, i “sottotitoli parziali” presentano l'indubbio vantaggio di richiedere poco tempo nella lettura e di risultare meno ingombranti rispetto al “diegetic interpreting”, cioè ai casi in cui è un personaggio del film a fornire una traduzione del dialogo in lingua straniera (cfr. p. 83). Ma l'aspetto più interessante, a livello traduttivo, è che essi rappresentano un caso di ciò che, seguendo Toury (1995: 40-52), la ricercatrice legge come “pseudotranslation”. Si tratta di una pseudo-traduzione, in quanto:

a text in another language does exist, but the original script is contained in the subtitles, and the ostensible ST is in fact the TT. The script may be translated either by language consultants or by the actors themselves into the ‘foreign’ language, as is the case, for instance, in the television shows *Lost* and *Heroes* (p. 90).

I sottotitoli parziali aggiunti a un film costituiscono un tentativo di bilanciare l'atteggiamento omogeneizzante, tipico del cinema americano, con una spinta verso la corrispondenza veicolare, ovvero la volontà di dare voce ai personaggi che non parlano inglese, facendoli esprimere nella loro lingua. O'Sullivan, tuttavia, avverte di non sottovalutare la possibilità che si tratti di un discorso solo apparentemente polifonico,

dietro cui in realtà ancora si cela, in maniera più subdola, quella logica di potere e di dominio che ha contraddistinto a lungo il cinema americano quando affronta la questione della diversità linguistica e culturale (cfr. pp. 89-91).

Se nello studio del 2007 l'attenzione di Carol O'Sullivan è rivolta in particolare all'analisi di un genere cinematografico, il film western, la sua monografia pubblicata nel 2011 (O'Sullivan, 2011) ha l'indiscutibile pregio di prendere in considerazione un numero molto elevato di film, costituendo uno dei primi tentativi di indagare su larga scala (e ad ampio respiro) il tema della rappresentazione della diversità linguistica e culturale sul grande schermo. Vengono esaminate le diverse modalità attraverso cui il "popular film" (cioè, quel cinema che riscuote grande successo fra il pubblico) ha dato voce, a partire dall'avvento del sonoro, ai personaggi che non condividono la stessa lingua parlata dagli spettatori a cui il film è originariamente destinato: dispositivi discorsivi e narrativi di vario genere: dall'interpretazione diegetica alla voce fuori campo di un narratore che si fa traduttore dei dialoghi prodotti in lingua straniera, da una messa in scena traduttiva che guida la comprensione di quelle parti del film girate in altre lingue all'uso più recente dei sottotitoli parziali. Lo studio si concentra maggiormente sulle implicazioni traduttive già presenti nella versione originale di un film, dedicando comunque anche uno specifico capitolo alla discussione della traduzione (sottotitolazione e doppiaggio) di un film multilingue quando esso arriva sugli schermi di altre realtà linguistiche e si rivolge quindi a un nuovo pubblico di spettatori.

Allo stesso modo, la ricerca di Lukas Bleichenbacher (2008) si concentra sull'analisi (socio)linguistica dell'uso di lingue diverse dall'inglese all'interno di un campione di ventotto film hollywoodiani prodotti nel corso degli anni Novanta. Non diversamente da Sternberg (1981), anche Bleichenbacher (cfr. pp. 41-48) rileva per i film esaminati due distinti (e opposti) meccanismi di rappresentazione delle lingue diverse dall'inglese: da una parte, il polo positivo della loro presenza sullo schermo (*presence*), ovvero la corrispondenza veicolare (*vehicular matching*) di cui parla Sternberg, e dall'altra, quello negativo della loro assenza attraverso un meccanismo di sostituzione (*replacement*). La procedura di sostituzione (Bleichenbacher, 2008: 55-91) può realizzarsi attraverso quattro distinte strategie, ovvero:

1. "*Elimination* is characterized by the complete absence of any complete hints as to the nature of the language(s) replaced" (p. 57, enfasi aggiunta). Questa strategia corrisponde alla *homogenizing convention* di cui parla Sternberg.

2. “*Signalization* is defined as the literal naming of a language in the text” (p. 59, enfasi aggiunta). Questa strategia è equivalente alla *explicit attribution* individuata da Sternberg.
3. “*Evocation* is defined as the use of a marked variety of English (the base language), characterized by interference of the replaced language” (p. 59, enfasi aggiunta). Il problema più grosso associato a questo tipo di soluzione risiede nel fatto che l'inglese parlato come L2 (per esempio, un inglese pronunciato con un marcato accento tedesco) è usato per sostituire quella che in realtà sarebbe la lingua madre di quel personaggio (una varietà di tedesco L1). Nella terminologia di Sternberg questa strategia può corrispondere tanto alla *verbal transposition* quanto alla *conceptual reflection* a seconda del livello di interferenza che la lingua sostituita agisce sulla lingua usata dal personaggio. Se tale interferenza è più marcata, a livello linguistico, si tratterà di *verbal transposition*; se invece essa agisce esclusivamente sul piano socio-culturale (vale a dire, un personaggio continua a pensare e ad agire da tedesco anche se nel film parla in inglese) si tratterà di *conceptual reflection*.
4. *Partial presence*, ovvero la non totale eliminazione delle lingue straniere dai dialoghi, le quali dunque riappaiono in alcuni momenti del film (in genere scene corali o comunque in situazioni più di contorno). Questa strategia è assimilabile alla *selective reproduction* delineata da Sternberg.

La ricerca di Bleichenbacher, inoltre, conferma un dato emerso anche in altri studi: l'utilizzo dei sottotitoli come strategia traduttiva per le scene che contengono lingue diverse dall'inglese si afferma solo in tempi recenti nel cinema americano e non si riscontra in maniera sistematica. I film analizzati fanno ricorso anche ad altri espedienti discorsivi per gestire la presenza delle lingue straniere quali, ad esempio, l'interpretazione diegetica, l'uso di parole ed espressioni in lingua straniera di facile comprensione (come le forme di saluto e di ringraziamento), il ricorso a parole straniere che risultano imparentate a parole della lingua inglese o il meccanismo del *code-switching* che consente di ricavare quanto è stato precedentemente detto in una lingua diversa dall'inglese (su quest'ultimo aspetto si vedano anche le considerazioni in Vermeulen, 2012).

Con la sola eccezione di Delabastita (2002, 2010) e in parte di O'Sullivan (2011), gli studi presi in considerazione fin qui si concentrano tutti sulle implicazioni traduttive che la presenza (reale o presunta) di lingue diverse può avere all'interno di un testo audiovisivo, senza prendere in considerazione il successivo passaggio da un originale contesto di

fruizione a un altro del tutto differente, passaggio che implica necessariamente la traduzione di questo prodotto in una lingua diversa da quella usata nella versione originale, il quale si realizza attraverso la pratica del doppiaggio o quella alternativa della sottotitolazione. A ben vedere, un film (e un testo più in generale) in cui si usa più di una lingua apre già di per sé la strada a una serie di considerazioni traduttive rilevanti e di importanti problemi da affrontare, in quanto come ben sintetizzato da Meylaerts (2010: 227): “At the heart of multilingualism we find translation”. La stessa Meylaerts (2006: 2) aveva già notato che: “In an important way, the issues of linguistic diversity and multilingualism are inherently tied to translation.”

In questo orizzonte concettuale si inseriscono sia lo studio di Cronin (2009) sia il numero speciale di *Linguistica Antverpiensia* curato da Dirk Delabastita e Rainier Grutman (2005) su “fictionalising translation and multilingualism”. Entrambi questi lavori indagano il modo, anzi i modi in cui la traduzione e la diversità linguistica sono rappresentate in testi di finzione: il cinema nel caso di Cronin, i testi letterari e audiovisivi nella raccolta di saggi curata da Delabastita e Grutman. Fra gli articoli presenti all'interno di questa raccolta, due, in particolare, prendono in considerazione l'uso di più lingue all'interno di un prodotto audiovisivo: l'articolo di Tessa Dwyer e quello di Roberto A. Valdeón. Dwyer analizza il film americano *Lost in Translation* (2003) di Sofia Coppola ricollegando alla più vasta tradizione (per lo più europea) di ciò che la studiosa, sulla falsa riga di Wahl (2005, 2008), chiama “polyglot genre”, di cui ricostruisce la genesi e l'evoluzione.

Lo studio di Valdeón rappresenta uno dei primi (e finora pochi) lavori condotti su una serie televisiva multilingue. La sua analisi prende in considerazione l'uso di forestierismi, nello specifico parole francesi e spagnole, nella sit-com statunitense *Frasier* (NBC, 1993-2004), in genere usati per creare situazioni umoristiche, non solo nella versione originale, ma anche nelle rispettive versioni doppiate in spagnolo e in francese. Queste due lingue, che in originale sono le lingue *altre*, diventano, nelle rispettive traduzioni, la lingua principale della serie e si perdono confluendo nel resto dei dialoghi, i quali hanno dovuto subire una parziale riscrittura soprattutto alla luce delle diverse implicazioni ideologiche che l'uso di queste lingue può avere sui due nuovi pubblici di destinazione (il francese è mantenuto nella versione spagnola la quale però ha dovuto riadattare quei dialoghi che in originale sono già in spagnolo; nella versione francese è avvenuto il contrario).

Nell'introduzione alla sua monografia, discutendo sulla visibilità dei traduttori nel cinema, Michael Cronin (2009: x) osserva che:

Less attention, however, has been paid to translators not so much as agents of representation but as *objects of representation*. That is to say, one way of putting translators back into the picture is to see what happens to translators when they get put into the pictures (enfasi aggiunta).

L'obiettivo del suo studio è analizzare come la traduzione viene concepita, pensata, e rappresentata sul grande schermo, in quanto

there has been no sustained attempt to examine the thematization of translation in films themselves. In other words, what films have to say about translation and the dilemmas of translation is a largely neglected topic, despite the fact that [...] issues of translation and language difference have been a recurrent concern across a number of very different film genres (p. xi).

Il cinema sembra rappresentare il mezzo di comunicazione più adeguato per toccare con mano la visibilità della traduzione e del traduttore, in quanto da sempre la settima arte si è preoccupata di mettere in scena situazioni di contatto linguistico e di scambio interculturale, derivate dalla instancabile mobilità delle persone e dai processi di crescente globalizzazione che hanno interessato il mondo contemporaneo. I film che Cronin prende in esame, pur spaziando per genere (western, commedia, film drammatico e film di fantascienza), sono però accomunati da questa caratteristica di fondo. L'analisi condotta per ciascuno dei generi cinematografici considerati, allo snodo fra studi culturali e teoria della traduzione, mette in risalto come il cinema sia sempre stato consapevole della questione “diversità linguistica” e del conseguente problema della sua traduzione.

In particolare, Cronin pone l'accento sulle distinte modalità di rappresentazione della diversità linguistica: il ricorso a un personaggio che fa da interprete in un contesto biculturale; la pressoché totale cancellazione di ogni differenza linguistica attraverso l'espedito di far parlare tutti i personaggi del film nella stessa lingua, seppure con un'inflessione e una padronanza diverse a seconda dei casi (per esempio, gli indiani del film western quasi mai conoscono a fondo l'inglese, stessa situazione in cui si trova è appena sbarcato nel nuovo mondo in cerca di fortuna); la mancata traduzione o una traduzione inefficace (deliberatamente tale o percepita come tale dai suoi fruitori) come risorsa di comicità (nella commedia) o di conflitto (nel film drammatico). L'argomentazione per generi cinematografici, inoltre, dimostra come l'uso di lingue diverse e i modi per tradurle cambi e assuma un significato a seconda del genere che si analizza e dal ruolo che la diversità linguistica assume nell'economia complessiva del film.

In merito alle diverse funzioni che l'uso di lingue diverse può avere in un film o comunque in un testo di finzione, esse sono ben sintetizzate da Delabastita e Grutman nella loro introduzione al numero speciale di *Linguistica Antverpiensia*, quando essi osservano che (2005: 24):

the use of multilingualism and interlinguistic situations is perfectly consistent with a number of basic narrative principles, such as conflict, character configuration, spatial opposition, mimesis, and suspense management.

Queste funzioni sono state, a loro volta, identificate anche nella letteratura che è stata precedentemente esaminata (o comunque sono riconducibili alle osservazioni fatte negli studi fin qui discussi), in particolare:

- *Conflict* ovvero marcare nettamente la propria identità culturale in opposizione e in contrasto a un'altra: Delabastita (2002); Bleichenbacher (2008); Cronin (2009); Berger & Komori (2010). Conflitto e opposizione identitaria sono concetti che imbevono di sé anche l'analisi di Naficy (2001) sulle forme di “accented cinema”, vale a dire il cinema dell'esilio, della diaspora, dell'esperienza post-coloniale che si esprime in narrazioni multilingue in cui le nozioni di identità e di trasgressione dell'identità si fanno centrali. In merito cfr. anche Biscio (2013).
- *Character configuration* o caratterizzazione: Wahl (2005, 2008); Valdeón (2005); Bleichenbacher (2008); Berger & Komori (2010).
- *Spatial opposition* ovvero l'uso di una lingua straniera per segnalare che l'azione si sta svolgendo in una data area geografica o che un dato personaggio è originario di un altro paese l'effetto da cartolina di cui parla Wahl (2005, 2008); cfr. anche Cronin (2009) e O'Sullivan (2011).
- *Mimesis* o realismo: Delabastita (2002, 2010); Wahl (2005, 2008); Bleichenbacher (2008); Berger & Komori (2010); O'Sullivan (2011).
- *Suspense*: per i testi letterali cfr. Delabastita (2014); per il cinema si rimanda al capitolo cinque di questa dissertazione.

A queste funzioni (narrative) ne va aggiunta anche un'altra che emerge con chiarezza in un buon numero di studi, ovvero:

- *Humour* o confusione: Delabastita (2002, 2005, 2010); Valdeón (2005); Chiaro (2007, 2010); Bleichenbacher (2008); Cronin (2009).

1.3. La traduzione audiovisiva del cinema multilingue

Come si diceva, studi come quelli condotti da Delabastita (2002, 2010) e da Valdeón (2005) sui prodotti audiovisivi multilingue (il teatro nel primo caso, la sit-com televisiva negli altri due), oltre all'analisi delle implicazioni traduttive presenti nel testo originale, esaminano anche le versioni di quegli stessi prodotti tradotte per un nuovo pubblico di ricezione con l'obiettivo di identificare le strategie impiegate nella nuova versione. In

contemporanea ai lavori precedentemente discussi, non sono mancati esempi di ricerche che abbiano affrontato il problema della traduzione audiovisiva di film che fanno ricorso a più lingue al loro interno, prendendo in considerazione tanto la pratica del doppiaggio quanto quella della sottotitolazione, a seconda dal diverso contesto geografico a cui appartengono i ricercatori e ai singoli interessi di ciascuno di loro.

Nelle parole di Georg-Michael Luyken e colleghi, il doppiaggio è quel processo che comporta “the replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing, phrasing, and lip-movements of the original dialogue” (Luyken *et alii*, 1991: 31). Se la sostituzione messa in atto dal doppiaggio coinvolge il canale acustico di un film, i sottotitoli, al contrario, operano principalmente sul suo canale visivo: essi costituiscono “the rendering in a different language of verbal messages in filmic media, in the shape of one or more lines of written text presented on the screen in sync with the original message” (Gottlieb, 2001: 87). I sottotitoli sono quindi una componente verbale di tipo extratestuale che viene aggiunta al film e che guida la comprensione dei dialoghi prodotti in una lingua diversa da quella dello spettatore.

Nell'introduzione al recente numero di *Linguistica Antverpiensia* (2014), intitolato *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective*³, le due curatrici Adriana Şerban e Reine Meylaerts mettono ben in evidenza due elementi che sembrano caratterizzare la ricerca sulla traduzione dei prodotti audiovisivi multilingue. Meylaerts e Şerban (2014: 9) osservano che:

Research on the translation of multilingual films, theatre performances and operas started only a decade ago. It remains surprisingly scarce and illustrates the more general absence of work on the complex connections between multilingualism and translation. The present issue, however, illustrates the new and increasing interest in the topic. It is certainly no coincidence that so many young scholars – witness the authors who contribute to this volume – are taking up the challenge. The subfield is young, but taking off already. This may explain to a certain extent why many of the articles limit themselves to case studies of one film or one theatre piece.

Da una parte, dunque, un crescente interesse da parte della ricerca verso la traduzione del multilinguismo al cinema e nel teatro, un tema rimasto a lungo poco esplorato. Dall'altra, la tendenza da parte degli studiosi a concentrare la loro attenzione principalmente su casi specifici e isolati (un solo film o una sola opera teatrale), senza il tentativo di approfondire maggiormente la questione adottando una prospettiva più ampia. Sembrano fare eccezione soltanto due tesi di dottorato già completate, difese entrambe da ricercatori spagnoli: Montse Corrius (2008) e, più recentemente, Irene de Higes Andino (2014a). Corrius propone un modello teorico che tiene conto delle priorità e delle restrizioni, le quali in

³ Quasi tutti i lavori discussi in questa sezione che portano la data del 2014 sono contenuti in questo numero di *Linguistica Antverpiensia*.

genere agiscono nel processo di traduzione di un testo audiovisivo multilingue (doppiaggio e sottotitoli), e che al contempo identifica anche le possibili soluzioni adottate (e adottabili) in traduzione. La ricerca condotta da de Higes Andino prende in considerazione la versione doppiata e quella sottotitolata in spagnolo di cinque film britannici che hanno come tema l'immigrazione e la diaspora, con l'obiettivo di identificare le strategie di fondo nella gestione delle situazioni multilingue rappresentate in questi film.

Nel panorama della ricerca italiana sul tema della traduzione del cinema multilingue, l'attenzione degli studiosi si è rivolta tanto alla pratica del doppiaggio quanto a quella dei sottotitoli. In considerazione del fatto che lo scopo principale del doppiaggio è quello di “to make the target dialogues look as if they are being uttered by the original actors” (Chiaro, 2009: 144), gli studiosi si sono presto posti il cruciale interrogativo di come (e se) sia possibile doppiare un film i cui dialoghi originali sono prodotti in più di una lingua. Il fenomeno del multilinguismo al cinema viene interpretato come una possibile (nuova) “sfida” per la traduzione audiovisiva (cfr. Diadori, 2003; Heiss, 2004). Il primo studio che nel panorama della ricerca accademica si è dedicato espressamente al doppiaggio italiano di film multilingue è rappresentato da Heiss (2004). Christine Heiss registra nel periodo a cavallo fra gli anni Ottanta e gli anni Novanta una crescita significativa nella produzione cinematografica nei paesi di lingua tedesca di pellicole in cui i personaggi si esprimono in lingue diverse. Contemporaneamente, la ricercatrice osserva una netta tendenza da parte del doppiaggio verso l'appiattimento linguistico e la cancellazione nei dialoghi italiani di ogni traccia di diversità linguistica presente nella versione originale del film. Questo atteggiamento verso l'omogeneizzazione viene letto dalla studiosa come un chiaro segnale dell'incapacità dimostrata dai professionisti del settore di cogliere le sfide e le potenzialità che il fenomeno del multilinguismo rappresenta per il cinema e per la sua traduzione. A conclusione del suo lavoro, Heiss auspica un futuro cambiamento di rotta, schierandosi in favore di una più preferibile combinazione di doppiaggio e sottotitoli nella traduzione di prodotti audiovisivi multilingue. La studiosa è tornata a occuparsi del doppiaggio italiano di testi audiovisivi multilingue nel suo recente lavoro (2014) sulle versioni italiane di alcune produzioni tedesche (cinematografiche e televisive) che hanno come tema centrale l'immigrazione e il processo di integrazione sociale.

Precedentemente al suo studio pubblicato nel 2004, Christine Heiss aveva già messo in evidenza come l'uso di varietà linguistiche differenti (dialettali o regionali) possa costituire un importante elemento di caratterizzazione dei personaggi in un film (cfr. Heiss, 2000; Heiss & Leporati, 2000). Si tratta di un elemento che deve essere preso nella giusta

considerazione quando un testo filmico deve essere doppiato per un nuovo pubblico di spettatori, sia che si tratti del doppiaggio tedesco di una commedia all'italiana come *Mimi metallurgico ferito nell'onore* (1972) diretto da Lina Wertmüller sia che si tratti di film ad ambientazione storica come *Festa di laurea* (1985) e *Storia di ragazzi e di ragazze* (1989), entrambi diretti da Pupi Avati. Il doppiaggio di una specifica varietà sociolinguistica è anche al centro dello studio di Laura Salmon Kovarski (2000) sull'*etnoletto* che nei termini della studiosa

denota e al tempo stesso connota l'appartenenza etnica [...] di un parlante nativo di un certo paese, ma non nativo rispetto alla lingua di quello stesso paese. In altre parole, può parlare una lingua “con accento” [...] chi, pur nato in un paese e/o suo legittimo cittadino, sia cresciuto in un ambiente in cui la lingua originaria non fosse quella del paese natale o fosse connotata da particolarità distintive (p. 68).

Salmon Kovarski propone un modello teorico di etnoletto russo-orientale in lingua italiana sviluppato a partire dal lavoro messo a punto nei suoi lavori teatrali da Moni Ovadia, artista di origine ebraica, per ricreare in italiano un etnoletto russo-ebraico. Un modello di etnoletto di cui la studiosa immagina una possibile applicazione anche nella traduzione cinematografica. La caratteristica che accomuna questi primi studi è il fatto che essi non si limitano al piano meramente descrittivo delle pratiche traduttive effettivamente adottate, nel doppiaggio, ma in genere abbracciano anche una prospettiva di tipo prescrittivo che si propone di definire “buone pratiche” di comportamento da seguire, in un'interpretazione che legge il processo di traduzione in chiave di problemi e (possibili) soluzioni.

Un approccio più descrittivo sembra, invece, prevalere nelle ricerche condotte sul tema in tempi più recenti. Spunti di riflessione molto interessanti sulla traduzione della diversità linguistica e del multilinguismo in riferimento ai testi audiovisivi provengono da alcuni studi contenuti all'interno di cinque distinte raccolte, i cui contributi hanno tutti come filo conduttore la questione della traduzione delle varianti regionali e dialettali presenti in testi di finzione, in particolare multimediali (ma anche letterari). Tre volumi collettivi che si occupano della traduzione delle “marginal voices”, delle “regionalised voices” e delle “non-standard varieties” nei testi audiovisivi e letterari: il primo è curato da Nigel Armstrong e Federico M. Federici (2006), gli altri due sono sempre a cura di Federici (2009, 2011). Due numeri speciali della rivista on-line *InTRAlinea: The Translation of Dialects in Multimedia*, a cura di Michela Giorgio Marrano, Giovanni Nadiani e Chris Rundle, pubblicato nel 2009; *The Translation of Dialects in Multimedia II*, curato da Giovanni Nadiani e Chris Rundle e pubblicato nel 2012.

La presenza di varietà regionali, dialetti, lingue minoritarie e socioletti non costituisce un fenomeno “marginale” nel cinema e nella letteratura. Tutt'altro. Come Armstrong e Federici (2006: 14) ricordano nella loro introduzione al volume:

Regionalised languages, marginal voices, dialects and accents have in recent decades and at different levels increasingly informed many manifestations of cultural practice. Popular culture, a theme frequently touched on in this book, uses non-standard or marginal language almost by definition.

Gli studi presenti in queste raccolte mettono tutti ben in evidenza come l'uso della lingua, di una *specificata varietà* di una lingua, in un prodotto di cultura popolare non sia mai un atto senza conseguenze: non solo sul piano della caratterizzazione dei diversi personaggi, ma anche su quello discorsivo e narrativo.

Esaminare come una varietà regionale, un dialetto, un socioletto o una lingua minoritaria siano gestiti in traduzione è un'operazione che si avvicina molto allo studio di come due o più lingue diverse presenti all'interno di uno stesso testo siano tradotte. Come ben spiegavano Delabastita e Grutman (2005: 15) nella loro introduzione, tutto dipende da cosa si intende per *lingua*: se si concepisce questo concetto in modo flessibile e aperto, allora in questa categoria si può far rientrare “not only the ‘official’ taxonomy of languages but also the incredible range of subtypes and varieties existing within the various officially recognised languages”. I due studiosi avvertono che:

If habit and convenience may well continue to prop up the conventional distinction between ‘languages’ and ‘language varieties’, we would be well advised to keep in mind how shifty and problematic the dividing line really is! Such an open concept of language may be recommended for the sake of text-internal analysis. Indeed, to the literary critic chiefly concerned with text interpretation, it matters relatively little in itself whether it is ‘national’, ‘dead’ or ‘artificial’ languages, slang, dialects, sociolects, or idiolects, that make up the multilingual sequences. What matters more is their textual interplay (p. 16).

A loro volta, sembrano fare loro eco Giorgio Marrano, Nadiani e Rundle (2009) quando nella loro introduzione precisano che:

By *dialect* the Editors intended both minority languages that are unrecognized or only partially recognized but which maintain a considerable social pedigree, as is the case with so many Italian and German dialects, and diatopic and diastratic variants of the vehicular languages (on-line, senza pagina, enfasi aggiunta).

Nel volume curato da Armstrong e Federici (2006) si rivelano particolarmente interessanti il contributo di Christopher Taylor (2006) sulla traduzione delle varietà regionali nei film di Ken Loach; il contributo di Irene Ranzato (2006) sulla traduzione di dialetti e socioletti al cinema e in televisione, tema su cui la ricercatrice ritorna anche in Ranzato (2010); il contributo di Sergio Patou-Patucchi (2006) sulla trasformazione operata nel doppiaggio italiano in base alla quale i personaggi che nella versione originale di un film sono italiani diventano spagnoli o greci; il contributo di Chiara Ferrari (2006) su un'altra

“trasformazione identitaria” che vede coinvolta la protagonista della serie televisiva *The Nanny / La tata* (CBS, 1993-1999), la quale da Fran Fine, americana di origine ebraica che viene dal Queens, diventa l'italiana Francesca Cacace che viene da Frosinone; e infine, lo studio di Armstrong sulla traduzione dell'uso di varietà linguistiche non standard nel doppiaggio francese della sit-com animata americana *The Simpson* (FOX, 1989-presente).

Il lavoro di Armstrong (2006) è seguito idealmente da Margherita Dore (2009) che analizza come i dialetti italiani o forme di italiano regionale siano adoperati nel doppiaggio italiano della prima stagione de *I Simpson* per rendere i diversi dialetti e socioletti presenti nella versione originale. Il contributo di Ilaria Parini (2009) esamina, invece, come nel doppiaggio italiano dei cosiddetti “mafia movies” si ricorra in genere all'uso dell'italiano regionale o del dialetto siciliano come strategia compensativa che possa trasmettere al pubblico italiano che in quei momenti del film si è in presenza di una specifica varietà dell'inglese, quello parlato dagli italo-americani. Allo stesso modo, Silvia Bruti (2009) nel numero speciale di *InTRAlinea* esamina come nella versione italiana del film di animazione Disney *The Aristocats / Gli aristogatti* (Wolfgang Reitherman, 1970) forme dialettali o regionali di italiano (a partire dal piano fonologico) siano impiegate in maniera “compensativa” per ricreare le differenze diastratiche e diatopiche che esistono fra i vari personaggi.

Nel volume curato da Federici nel 2009, sono due i contributi che si occupano espressamente di cinema multilingue: quello di Yves Gambier e quello di Michela Baldo. Lo studio di Gambier (2009) è particolarmente significativo, in quanto rappresenta uno dei primi tentativi di offrire un vero e proprio repertorio (necessariamente preliminare) di film e serie televisive a carattere multilingue. Il contributo di Baldo (2009a) va letto insieme all'altro suo lavoro pubblicato su *InTRAlinea* (Baldo, 2009b), poiché in ciascuno di essi viene affrontata una specifica modalità di traduzione audiovisiva (i sottotitoli nel primo lavoro, il doppiaggio nel secondo) per lo stesso prodotto: il film per la televisione *Lives of the Saints / La terra del ritorno* (2004), coprodotto da Italia e Canada, basato sulla trilogia di Nino Ricci, scrittore canadese di origine italiana, sull'esperienza migratoria degli italiani in Canada. In questi due lavori di Baldo emergono in particolare due elementi molto importanti non solo per l'analisi del multilinguismo al cinema, ma anche per lo studio della sua traduzione.

Il primo è l'applicazione del concetto di “focalizzazione” (Genette, 1976), usato tanto negli studi letterali quanto nella semiotica del cinema (cfr. Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999: 118-128), all'analisi di un testo audiovisivo multilingue. La focalizzazione è

il meccanismo attraverso cui un personaggio di un film vede gli eventi che lo circondano, il punto di vista o lo sguardo che di volta in volta gli spettatori sono invitati ad abbracciare. In altri termini, la focalizzazione è quel procedimento che assiste lo spettatore nella comprensione di quanto sta avvenendo in ogni singola scena di un film. Nelle parole di Baldo (2009b):

Focalisation is a concept of film studies, and refers to the lens through which we see characters and events in narrative. Code-switching in *Lives of the Saints*, by juxtaposing two different cultural worlds, Italy and Canada, produces constant changes in focalisation, contributing not only to the polyphonic structure of the film but to its competing ideologies (on-line, senza pagina).

Il secondo elemento è il concetto di “contextual translation” (Baldo, 2009). Nell'analisi delle strategie usate nella versione originale del film per le parti di dialogo in italiano o in dialetto molisano, accanto ai sottotitoli (elemento extra-testuale aggiunto) e alla traduzione fornita in scena da uno dei personaggi che fa da interprete per gli altri (elemento testuale e discorsivo) vengono rilevati anche casi di non traduzione. In merito a quest'ultima possibilità Baldo (2009a: 120) osserva che:

Usually the meaning of untranslated dialogue is conveyed through devices such as *cushioning and embedded translation*, borrowing the terminology of Camarca (2005: 233-234), or *contextual translation* borrowing the terminology of Rudin (1996: 141). According to these techniques a form of translation is achieved, for instance, by inserting code-switching in an answer to a question so that it appears clear from the answer what the question was and vice versa. Translation is also helped by screen images, a device which can't obviously be used in written texts (enfasi nell'originale).

Nei casi di “cushioning translation”, una singola parola in una lingua straniera (per esempio, in italiano) è inserita all'interno di un dialogo prodotto nella lingua principale del testo letterario o filmico (per esempio, l'inglese) in modo da rendere il suo significato virtualmente esplicito (come avverrebbe consultando un dizionario bilingue). Esempi di “embedded translation” sono, invece, più frequenti nel caso del discorso diretto: in situazioni di *code-switching*, la risposta nella lingua principale del testo (l'inglese) consente di capire il significato della domanda posta in lingua straniera (l'italiano), e viceversa. In entrambe queste possibilità, la comprensione dei dialoghi prodotti in lingua straniera è guidata da elementi linguistici presenti nel testo. Nel caso di un film, l'interpretazione dello spettatore può essere inoltre guidata anche dalle immagini (il codice visivo) e dal contesto più in generale, sfruttando dunque la natura squisitamente polisemiotica dei testi audiovisivi.

L'analisi della versione doppiata in italiano del film *Lives of the Saints / La terra del ritorno* conferma che “dubbing into Italian tries to preserve the language variety of the English version despite this being an exception for television dubbing” (Baldo 2009b, on-line, senza pagina). I fenomeni di *code-switching* e *code-mixing* nel cinema multilingue e

il problema della loro resa in traduzione sono stati studiati anche da Silvia Monti (2009, 2014) e da Vincenza Minutella (2012). Questi lavori analizzano il doppiaggio italiano di ciò che Monti chiama “multicultural films”, le cui storie fanno perno sul fenomeno dell'immigrazione e sul processo di integrazione sociale, specie della seconda generazione. Se per film britannici prodotti all'inizio del decennio come *Ae Fond Kiss...* (Ken Loach, 2003) e *Bend it Like Beckham* (Gurinder Chadha, 2002), Monti (2009, 2014) nota una tendenza del doppiaggio italiano a cancellare le originali situazioni bilingue adattando tutti i dialoghi del film in italiano, per film americani come *Crash* (Paul Haggis, 2004), *Spanglish* (James L. Brooks, 2004) e *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008) la ricercatrice osserva una nuova tendenza, rispetto al passato, nel doppiaggio di film a tematica interculturale che sembra prediligere apertamente una resa più fedele delle originali situazioni bilingue rappresentate nel film.

Minutella (2012) esamina tanto la versione doppiata in italiano quanto quella sottotitolata di tre film multilingue diretta da due registe di origine indiana che vivono rispettivamente nel Regno Unito e negli Stati Uniti: *Bend it Like Beckham* (2002) e *Bride and Prejudice* (2004), entrambi diretti da Gurinder Chadha, e *The Namesake* (2006) di Mira Nair. Lo studio conferma che i casi di *code-mixing* tendono a essere generalmente preservati in traduzione (specie nel caso dei vocativi e dei termini legati alla cucina e al cibo). Diversa la gestione in traduzione dei casi di *code-switching*, per cui “[t]he translation strategies adopted [...] appear to be linked to the type of film and the role of the second / third language in the film or scene rather than to the translation mode” (Minutella, 2012: 330). Si va da un atteggiamento maggiormente omogeneizzante seguito nel doppiaggio di *Bend it Like Beckham* alla conservazione della dimensione bilingue nel doppiaggio di *The Namesake*, in cui la lingua secondaria (il bengali) è stata mantenuta e sottotitolata in italiano, a conferma di una possibile nuova tendenza in atto registrata anche da Monti (2014). I fenomeni di *code-switching* e del *code-mixing* sono stati presi in esame per gli stessi film anche dagli studi di Bonsignori (2012) e da Bonsignori & Bruti (2014), il cui focus di interesse non è però verificare in che misura le corrispondenti versioni doppiate in italiano abbiano conservato o meno l'originale dimensione bilingue del film, quanto piuttosto esaminare in che modo e in che misura i tratti di una specifica varietà linguistica di inglese (il Desi/Brit-Asian⁴ nel primo caso, l'inglese indiano nel secondo) siano resi in traduzione.

⁴ “Desi/Brit-Asian [is] a variety of English spoken by South Asian immigrants in the USA and in the UK respectively” (Bonsignori, 2012: 15).

Spostandosi ora sul fronte della ricerca spagnola condotta sulla traduzione del cinema multilingue, oltre alle due tesi dottorali di cui si diceva prima, l'attenzione dei ricercatori si è indirizzata principalmente alla traduzione (doppiaggio e sottotitoli) di film stranieri, anche se non sono mancati studi, come quelli di Martinez-Sierra *et alii* (2010) e de Higes-Andino *et alii* (2013), che hanno invece esaminato le modalità di traduzione di lingue diverse dallo spagnolo presenti in film di migrazione prodotti nel paese. Il cinema multilingue di migrazione è al centro non solo della sua tesi dottorale (cfr. de Higes-Andino, 2014a), ma anche dello studio che de Higes-Andino (2014b) ha condotto tanto sulla versione doppiata quanto su quella sottotitolata in spagnolo del film di Ken Loach *It's a Free World...* (2007), delle quali viene indagata la manipolazione avvenuta sul piano ideologico. Il modello inizialmente proposto da Corrius (2008) per l'analisi della traduzione di film multilingue è stato successivamente ripreso anche in Corrius & Zabalbeascoa (2011) e Zabalbeascoa & Corrius (2012). L'aspetto più interessante del modello è il ruolo che viene attribuito alla terza lingua o "L3". Nelle parole dei due studiosi (Corrius & Zabalbeascoa, 2011: 114):

[W]hen most people talk about translating they tend to think in terms of only two languages: the ST language (L1), and the TT language (L2). However, as pointed out by Meylaerts (2006), this approach neglects the fact that not all discourses are totally monolingual. The third language (L3) is neither L1 in the ST nor L2 in the TT; it is any other language(s) found in either text (Corrius 2008). L3 poses specific problems for translation, and should not be dismissed without much thought about the variables involved.

Questa terza lingua può essere una varietà linguistica, per esempio un dialetto della L1 (la lingua principale del film), ma può anche essere

either the representation or portrayal of a natural, living language, dialect or variety, or a fictitious, invented, language (e.g. Cityspeak). For a natural L3, there may be a genuine attempt to provide a realistic representation of an existing language, but L3 may also be a fake or pseudolanguage that merely displays one or two stereotypical traits (p. 115).

Sulla scia di Grutman (1998), i due studiosi precisano che "the minimum requirement for a text to be identified as a multilingual text (a text that uses two or more languages) is the presence of at least a single foreign word" (p. 116). Non ha poi importanza se la L3 presente in un film sia una lingua ufficiale, un dialetto o una lingua che presenti caratteri regionali o dialettali, quello che conta è che la presenza di questa L3 "stresses the fact that not all voices in a text (e.g. a film or a novel) speak the same language or the same variety" (p. 117). Un altro aspetto importante di questo tipo di analisi emerge nello studio di Zabalbeascoa & Corrius (2012) sul doppiaggio spagnolo del film *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969), film in cui la L3 è proprio lo spagnolo. Si tratta del concetto di "intratextual translation", cioè l'insieme delle strategie testuali e discorsive

presenti all'interno di un testo filmico che traducono le parti di dialogo prodotte in L3, principalmente un personaggio che fa da interprete da L3 a L1 nella versione originale e da L3 a L2 nella versione doppiata. Il concetto di “traduzione intratestuale” è simile a quello di “interpretazione diegetica” (cfr. O’Sullivan, 2007, 2011; Bleichenbacher, 2008) e a quelli di “traduzione incorporata” e “traduzione cuscinetto” (cfr. Baldo 2009a, 2009b), di cui si è precedentemente discusso.

Il modello delle priorità e delle restrizioni definito da Corrius (2008) è stato nuovamente applicato da Patrick Zabalbeascoa (2012, 2014) in relazione al doppiaggio di sit-com televisive multilingue come *'Allo 'Allo* e *Fawlty Towers* (BBC2, 1975-1979), serie quest'ultima di cui lo studioso aveva iniziato a occuparsi già in Zabalbeascoa (1996), e negli studi di Zabalbeascoa & Voellmer (2014) e di Voellmer & Zabalbeascoa (2014) che offrono un'analisi comparativa delle versioni doppiate in spagnolo, tedesco, francese e italiano del film *Inglourious Basterds* (2009) di Quentin Tarantino⁵. Di doppiaggio e di sottotitoli si interessa, invece, lo studio di Anna Vermeulen (2012) sulle rispettive versioni spagnoli del film belga *De zaak Alzheimer / La memoria del asesino* (Erik Van Looy, 2003), un film che si caratterizza per la costante presenza di situazioni di *code-switching* fra le diverse lingue usate dai personaggi (nederlandese nella forma standard o colloquiale belga, francese e inglese). Infine, gli studi di Elena Sanz Ortega (2011) e di José Javier Ávila-Cabrera (2013) si incentrano esclusivamente sulla sottotitolazione. Sanz Ortega mette in evidenza l'importanza della componente non verbale della comunicazione nella comprensione del film *Spanglish* (James L. Brooks, 2004), in particolare nell'analisi della versione sottotitolata in spagnolo del film. Ávila-Cabrera ha esaminato la versione sottotitolata di *Inglourious Basterds* di Tarantino, in cui emerge che la traduzione per le parti di dialogo in lingue diverse dall'inglese (francese, tedesco e italiano) è stata prodotta a partire dai sottotitoli in inglese del film e non direttamente dai dialoghi in queste lingue (attraverso cioè una traduzione pivot).

In merito al panorama francese, da una parte si registra il nascente interesse di alcuni studiosi verso la traduzione audiovisiva del cinema multilingue. Alcuni ricercatori si sono occupati di doppiaggio: Nolwenn Mingant (2010) ha esaminato il doppiaggio francese di *Inglourious Basterds*; Simon Labate (2013, 2014) si è occupato rispettivamente del doppiaggio di alcuni film americani di guerra e di fantascienza, in particolare della

⁵ Sulla scia di Corrius & Zabalbeascoa (2012) e Zabalbeascoa & Corrius (2012), Elena Voellmer (2014) analizza come il doppiaggio tedesco ha reso i dialoghi originariamente già in tedesco presenti nelle sit-com statunitensi *Frasier* (NBC, 1993-2004) e *Scrubs* (NBC, 2001-2008; ABC, 2009-2010) Si tratta di uno dei primi studi espressamente dedicati al doppiaggio tedesco di prodotti audiovisivi multilingue.

traduzione degli originali dialoghi in francese nella versione francese del film *Close Encounters of the Third Kind* (1977) di Steven Spielberg; Frédérique Brisset (2014) ha analizzato come lo *Yinglish* (presenza di elementi della lingua yiddish nell'inglese) è stato reso nel doppiaggio francese dei film di Woody Allen. Zoë Pettit (2011, 2014) ha, invece, preso in considerazione tanto la versione doppiata quanto quella sottotitolata in francese della pellicola sudafricana *Tsotsi* (Gavin Hood, 2005).

Dall'altra, non mancano studiosi che si sono interessati alle implicazioni traduttive legate alla presenza di lingue diverse dal francese in produzioni cinematografiche nazionali: Adriana Șerban (2012) ha indagato la dimensione estetica del multilinguismo, evidenziando come nel film *Azur et Asmar* (Michel Ocelot, 2006) la decisione di non sottotitolare i dialoghi in arabo corrisponda a una precisa scelta estetica compiuta dal regista; Marie Biscio (2013) ha analizzato come in *Le grand voyage* (Ismael Ferroukhi, 2004) l'uso dei sottotitoli diventi un dispositivo traduttivo che serve per dare voce ai personaggi che nel film parlano in arabo; lo studio di Gemma King (2014) legge il multilinguismo e la capacità di padroneggiare più lingue come un'arma di potere, sfruttata abilmente dal protagonista del film *Un prophète* (Jacques Audiard, 2009) per ingannare e trarre profitto; infine, Thomas Buckley (2014) ha messo in evidenza le implicazioni non solo traduttive ma anche ideologiche legate alla presenza del multilinguismo nel film *Une bouteille à la mer* (2011) di Thierry Binisti.

1.4. Multilinguismo al cinema: alcune precisazioni terminologiche

Anche se la presenza e l'uso di più lingue all'interno di un testo di finzione (sia esso un romanzo, un'opera teatrale o un film) è un argomento che ha attirato l'attenzione di un buon numero di ricercatori ormai da più di un decennio, soprattutto nel campo degli studi di traduzione (audiovisiva) e discipline affini, non sembra ancora esserci un parere del tutto unanime fra gli studiosi su ciò che esattamente deve essere inteso per “cinema multilingue”. La prova di questo è la varietà di termini e concetti diversi impiegati negli studi di riferimento che sono stati passati in rassegna nelle precedenti sezioni. Se studiosi come Wahl (2005, 2008) e Dwyer (2005) parlano espressamente di “polyglot film genre”, ricorrendo dunque alla nozione di *poliglossia* (cfr. anche Sanz Ortega, 2011; Biscio 2013), la maggior parte delle ricerche condotte sul tema preferisce invece utilizzare il concetto di *multilinguismo* e parlare quindi di “multilingual films” (fra cui Heiss, 2004; 2014; Bleichenbacher, 2007, 2008; Baldo, 2009a, 2009b; Monti, 2009, 2014; Minutella, 2012; de Higes Andino, 2014a, 2014b; Pettit, 2011, 2014; Zabalbeascoa & Voellmer, 2014).

Altri studi ancora (fra cui Corrius, 2008; Corrius & Zabalbeascoa, 2011; Zabalbeascoa & Corrius, 2012; Zabalbeascoa, 2012; Labate, 2012, 2014; Vermeulen, 2012; Voellmer & Zabalbeascoa, 2014; Voellmer, 2014) riprendono il concetto di *heterolingualism* introdotto da Rainier Grutman (1997, 2006) per differenziare l'uso che viene fatto in un testo letterario di lingue straniere o di diverse varietà linguistiche (sociali, regionali o storiche) rispetto a situazioni reali di contatto linguistico come il bilinguismo sociale o la diglossia. Questa nozione viene applicata in quei casi in cui la presenza di lingue straniere all'interno di un film è dettata principalmente da esigenze narrative e discorsive, ma non descrive una situazione di multilinguismo reale. Questo avviene in molti film di guerra, in cui i personaggi del film si esprimono in lingue diverse, ma le vicende si svolgono in un contesto spaziale o sociale che in condizioni “normali” sarebbe essenzialmente monolingue (cfr. Labate, 2013).

A loro volta, lo studio di Sternberg (1981), punto di riferimento essenziale per gli studi nel settore, impiega il termine *polylingualism*⁶, il volume curato da Berger e Komori (2010), che nel titolo recita “polyglot cinema”, raccoglie contributi su “plurilingual migrant narratives in contemporary films”. Il concetto di plurilinguismo è ripreso anche nel lavoro di de Higes-Andino *et alii* (2013). In merito alla scelta del termine *plurilinguismo*, in una nota alla loro introduzione Berger e Komori (2010: 8) fanno notare che:

The term ‘plurilingualism’ was chosen for the title of this collection in preference to the more common English term ‘multilingualism’ in accordance with the Council of Europe’s Common European Framework of Reference for Languages (Byram 2007: 1) and the extension of the more precise terms from French and German as used by the European Language Council: ‘[...] both in French and German we use different words for referring, on the one hand, to an individual’s ability to use several languages - *plurilinguisme* / *Mehrsprachigkeit* - and, on the other, to the multilingual nature of a given society - *multilinguisme* / *Vielsprachigkeit*’ (Mackiewicz 2002: 1).

Il multilinguismo si presenta dunque come un fenomeno di natura più sociologica, mentre il plurilinguismo si delinea piuttosto come una caratteristica individuale, propria di un singolo parlante. Alla luce di queste considerazioni, diventa lecito (e forse anche opportuno) chiedersi se sia preferibile parlare di film multilingue oppure di film plurilingue. Se si guarda al film come a uno spazio discorsivo in cui i personaggi si esprimono in lingue diverse, allora si può certamente parlare di *film multilingue*. Se, però, si considera il film stesso come un soggetto enunciante, seguendo la lezione della teoria dell'enunciazione cinematografica (cfr. Bellour, 1977; Bettetini, 1984; Stam, Burgoyne &

⁶ Il corrispondente termine italiano è il neologismo *polilinguismo* che il dizionario di lingua italiana Treccani definisce come la “[c]apacità di conoscere e parlare più lingue, di esprimersi in diversi modi; convivenza di più lingue all’interno di uno stesso ambiente sociale o culturale.” Definizione consultabile alla pagina: <<http://www.treccani.it/vocabolario/tag/polilinguismo>> (ultimo accesso: 20/05/2015).

Flitterman-Lewis, 1999), allora il film può essere anche visto come un soggetto *plurilingue* o poliglotta, a prescindere dal fatto che i diversi personaggi lo siano a loro volta. Se nel caso dei personaggi al centro dei film analizzati nel volume di Berger e Komori sul cinema di migrazione, della diaspora o post-coloniale, si tratta sempre di personaggi bilingue o plurilingue, in quanto essi sono accomunati dal fatto di essere individui che si trovano in bilico fra più culture e identità distinte, questo non avviene necessariamente per tutti i film in cui si usano più lingue. Tutto il contrario: spesso è proprio il monolinguisma dei personaggi, cioè la loro incapacità di comunicare in lingue diverse dalla propria lingua madre, a fare da propulsore narrativo allo sviluppo delle vicende di quei film che hanno un'ambientazione internazionale, vale a dire i cui protagonisti provengono da diverse aree geografiche del mondo.

A fare chiarezza su questa delicata questione terminologica arriva in aiuto la definizione offerta da Grutman (2009: 182) secondo cui il multilinguismo è “the co-presence of two or more languages (in a society, text or individual)”. Il multilinguismo può essere quindi inteso tanto come un fenomeno sociale e comunitario quanto come una caratteristica individuale e personale. Questa interpretazione sembra trovare un riscontro anche nella definizione offerta dai dizionari per questo termine. Ad esempio, secondo il vocabolario della lingua italiana Treccani, il *multilinguismo* indica la “[c]apacità di un individuo o di un gruppo etnico di usare alternativamente, e senza difficoltà, lingue diverse; in pratica, sinon. di *plurilinguismo*”⁷. A sua volta, il *plurilinguismo* è definito come:

Situazione di una comunità o di un territorio in cui, per la posizione di confine o per la composizione etnica, sono in uso più lingue; anche, la capacità di un singolo individuo o di un gruppo etnico di esprimersi facilmente in più lingue, o anche dialetti, o di usare più livelli di linguaggio. In partic., uso di diversi registri linguistici ed espressivi in un testo letterario: il p. di C. E. Gadda. Cfr. *multilinguismo*, di cui è in genere sinonimo⁸.

Insistere oltremodo su una distinzione fra i concetti di plurilinguismo e multilinguismo non sembra essere strettamente necessario, né tantomeno fruttuoso, soprattutto alla luce del fatto che i dizionari di lingua italiana sembrano confermare la netta sinonimia fra i due termini. In questa stessa direzione sembra muoversi anche la lingua spagnola con le corrispondenti parole *plurilingüismo* e *multilingüismo*. All'inizio della propria tesi di dottorato, de Higes Andino (2014a: 2, nota numero 4) precisa che nel corso della trattazione i due termini saranno usati indistintamente per indicare la copresenza di più lingue all'interno di uno stesso testo, in quanto ormai considerati sinonimi nella

⁷ <<http://www.treccani.it/vocabolario/tag/multilinguismo>> (ultimo accesso: 20/05/2015).

⁸ <<http://www.treccani.it/vocabolario/tag/plurilinguismo>> (ultimo accesso: 20/05/2015).

ventitreesima edizione del *Diccionario de la Lengua Española* curato dalla Real Academia Española.

Nonostante i due termini siano ormai ritenuti sinonimi anche in italiano, per questa dissertazione si è comunque preferito adottarne uno solo fra i due: la scelta è caduta su *multilinguismo*. Questo non soltanto per riallacciarsi alla definizione proposta da Grutman (2009), ma anche per proseguire idealmente quello che sembra essere l'orientamento prevalente negli studi di settore in lingua inglese (in cui si parla di “multilingualism” e di “multilingual films”). Il concetto di *multilinguismo* verrà adoperato quindi come un “termine ombrello”, inteso nel senso più ampio di uso (e presenza) di lingue diverse all'interno dello stesso film, sia che esso coinvolga personaggi bilingue (o plurilingue) sia che si tratti invece di personaggi monolingue che si trovano a interagire fra loro in un contesto di comunicazione interculturale.

Accanto a questa precisazione concettuale, si rende necessario aggiungere un'ultima chiarificazione, questa volta più strettamente linguistica, riguardante l'uso degli aggettivi *multilingue*, *plurilingue*, *bilingue* o *monolingue*⁹. Se si cerca sui principali dizionari di lingua italiana le voci ‘monolingue’, ‘bilingue’, ‘plurilingue’ e ‘multilingue’ si registrano due orientamenti differenti. Da un lato, questi aggettivi sono considerati invariabili al plurale (quindi: dizionari monolingue, parlanti bilingue, classi plurilingue, situazioni multilingue), come per esempio fa il dizionario Sabatini Colletti (2008). Dall'altro, essi sono trattati come tutti gli altri aggettivi terminanti in *-e*, pertanto con forma plurale in *-i*, come fa il dizionario Gabrielli (2011): si direbbe, dunque, dizionari monolingui, parlanti bilingui, classi plurilingui, situazioni multilingui e film multilingui. I dizionari Devoto-Oli (2013) e Treccani (2013) non fanno alcuna menzione della forma plurale di questi aggettivi. Si segnala, inoltre, che il dizionario Zingarelli (2014) attesta entrambe le forme per tutti e quattro gli aggettivi. In questa sede, si è scelto di parlare sempre di “film multilingue” sia per il singolare sia per il plurale (mantenendo cioè l'aggettivo invariato alla forma plurale), seguendo non solo una prassi che proviene dal mondo dei professionisti del doppiaggio (e dai mezzi di comunicazione), ma anche la strada imboccata dai pochi studi accademici nel settore pubblicati in lingua italiana (cfr. Cipolloni, 1997, 2007; Scelfo, 2007). Poiché, al pari di *multilingue*¹⁰, anche gli aggettivi

⁹ L'Accademia della Crusca ha fornito delucidazioni in merito in uno dei suoi quesiti (Il plurale di *casa madre*, *madrelingua*, *madrelingua*, *bilingue*, *multilingue* e *plurilingue*), a cura di Raffaella Setti, pubblicato il 22 maggio 2009. Disponibile on-line all'indirizzo: <<http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/plurale-casa-madre-lingua-madre-madrelingua->> (ultimo accesso: 20/05/2015).

¹⁰ <<http://www.treccani.it/vocabolario/multilingue>> (ultimo accesso: 20/05/2015).

*monolingue*¹¹ e *plurilingue*¹² sono formati sul modello di *bilingue*, che secondo il dizionario Treccani è un composto di *bi-* e di *lingua*¹³, tutti e quattro questi aggettivi verranno usati al plurale nella loro forma invariata.

¹¹ <<http://www.treccani.it/vocabolario/monolingue>> (ultimo accesso: 20/05/2015).

¹² <<http://www.treccani.it/vocabolario/plurilingue>> (ultimo accesso: 20/05/2015).

¹³ **Bilingue** agg. [dal lat. *bilinguis*, comp. di *bi-* e *lingua*, come calco del gr. *διγλωσσος*]. Definizione consultabile alla pagina: <<http://www.treccani.it/vocabolario/bilingue>> (ultimo accesso: 20/05/2015).

Capitolo Due

IMPOSTAZIONE TEORICO-METODOLOGICA E SELEZIONE DEL MATERIALE DI ANALISI

2.1. Obiettivi della ricerca e ipotesi da verificare

L'obiettivo primario della presente ricerca è analizzare il modo o, per meglio dire, i modi in cui lingue e identità culturali diverse sono state rappresentate al cinema. In altre parole, si vuole indagare come il complesso fenomeno del multilinguismo è stato tradotto sul grande schermo nel corso della storia del cinema. La scelta del termine “tradotto” non è casuale, ma vuole piuttosto mettere in evidenza il duplice senso che la parola “tradurre” comporta e implica. Innanzitutto, *tradotto* deve essere interpretato nel senso letterale ed etimologico di *trasportare*, *trasferire* in immagini: o meglio in immagini e parole, tenendo conto della natura squisitamente audiovisiva e multimediale che contraddistingue la settima arte come mezzo di espressione e di comunicazione. In secondo luogo, tradotto va inteso nella sua accezione più comune di *volgere*, *rendere* in una lingua diversa da quella originale un messaggio orale o un testo scritto, cioè quell'operazione che ha come obiettivo “dire quasi la stessa cosa” (Eco, 2003). In altre parole, verificare come quei film che hanno *trasferito* nel loro universo discorsivo più lingue siano stati *resi* una volta che questi stessi film hanno varcato i confini nazionali e hanno quindi raggiunto gli spettatori italiani.

Gli obiettivi della presente ricerca sono pertanto due:

1. analizzare in che modo e in che misura il fenomeno della diversità linguistica e culturale è stato affrontato nel cinema, lungo un arco temporale che va dall'inizio degli Anni Trenta (con l'avvento del cinema sonoro) fino agli anni Duemila (dunque otto decenni di storia del cinema), in termini di presenza o di assenza di più lingue all'interno di un testo filmico;
2. analizzare, contemporaneamente, in che modo e in che misura il doppiaggio, la tecnica prevalente in Italia per la traduzione del cinema e dei prodotti audiovisivi, abbia gestito l'eventuale presenza delle situazioni multilingue riscontrate nel testo di partenza (la versione originale del film), in termini di conservazione

dell'opposizione fra più lingue o di una loro neutralizzazione, portando a un testo d'arrivo (la versione doppiata in italiano) linguisticamente più omogeneo rispetto a quello originale; in altri termini verificare se la versione italiana conservi in qualche modo la dimensione multilingue o se invece trasformi il film in un testo monolingue, i cui dialoghi siano interamente nella lingua dello spettatore a cui il prodotto tradotto si rivolge.

Le ipotesi da verificare sono le seguenti:

1. si ipotizza, a livello di testo filmico di partenza, una crescita quantitativa e qualitativa nella produzione di film multilingue nell'ultimo decennio (anni 2000-2010): crescita quantitativa intesa non solo in termini di titoli che presentano al loro interno due o più lingue diverse, ma anche intesa come aumento all'interno del singolo film di situazioni multilingue, con una o più lingue diverse che si dividono la scena in maniera simile o che competono per farlo (come dire che nel film non esiste più una sola lingua nettamente prevalente);
2. si ipotizza, a livello di testo filmico d'arrivo, una tendenza del doppiaggio italiano in direzione della neutralizzazione o comunque di una riduzione delle situazioni multilingue rispetto alla versione originale, soprattutto nel caso di film più recenti che sembrano fare un uso più massiccio del multilinguismo rispetto al passato: doppiare più lingue in italiano come strada preferita alla combinazione di doppiaggio e tecniche traduttive alternative come i sottotitoli.

2.2. Definizione e delimitazione del materiale di analisi

2.2.1. Criticità nella definizione del materiale di analisi

Partendo dal presupposto che, a parere di chi scrive, non esiste *il* genere dei film multilingue se non come un genere di secondo livello (un “meta-genere”), a cui è possibile ricondurre film alquanto diversi fra loro per trama e genere di appartenenza¹⁴ accomunati dalla caratteristica formale di utilizzare al loro interno due o più lingue diverse (cfr. sezione 2.3.1), si è fatta fin da subito cruciale un'adeguata definizione del materiale audiovisivo da utilizzare. Anche se è registrabile una certa tendenza dei film drammatici a farsi multilingue, legati, per esempio, al mondo dell'immigrazione o alla dimensione multiculturale della società contemporanea (cfr. Wahl, 2005, 2008; Berger & Komori, 2010; de Highes Andino 2014a, 2014b) non mancano certo esempi di commedie di vario

¹⁴ Sui generi cinematografici cfr. Campari (1983), Kaminsky (1994) e Altman (2004). Sul rapporto fra dialogo filmico e generi cinematografici cfr. Kozloff (2000).

tipo (cfr. Chiaro, 2007, 2010). Questo, solo se ci si mantiene al livello della macro-distinzione fra film drammatico e commedia. Se poi si scende più nel dettaglio, i lavori di Cronin (2009) e di O'Sullivan (2011) mettono bene in evidenza come la presenza di più lingue sul grande schermo sia un fenomeno che abbia interessato un po' tutti i generi cinematografici nel corso della storia della settima arte: dal western al film di fantascienza, dal film d'avventura a quello d'azione, dal thriller al film storico (cfr. anche Bleichenbacher, 2008 per il cinema hollywoodiano degli anni Novanta).

Il presente progetto di ricerca voleva, inizialmente, privilegiare una lettura di tipo sincronico della traduzione dei film multilingue in Italia negli ultimi dieci anni, in virtù del fatto che la letteratura in materia sembrava registrare abbastanza uniformemente un incremento della produzione di film di questo tipo a partire dagli anni Novanta del XX secolo, con una crescita esponenziale nel decennio 2000-2010 (cfr. Heiss, 2004; Dwyer, 2005; Wahl, 2005, 2008; O'Sullivan, 2007, 2011; Bleichenbacher, 2007, 2008; Berger & Komori, 2010; Martinez-Sierra *et alii*, 2010; Sanz Ortega, 2011; de Higes-Andino *et alii*, 2013). Presto, però, si è resa necessaria l'idea di affiancare alla lettura sincronica anche una lettura diacronica, questo per due ordini di motivi. Per prima cosa, la produzione e la distribuzione di film multilingue non nasce dal nulla, ma inevitabilmente si ricollega a un quadro più ampio, a un passato cinematografico. Basti pensare agli innumerevoli riferimenti intertestuali a film di guerra del passato presenti in un film come *Inglourious Basterds / Bastardi senza gloria* (2009) di Quentin Tarantino, per fare l'esempio più evidente. Vedere come si sia definita nel corso del tempo la rappresentazione di lingue e identità culturali differenti sul grande schermo si faceva uno strumento indispensabile non solo per cogliere appieno il significato (semiotico) che il multilinguismo assume al cinema, ma soprattutto per tracciare un'eventuale linea di sviluppo oppure di cambiamento. In secondo luogo, entrando più nello specifico del mondo della traduzione audiovisiva, il doppiaggio è una pratica traduttiva consolidata in Italia dall'avvento del cinema sonoro (cfr. Chiaro, 2009; Chaume, 2007, 2012) o di parola, ovvero di un cinema le cui parole sono emesse da una voce che proviene dallo schermo. Questo vuol dire che non si poteva prescindere da quanto fatto nel passato per capire appieno quanto è stato fatto in tempi più recenti. In altre parole, per poter studiare e capire in profondità le strategie adottate nel presente dal doppiaggio italiano, per gestire il multilinguismo in traduzione, è sembrato necessario contestualizzare le scelte di oggi all'interno di un quadro più ampio che abbracciasse la storia del cinema a partire dagli anni Trenta del XX secolo,

quando cioè il cinema si è fatto sonoro e quando, contemporaneamente, in Italia è nato il doppiaggio come tecnica traduttiva per i prodotti audiovisivi di origine straniera.

Con questo obiettivo in mente, si è subito presentata la necessità di selezionare il materiale adeguato. La difficoltà metodologica si riassume nel fatto che all'inizio del 2011, quando appena si stava definendo il progetto di ricerca, la letteratura in materia si riferiva principalmente ad analisi di caso, e gli unici studi che avevano una prospettiva più ampia erano quelli di Cronin (2009) e di Bleichenbacher (2008). Il lavoro a più ampio respiro di O'Sullivan (2011) è stato, infatti, pubblicato solo nel corso di quell'anno. Mentre Cronin (2009) offriva una visione tematica (per generi cinematografici: commedia, film drammatico, film western e film di fantascienza) e al contempo diacronica (diversi momenti della storia del cinema) su un numero, tutto sommato, non particolarmente ampio di film, Bleichenbacher (2008) prendeva in esame principalmente film degli anni Novanta. Entrambi gli studi si concentrano esclusivamente sul cinema statunitense. Come ripercorrere, allora, la storia del cinema per identificare quei film che potessero rivelarsi interessanti da analizzare del punto di vista del loro utilizzo (o non utilizzo) di più lingue al proprio interno?

Dal canto loro, i diversi manuali di storia del cinema (cfr. Bordwell & Thompson, 2010a, 2010b; Rondolino & Tomasi, 2010), così come i pur numerosi dizionari dei film in commercio (si veda, per esempio, i dizionari curati da Paolo Mereghetti, dai Morandini o dai Farinotti), non sembravano dare il giusto peso al problema “lingua”. Rispetto ai suoi “collegi” cartacei, il dizionario on-line *The Internet Movie Database* (www.imdb.it) faceva già un passo avanti nel prendere sempre nella debita considerazione il problema lingua: ogni scheda dedicata a ciascun film è infatti puntualmente attenta a quest'aspetto. Eppure, pur rappresentando già una possibile ancora di salvataggio, “navigare” ottanta'anni di storia del cinema soltanto con questo tipo di ausilio restava comunque un'operazione poco agevole. Era chiaro che si doveva ricorrere a un qualche tipo di mediazione diversa, più efficace ed autorevole.

Anche se *The Internet Movie Database* (noto in genere con l'acronimo IMDb) rappresenta uno strumento potenzialmente molto utile, va preso, comunque, con le dovute accortezze. In primo luogo, bisogna sempre tenere ben a mente il problema dell'affidabilità di risorse informative “aperte” e democratiche come quelle presenti su Internet. Affidabilità non solo nel senso di esattezza delle informazioni contenute (parametro della certezza), ma anche nel senso di autorialità di queste informazioni (chi ha caricato queste informazioni e a che tipo di pubblico - o utenti - queste informazioni si

indirizzano). Pertanto, l'opzione è ricaduta su una mediazione umana di un esperto del settore cinema. Ci si è così avvalsi della preziosa collaborazione del noto critico cinematografico Aldo Viganò, il quale aveva tenuto un corso di Linguaggio del Cinema all'interno del Master universitario in *Screen Translation* che l'autore della presente ricerca aveva frequentato nel 2009 presso l'allora Dipartimento SITLeC dell'Università di Bologna, sede di Forlì. Con l'aiuto combinato di un esperto nel settore (Viganò, 2011: comunicazione personale) e di uno strumento telematico come IMDb si è giunti alla definizione di un primo sottocampione di centodieci film.

2.2.2. Primo sottocampione (lettura diacronica)

Questo primo sottocampione o materiale di analisi, che nelle prime fasi della ricerca è stato spesso definito operativamente come “materiale preparatorio”, consiste di una raccolta di film che spaziano sul piano diacronico: in particolare si tratta di film che abbracciano un arco temporale compreso fra gli inizi degli anni Trenta (con l'avvento del cinema sonoro) e la fine degli anni Novanta (precisamente l'anno 2000). La lista dei film è riportata per intero nella tabella seguente (*Tabella 2.1*) ed è consultabile anche nell'Appendice A in coda a questa dissertazione.

Anno	Regista	Titolo originale	Titolo italiano Titolo internazionale	Paese
1932	Frank Borzage	<i>A Farewell to Arms</i>	<i>Addio alle armi</i>	USA
1932	Ernst Lubitsch	<i>Trouble in Paradise</i>	<i>Mancia competente</i>	USA
1932	Joseph von Sternberg	<i>Shanghai Express</i>	<i>Shanghai Express</i>	USA
1933	Frank Capra	<i>The Bitter Tea of Gen. Yen</i>	<i>L'amaro tè del generale Yen</i>	USA
1933	Rouben Mamoulian	<i>Queen Christina</i>	<i>La regina Cristina</i>	USA
1934	Alfred Hitchcock	<i>The Man Who Knew Too Much</i>	<i>L'uomo che sapeva troppo</i>	UK
1935	Clarence Brown	<i>Anna Karenina</i>	<i>Anna Karenina</i>	USA
1936	Alfred Hitchcock	<i>The Secret Agent</i>	<i>L'agente segreto / Amore e mistero</i>	UK
1936	Howard Hawks	<i>The Road to Glory</i>	<i>Le vie della gloria</i>	USA
1937	Ernst Lubitsch	<i>Angel</i>	<i>Angelo</i>	USA
1937	Jean Renoir	<i>La grande illusion</i>	<i>La grande illusione Grand Illusion</i>	Francia
1937	Douglas Sirk	<i>La Habanera</i>	<i>Habanera La Habanera</i>	Germania
1937	Frank Capra	<i>Lost Horizon</i>	<i>Orizzonte perduto</i>	USA
1937	Mario Camerini	<i>Il signor Max</i>	<i>Mister Max</i>	Italia
1937	Mark Sandrich	<i>Shall We Dance</i>	<i>Voglio danzar con te</i>	USA
1938	Frank Capra	<i>You Can't Take It With You</i>	<i>L'eterna illusione</i>	USA

1938	Alfred Hitchcock	<i>The Lady Vanishes</i>	<i>La signora scompare</i>	UK
1939	Leo McCarey	<i>Love Affair</i>	<i>Un grande amore</i>	USA
1940	Charles Chaplin	<i>The Great Dictator</i>	<i>Il grande dittatore</i>	USA
1940	Alfred Hitchcock	<i>Rebecca</i>	<i>Rebecca, la prima moglie</i>	USA
1940	Alfred Hitchcock	<i>Foreign Correspondent</i>	<i>Il prigioniero di Amsterdam / Corrispondente 17</i>	USA
1942	Michael Curtiz	<i>Casablanca</i>	<i>Casablanca</i>	USA
1943	Sam Wood	<i>For Whom the Bell Tolls</i>	<i>Per chi suona la campana</i>	USA
1944	Alfred Hitchcock	<i>Lifeboat</i>	<i>Prigionieri dell'oceano</i>	USA
1945	Roberto Rossellini	<i>Roma città aperta</i>	<i>Rome, Open City / Open City</i>	Italia
1946	Alfred Hitchcock	<i>Notorious</i>	<i>Notorious, l'amante perduta</i>	USA
1946	Roberto Rossellini	<i>Paisà</i>	<i>Paisan</i>	Italia
1946	Orson Welles	<i>The Stranger</i>	<i>Lo straniero</i>	USA
1948	Roberto Rossellini	<i>Germania anno zero</i>	<i>Germany Year Zero</i>	Italia, Francia, Germania
1948	Lewis Milestone	<i>Arch of Triumph</i>	<i>Arco di trionfo</i>	USA
1948	Alberto Lattuada	<i>Senza pietà</i>	<i>Without Pity</i>	Italia
1948	George Sidney	<i>The Three Musketeers</i>	<i>I tre moschettieri</i>	USA
1948	Billy Wilder	<i>The Emperor Waltz</i>	<i>Il valzer dell'imperatore</i>	USA
1949	Howard Hawks	<i>I Was a Male War Bride</i>	<i>Ero uno sposo di guerra</i>	USA
1949	Carol Reed	<i>The Third Man</i>	<i>Il terzo uomo</i>	UK, USA
1950	Roberto Rossellini	<i>Stromboli, terra di Dio</i>	<i>Stromboli</i>	Italia, USA
1951	Vincente Minnelli	<i>An American in Paris</i>	<i>Un americano a Parigi</i>	USA
1951	Luciano Emmer	<i>Parigi è sempre Parigi</i>	<i>Paris Is Always Paris</i>	Italia, Francia
1951	Carlo Lizzani	<i>Achtung! Banditi!</i>	<i>Attention! Bandits!</i>	Italia
1951	Alfred Hitchcock	<i>Strangers on a Train</i>	<i>L'altro uomo / Delitto per delitto</i>	USA
1953	Vittorio De Sica	<i>Stazione Termini</i>	<i>Terminal Station</i>	Italia, USA
1953	John Huston	<i>Beat the Devil</i>	<i>Il tesoro dell'Africa</i>	USA, UK, Italia
1953	Alfred Hitchcock	<i>I Confess</i>	<i>Io confesso</i>	USA
1954	Roberto Rossellini	<i>Viaggio in Italia</i>	<i>Voyage to Italy / Journey to Italy</i>	Italia, Francia
1954	Joseph L. Mankiewicz	<i>The Barefoot Contessa</i>	<i>La contessa scalza</i>	USA
1954	Luchino Visconti	<i>Senso</i>	<i>Senso</i>	Italia
1955	Robert Z. Leonard	<i>La donna più bella del mondo</i>	<i>Beautiful But Dangerous / The World's Most Beautiful Woman</i>	Italia
1955	Alfred Hitchcock	<i>To Catch a Thief</i>	<i>Caccia al ladro</i>	USA
1955	Daniel Mann	<i>The Rose Tattoo</i>	<i>La rosa tatuata</i>	USA
1956	Alfred Hitchcock	<i>The Man Who Knew Too Much</i>	<i>L'uomo che sapeva troppo</i>	USA
1956	Alfred Hitchcock	<i>The Wrong Man</i>	<i>Il ladro</i>	USA
1956	Charles Walters	<i>High Society</i>	<i>Alta società</i>	USA
1957	Leo McCarey	<i>An Affair to Remember</i>	<i>Un amore splendido</i>	USA
1957	Rouben Mamoulian	<i>Silk Stockings</i>	<i>La bella di Mosca</i>	USA

1957	Laurence Olivier	<i>The Prince and the Showgirl</i>	<i>Il principe e la ballerina</i>	UK, USA
1958	Orson Welles	<i>Touch of Evil</i>	<i>L'infernale Quinlan</i>	USA
1960	George Cukor	<i>Let's Make Love</i>	<i>Facciamo l'amore</i>	USA
1960	Melville Shavelson	<i>It Started in Naples</i>	<i>La baia di Napoli</i>	USA
1961	Billy Wilder	<i>One, Two, Three</i>	<i>Uno, due, tre!</i>	USA
1961	Stanley Kramer	<i>Judgement at Nuremberg</i>	<i>Vincitori e vinti</i>	USA
1961	Robert Wise	<i>West Side Story</i>	<i>West side story</i>	USA
1961	J. Lee Thompson	<i>The Guns of Navarone</i>	<i>I cannoni di Navarone</i>	USA
1962	François Truffaut	<i>Jules et Jim</i>	<i>Jules e Jim</i> <i>Jules and Jim</i>	Francia
1962	David Lean	<i>Lawrence of Arabia</i>	<i>Lawrence d'Arabia</i>	UK
1963	Nicholas Ray	<i>55 Days at Peking</i>	<i>55 giorni a Pechino</i>	USA
1963	Jean-Luc Godard	<i>Le mépris</i>	<i>Il disprezzo</i> <i>Contempt</i>	Francia, Italia
1963	Vincente Minelli	<i>The Courtship of Eddie's Father</i>	<i>Una fidanzata per papà</i>	USA
1965	Delmer Daves	<i>The Battle of the Villa Fiorita</i>	<i>Accadde un'estate</i>	UK, USA
1965	Blake Edwards	<i>The Great Race</i>	<i>La grande corsa</i>	USA
1965	Jean-Luc Godard	<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i>	<i>Agente Lemmy Caution, missione Alphaville</i> <i>Alphaville: A Strange Adventure of Lemmy Caution</i>	Francia, Italia
1965	Richard Quine	<i>How to Murder Your Wife</i>	<i>Come uccidere vostra moglie</i>	USA
1966	Chaplin Charles	<i>A Countess from Hong Kong</i>	<i>La contessa di Hong Kong</i>	UK, USA
1966	Alfred Hitchcock	<i>Torn Curtain</i>	<i>Il sipario strappato</i>	USA
1966	Gillo Pontecorvo	<i>La battaglia di Algeri</i>	<i>La bataille d'Alger / The Battle of Algiers</i>	Italia, Algeria
1968	Ettore Scola	<i>Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?</i>	<i>Will Our Heroes Be Able to Find Their Friend Who Has Mysteriously Disappeared in Africa?</i>	Italia
1968	Mario Monicelli	<i>La ragazza con la pistola</i>	<i>The Girl with a Pistol</i>	Italia
1968	Melvin Frank	<i>Buona Sera, Mrs. Campbell</i>	<i>Buonasera, signora Campbell</i>	USA
1968	Orson Welles	<i>Une histoire immortelle</i>	<i>Storia immortale</i> <i>The Immortal Story</i>	Francia
1969	Alfred Hitchcock	<i>Topaz</i>	<i>Topaz</i>	USA
1971	Nanni Loy	<i>Detenuto in attesa di giudizio</i>	<i>In Prison Awaiting Trial</i>	Italia
1971	François Truffaut	<i>Les deux anglaises et le Continent</i>	<i>Le due inglesi</i> <i>Two English Girls</i>	Francia
1971	Mario Monicelli	<i>La mortadella</i>	<i>Lady Liberty</i>	Italia, Francia
1972	Billy Wilder	<i>Avanti!</i>	<i>Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?</i>	USA
1973	François Truffaut	<i>La nuit américaine</i>	<i>Effetto notte</i> <i>Day for Night</i>	Francia, Italia
1975	François Truffaut	<i>L'histoire d'Adèle H.</i>	<i>Adele H., una storia</i>	Francia

			<i>d'amore</i> <i>The Story of Adele H.</i>	
1975	John Milius	<i>The Wind And the Lion</i>	<i>Il vento e il leone</i>	USA
1978	Michael Cimino	<i>The Deer Hunter</i>	<i>Il cacciatore</i>	USA, UK
1979	Francis Ford Coppola	<i>Apocalypse Now</i>	<i>Apocalypse Now</i>	USA
1981	Steven Spielberg	<i>Raiders of the Lost Ark</i>	<i>I predatori dell'arca perduta</i>	USA
1983	Michael Radford	<i>Another Time, Another Place</i>	<i>Another Time, Another Place - Una storia d'amore</i>	UK
1983	Carlo Verdone	<i>Acqua e sapone</i>	<i>Soap and Water</i>	Italia
1984	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones and the Temple of Doom</i>	<i>Indiana Jones e il tempio maledetto</i>	USA
1986	James Ivory	<i>A Room with a View</i>	<i>Camera con vista</i>	UK
1987	Steven Spielberg	<i>Empire of the Sun</i>	<i>L'impero del sole</i>	USA
1987	Louis Malle	<i>Au revoir les enfants</i>	<i>Arrivederci, ragazzi</i> <i>Au revoir les enfants</i>	Francia, Germania
1988	Charles Crichton	<i>A Fish Called Wanda</i>	<i>Un pesce di nome Wanda</i>	UK, USA
1989	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones and the Last Crusade</i>	<i>Indiana Jones e l'ultima crociata</i>	USA
1990	Agnieszka Holland	<i>Hitlerjunge Salomon</i>	<i>Europa Europa</i> <i>Europa Europa</i>	Germania, Francia
1990	Lawrence Kasdan	<i>I Love You to Death</i>	<i>Ti amerò.. fino ad ammazzarti</i>	USA
1993	Steven Spielberg	<i>Schindler's List</i>	<i>Schindler's List - La lista di Schindler</i>	USA
1995	Ken Loach	<i>Land and Freedom</i>	<i>Terra e libertà</i>	UK, Spagna, Germania
1996	Ken Loach	<i>Carla's Song</i>	<i>La canzone di Carla</i>	UK, Nicaragua, Spagna
1997	Steven Spielberg	<i>Amistad</i>	<i>Amistad</i>	USA
1997	Roberto Benigni	<i>La vita è bella</i>	<i>Life Is Beautiful</i>	Italia
1997	Anthony Minghella	<i>The English Patient</i>	<i>Il paziente inglese</i>	USA
1998	Steven Spielberg	<i>Saving Private Ryan</i>	<i>Salvate il soldato Ryan</i>	USA
1998	Radu Mihăileanu	<i>Train de vie</i>	<i>Train de vie -</i> <i>Un treno per vivere</i> <i>Train of Life</i>	Francia, Belgio, Paesi Bassi, Romania
1998	Emir Kusturica	<i>Crna mačka, beli mačor</i>	<i>Gatto nero, gatto bianco</i> <i>Black Cat, White Cat</i>	Yugoslavia (ora Serbia), Francia, Germania
1999	Anthony Minghella	<i>The Talented Mr. Ripley</i>	<i>Il talento di Mr. Ripley</i>	USA
2000	Ken Loach	<i>Bread and Roses</i>	<i>Bread and Roses</i>	UK, Francia, Germania, Spagna, Italia, Svizzera

Tabella 2.1. Film multilingue (o a vocazione multilingue) decenni 1930-1990

Il criterio guida nella definizione dei titoli che compongono questa lista è stato la presenza (reale o presunta) di più lingue parlate sullo schermo. In particolare l'obiettivo della ricerca era individuare:

- quei film che nel corso della storia del cinema avevano fatto ricorso a più lingue, dove cioè il multilinguismo rivestisse un peso specifico, secondo l'assunto da cui parte l'ipotesi della presente ricerca;
- oppure quei film in cui più lingue diverse avrebbero dovuto avere un certo peso, perché rappresentano un incontro fra realtà linguistiche e culturali differenti o perché ambientati in un "altrove" rispetto al paese di produzione del film, e invece così non è stato.

Si stava pensando, cioè, a quel tipo di omogeneizzazione delle identità linguistiche (cfr. Sternberg, 1981; Delabastia, 2002; O'Sullivan, 2007, 2011; Cronin, 2009) in film come *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), dove le lingue diverse dall'inglese sono in un certo qual modo "sottorappresentate" e messe sullo sfondo e dove i personaggi, pur se provenienti da parti diverse del mondo, parlano tutti la stessa lingua. Per non parlare di quei film in cui le identità culturali sono rappresentate deprivate o "mutilate" della loro componente linguistica (cfr. Shohat & Stam, 1985), sia che questo avvenga di partenza nella versione originale sia che questo sia il risultato del solo doppiaggio italiano. Esempi di questa situazione sono per il passato film come *The Road to Glory / Le vie della gloria* (1936) e *I Was a Male War Bride / Ero uno sposo di guerra* (1949) diretti da Howard Hawks, *Anna Karenine / Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935), *The Three Musketeers / I tre moschettieri* (George Sidney, 1948) e *55 Days at Peking / 55 giorni a Pechino* (Nicholas Ray, 1963). Ma lo stesso vale ancora oggi per alcuni film multilingue quando vengono doppiati in italiano: basti pensare al caso ormai sempre più spesso citato della versione DVD di *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) o più recentemente a *Le concert / Il concerto* (Radu Mihăileanu, 2009).

Nella definizione di questo sottocampione sono stati presi in considerazione una serie di criteri che è opportuno esplicitare. In primo luogo, l'arco temporale. Prendere in considerazione film girati a partire dagli anni Trenta del secolo scorso è un'immediata conseguenza del cambiamento avvenuto nella settima arte con l'avvento del sonoro alla fine degli anni Venti, cioè quando la parola ha letteralmente invaso il grande schermo. Come evidenziato da Dwyer (2005) e da Cronin (2009) fra gli alti, questo non significa che il problema lingua e quello della sua conseguente traduzione fosse sconosciuto al cinema muto, anzi. Resta il fatto che è solo con l'introduzione del suono al cinema che il

problema si è fatto più cogente e contingente. Come conseguenza, si è ritenuto che solo a partire da un cambiamento tanto importante come questo la questione della presenza di lingue diverse sul grande schermo potesse diventare rilevante.

In secondo luogo, ci si è orientati verso quei film stranieri che sono stati distribuiti in Italia. In particolare, il materiale di analisi selezionato consta di centodieci film che, con l'eccezione di tre¹⁵, hanno una versione doppiata in italiano. Una scelta operativa di questo tipo ha finito necessariamente con il privilegiare il cinema nordamericano o comunque di origine anglosassone (i film del periodo inglese di Hitchcock, per esempio): i film statunitensi ammontano a sessantaquattro su un totale di centodieci film (il 58,2% in questo primo campione). Se alle sessantaquattro pellicole nordamericane si aggiungono anche i quattordici film prodotti nel Regno Unito¹⁶ (il 12,7% del totale) che sono stati inclusi nel campione i film prodotti da paesi di area anglofona salgono a settantotto, rappresentando dunque oltre i due terzi dell'intero campione (il 70,9% per la precisione). Le motivazioni che hanno spinto in questa direzione non devono essere ricondotte a ragioni di natura ideologica, ma derivano piuttosto dalla constatazione di un dato di fatto: la presenza massiva del cinema americano nel mercato italiano. Ci si sta riferendo, in altri termini, a un criterio di fattibilità. Fattibilità in un duplice senso. In primo luogo, di disponibilità di una versione in lingua italiana di detti film. In secondo luogo, fattibilità nel senso della loro facile reperibilità.

Tutti i film presi in considerazione sono, infatti, disponibili in versione DVD o comunque in formato home video. Rispetto alle vecchie videocassette (VHS), gli attuali DVD, oltre a contenere la traccia audio del film in italiano, di solito includono anche la traccia audio in lingua originale che può essere accompagnata o meno da sottotitoli interlinguistici che possono essere attivati a scelta dall'utente (cfr. Díaz Cintas & Remael, 2007; Chiaro, 2009). La flessibilità di tale supporto non solo fornisce allo spettatore una fruizione del film maggiormente personalizzabile rispetto a quanto avveniva in passato, ma si rivela anche un indubbio vantaggio per chi fa ricerca nel campo degli audiovisivi, ivi compresa la loro traduzione, perché consente di comparare con una certa agevolezza la

¹⁵ In questo primo sottocampione, i film che sono disponibili in italiano esclusivamente in versione sottotitolata sono *La Habanera* (1937) di Douglas Sirk (titolo italiano: *Habanera*), *The Secret Agent* (1936) di Alfred Hitchcock (intitolato *Amore e mistero* nella versione in VHS e *L'agente segreto* nella versione in DVD) e *Another Time, Another Place* (1983) di Michael Radford (titolo italiano: *Another Time, Another Place - Una storia d'amore*).

¹⁶ Fra i film prodotti nel Regno Unito sono conteggiati anche quattro film che sono coprodotti con gli Stati Uniti: *The Prince and the Showgirl / Il principe e la ballerina* (Laurence Olivier, 1957), *The Battle of the Villa Fiorita / Accadde un'estate* (Delmer Daves, 1965), *A Countess from Hong Kong / La contessa di Hong Kong* (Chaplin Charles, 1966) e *A Fish Called Wanda / Un pesce di nome Wanda* (Charles Crichton, 1988).

versione originale di un film con quelle tradotte (doppiata in italiano e anche in altre lingue, se presenti sul DVD, e sottotitolata).

L'analisi è stata ristretta esclusivamente alle versioni doppiate in italiano dei film selezionati, senza esaminare anche quelle sottotitolate, che in genere sono sempre presenti nei DVD. Le ragioni che giustificano questa scelta risiedono nell'ovvio motivo che l'Italia è per tradizione un paese che ricorre al doppiaggio come modalità prevalente per tradurre i prodotti audiovisivi. Pertanto, fra le due versioni disponibili nel DVD, l'attenzione si è focalizzata sulla sola versione doppiata in italiano, in quanto essa costituisce certamente la modalità traduttiva del cinema pensata per un ampio pubblico di spettatori. Vale la pena ricordare che, soprattutto per i film del passato, il doppiaggio in italiano è stato l'unica opzione disponibile per il grande pubblico all'uscita di film stranieri nelle sale cinematografiche del paese. In altre parole, la versione doppiata in italiano ha rappresentato la cosiddetta “versione cinematografica” o per il grande schermo. Infatti, è solo con il (relativamente) recente avvento del DVD che è diventato fattibile per gli spettatori italiani fruire, alternativamente, di un film anche nella sua traccia audio originale, sia essa accompagnata o meno dai sottotitoli interlinguistici.

Queste ultime considerazioni spingono, a loro volta, a fare un'ulteriore precisazione. Se per la quasi totalità dei film che compongono il primo campione di riferimento l'attuale versione in italiano contenuta nel DVD risulta la stessa utilizzata all'epoca dell'uscita del film nelle sale italiane (il cosiddetto “doppiaggio d'epoca”), questo non vale per alcuni film risalenti agli anni Trenta. Per questi film, infatti, il DVD propone un doppiaggio diverso rispetto a quello utilizzato al momento della loro proiezione nelle sale italiane. Dei venti film stranieri selezionati per il decennio 1930-1940, ben dieci film sono al momento disponibili con un nuovo doppiaggio¹⁷ in italiano. A ben vedere, si tratta di più della metà dei film che coprono quest'arco temporale (dieci titoli su un totale di diciotto), se si considera che fra i venti film individuati per questo decennio ce ne sono due¹⁸ che non sono mai stati doppiati in italiano e che quindi sono disponibili nella sola versione sottotitolata¹⁹. I dieci film ridoppiati sono i seguenti:

¹⁷ Il dato si ottiene incrociando le informazioni contenute nei rispettivi DVD con quelle ottenute da due portali web dedicati al doppiaggio, *Il mondo dei doppiatori* (<<http://www.antonioanna.net/doppiaggio>>, ultimo accesso: 20/05/2015) e *Ciak Hollywood - Il doppiaggio italiano nel cinema americano della Golden Age* (<<http://www.ciakehollywood.com/doppiaggio>>, ultimo accesso: 20/05/2015).

¹⁸ *La Habanera* (Douglas Sirk, 1937) e *The Secret Agent / L'agente segreto* (Alfred Hitchcock, 1936).

¹⁹ A questi titoli si deve aggiungere anche il doppiaggio di *A Farewell to Arms / Addio alle armi* (Frank Borzage, 1932) che è stato realizzato in epoca successiva, in quanto il film fu proibito durante il fascismo (Mereghetti, 2013) a causa della rappresentazione della disfatta di Caporetto nel corso della prima guerra mondiale, un episodio “scomodo” per l'orgoglio nazionale.

1. *Trouble in Paradise / Manciacca competente* (Ernst Lubitsch, 1932)
2. *The Bitter Tea of Gen. Yen / L'amaro tè del gen. Yen* (Frank Capra, 1933)
3. *Queen Christina / La regina Cristina* (Rouben Mamoulian, 1933)
4. *The Man Who Knew Too Much / L'uomo che sapeva troppo* (Alfred Hitchcock, 1934)
5. *Anna Karenina / Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935)
6. *The Road to Glory / Le vie della gloria* (Howard Hawks, 1936)
7. *Lost Horizon / Orizzonte perduto* (Frank Capra, 1937)
8. *The Lady Vanishes / La signora scompare* (Alfred Hitchcock, 1938)
9. *Love Affair / Un grande amore* (Leo McCarey, 1939)
10. *The Great Dictator / Il grande dittatore* (Charles Chaplin, 1940).

Le ragioni che spingono alla pratica del cosiddetto “ridoppiaggio” possono essere molteplici (Zanotti 2011, 2012). Da una parte, possono agire scelte ideologiche e/o editoriali da parte del distributore, così come artistiche dello stesso regista²⁰, che in occasione del rilascio del film per il mercato dell'home video ne vogliono offrire una versione più lunga, reintegrando quelle parti che erano state soggette o a tagli di montaggio operati al tempo del lancio del film in sala oppure a tagli praticati sulla sola versione italiana ad opera della censura. Dall'altra parte, possono sussistere dei motivi di natura più tecnica, ovvero l'impossibilità di recuperare la traccia audio del doppiaggio originale, perché essa risulta deteriorata o in parte danneggiata²¹. Se per i dieci film degli anni Trenta vale certamente questa seconda spiegazione, per i film *For Whom the Bell Tolls / Per chi suona la campana* (Sam Wood, 1943) e *Touch of Evil / L'infernale Quinlan* (Orson Welles, 1958), vale la prima ragione: i rispettivi DVD presentano i due film in una nuova versione in cui sono state reintegrate alcune scene tagliate dal montaggio originale.

Accanto alle sessantaquattro pellicole statunitensi il campione include anche alcuni film europei: dieci film francesi (di registi della *Nouvelle Vague* come François Truffaut e Jean-Luc Godard), quattordici titoli britannici (fra gli altri, i film del periodo inglese di Hitchcock e tre film di Ken Loach), due film tedeschi - *La Habanera / Habanera* (Douglas Sirk, 1937) e *Hitlerjunge Salomon / Europa Europa* (Agnieszka Holland, 1990) - e uno serbo - *Crna mačka, beli mačor / Gatto nero, gatto bianco* (Emir Kusturica, 1998). Fra le

²⁰ Non è ovviamente questo il caso per i film di cui si sta discutendo qui, dal momento che i relativi registi sono tutti deceduti.

²¹ Oltre ai dieci film che risalgono agli anni Trenta, la pratica del ridoppiaggio ha interessato anche altri quattro film del campione risalenti a epoche successive: *The Emperor Waltz / Il valzer dell'imperatore* (Billy Wilder, 1948), *Beat the Devil / Il tesoro dell'Africa* (John Huston, 1953), *For Whom the Bell Tolls / Per chi suona la campana* (Sam Wood, 1943) e *Touch of Evil / L'infernale Quinlan* (Orson Welles, 1958).

pellicole europee sono stati inseriti anche diciannove titoli italiani: questa scelta è dettata da due ordini di motivi, strettamente interconnessi fra loro. In primo luogo, il tentativo di avere un quadro più ampio sul significato che il multilinguismo assume sul grande schermo, non escludendo una componente importante del panorama cinematografico: quella nazionale. Questo, soprattutto in virtù del fatto che il cinema italiano dell'immediato dopoguerra ha dato vita ad esempi molto interessanti di film multilingue come *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini, *Senza pietà* (1948) di Alberto Lattuada o *Achtung! Banditi!* (1951) di Carlo Lizzani, interessanti anche per le diverse strade che hanno intrapreso per gestire le situazioni multilingue presenti al loro interno, ovvero i sottotitoli per i primi tre film, la parziale non traduzione per l'ultimo. In secondo luogo, non va dimenticato che il doppiaggio oltre a essere una strategia di traduzione audiovisiva ha comunque una forte componente artistica, legata al mondo dello spettacolo. Di conseguenza, si può a ragione ipotizzare un'influenza reciproca fra quanto avviene nel cinema italiano di casa nostra e le scelte traduttive intraprese nel mondo del doppiaggio.

I diciannove film italiani presenti nel primo sottocampione sono i seguenti:

1. *Il signor Max* (Mario Camerini, 1937)
2. *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945)
3. *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946)
4. *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948)
5. *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1948)
6. *Stromboli, terra di Dio* (Roberto Rossellini, 1950)
7. *Parigi è sempre Parigi* (Luciano Emmer, 1951)
8. *Achtung! Banditi!* (Carlo Lizzani, 1951)
9. *Stazione Termini* (Vittorio De Sica, 1953)
10. *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954)
11. *Senso* (Luchino Visconti, 1954)
12. *La donna più bella del mondo* (Robert Z. Leonard, 1955)
13. *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966)
14. *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (Ettore Scola, 1968)
15. *La ragazza con la pistola* (Mario Monicelli, 1968)
16. *Detenuto in attesa di giudizio* (Nanni Loy, 1971)
17. *La mortadella* (Mario Monicelli, 1972)

18. *Acqua e sapone* (Carlo Verdone, 1983)

19. *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997).

Particolare attenzione è stata prestata anche al problema dell'italianità e della sua “traduzione” sul grande schermo, intensa tanto nel suo senso letterale di trasposizione quanto in quello di resa nel passaggio da un codice linguistico a un altro. Pertanto, fra il materiale selezionato sono stati inclusi anche alcuni film che hanno come perno proprio la rappresentazione dell'identità italiana così come essa emerge da un incontro interculturale. Si tratta di produzioni italiane o americane: le più interessanti sono commedie girate fra l'inizio degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta, che hanno come protagoniste note attrici italiane (Anna Maganini, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Monica Vitti). Non mancano anche casi di film drammatici. I film nello specifico sono i seguenti:

- *Parigi è sempre Parigi* (Luciano Emmer, 1951)
- *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1953)
- *Beat the Devil / Il tesoro dell'Africa* (John Huston, 1953)
- *The Rose Tattoo / La rosa tatuata* (Daniel Mann, 1955)
- *It Started in Naples / La baia di Napoli* (Melville Shavelson, 1960)
- *The Battle of the Villa Fiorita / Accadde un estate* (1965) di Delmer Daves
- *How to Murder Your Wife / Come uccidere vostra moglie* (Richard Quine, 1968)
- *La ragazza con la pistola* (Mario Monicelli, 1968)
- *Buona Sera, Mrs. Campbell / Buonasera signora Campbell* (Melvin Frank, 1968)
- *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (Ettore Scola, 1968)
- *La mortadella* (Mario Monicelli, 1972)
- *Avanti! / Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* (Billy Wilder, 1972)
- *Another Time, Another Place / Another Time, Another Place - Una storia d'amore* (Michael Radford, 1983).

Dopo aver presentato il primo sottocampione in termini qualitativi, si passerà ora a fornire qualche dato quantitativo. Le seguenti due tabelle rappresentano numericamente il primo sottocampione di film considerati. La prima (*Tabella 2.2*) li raggruppa per provenienza geografica, in particolare film statunitensi (sessantaquattro) vs. film europei, ivi compresi quelli prodotti nel Regno Unito (quarantasei), offrendo anche la loro presenza in termini percentuali all'interno del campione.

Paese di produzione del film	Numero	Percentuale %
Film USA	64	58,2
Subtotale film statunitensi	64	58,2
Film UK	14	12,7
Film Francia	10	9,1
Film Italia	19	17,3
Film Germania	2	1,8
Film Serbia	1	0,9
Subtotale film europei (compreso UK)	46	41,8
TOTALE	110	100

Tabella 2.2. Film raggruppati per paesi (aree) di produzione

La seconda tabella (Tabella 2.3), invece, oppone i film prodotti da paesi di area anglofona (USA e Regno Unito insieme) a quelli prodotti nel resto dell'Europa (paesi area anglofona vs. Europa continentale), sempre con le dovute percentuali in termini di loro rappresentazione all'interno del campione.

Paese di produzione del film	Numero	Percentuale %
Film USA	64	58,2
Film UK	14	12,7
Subtotale film di paesi di area anglofona	78	70,9
Film Francia	10	9,1
Film Italia	19	17,3
Film Germania	2	1,8
Film Serbia	1	0,9
Subtotale film europei	32	29,1
TOTALE	110	100

Tabella 2.3. Film di paesi di area anglofona vs. film europei (lingua inglese vs. altre lingue)

A questo punto si rende necessaria una considerazione conclusiva di natura metodologica e interpretativa. Le pellicole che sono entrate a far parte di questo campione possono essere “rappresentative” del fenomeno che si vuole investigare più da un punto di vista qualitativo che strettamente quantitativo. Chi scrive insiste molto sulla dimensione qualitativa, perché è ben consapevole dell'impossibilità materiale di confrontarsi con l'intero panorama cinematografico che sarebbe potuto diventare oggetto della presente ricerca. Chiunque scorra la lista di film selezionati sicuramente potrebbe pensare e individuare altri titoli che qui non sono stati presi in esame. Si è perfettamente consapevoli del fatto che ci sono “grandi esclusi”: il cinema western (cfr. Kozloff, 2000; O'Sullivan, 2007, 2011; Cronin, 2009), la saga de *Il Padrino* o la produzione multilingue di Federico Fellini, per fare gli esempi più ovvi. Ciononostante, vale la pena ricordare come la ricerca scientifica sia per sua stessa natura fatta di e limitata da scelte operative, di fattibilità e di selezione di una porzione parziale all'interno di quel *continuum* che è l'esistente.

2.2.3. Secondo sottocampione: il multilinguismo nel cinema dell'ultimo decennio

Le considerazioni appena esposte hanno fatto da guida anche durante la seconda fase del progetto di ricerca, ovvero nella definizione di un adeguato materiale audiovisivo da analizzare in riferimento alla produzione cinematografica di film multilingue negli ultimi dieci anni e alla loro conseguente traduzione in italiano. Come si è già avuto modo di vedere, la letteratura in materia di multilinguismo al cinema e sua traduzione registra abbastanza uniformemente un incremento della produzione di film di questo tipo a partire dagli anni Novanta del XX secolo, con una crescita esponenziale nell'ultimo decennio (cfr. Heiss, 2004; Dwyer, 2005; Wahl, 2005, 2008; O'Sullivan, 2007, 2011; Bleichenbacher, 2007, 2008; Berger & Komori, 2010; Martinez-Sierra *et alii*, 2010; Sanz Ortega, 2011; de Higes-Andino *et alii*, 2013), dato confermato dalle recenti indagini condotta dall'Istituto di Statistica dell'UNESCO: *From International Blockbusters to National Hits. Analysis of the 2010 Cinema Survey* (2012a), *Linguistic Diversity of Feature Films* (2012b) e *Feature Film Diversity* (2013)²².

Sempre in considerazione del fatto che il fenomeno del multilinguismo sul grande schermo ha interessato un po' tutti i generi cinematografici, la definizione di un campione significativo di film che coprisse l'ultimo decennio si è fatta quanto mai cruciale. Anche se è registrabile una certa tendenza dei film drammatici a farsi multilingue, legati al mondo dell'immigrazione o alla dimensione sempre più globale del mondo contemporaneo (cfr. in particolare Naficy, 2001; Wahl, 2005, 2008; Dwyer, 2005; Berger & Komori, 2010; Monti 2009, 2014; Biscio, 2013; de Higes Andino, 2014a, 2014b; Heiss, 2014), non mancano esempi di commedie, film di avventura, di guerra, d'azione, storici, di fantascienza e perfino di animazione che ricorrono al multilinguismo (cfr. O'Sullivan, 2007, 2011; Bleichenbacher, 2007; 2008; Cronin, 2009; Şerban, 2012; Labate, 2013, 2014; Zabalbeascoa & Voellmer, 2014; Voellmer & Zabalbeascoa, 2014).

Confrontarsi con la sempre crescente produzione, distribuzione e conseguente traduzione di film non si rivela un'operazione semplice: ben consapevoli dell'impossibilità materiale di confrontarsi con il flusso "inarrestabile" con cui il fenomeno del multilinguismo sembra aver investito il cinema negli ultimi dieci anni, si è comunque definito anche per questo decennio un robusto e qualitativamente significativo campione di film. Il fatto che l'elenco dei film entrati a far parte di questo secondo sottocampione sia

²² Scaricabili dal seguente indirizzo internet: <<http://www.uis.unesco.org/FactSheets/Pages/default.aspx>> (ultimo accesso: 20/05/2015).

pari e anzi superiori quello dei film presi in esame per i decenni precedenti (centoquattordici vs. centodieci) è da solo un chiaro segnale del carattere pervasivo del fenomeno. È da ammettere che la lista si sarebbe potuta ampliare ancora in maniera notevole.

Il secondo sottocampione è stato definito sulla falsariga del primo campione, ovvero una combinazione di selezione umana e di ausilio tecnologico. In particolare, nelle primissime fasi di definizione del progetto di ricerca era stato preparato un elenco pilota di film multilingue prodotti nell'ultimo decennio. Si trattava di film di cui era noto il carattere multilingue, informazione basata in parte sull'esperienza personale di chi scrive come spettatore e in parte ottenuta o confermata da fonti di vario genere, da riviste (cartacee) di critica cinematografica a risorse elettroniche, per finire ai primi studi accademici o analisi di caso sul tema. Poiché nella scelta di quei titoli si notava un margine di discrezionalità troppo alto, si è cercato di correggere questa distorsione adattando dei criteri di selezione più rigorosi, o quantomeno più sistematici. Ancora una volta, è stato prezioso l'aiuto del dizionario on-line di film *The Internet Movie Database* (IMDb).

I criteri guida nella definizione di questo secondo materiale di analisi sono stati sostanzialmente tre: una lettura "autorale", una selezione tematica e un criterio spaziale. In merito al primo aspetto, l'attenzione si è concentrata sulla filmografia di quei registi che sembravano aver fatto ricorso al multilinguismo nei loro film in maniera più frequente o sistematica. Si pensava a registi come Alejandro González Iñárritu, Fatih Akin, Eran Riklis, Radu Mihăileanu e agli stessi Ken Loach e Steven Spielberg che erano già presenti nel primo campione. L'idea era provare a tracciare anche una possibile evoluzione diacronica nella filmografia di questi cineasti, sulla scia di quanto era stato già fatto con i film di Alfred Hitchcock, la cui produzione multilingue è confluita per intero nel materiale di analisi della presente ricerca. Si ipotizzava cioè la definizione di ulteriori sottocampioni, ovvero di distinti campioni nel campione. Resta il fatto che si tratta, in ogni caso, di sotto-campioni solo parziali, dal momento che l'unico regista di cui è stata presa in esame l'intera produzione multilingue è Alfred Hitchcock.

In secondo luogo, si è operata una selezione "tematica" da generazione web 2.0. Si è "sfruttata" la dimensione interattiva e intertestuale di IMDb, in particolare la sezione chiamata "People who liked this also liked this...", ovvero i suggerimenti e i rimandi ad altri film che questo dizionario fornisce in ogni singola scheda per ogni film²³. Film con

²³ Durante la prima fase della presente ricerca (anno 2011) il sito Internet di IMDb era disponibile anche in lingua italiana e la sezione "People who liked this also liked this..." si chiamava "Potrebbe piacerti...". A partire dall'anno 2012, IMDb è diventato accessibile solo in lingua inglese, con un unico elemento di localizzazione in italiano nelle sue schede: il titolo del film che compare in alto nella pagina per ogni scheda consultata.

tematiche simili, con ambientazioni o scenari interculturali e/o di conflitto, facilmente comportano la presenza al loro interno di due o più identità linguistiche e culturali differenti. Come già sottolineato per il primo sottocampione, pur nella consapevolezza che ricorrere a risorse della rete possa rivelarsi un'operazione con un certo livello di rischio, vale la pena ribadire ancora una volta come, a differenza dei suoi colleghi cartacei in commercio (il Mereghetti, il Morandini o il Farinotti), IMDb sia l'unico dizionario di cinema che dà il giusto peso al problema “lingua”, offrendo per ogni film una voce specificatamente dedicata, voce che è sempre curata con attenzione e in maniera dettagliata. Va da sé che si è sempre resa necessaria una verifica testuale per ogni film, verifica che fondava le motivazioni e il senso stesso della presente ricerca.

Infine, per quanto riguarda il terzo criterio utilizzato, si è cercato di spaziare geograficamente, nei limiti del possibile, prendendo in considerazione non solo film europei e statunitensi, ma anche film mediorientali e qualche esempio proveniente da altre parti del mondo (come Sudafrica, Sud America ed Estremo Oriente). Come per il primo sottocampione, si tratta di film che sono stati tutti distribuiti in Italia e doppiati in italiano, con la sola eccezione di tre film che sono disponibili solo in versione sottotitolata. La lista completa di questi film è contenuta nella seguente tabella (*Tabella 2.4*) ed è consultabile anche nell'Appendice B in coda a questa dissertazione.

Anno	Regista	Titolo originale	Titolo italiano Titolo internazionale	Paese
2000	Wong Kar-wai	<i>Fa yeung nin wa</i>	<i>In the mood for love</i> <i>In the Mood for Love</i>	Hong Kong, Francia
2000	Lone Scherfig	<i>Italiensk for begyndere</i>	<i>Italiano per principianti</i> <i>Italian for Beginners</i>	Danimarca
2000	Kate Woods	<i>Looking for Alibrandi</i>	<i>Terza generazione</i>	Australia
2000	Volker Schlöndorff	<i>Die Stille nach dem Schuß</i>	<i>Il silenzio dopo lo sparo</i> <i>The Legend of Rita</i>	Germania
2001	Mohsen Makhmalbaf	<i>Safar e Ghandehar</i>	<i>Viaggio a Kandahar</i> <i>The Sun Behind the Moon</i>	Iran, Francia
2001	Michael Bay	<i>Pearl Harbor</i>	<i>Pearl Harbor</i>	USA
2001	Joel Coen	<i>The Man Who Wasn't There</i>	<i>L'uomo che non c'era</i>	USA
2002	Costa-Gavras	<i>Amen.</i>	<i>Amen.</i> <i>Amen.</i>	Francia, Germania
2002	Roman Polanski	<i>The Pianist</i>	<i>Il pianista</i>	Francia, Germania, Polonia, UK
2002	Joel Zwick	<i>My Big Fat Greek Wedding</i>	<i>Il mio grasso grosso matrimonio greco</i>	USA, Canada
2002	Gurinder Chadha	<i>Bend It Like Beckham</i>	<i>Sognando Beckham</i>	UK, Germania

2002	Elia Suleiman	<i>Yadon ilaheyya</i>	<i>Intervento divino Divine Intervention</i>	Francia, Marocco, Germania, Palestina
2002	Steven Spielberg	<i>Minority Report</i>	<i>Minority Report</i>	USA
2002	Cédric Klapisch	<i>L'auberge espagnole</i>	<i>L'appartamento spagnolo Pot Luck / The Spanish Apartment</i>	Francia, Spagna
2003	Wolfgang Becker	<i>Good Bye Lenin!</i>	<i>Good Bye Lenin! Good Bye Lenin!</i>	Germania
2003	Sofia Coppola	<i>Lost in Translation</i>	<i>Lost in Translation - L'amore tradotto</i>	USA, Giappone
2003	Edward Zwick	<i>The Last Samurai</i>	<i>L'ultimo samurai</i>	USA
2003	Émile Gaudreault	<i>Mambo italiano</i>	<i>Mambo italiano</i>	Canada
2003	Siddiq Barmak	<i>Osama</i>	<i>Osama Osama</i>	Afghanistan, Irlanda, Giappone
2003	Audrey Wells	<i>Under the Tuscan Sun</i>	<i>Sotto il sole della Toscana</i>	USA, Italia
2004	Fatih Akin	<i>Gegen die Wand</i>	<i>La sposa turca Head-On</i>	Germania, Turchia
2004	Eytan Fox	<i>Walk on Water</i>	<i>Camminando sull'acqua</i>	Israele
2004	Steven Spielberg	<i>The Terminal</i>	<i>The Terminal</i>	USA
2004	Mel Gibson	<i>The Passion of the Christ</i>	<i>La passione di Cristo</i>	USA
2004	Gianni Amelio	<i>Le chiavi di casa</i>	<i>The Keys to the House</i>	Italia, Germania, Francia
2004	Eran Riklis	<i>The Syrian Bride</i>	<i>La sposa siriana</i>	Israele, Francia, Germania
2004	Oliver Hirschbiegel	<i>Der Untergang</i>	<i>La caduta - Gli ultimi giorni di Hitler Downfall</i>	Germania, Austria, Italia
2004	James L. Brooks	<i>Spanglish</i>	<i>Spanglish - Quando in famiglia sono in troppi a parlare</i>	USA
2004	Ken Loach	<i>Ae Fond Kiss...</i>	<i>Un bacio appassionato</i>	UK, Belgio, Italia, Spagna
2004	Dominic Harari, Teresa Pelegri	<i>Seres queridos</i>	<i>Il mio nuovo strano fidanzato Only Human</i>	Spagna, Argentina, Portogallo, UK
2004	Emir Kusturica	<i>Zivot je cudo</i>	<i>La vita è un miracolo Life is a Miracle</i>	Serbia e Montenegro (ora Serbia), Francia
2005	Liev Schreiber	<i>Everything Is Illuminated</i>	<i>Ogni cosa è illuminata</i>	USA
2005	Cédric Klapisch	<i>Les poupées russes</i>	<i>Bambole russe Russian Dolls</i>	Francia, UK
2005	Radu Mihăileanu	<i>Va, vis et deviens</i>	<i>Vai e vivrai Live and Become</i>	Francia, Israele, Belgio, Italia
2005	Ridley Scott	<i>Kingdom of Heaven</i>	<i>Le crociate - Kingdom of Heaven</i>	USA, UK, Spagna
2005	Abbas Kiarostami, Ken Loach, Ermanno Olmi	<i>Tickets</i>	<i>Tickets Tickets</i>	Italia, UK

2005	Cristina Comencini	<i>La bestia nel cuore</i>	<i>Don't Tell</i>	Italia, UK, Francia, Spagna
2005	Steven Spielberg	<i>Munich</i>	<i>Munich</i>	USA, Canada
2005	Amos Gitai	<i>Free Zone</i>	<i>Free Zone</i>	Israele, Belgio, Francia, Spagna
2005	Gavin Hood	<i>Tsotsi</i>	<i>Il suo nome è Tostsi</i> <i>Tsotsi</i>	Sudafrica, UK
2005	Park Chan-wook	<i>Chinjeolhan geumjass</i>	<i>Lady Vendetta</i> <i>Sympathy for Lady Vengeance</i>	Corea del Sud
2006	Gianni Amelio	<i>La stella che non c'è</i>	<i>The Missing Star</i>	Italia, Svizzera, Francia, Singapore
2006	Emanuele Crialese	<i>Nuovomondo</i>	<i>Golden Door</i>	Italia, Francia
2006	Alejandro González Iñárritu	<i>Babel</i>	<i>Babel</i>	USA, Messico, Francia
2006	Fatih Akin	<i>Auf der anderen Seite</i>	<i>Ai confini del paradiso</i> <i>The Edge of Heaven</i>	Germania, Turchia
2006	Martin Scorsese	<i>The Departed</i>	<i>The Departed - Il bene e il male</i>	USA
2006	Ron Howard	<i>The Da Vinci Code</i>	<i>Il codice Da Vinci</i>	USA
2006	Susanne Bier	<i>Efter brylluppet</i>	<i>Dopo il matrimonio</i> <i>After the Wedding</i>	Danimarca, Svezia
2006	Larry Charles	<i>Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan</i>	<i>Borat - Studio culturale sull'America a beneficio della gloriosa nazione del Kazakistan</i>	USA
2006	Edward Zwick	<i>Blood Diamond</i>	<i>Blood Diamond - Diamanti di sangue</i>	USA
2006	Robert De Niro	<i>The Good Shepherd</i>	<i>The Good Shepherd - L'ombra del potere</i>	USA
2006	Steven Soderbergh	<i>The Good German</i>	<i>Intrigo a Berlino</i>	USA
2006	Aki Kaurismäki	<i>Laitakaupungin valot</i>	<i>Le luci della sera</i> <i>Lights in the Dusk</i>	Finlandia, Francia, Germania
2006	Cao Hamburger	<i>O ano em que meus pais saíram de férias</i>	<i>L'anno in cui i miei genitori andarono in vacanza</i> <i>The Year My Parents Went on Vacation</i>	Brasile
2007	Nadine Labaki	<i>Sukkar banat</i>	<i>Caramel</i> <i>Caramel</i>	Francia, Libano
2007	Ken Loach	<i>It's a Free World...</i>	<i>In questo mondo libero...</i>	UK, Italia, Germania, Spagna, Polonia
2007	Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi	<i>Persepolis</i>	<i>Persepolis</i> <i>Persepolis</i>	Francia, USA
2007	Thomas McCarthy	<i>The Visitor</i>	<i>L'ospite inatteso</i>	USA
2007	Marc Forster	<i>The Kite Runner</i>	<i>Il cacciatore di aquiloni</i>	USA
2007	Mike Nichols	<i>Charlie Wilson's War</i>	<i>La guerra di Charlie Wilson</i>	USA
2007	Gerardo Olivares	<i>14 kilómetros</i>	<i>14 kilómetros</i> <i>14 kilometers</i>	Spagna

2008	Danny Boyle	<i>Slumdog Millionaire</i>	<i>The Millionaire</i>	UK
2008	Ridley Scott	<i>Body of Lies</i>	<i>Nessuna verità</i>	USA
2008	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull</i>	<i>Indiana Jones e il regno del teschio di cristallo</i>	USA
2008	Spike Lee	<i>Miracle at St. Anna</i>	<i>Miracolo a Sant'Anna</i>	USA, Italia
2008	Woody Allen	<i>Vicky Cristina Barcelona</i>	<i>Vicky Cristina Barcelona</i>	USA, Spagna
2008	Uli Edel	<i>Der Baader Meinhof Komplex</i>	<i>La banda Baader Meinhof</i> <i>The Baader Meinhof Complex</i>	Germania, Francia
2008	Guillermo Arriaga	<i>The Burning Plain</i>	<i>The Burning Plain - Il confine della solitudine</i>	USA
2008	Eran Riklis	<i>Etz Limon</i>	<i>Il giardino di limoni - Lemon Tree</i> <i>Lemon Tree</i>	Israele, Germania, Francia
2008	Uberto Pasolini	<i>Machan</i>	<i>Machan - La vera storia di una falsa squadra</i>	Sri Lanka, Italia, Germania
2008	Edward Zwick	<i>Defiance</i>	<i>Defiance - I giorni del coraggio</i>	USA
2008	Bryan Singer	<i>Valkyrie</i>	<i>Operazione Valchiria</i>	USA, Germania
2008	Steven Soderbergh	<i>Che: Part One</i>	<i>Che - L'argentino</i>	USA, Spagna, Francia
2008	Steven Soderbergh	<i>Che: Part Two</i>	<i>Che - Guerriglia</i>	USA, Spagna, Francia
2008	Karin Albou	<i>Le chant des mariées</i>	<i>Il canto delle spose</i> <i>The Wedding Song</i>	Francia, Tunisia
2008	Ari Folman	<i>Vals Im Bashir</i>	<i>Valzer con Bashir</i> <i>Waltz with Bashir</i>	Israele, Francia, Germania, USA
2008	Clint Eastwood	<i>Gran Torino</i>	<i>Gran Torino</i>	USA, Australia
2008	Menno Meyjes	<i>Manolete</i>	<i>Manolete</i>	Spagna, UK, Francia, USA
2009	Ron Howard	<i>Angels & Demons</i>	<i>Angeli e demoni</i>	USA
2009	Pedro Almodóvar	<i>Los abrazos rotos</i>	<i>Gli abbracci spezzati</i> <i>Broken Embraces</i>	Spagna
2009	Philippe Lioret	<i>Welcome</i>	<i>Welcome</i> <i>Welcome</i>	Francia
2009	Samuel Maoz	<i>Lebanon</i>	<i>Lebanon</i> <i>Lebanon</i>	Israele, Francia, Germania, Libano
2009	Quentin Tarantino	<i>Inglourious Basterds</i>	<i>Bastardi senza gloria</i>	USA, Germania
2009	Giuseppe Tornatore	<i>Baaria</i>	<i>Baaria</i>	Italia, Francia
2009	Michael Haneke	<i>Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte</i>	<i>Il nastro bianco</i> <i>The White Ribbon</i>	Germania, Austria, Francia, Italia
2009	Roland Emmerich	<i>2012</i>	<i>2012</i>	USA, Canada
2009	Ethan Coen, Joel Coen	<i>A Serious Man</i>	<i>A Serious Man</i>	USA, UK, Francia
2009	Ken Loach	<i>Looking for Eric</i>	<i>Il mio amico Eric</i>	UK, Francia, Italia, Belgio, Spagna
2009	Fatih Akin	<i>Soul Kitchen</i>	<i>Soul Kitchen</i> <i>Soul Kitchen</i>	Germania

2009	Radu Mihăileanu	<i>Le concert</i>	<i>Il concerto</i> <i>The Concert</i>	Francia, Italia, Romania, Belgio, Russia
2009	Mona Achache	<i>Le hérisson</i>	<i>Il riccio</i> <i>The Hedgehog</i>	Francia, Italia
2009	Jacques Audiard	<i>Un prophète</i>	<i>Il profeta</i> <i>A Prophet</i>	Francia, Italia
2009	Elia Suleiman	<i>The Time that Remains</i>	<i>Il tempo che ci rimane</i>	UK, Italia, Belgio, Francia
2009	Shirin Neshat, Shoja Azari	<i>Zanan-e bedun-e mardan</i>	<i>Donne senza uomini</i> <i>Women Without Men</i>	Germania, Austria, Francia
2009	Asghar Farhadi	<i>Darbareye Elly</i>	<i>About Elly</i> <i>About Elly</i>	Iran, Francia
2009	Micha Wald	<i>Simon Konianski</i>	<i>Simon Konianski</i> <i>Simon Konianski</i>	Francia, Belgio, Canada
2009	Clint Eastwood	<i>Invictus</i>	<i>Invictus - L'invincibile</i>	USA
2009	Rob Marshall	<i>Nine</i>	<i>Nine</i>	USA, Italia
2010	Abbas Kiarostami	<i>Copie conforme</i>	<i>Copia conforme</i> <i>Certified Copy</i>	Francia, Italia, Iran
2010	Gary Winick	<i>Letters to Juliet</i>	<i>Letters to Juliet</i>	USA
2010	Xavier Beauvois	<i>Des hommes et des dieux</i>	<i>Uomini di Dio</i> <i>Of Gods and Men</i>	Francia
2010	Claudio Cupellini	<i>Una vita tranquilla</i>	<i>A Quiet Life</i>	Italia, Francia, Germania
2010	Susanne Bier	<i>Hævnen</i>	<i>In un mondo migliore</i> <i>In a Better World</i>	Danimarca, Svezia
2010	Eran Riklis	<i>The Human Resources Manager</i>	<i>Il responsabile delle risorse umane</i>	Israele, Germania, Francia, Romania
2010	Clint Eastwood	<i>Hereafter</i>	<i>Hereafter</i>	USA
2010	Denis Villeneuve	<i>Incendies</i>	<i>La donna che canta</i> <i>Incendies</i>	Canada, Francia
2010	Alejandro González Iñárritu	<i>Biutiful</i>	<i>Biutiful</i> <i>Biutiful</i>	Messico, Spagna
2010	Rachid Bouchared	<i>Hors la loi</i>	<i>Uomini senza legge</i> <i>Outside the Law</i>	Francia, Algeria, Belgio, Italia
2010	Ken Loach	<i>Route Irish</i>	<i>L'altra verità</i>	UK, Francia, Italia, Belgio, Spagna
2011	Giovanni Veronesi	<i>Manuale d'amore 3</i>	<i>The Ages of Love</i>	Italia
2011	Andrea Molaioli	<i>Il gioiellino</i>	<i>The Jewel</i>	Italia, Francia
2011	Massimo Coppola	<i>Hai paura del buio</i>	<i>Afraid of the Dark</i> <i>(Bruises)</i>	Italia
2011	Yasemin Samdereli	<i>Almanya - Willkommen in Deutschland</i>	<i>Almanya - La mia famiglia va in Germania</i> <i>Almanya – Welcome to Germany</i>	Germania
2011	Nadine Labaki	<i>Et maintenant on va où?</i>	<i>E ora dove andiamo?</i> <i>Where Do We Go Now?</i>	Francia, Libano, Egitto, Italia

Tabella 2.4. Film multilingue nel decennio 2000-2010

Una precisazione sul limite temporale stabilito. Si era inizialmente fissato come termine temporale l'anno 2010 che a ben vedere non è soltanto l'anno che chiude il decennio, ma

anche quello che precede l'anno in cui ha avuto inizio la presente ricerca. Tuttavia, sono stati presi in considerazione anche cinque film che, sebbene prodotti nell'anno 2010, sono stati distribuiti nel nostro paese solo l'anno successivo (cioè nel 2011). Inoltre, si è scelto di varcare questa soglia temporale includendo nel campione di riferimento anche cinque film girati nel 2011. Innanzitutto, tre film italiani: *Manuale d'amore 3* di Gianni Veronesi, *Il gioiellino* di Andrea Molaioli e *Hai paura del buio* di Massimo Coppola. In secondo luogo, anche un film tedesco e una coproduzione franco-libanese. La commedia tedesca *Almanya - Willkommen in Deutschland / Almanya - La mia famiglia va in Germania* di Yasemin Samdereli, appariva interessante non solo per il ruolo che l'interazione fra culture diverse gioca come veicolo di umorismo, ma anche per le scelte innovative usate per gestire la presenza di due lingue nella versione italiana. Il film franco-libanese *Et maintenant on va où? / E ora dove andiamo?* della regista Nadine Labaki, di cui era già il precedente *Caramel* (2007), è stato considerato non solo in virtù criterio autoriale di cui si diceva, ma soprattutto perché in esso tratti tipici della commedia si mescolano a elementi del film drammatico, dando vita a un film dalla natura ibrida in cui il ricorso a più lingue gioca il suo peso come veicolo di umorismo²⁴.

Come già era stato fatto per il primo campione di film analizzati, anche in questo secondo campione sono stati inseriti alcuni film italiani, per un totale di nove. La logica alla base di questa scelta è la stessa seguita per l'altro campione. Si è ritenuto sin da subito che quanto avviene nel cinema italiano non solo può influenzare ed essere influenzato da quanto viene fatto al contempo nelle cinematografie di altri paesi (specie di quelli europei), ma che soprattutto le scelte operate dal doppiaggio per gestire la presenza sullo schermo di più lingue possono risultare in parte condizionate da eventuali cambiamenti che stanno investendo anche il cinema di casa nostra in merito alla questione “diversità linguistica”. Senza dubbio, analizzare anche alcuni film italiani di natura multilingue contribuisce a migliorare uno degli obiettivi primari della presente ricerca: comprendere più a fondo il significato (semiotico) che il multilinguismo ricopre al cinema. I nove film italiani presi in esame, infatti, sembrano presentare le stesse strategie traduttive a cui ricorrono le versioni originali dei film stranieri presenti nel campione di riferimento per la gestione delle cosiddette “lingue secondarie”, ovvero i sottotitoli, la traduzione fornita in scena da un personaggio del film (Baldo, 2009a, 2009b) o “interpretazione diegetica”

²⁴ In particolare la scena della “contro-traduzione” (cioè una traduzione inventata di sana pianta, che non ha nessun aggancio reale alle parole dette dalla persona che viene “tradotta”) presente nel film riecheggia uno degli esempi più famosi di traduzione fasulla nella storia del cinema, quello de *La vita è bella* (1997) di Roberto Benigni (cfr. sezione 4.4.2 di questa dissertazione).

(O'Sullivan, 2007, 2011: 80-93; Bleichenbacher, 2008: 183-190), e la non traduzione (cfr. Martínez-Sierra *et alii*, 2010; de Higes-Andino *et alii*, 2013), nel senso di “traduzione contestuale” (Baldo, 2009a) che si ricava dalle immagini e/o dagli altri canali comunicativi tipici della multimodalità che caratterizza ogni testo audiovisivo. I nove film selezionati sono i seguenti:

- *Le chiavi di casa* (Gianni Amelio, 2004)
- *La bestia nel cuore* (Cristina Comencini, 2005)
- *La stella che non c'è* (Gianni Amelio, 2006)
- *Nuovomondo* (Emanuele Crialese, 2006)
- *Baaria* (Giuseppe Tornatore, 2009)
- *Una vita tranquilla* (Claudio Cupellini, 2010)
- *Il gioiellino* (Andrea Molaioli, 2011)
- *Manuale d'amore 3* (Giovanni Veronesi, 2011)
- *Hai paura del buio* (Massimo Coppola, 2011).

Il dettaglio sui paesi di produzione, e sulle lingue di ogni film presente in ciascuno dei due sottocampioni di riferimento, sono contenuti rispettivamente nelle Appendici A e B (per i paesi di produzione) e nelle Appendici C e D (per le lingue) in coda a questa dissertazione. Le seguenti due tabelle forniscono qualche dato quantitativo sul secondo sottocampione di film considerati in riferimento al paese in cui sono stati prodotti. La *Tabella 2.5* contrappone ai film prodotti nei paesi dell'area anglofona (USA, Regno Unito, Canada e Australia) quelli prodotti nell'Europa continentale (compresi quelli di registi mediorientali co-prodotti o prodotti interamente da paesi europei) e nel resto del mondo, fornendo anche la loro presenza in termini percentuali all'interno del campione.

Paese di produzione del film	Numero	Percentuale %
Film USA	41	36
Film UK	6	5,3
Film Canada	1	0,9
Film Australia	1	0,9
Subtotale film di paesi di area anglofona	49	43
Film Francia	11	9,6
Film di registi mediorientali con forte presenza francese	3	2,6
Film Belgio di area francofona (co-prodotto con Francia)	1	0,9
Film Canada di area francofona (co-prodotto con Francia)	1	0,9
(Subtotale film di paesi di area francofona)	(16)	(14)
Film Italia	9	7,9
Film Germania e di area germanofona	9	7,9
Film Spagna e co-produzioni con paesi America Latina	4	3,5
Film Danimarca	3	2,6
Film Finlandia	1	0,9
Film Serbia	1	0,9
Film Israele (co-prodotti con paesi europei)	7	6,1
Co-produzioni europee	5	4,4
Film di registi mediorientali prodotti da paesi europei	3	2,6
Subtotale film di produzione europea	58	50,8
Film Iran	2	1,7
Film Afghanistan	1	0,9
Film Corea del Sud	1	0,9
Film Hong Kong	1	0,9
Film Sudafrica	1	0,9
Film Brasile	1	0,9
Subtotale film resto del mondo	7	6,2
TOTALE	114	100

Tabella 2.5. Film di paesi di area anglofona vs. resto del mondo

Alcune precisazioni si rendono necessarie. Fra i film prodotti in paesi dell'area francofona sono stati inclusi anche tre film di registi mediorientali in cui la Francia ha giocato un ruolo primario nella produzione: *Copie conforme* del regista iraniano Abbas Kiarostami (co-prodotto da Francia, Italia e Iran) e i due film della regista libanese Nadine Labaki, *Caramel* (Francia, Libano) e *Et maintenant on va où?* (Francia, Libano, Egitto, Italia). Le cinque co-produzioni fra più paesi europei sono: *Amen*. (Francia, Germania), *The Pianist* (Francia, Germania, Polonia, UK), *Tickets* (Italia, UK), *Machan* (Sri Lanka, Italia, Germania) e *Manolete* (Spagna, UK, Francia, USA). I tre film di registi mediorientali prodotti interamente da paesi europei sono: i due film del palestinese Elia Suleiman, *Intervento divino* (Francia, Marocco, Germania, Palestina) e *Il tempo che ci rimane* (UK, Italia, Belgio, Francia), e il film degli iraniani Shirin Neshate e Shoja Azari, *Donne senza uomini* (Germania, Austria, Francia). Inoltre, vale la pena puntualizzare che ben sei dei sette film israeliani presi in considerazione sono in realtà co-produzioni con uno e più

paesi europei, mentre il rimanente film (*Walk on Water*) vede la cospicua partecipazione di diversi attori tedeschi.

Nella *Tabella 2.6* i film del secondo sottocampione sono, invece, suddivisi per macro-aree geografiche di produzione: i film nordamericani (statunitensi e canadesi), film europei (Regno Unito compreso) e film prodotti nel resto del mondo (Australia compresa), sempre con le dovute percentuali in termini di loro rappresentazione all'interno del campione.

Paese di produzione del film	Numero	Percentuale %
Film USA	41	36
Film Canada (incluso 1 film franco-canadese: 1 + 1 = 2)	2	1,7
Subtotale film nordamericani	43	37,7
Film europei (58 - 1 film franco-canadese)	57	50
Film UK	6	5,2
Subtotale film europei	63	55,2
Resto del mondo (Australia compresa: 7 + 1)	8	7,1
Subtotale film resto del mondo	8	7,1
TOTALE	114	100

Tabella 2.6. Film raggruppati per macro-aree geografiche / culturali di produzione

2.2.4. Sguardo d'insieme sul campione totale

In questa sezione si presenteranno tre tabelle che offrono una visione d'insieme sul campione totale di film selezionati per la presenta ricerca, integrando i dati esposti nelle precedenti sezioni sui due sottocampioni (lettura diacronica e lettura sincronica). La *Tabella 2.7* considera il numero totale di film prodotti nei paesi dell'area anglofona (USA, Regno Unito, Canada e Australia), quelli realizzati nell'Europa continentale (compresi quelli di registi mediorientali co-prodotti o prodotti interamente da paesi europei e quelli israeliani) e quelli prodotti nel resto del mondo, fornendo anche la loro presenza in termini percentuali all'interno del campione.

Paese di produzione del film	I Campione	II Campione	Campione TOTALE	%
Film USA	64	41	105	46,9
Film UK	14	6	20	8,9
Altri paesi anglofoni (Canada, Australia)	0	2	2	0,9
Subtotale film di paesi di area anglofona	78	49	127	56,7
Film Francia (compresi 3 film di registi mediorientali a forte presenza francese)	10	16	26	11,6
Film Italia	19	9	28	12,5
Film Germania	2	9	11	4,9
Altri paesi europei	1	9	10	4,5
Co-produzioni europee	0	5	5	2,2
Film mediorientali prodotti e co-prodotti da paesi europei (Israele compreso)	0	10	10	4,5
Subtotale film di produzione europea	32	58	90	40,2
Resto del mondo	0	7	7	3,1
Subtotale film resto del mondo	0	7	7	3,1
TOTALE	110	114	224	100

Tabella 2.7. Film di paesi di area anglofona vs. resto del mondo

Nella *Tabella 2.8* i film del campione totale sono, invece, suddivisi per macro-aree di produzione che tiene conto del legame culturale che certe realtà cinematografiche hanno con altri paesi: i film nordamericani (statunitensi e canadesi), film europei (sono compresi i film girati nel Regno Unito, ma anche i film di registi mediorientali co-prodotti o prodotti interamente da paesi europei e quelli realizzati in Israele, sempre co-prodotti con l'Europa) e film prodotti nel resto del mondo (Australia compresa), sempre con le dovute percentuali in termini di loro rappresentazione all'interno del campione.

Paese di produzione del film	I Campione	II Campione	Campione TOTALE	%
Film USA	64	41	105	46,9
Film Canada (incluso 1 film franco-canadese)	0	2	2	0,9
Subtotale film nordamericani	64	43	107	47,8
Film UK	14	6	20	8,9
Film Francia (compresi 3 film di registi mediorientali a forte presenza francese, escluso 1 film-franco canadese)	10	15	25	11,2
Film Italia	19	9	28	12,5
Film Germania	2	9	11	4,9
Altri paesi europei	1	9	10	4,5
Co-produzioni europee	0	5	5	2,2
Film mediorientali prodotti e co-prodotti da paesi europei (Israele compreso)	0	10	10	4,5
Subtotale film di produzione europea	46	63	109	48,7
Resto del mondo (Australia compresa: 7 +1)	0	8	8	
Subtotale film resto del mondo	0	8	8	3,5
TOTALE	110	114	224	100

Tabella 2.8. Film raggruppati per macro-aree culturali di produzione

Infine, la *Tabella 2.9* presenta i film del campione totale suddividendoli per macro-aree di produzione in termini squisitamente geografici (i film mediorientali e quelli israeliani lasciano l'Europa e confluiscono nella voce Medio Oriente): i film nordamericani (statunitensi e canadesi), film europei (sono compresi i film girati nel Regno Unito, quelli di registi mediorientali co-prodotti o prodotti interamente da paesi europei, quelli realizzati in Israele) e film prodotti nel resto del mondo (Australia compresa), sempre con le dovute percentuali in termini di loro rappresentazione all'interno del campione.

Paese di produzione del film	I Campione	II Campione	Campione TOTALE	%
Film USA	64	41	105	46,9
Film Canada (incluso 1 film franco-canadese)	0	2	2	0,9
Subtotale film nordamericani	64	43	107	47,8
Film UK	14	6	20	8,9
Film Francia (esclusi i 3 film di registi mediorientali a forte presenza francese e 1 film franco-canadese)	10	12	22	9,8
Film Italia	19	9	28	12,5
Film Germania	2	9	11	4,9
Altri paesi europei	1	9	10	4,5
Co-produzioni europee (5 -1: Machan, Sri Lanka)	0	4	4	2,2
Subtotale film europei	46	49	95	42,8
Film Iran	0	2	2	0,9
Film Afghanistan	0	1	1	0,4
Film di registi mediorientali con forte presenza francese	0	3	3	1,3
Film Israele (co-prodotti con paesi europei)	0	7	7	3,1
Film di registi mediorientali prodotti da paesi europei	0	3	3	1,3
Subtotale film Medio Oriente	0	16	16	7
Film Australia	0	1	1	0,4
Film Brasile	0	1	1	0,4
Film Sri Lanka (coprodotto con paesi europei)	0	1	1	0,4
Film Corea del Sud	0	1	1	0,4
Film Hong Kong	0	1	1	0,4
Film Sudafrica	0	1	1	0,4
Subtotale film resto del mondo	0	6	6	2,4
TOTALE	110	114	224	100

Tabella 2.9. Film raggruppati per macro-aree geografiche di produzione

2.3. Quadro teorico di riferimento

2.3.1. Il “meta-genere” dei film multilingue

Prima di procedere nei prossimi capitoli con l'esame più puntuale del materiale selezionato, è necessario esplicitare il quadro teorico all'interno del quale si analizzerà il ruolo che il multilinguismo riveste al cinema, soffermandosi in particolare sulla funzione che la presenza di più lingue può assumere in un film. Come si diceva, sembra esserci un parere abbastanza unanime fra gli studiosi sul fatto che la presenza del fenomeno del multilinguismo abbia assunto, a partire dagli anni Novanta, un ruolo sempre più pervasivo sul grande schermo (cfr. sezione 2.2.2), portando alcuni studiosi (Dwyer, 2005; Wahl, 2005, 2008) a considerare il film multilingue come un vero e proprio genere (il cosiddetto “cinema poliglotta”). Pur non potendo negare tanto il massiccio incremento quantitativo e qualitativo del fenomeno in particolare negli ultimi due decenni (confermato dai risultati di questa ricerca) quanto il proficuo ricorso a categorie per tentare di interpretarlo (cfr. Wahl, 2005, 2008), si è però convinti che una maggiore cautela sia necessaria. Questo per due ordini di ragioni.

In primo luogo, perché la presenza del multilinguismo sul grande schermo è un fenomeno che nasce con il cinema sonoro già negli anni Trenta ed è pertanto possibile rintracciare diversi esempi di film multilingue molto prima degli anni Novanta (cfr. il primo sottocampione della presente ricerca). In secondo luogo, perché il ricorso a pur suggestive categorizzazioni del cinema multilingue (specie europeo) non sempre riesce a dar conto di quei casi in cui il multilinguismo al cinema riveste un ruolo molteplice e, spesso, ambivalente che non sempre si riesce a interpretare in modo univoco.

Il quadro teorico con cui la presente ricerca si propone di leggere il fenomeno del multilinguismo sul grande schermo muove, invece, dall'assunto che il ricorso a lingue diverse in uno stesso film assuma una funzione specifica in ciascun caso e che quindi non sia possibile generalizzare senza un'accurata analisi semiotica di tale ruolo. Solo dopo aver individuato il significato che l'uso di più lingue ricopre all'interno di un film, è possibile rintracciare dei possibili punti di contatto fra film diversi e definire delle tendenze in atto, sia per quanto riguarda il ruolo del multilinguismo nella versione originale sia per quanto riguarda la sua gestione in traduzione, in particolare nel doppiaggio.

La proposta interpretativa della presente ricerca è di pensare al fenomeno del cinema multilingue piuttosto nei termini di un “meta-genere”, cioè un genere di secondo livello

che attraversa più generi cinematografici diversi fra loro. Quando si parla di film multilingue al plurale si ci riferisce infatti a un insieme piuttosto variegato di film, i cui diversi elementi costitutivi sono accomunati da una caratteristica formale, quella appunto di ricorrere al loro interno a più lingue, presenti con diversa gradazione da un film all'altro. A livello tematico, il minimo comun denominatore di questo “meta-genere” è la rappresentazione di un incontro interculturale e/o dell’aspetto sempre più interconnesso e planetario sta assumendo la società attuale. Un vero e proprio *topos* del cinema multilingue è infatti rappresentato dalla seconda guerra mondiale, e di conseguenza dalle tematiche correlate dell’olocausto e della guerra fredda (cfr. capitolo tre), un momento nella storia del Novecento, dopo la Grande Guerra, in cui il mondo si è fatto davvero più globale, costituendo un’occasione irripetibile di contatto e di scontro fra identità linguistiche e culturali.

2.3.2. *Le funzioni del multilinguismo al cinema*

L’ipotesi interpretativa che guiderà l’analisi è che la presenza di due o più lingue diverse sul grande schermo si muova sostanzialmente su tre binari differenti:

- resa realistica;
- conflitto;
- confusione.

Nel primo caso, la presenza di più lingue sullo schermo è intesa a dare un maggiore senso di realtà a quanto avviene in scena. Ci sono casi in cui le “lingue secondarie”, cioè quelle quantitativamente meno presenti in un film, restano sostanzialmente sempre sullo sfondo senza essere mai tradotte. Esse agiscono come un dispositivo semiotico (nello specifico un effetto sonoro), diventando una sorta di “arredo di scena” aggiuntivo che, al pari di altri elementi visivi del film come i costumi o la scenografia, contribuisce ad accrescere nello spettatore la percezione di verosimiglianza. Questa modalità di rappresentazione di lingue e identità diverse in genere non crea grossi problemi in traduzione, in quanto anche la versione italiana lascia queste lingue non tradotte.

Questo avviene in film come *Arch of Triumph / Arco di trionfo* (Lewis Milestone, 1948), *Beat the Devil / Il tesoro dell’Africa* (John Huston, 1953), *Lawrence d’Arabia / Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), *The Wind And the Lion / Il vento e il leone* (John Milius, 1975), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Empire of the Sun / L’impero del sole* (Steven Spielberg, 1987), *The English Patient / Il paziente inglese* (Anthony Minghella, 1996), *Kingdom of Heaven / Le crociate* (Ridley Scott, 2005),

Persepolis (Vincent Paronnaud & Marjane Satrapi, 2007), nei film della saga di Indiana Jones diretti da Steven Spielberg (1981, 1984, 1989, 2008) o in un film italiano come *Senso* (Luchino Visconti, 1954).

Ci sono altri casi in cui le lingue secondarie non sono solo quantitativamente più presenti in scena, ma sono anche qualitativamente più rilevanti: più lingue diverse possono essere affiancate, giustapposte le une alle altre in momenti diversi dello stesso film, senza entrare necessariamente in contatto fra di loro. È quanto avviene in alcuni momenti di film quali *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Walk on Water / Camminando sull'acqua* (Eytan Fox, 2004), *Babel* (2006) e *Beautiful* (2010) entrambi diretti da Alejandro González Iñárritu, *The Burning Plain / The Burning Plain - Il confine della solitudine* (Guillermo Arriaga, 2008), *A Serious Man* (Ethan & Joel Coen, 2009), *Hereafter* (Clint Eastwood, 2010), *Incendies / La donna che canta* (Denis Villeneuve, 2010), *Hai paura del buio* (Massimo Coppola, 2011) o di un film a episodi²⁵ come *Tickets* (2005) diretto da Ermanno Olmi, Abbas Kiarostami e Ken Loach.

Va da sé che il ricorso a più lingue in un film nasce sempre da un tentativo di dare un maggior senso di realismo a quanto avviene sullo schermo, questo anche, e a maggior ragione, quando sono presenti le altre due direzioni verso cui si muove il multilinguismo, ovvero il conflitto e la confusione. La scelta di tenere separato il concetto di resa realistica dagli altri due nasce dalla necessità di interpretare non solo quelle situazioni in cui le lingue secondarie restano sempre sullo sfondo, ma anche quei casi in cui la presenza di diverse lingue in un film non risponde né a esigenze di conflitto né di confusione, ma piuttosto a un tentativo di rappresentare sullo schermo un mondo linguisticamente più realistico. Come si vedrà, questo sembra avvenire soprattutto in tempi più recenti.

Nel momento in cui le identità linguistiche e culturali assumono un ruolo centrale a livello narrativo e semiotico, il multilinguismo muove allora in direzione del conflitto o della confusione. Per conflitto si intende quella situazione in cui lingue diverse entrano in interazione fra loro in maniera problematica, portando spesso all'insorgere di problemi di comunicazione che difficilmente si riesce a sanare. In questo senso le identità culturali sono rappresentate sullo schermo in maniera “forte” e in netta opposizione fra loro: la lingua diventa così una risorsa con cui i personaggi possono marcare e rivendicare la propria diversità. La trama del film ruota intorno ai temi della guerra, dello scontro e, in tempi più recenti, a quelli dell'immigrazione e dell'integrazione sociale.

²⁵ Tutti i film qui elencati sono accomunati dal fatto che la loro trama si sviluppa lungo assi narrativi inizialmente distinti e separati fra loro che si intrecciano solo nella parte culminante del film. A ben vedere, dunque, tutti possono considerarsi film a episodi, almeno in senso lato.

Questo avviene nei film di Steven Spielberg: *Schindler's List / Schindler's List - La lista di Schindler* (1993), *Amistad* (1997) e *Saving Private Ryan / Salvate il soldato Ryan* (1998); nei film di Ken Loach: *Land and Freedom / Terra e libertà* (1995), *Carla's Song / La canzone di Carla* (1996), *Bread and Roses* (2000), *It's a Free World... / In questo mondo libero...* (2007) e *Route Irish / L'altra verità* (2010); nei film di Fatih Akin *Gegen die Wand / La sposa turca* (2004) e *Auf der anderen Seite / Ai confini del paradiso* (2006); in film come *The Pianist / Il pianista* (Roman Polanski, 2002), *Inglourious Basterds / Bastardi senza gloria* (Quentin Tarantino, 2009), *Etz Limon / Il giardino di limoni - Lemon Tree* (Eran Riklis, 2008), *Lebanon* (Samuel Maoz, 2009) e *Welcome* (Philippe Lioret, 2009); o in film italiani come *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) diretti da Roberto Rossellini e *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo.

Quando invece le identità linguistiche e culturali sono rappresentate in maniera meno netta, più “morbida”, il risultato è la confusione: i problemi di comunicazione che insorgono, piuttosto che accentuare il conflitto, conducono generalmente a situazioni più distese, bizzarre o buffe, fino a produrre momenti di vera e propria ilarità e umorismo. In questo caso, non soltanto le lingue sono mescolate sullo schermo in modo più disordinato, ma le identità culturali in quanto tali diventano spesso bersaglio di parodia o di una presa in giro bonaria. Sicuramente la confusione agisce sempre a livello della percezione degli spettatori di quanto sta avvenendo sullo schermo. Nel momento in cui anche gli stessi personaggi del film diventano consapevoli dell'umorismo presente nella situazione, la confusione agisce anche a livello diegetico, cioè sul piano dell'interazione fra i personaggi. In altri termini, il multilinguismo diventa un veicolo d'umorismo e porta scompiglio nella narrazione.

Esempi si possono trovare in film come *One, Two, Three / Uno, due, tre!* (Billy Wilder, 1961), *Crna mačka, beli mačor / Gatto nero, gatto bianco* (Emir Kusturica, 1998), *L'auberge espagnole / L'appartamento spagnolo* (Cédric Klapisch, 2002), *My Big Fat Greek Wedding / Il mio grasso grosso matrimonio greco* (Joel Zwick, 2002), *Bend It Like Beckham / Sognando Beckham* (Gurinder Chadha, 2002), *Mambo italiano* (Émile Gaudreault, 2003), *Spanglish / Spanglish - Quando in famiglia sono in troppi a parlare* (James L. Brooks, 2004), *Seres queridos / Il mio nuovo strano fidanzato* (Dominic Harari & Teresa Pelegri, 2004), *Les poupées russes / Bambole russe* (Cédric Klapisch, 2005), *Everything is Illuminated / Ogni cosa è illuminata* (Liev Schreiber, 2005), *Borat* (Larry Charles, 2006) e *Almanya - Willkommen in Deutschland / Almanya - La mia famiglia va in Germania* (Yasemin Samdereli, 2011).

2.3.3. *Conflitto, confusione e genere cinematografico prevalente*

Come si vedrà nei prossimi capitoli (cfr. in particolare i capitoli 3 e 4), il conflitto fra lingue e culture diverse sembra essere una caratteristica maggiormente presente nei film drammatici, mentre la confusione è più ricorrente nelle commedie. Questo avviene quantomeno come tendenza generale. In entrambi i casi non ci si trova più di fronte a una mera giustapposizione, ma a una vera e propria interazione fra lingue diverse. A differenza, infatti, di pur suggestive e interessanti proposte di categorizzare i film multilingue di cui si diceva, i concetti di conflitto e confusione presentano un alto grado di elasticità e danno ragione di quelle situazioni in cui possono essere presenti all'interno dello stesso film in due momenti diversi oppure anche contemporaneamente nella stessa scena (una sorta di “doppio movimento” del multilinguismo), soprattutto alla luce di quello che sembra essere un processo molto diffuso nella settima arte, specie degli ultimi decenni, ovvero la contaminazione dei generi cinematografici (cfr. Altman, 2004).

Ci sono film al cui interno elementi tipici della commedia sono, per esempio, combinati, mescolati a elementi tipici del film drammatico: un elemento che nel caso di film in cui si parlano più lingue va tenuto nella giusta considerazione perché può “complicare” ulteriormente il quadro. Basti pensare a film come *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997) o *Train de vie / Train de vie - Un treno per vivere* (Radu Mihăileanu, 1998) che affrontano il delicato tema dell'olocausto nei termini tipici della commedia, o a commedie come *Le concert / Il concerto* (Radu Mihăileanu, 2009) e *Et maintenant on va où? / E ora dove andiamo?* (Nadine Labaki, 2011), che in alcuni punti toccano momenti di una certa drammaticità.

Per farsi un'idea di quanto sia possibile riscontrare la presenza di più generi “canonici” all'interno di uno stesso film, è sufficiente consultare la voce “genere” presente all'interno delle singole schede che IMDb riserva a ciascuno dei film facenti parte del campione di riferimento. In prima battuta, ognuna di queste voci è stata dapprima portata al vaglio critico (al pari di quanto è stato fatto anche per la voce “lingua”) in seguito a un'accurata analisi testuale condotta su ogni singolo film (il cuore della presente ricerca). In seconda battuta, sempre tenendo a mente il problema dell'affidabilità di una risorsa “aperta” come IMDb di cui si diceva (cfr. sezione 2.2.1), ciascuna delle definizioni di genere fornite da questo dizionario on-line è stata sistematicamente confrontata con un'altra fonte più autorevole: *il Morandini 2013. Dizionario dei film*, curato dai critici Laura, Luisa e Morando Morandini (2012). I dati sono stati successivamente incrociati con un altro dizionario di cinema, *il Farinotti 2015. Dizionario di tutti i film*, curato da Pino e Rosella

Farinotti (2014)²⁶, in modo da ottenere un ulteriore riscontro. Non è stato possibile, invece, prendere in considerazione anche *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2014* curato da Paolo Mereghetti (2013), perchè le schede di questo dizionario non contengono una voce specifica dedicata al genere.

I dettagli per ogni film sono contenuti nelle Appendici E ed F in coda a questa dissertazione. Una volta confrontata l'attribuzione del genere operata da questi due dizionari, si è cercato di ricondurre i film del campione a due generi prevalenti: il film drammatico e la commedia. Questo passo interpretativo consentirà, nei prossimi capitoli, di affrontare l'analisi dei dati in modo più agevole, raggruppando all'interno di macro-aree film che presentano punti di contatto fra loro. L'idea di analizzare i dati interpretandoli in base al genere cinematografico prevalente nel film vuole seguire idealmente la strada inaugurata dai lavori di Kozloff (2000) sul dialogo filmico e di Cronin (2009) sul problema della rappresentazione del multilinguismo e della traduzione nel cinema, studi da cui la presente ricerca ha tratto spunti importanti.

Accanto al genere del film drammatico, il 60,3% del campione complessivo con un totale di centotrentacinque titoli (di cui si parlerà nel capitolo tre) e al genere della commedia, il 28,1% del totale con sessantadue film (analizzati nel capitolo quattro), i due campioni mostrano anche un buon numero di film che sono ascrivibili al genere del thriller: venti titoli, fra cui quattordici film diretti da Alfred Hitchcock. Proprio grazie alla loro flessibilità di utilizzo, i concetti di conflitto e di confusione consentiranno di interpretare agevolmente il ruolo del multilinguismo anche in un genere diverso da commedia e film drammatico: il thriller, a cui verrà dedicato il capitolo cinque. Altri generi “residui”²⁷ presenti nel campione sono: il film d'avventura, con i quattro film della saga di Indiana Jones diretti da Steven Spielberg (1981 1984, 1989, 2008), e il film di fantascienza presente con due titoli, *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) e *2012* (Roland Emmerich, 2009). Anche in questi film il multilinguismo si muove sui tre binari della resa realistica, del conflitto e della confusione. Sulla base del genere cinematografico prevalente in ciascun dei film che lo compone, il campione di riferimento risulta organizzato numericamente come indicato nella seguente tabella (*Tabella 2.10*):

²⁶ Questo dizionario si avvale della collaborazione del sito Internet MYmovies.it (www.mymovies.it), segno di una crescente collaborazione fra fonti editoriali cartacee e risorse web.

²⁷ Residui nel senso che, in considerazione delle loro caratteristiche, non è stato possibile ricondurre detti film a nessuna delle due macro-aree individuate (film drammatico e commedia), a meno di un'eccessiva forzatura sul piano interpretativo che si è preferito evitare. Si segnala che tutti i film in questione (per un totale di sei) presentano anche elementi del film d'azione; inoltre, *Minority Report* mostra anche alcune caratteristiche del film d'avventura e del thriller, mentre *2012* possiede anche tratti del film d'avventura.

Genere prevalente	Numero film (Percentuale) I SOTTOCAMP.	Numero film (Percentuale) II SOTTOCAMP.	Numero film (Percentuale) CAMPIONE TOT
Film drammatico	55 (50%)	80 (70,2%)	135 (60,3%)
Commedia	34 (30,9%)	29 (25,5%)	63 (28,1%)
Thriller	18 (16,4%)	2 (1,7%)	20 (8,9%)
Avventura	3 (2,7%)	1 (0,9%)	4 (1,8%)
Fantascienza	0	2 (1,7%)	2 (0,9%)
TOTALE	110 (100%)	114 (100%)	224 (100%)

Tabella 2.10. Distribuzione dei genere prevalenti nei film del campione

Vale la pena segnalare, a conclusione di questo capitolo, come l'attribuzione di un film a uno specifico genere cinematografico non sempre si rivela un'operazione agevole, anche solo se si lavora a livello di due macro-aree come il film drammatico o la commedia. In considerazione del processo di contaminazione e commistione che spesso coinvolge i generi cinematografici, di cui si diceva prima, otto film presenti nel campione sono stati classificati con la doppia etichetta di “commedia / drammatico” proprio perché agli elementi della commedia si accompagnano anche importanti elementi drammatici. Tre di essi sono qualificati in questo stesso modo anche dal dizionario Morandini:

1. *Looking for Alibrandi / Terza generazione*
2. *Looking for Eric / Il mio amico Eric*
3. *Et maintenant on va où? / E ora dove andiamo?*

Gli altri cinque film che nella presente ricerca hanno ottenuto la doppia attribuzione sono:

1. *The Great Dictator / Il grande dittatore* (per il Morandini: satirico)
2. *La vita è bella* (per il Morandini: drammatico)
3. *Train de vie / Train de vie - Un treno per vivere* (per il Morandini: commedia)
4. *Zivot je cudò / La vita è un miracolo* (per il Morandini: drammatico)
5. *Le concert / Il concerto* (per il Morandini: grottesco).

Similmente, a tre film è stata assegnata la doppia etichetta di “drammatico / commedia” (con la polarità invertita), in quanto elementi tipici della commedia penetrano un tessuto testuale prevalentemente drammatico. Per due di questi film (entrambi diretti dal regista israeliano Eran Riklis), questo aspetto viene rilevato anche dal Morandini che infatti li

definisce in termini di “commedia / drammatico”, mentre per il terzo film il dizionario di cinema ricorre soltanto alla definizione di “commedia”. I tre film sono:

1. *The Syrian Bride / La sposa siriana*
2. *The Human Resources Manager / Il responsabile delle risorse umane*
3. *Charlie Wilson's War / La guerra di Charlie Wilson.*

Per contro, il dizionario Morandini utilizza la doppia etichetta di “commedia / drammatico” anche per altri due film che nella presente ricerca sono invece considerati film drammatici. I due film sono:

1. *Le hérisson / Il riccio*
2. *O ano em que meus pais saíram de férias / L'anno in cui i miei genitori andarono in vacanza.*

Si segnalano, infine, anche alcune significative discrepanze rispetto al dizionario Morandini nell'attribuzione del genere per alcuni dei film del campione. Il dizionario definisce come “drammatici” tre film che invece in questa ricerca verranno considerati commedie, questi tre film sono :

1. *La vita è bella* (commedia con elementi del film drammatico)
2. *Zivot je cudò / La vita è un miracolo* (commedia con elementi del film drammatico)
3. *Letters to Juliet.*

In sei casi il dizionario Morandini annovera fra le commedie film che in questa ricerca sono ritenuti piuttosto film drammatici:

1. *A Room with a View / Camera con vista*
2. *Lost in Translation / Lost in Translation - L'amore tradotto*
3. *The Visitor / L'ospite inatteso*
4. *Slumdog Millionaire / The Millionaire*
5. *Copie conforme / Copia conforme*
6. *Charlie Wilson's War / La guerra di Charlie Wilson.*

Il dizionario Morandini, inoltre, ascrive al genere del thriller tre film che nella presente ricerca sono invece inseriti fra l'elenco dei film drammatici:

1. *The Good German / Intrigo a Berlino*
2. *Valkyrie / Operazione Valchiria*
3. *Un prophète / Il profeta.*

La definizione per ciascun film del campione di un genere preciso è il risultato di un'attenta analisi dei film che costituiscono il campione, in cui alle tecniche proprie

dell'analisi del film si sono accompagnate quelle più vicine agli studi di traduzione, specie di traduzione audiovisiva. In questo processo di classificazione un ruolo decisivo è stato innegabilmente giocato dall'interpretazione della funzione (conflitto e confusione) che il multilinguismo riveste all'interno di ogni singolo film, che si è rilevato un ausilio prezioso per operare la selezione. Nei prossimi tre capitoli si ragionerà di lingue e identità culturali rappresentate sul grande schermo così come esse emergono in tre macro-aree di riferimento: il film drammatico, la commedia, il film thriller.

Capitolo Tre

IL MULTILINGUISMO NEL FILM DRAMMATICO COME VEICOLO DI CONFLITTO

3.1. La rappresentazione della diversità culturale nel film drammatico

In questo capitolo si prenderà in esame come la presenza di più lingue all'interno di un film drammatico possa diventare uno strumento per generare e accrescere il conflitto fra identità culturali che si trovano a confrontarsi fra di loro. Contemporaneamente, si darà conto anche delle scelte traduttive adottate nelle versioni italiane dei film esaminati, evidenziando le scelte operate dal doppiaggio italiano per gestire le situazioni di conflitto e di opposizione identitaria rappresentate. L'analisi inizierà partendo dal polo dell'*omogeneizzazione linguistica*, il polo per così dire negativo in cui i diversi personaggi del film, pur se provenienti da universi linguistici e culturali distinti, finiscono tutti per parlare la stessa lingua, per arrivare man mano al polo positivo della *corrispondenza veicolare* in quei film che mostrano una ricostruzione più accurata e realistica delle diverse lingue usate dai personaggi. Nel corso della trattazione, verranno passati in rassegna anche quei casi che sembrano invece collocarsi in una situazione intermedia fra questi due estremi, in cui lingue diverse sono o solo parzialmente presenti nel discorso del film oppure sono sì rese realisticamente, ma il loro uso è quantitativamente contenuto nel film.

3.1.1. La strada dell'omogeneizzazione linguistica

La prima modalità di rappresentazione con cui storicamente il cinema si è relazionato con la diversità culturale è stata quella di abbattere le barriere linguistiche che separano gli abitanti del pianeta, traducendo letteralmente la lingua dell'altro in una lingua comprensibile agli spettatore del film: la loro. Questo tipo di rappresentazione implica due passaggi fra loro interconnessi. In primo luogo, la *sostituzione*: la lingua della storia, vale a dire la lingua che i personaggi di quell'universo culturale parlerebbero nella vita reale (per esempio il russo), viene sostituita dalla lingua del discorso, vale a dire dalla lingua del film (per esempio l'inglese). In secondo luogo, come risultato di questa sostituzione ne

deriva un'*omogeneizzazione* sul piano linguistico: i personaggi del film che abitano un altrove culturale (e che quindi dovrebbero parlare una lingua *altra*) si ritrovano a usare la lingua del paese di produzione del film, ovvero la lingua del pubblico a cui quel film è originariamente destinato. Anche quando avviene una tale sostituzione, il rapporto fra la lingua della storia e quella in cui si realizza il discorso del film resta sempre e comunque di uno a uno, esattamente al pari di un qualunque altro testo di tipo monolingue. Pertanto, ricorrendo alla terminologia di Sternberg (1981), anche per questa specifica modalità di rappresentazione si può parlare di “referential restriction”: la restrizione referenziale “consists in confining the scope of the represented world to the limits of a single, linguistically uniform community whose speech-patterns correspond to those of the implied audience” (p. 223), con la sola ulteriore precisazione che in questo caso la restrizione si ottiene attraverso una sostituzione.

Questo è quanto avviene in film ad ambientazione storica come *Queen Christina / La regina Cristina* (Rouben Mamoulian, 1933) e *Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935), entrambi interpretati dall'attrice svedese Greta Garbo. Il primo film narra, in forma romanzata, le vicende di Cristina di Svezia (1626-1689) che, riluttante a sposarsi per obbedire alla ragion di stato, si innamora dell'ambasciatore spagnolo Antonio De La Prada (John Gilbert), a cui alla fine dovrà rinunciare scegliendo la strada della solitudine e dell'esilio. Il secondo film, tratto dall'omonimo romanzo di Lev Tolstoj pubblicato nel 1877, è ambientato a San Pietroburgo in Russia, con una breve parentesi in Italia, dove la protagonista fugge con l'amante, il conte Vronskij (Fredric March). Nel primo film l'inglese sostituisce lo svedese, nel secondo il russo. Sono pochi gli elementi che a livello linguistico alludono alle diverse identità culturali rappresentate nei due film. Il primo elemento è l'accento della Garbo: “Garbo’s Swedish accent marked her as *non-American*” (Kozloff, 2000: 80, nota a piè pagina, enfasi nell'originale) e veniva adoperato in modo “intercambiabile” per rappresentare diverse nazionalità (*ibidem*, traduzione di chi scrive). Questo elemento diventa particolarmente significativo nel primo film, dove la diva svedese è chiamata a interpretare un personaggio storico suo connazionale. Il secondo fattore è la presenza di un multilinguismo minimo, ridotto all'osso, usato per richiamare le lingue che l'inglese ha sostituito: in *Queen Christina* poche e semplici parole di spagnolo sono messe in bocca all'ambasciatore per caratterizzarne la provenienza, in *Anna Karenina* l'omonima protagonista è spesso chiamata con il diminutivo russo *Anya*. Inoltre, nella scena ambientata a Venezia, mentre Anna sta facendo un giro in gondola con Vronskij, un

bambino la chiama dalla banchina dicendole in italiano “Signorina!” a cui la donna risponde con “Bambino!”.

Allo stesso modo, in *The Road to Glory / Le vie della gloria* (Howard Hawks, 1936), ambientato sul fronte francese durante la prima guerra mondiale, i personaggi pur essendo francesi parlano in inglese per tutta la durata del film. Anche la componente verbale del codice visivo è stata di conseguenza modificata, di modo che tutte le lettere scritte o ricevute dai protagonisti sono in lingua inglese. Il francese è presente in scena soltanto nel paio di occasioni in cui i soldati intonano cori militari (fra cui l'inno nazionale) per sollevare il loro morale e darsi forza.

Il francese è invece interamente sostituito dall'inglese nel film *The Three Musketeers / I tre moschettieri* (George Sidney, 1948), tratto dall'eponimo romanzo di Alexandre Dumas (*Les trois mousquetaires*) pubblicato nel 1844. La vicenda è ambientata alla corte francese del re Luigi XIII intorno al 1630. Tutti i dialoghi del film sono in inglese (così come la componente iconografica: insegne, lettere): sia i personaggi francesi sia quelli inglesi adoperano questa lingua indistintamente (si veda, per esempio, il duca di Buckingham), tanto che allo scoppio della guerra fra Francia e Inghilterra gli stessi moschettieri arriveranno perfino a rivendicare la propria identità di francesi attraverso l'uso dell'inglese. Nel corso di una perlustrazione a La Rochelle, infatti, i quattro spadaccini si imbattono nel cardinale Richelieu e in un manipolo di suoi uomini, senza però riconoscerli: all'udire le voci di questi ultimi, uno dei moschettieri commenta: “That’s no English voice.” (“Non è voce inglese.”; nel doppiaggio italiano diventa: “Non è voce nemica questa.”) e subito dopo un altro dei suoi compagni grida agli sconosciuti: “We are Frenchmen!” (“Siamo francesi!” anche nel doppiaggio).

L'omogeneizzazione caratterizza anche due film le cui vicende sono ambientate in un altrove fantastico, utopico e futuristico: *Lost Horizon / Orizzonte perduto* (1937) di Frank Capra e *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution / Agente Lemmy Caution, missione Alphaville* (1965) di Jean-Luc Godard. *Lost Horizon*²⁸, tratto dall'omonimo romanzo di James Hilton del 1934 (pubblicato in italiano nel 1937), è ambientato a Shangri-La, un'immaginaria città sperduta fra le montagne dell'Himalaya, dove i cinque protagonisti del film sono dirottati mentre sono a bordo dell'aereo con cui stanno lasciando la Cina, paese infestato dai crescenti disordini causati dalla guerra cino-giapponese degli

²⁸ Il film, la cui durata originale era di 132 minuti, è stato restaurato dall'American Film Institute che è riuscito a recuperare la colonna sonora integrale (durata: 118 minuti), ma che ha dovuto sostituire sette minuti di scene perdute con immagini fisse (cfr. Mereghetti, 2013). In quell'occasione, il film è stato ridoppiato in italiano: il nuovo doppiaggio è quello contenuto nel DVD attualmente disponibile sul mercato dell'home video (Columbia Tristar, 2001).

anni Trenta. Shangri-La è una comunità idilliaca, chiusa verso l'esterno, dove la terra è fertile e regnano sovrane la pace, l'armonia e l'eterna giovinezza. In quest'utopica comunità, per di più, tutti i suoi membri conoscono l'inglese.

Similmente, Alphaville²⁹ è una città del futuro che si trova in una galassia remota, dove è in vigore la dittatura tecnocratica del potente cervellone elettronico Alpha 60, che ha messo al bando i sentimenti umani in favore del puro calcolo matematico. Nonostante questa atmosfera apertamente avveniristica, a livello visivo e scenografico il film mostra, però, interni modernisti ed edifici tipici della Parigi degli anni Sessanta, senza considerare il fatto che la lingua parlata dagli abitanti di questa città del futuro è il francese, la lingua degli spettatori a cui si rivolge il film.

In tutti questi casi, le corrispondenti versioni in italiano sostituiscono semplicemente la lingua originale del film (l'inglese o il francese) con quella del pubblico di destinazione (l'italiano). A ben vedere, il doppiaggio per sua stessa definizione opera sempre, per i prodotti audiovisivi monolingue, un meccanismo di sostituzione simile a quello che è stato descritto in questa sezione. Dinanzi a un prodotto cine-televisivo di origine straniera doppiato nella loro lingua, gli spettatori sospendono l'incredulità linguistica e accettano il "trucco" che il doppiaggio mette in atto, in base al quale ciò che dovrebbe essere detto in una lingua diversa, perché ambientato altrove, viene invece detto nella loro stessa lingua (cfr. Paolinelli & Di Fortunato 2005; Chaume, 2004a, 2012; Chiaro, 2008, 2009). I brevi passaggi che in questi film sono in una lingua diversa da quella principale sono stati in genere mantenuti: nel loro audio originale (se sono sullo sfondo o prodotti da personaggi che si esprimono solamente nella lingua secondaria) o reincisi (nel caso di personaggi bilingue che nel corso del film usano anche la lingua primaria del film). Solo nel caso del breve scambio di battute in italiano che avviene in *Anna Karenina*, il passaggio a una lingua diversa si perde nella versione italiana confluendo nel resto dei dialoghi doppiati in italiano.

Quest'ultima considerazione porta a esaminare il primo film drammatico che all'interno del campione di riferimento mette in scena un incontro interculturale: si tratta del film americano *A Farewell to Arms / Addio alle armi* (Frank Borzage, 1932), interamente ambientato in Italia. Tratto dall'omonimo romanzo di Ernest Hemingway del 1929 (pubblicato in Italia solo nel 1948), il film narra la struggente storia d'amore fra il tenente

²⁹ Il protagonista del film è liberamente ispirato al personaggio dell'agente segreto inglese Lemmy Caution ideato dallo scrittore Peter Cheyney. Il film fu distribuito in Italia in una versione ridotta rispetto all'originale. L'attuale DVD italiano (Rarovideo, 2008) contiene il film nella sua interezza, integrando il doppiaggio italiano dell'epoca con le scene tagliate, presenti con l'audio originale in francese e sottotitoli in italiano.

americano Frederic Henry (Gary Cooper) e la crocerossina inglese Catherine Barkley (Helen Hayes) che nasce sul fronte italiano durante la prima guerra mondiale. Il film è quasi interamente in inglese, con una presenza dell'italiano molto ridotta a quanto non sarebbe accaduto in una situazione reale dello stesso tipo. Sono in italiano soltanto i gradi militari (tenente, capitano) con cui vengono qualificati i soldati delle truppe e gli appellativi allocutivi e di cortesia *Signora* e *Federico*, come il protagonista viene chiamato dal prete italiano suo amico (che per il resto gli parla sistematicamente in inglese). Quel poco di multilinguismo presente in originale si perde quasi del tutto nella versione italiana: il chiaro accento italiano con cui il maggiore Rinaldi (Adolphe Menjou) parla in inglese (che suona chiaramente italo-americano all'orecchio di uno spettatore italofono) viene neutralizzato, mentre, a parziale compensazione per l'omogeneizzazione che ne deriva, per gli altri soldati che dicono qualche battuta in italiano il doppiaggio sceglie di farli parlare con diversi accenti regionali (veneto, napoletano, siciliano).

L'omogeneizzazione totale caratterizza anche altri due film: *La Habanera / Habanera* (1937) di Douglas Sirk e *Une histoire immortelle / Storia immortale* (1968) di Orson Welles. *La Habanera*³⁰ è un film a metà strada fra il melodramma (Morandini, 2012) e il musical esotico (Mereghetti, 2013). La svedese Astrée (Zarah Leander), moglie infelice del proprietario terriero Don Pedro de Avila (Ferdinand Marian), si innamora di un suo connazionale, il medico Sven Nagel (Karl Martell), giunto a Porto Rico per combattere l'epidemia di febbre gialla che sta infestando l'isola. Il marito, accecato dalla gelosia, boicotta per ripicca ogni sforzo del medico per debellare la malattia. Ma il destino alla fine aiuterà i due innamorati. Il film è ambientato quasi interamente a Porto Rico, con alcune scene in Svezia: la lingua del film (il tedesco) sostituisce le lingue della storia (lo spagnolo e lo svedese) in modo totale, persino nelle canzoni cantate nel corso del film. L'unico ingrediente che a livello linguistico trasmette un po' del sapore locale è dato dall'appellativo allocutivo *don Pedro*.

Simile è la situazione di *Une histoire immortelle*, il primo film a colori di Welles, coprodotto dalla televisione francese. Tratto dall'omonimo racconto della scrittrice danese Karen Blixen, contenuto nel volume *Capricci del destino* del 1958 (pubblicato in Italia nel 1966), il film si svolge interamente nell'isola portoghese di Macao in Cina alla fine del XIX secolo. Anche se i tre personaggi principali coinvolti sono di differenti nazionalità,

³⁰ Si tratta dell'ultimo film tedesco girato da Douglas Sirk prima di approdare negli Stati Uniti: il regista è infatti accreditato nei titoli ancora con il nome Detlef Sierck.

essi parlano tutti la stessa lingua, quella dello spettatore (il francese)³¹: si tratta dell'anziano mercante americano Charles Clay (Orson Welles), della francese Virginie Ducrot (Jeanne Moreau) che è figlia dell'ex socio in affari dell'uomo, e del marinaio danese Paul (Norman Eshley). Poche parole di cinese si sentono soltanto in una scena ambientata in esterni (nel quartiere del porto) per dare un certo senso di realismo al film e creare conflitto: sono messe in bocca a un venditore ambulante che esige di essere pagato da Levinsky (Roger Coggio), il contabile e factotum ebreo di Mr. Clay, quando l'uomo si reca al mercato della città per proporre a Virginie di interpretare uno dei due ruoli principali di una vecchia storia che Mr. Clay ha deciso di far diventare realtà (la storia immortale a cui fa riferimento il titolo del film).

L'omogeneizzazione pressoché totale nella lingua dello spettatore caratterizza anche film molto recenti e tematicamente diversi fra loro come *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007), *Manolete* (Menno Meyjes, 2008), *Valkyrie* (Bryan Singer, 2008) e *Nine* (Rob Marshall, 2009). *14 kilómetros* è la distanza che separa l'Africa dall'Europa (all'altezza dello stretto di Gibilterra), la meta del lungo e travagliato viaggio intrapreso dai due protagonisti del film, in fuga dalle miserie dei loro rispettivi paesi: Violetta, una ragazza del Mali, e Buba, che viene del vicino Niger. Lo spagnolo (lingua del discorso) rimpiazza le lingue “reali” dei personaggi (le lingue della storia) praticamente per tutta la durata del film, con la sola eccezione di poche parole di saluto in arabo pronunciate da un ufficiale di frontiera nella scena in cui la carovana di migranti raggiunge il confine algerino, che sono utilizzate per caratterizzare la provenienza geografica del personaggio (mantenute anche nella versione italiana).

L'unico riferimento a una delle lingue che i due protagonisti del film dovrebbero effettivamente parlare è fatto nel corso del loro primo incontro, quando Buba (Adoum Moussa) parla inizialmente a Violetta (Aminata Kanta) in lingua hausa, la lingua locale più diffusa in Niger, facendole una domanda a cui la ragazza non risponde. All'insistenza da parte del ragazzo, Violetta gli spiega in spagnolo che non parla quella lingua (“No hablo hausa.”). A quel punto Buba le richiede la stessa cosa, ma in spagnolo: “Nos hemos visto antes?” (“Ci siamo già visti?”) a cui la ragazza risponde di no facendo solo un cenno della testa. Nella versione italiana la domanda che Buba fa in lingua hausa viene tradotta subito in italiano, neutralizzando così le due occasioni in cui questa lingua africana fa la sua

³¹ Il DVD italiano (Ripley's Home Video, 2009) contiene tre versioni del film: quella in inglese intitolata *The Immortal Story* di 58 minuti e quelle francese e italiana dalla durata più breve di 46 minuti. Nella versione italiana sono mantenuti gli appellativi allocutivi in inglese *Mister Clay* e *Miss Virginia*. Si noti come nella versione italiana l'originale *Virginie* in francese sia stato inglesizzato in *Virginia*, che coincide con la variante italiana di questo nome.

breve apparizione nel film. Il dialogo italiano è stato quindi parzialmente riscritto in modo da renderlo credibile e coerente tanto con le immagini quanto con il comportamento non verbale dei personaggi. Le due battute di Buba in hausa sono rese, rispettivamente, con “Ci conosciamo?” e poi con “Ci siamo già visti?”, salvaguardando la coerenza complessiva della scena. Il riferimento metalinguistico contenuto nella battuta originale di Violetta è stato di conseguenza cancellato e la sua risposta “Sono sicura di no!”, inserita al suo posto, anticipa quello che in originale la ragazza dice solo nella battuta successiva. La traduzione che in originale Buba fa dallo hausa allo spagnolo diventa un semplice commento insistente da parte del ragazzo (“Eppure mi sembrava!”), che non solo si salda bene con le immagini, ma anche con il precedente sviluppo narrativo (effettivamente i due si erano già visti in un'altra occasione).

A differenza di *14 kilómetros*, i film *Manolete*, *Valkyrie* e *Nine* non rappresentano un incontro fra identità e lingue diverse, bensì mettono in scena una realtà culturale che appare *altra* per il pubblico del film e che è essenzialmente monolingue. *Nine* è la versione cinematografica dell'omonimo musical di Broadway scritto da Mario Fratti, che a sua volta si ispira al film *8½* (1963) di Federico Fellini. Le vicende del film si svolgono interamente in Italia e vedono coinvolti molti personaggi italiani, a partire dal protagonista Guido Contini (Daniel Day-Lewis), regista italiano in piena crisi creativa. L'inglese si sostituisce all'italiano nella quasi totalità dei dialoghi: l'italiano è tenuto sostanzialmente sullo sfondo oppure riappare anche più in primo piano in quelli che, seguendo Anderson (2014), si potrebbero definire “empty dialogue” (dialoghi vuoti) vale a dire passaggi del film poco rilevanti in termini narrativi. Questo effetto “da cartolina” (Wahl, 2005, 2008) si perde totalmente nella versione italiana del film in quanto tutti i dialoghi tornano a essere in italiano.

Se *Nine* presenta le caratteristiche formali proprie del genere musical per il quale la rappresentazione fedele e accurata della realtà ha peso fino a un certo punto, in film come *Manolete* e *Valkyrie* l'ancoraggio alla realtà è indubbiamente maggiore. *Manolete* è, infatti, un film biografico sugli ultimi giorni di vita del famoso torero spagnolo Manuel Rodríguez Sánchez (1917-1947), noto appunto come Manolete, che viene interpretato dall'attore americano Adrien Brody. L'inglese sostituisce interamente lo spagnolo nei dialoghi. Per accrescere maggiormente il senso di autenticità, nel film sono presenti, tuttavia, alcuni brevi passaggi in lingua spagnola: si tratta di filmati dell'epoca e trasmissioni radiofoniche originali che sono state integrate nelle immagini del film girate

ex novo. La versione italiana doppia il film interamente, ivi comprese le registrazioni d'archivio.

Analogamente, *Valkyrie* è un film a carattere storico, ambientato durante la seconda guerra mondiale, che racconta la preparazione dell'attentato contro Adolf Hitler del 20 luglio 1944, organizzato da un gruppo di ufficiali tedeschi e guidato dal colonnello Claus von Stauffenberg (1907-1944). Il film si apre presentando, prima, il solenne giuramento in tedesco prestato dai membri della Wehrmacht, che viene tradotto con dei titoli in sovraimpressione rispettivamente in inglese e in italiano nella versione originale e in quella doppiata. Subito dopo, si sente la voce fuori campo del protagonista, interpretato da Tom Cruise, mentre sta scrivendo il proprio diario: inizialmente von Stauffenberg parla in tedesco, mentre con un primo piano viene inquadrato il testo del diario a sua volta coerentemente in tedesco. Il personaggio pronuncia qualche battuta in tedesco, poi alle parole in tedesco si accavallano parole in inglese, che alla fine si sostituiscono del tutto a quelle tedesche, realizzando così definitivamente il passaggio all'inglese come lingua del film³². La versione italiana, intitolata *Operazione Valchiria*, si muove in direzione di un'omogeneizzazione ancora più marcata, neutralizzando la situazione bilingue presente in questa scena: il personaggio di Cruise parla in italiano fin dall'inizio.

Il morbido passaggio “extra-diegetico” dalla lingua della storia (tedesco) alla lingua del discorso (inglese) presente all'apertura del film *Valkyrie* “performs the shift from incomprehension to comprehension of the foreign dialogue, from foreignness to familiarity, as an act of translation.” (O'Sullivan, 2011: 55). Si tratta di un atto di traduzione che si potrebbe definire di tipo “intra-discorsivo”, in quanto il passaggio da una lingua all'altra appartiene soltanto al mondo del discorso del film e non a quello della sua storia, come avviene invece in quei casi di commutazione di codice che vedono coinvolti personaggi che sono bilingue anche a livello narrativo.

3.1.2. L'omogeneizzazione linguistica quasi totale in contesti interculturali: il multilinguismo da cartolina

Il passaggio da un universo narrativo multilingue, dove identità culturali diverse interagiscono fra loro, a un universo discorsivo quasi interamente monolingue caratterizza film come *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *For Whom the Bell Tolls / Per chi suona la campana* (Sam Wood, 1943) e *Arch of Triumph / Arco di trionfo* (Lewis Milestone, 1948).

³² Un precedente illustre di un simile meccanismo di sostituzione fra lingua della storia e lingua del discorso è rappresentato dal film *Judgement at Nuremberg / Vincitori e vinti* (1961) di Stanley Kramer (cfr. sezione 3.2.1)

In questi film, i personaggi, pur provenendo da diverse parti del mondo, si muovono all'interno di uno spazio discorsivo che si è fatto praticamente monolingue, dove cioè tutti parlano la stessa lingua: la lingua dello spettatore (cfr. Sternberg, 1981; O'Sullivan, 2007, 2011; Bleichenbacher, 2008; Cronin, 2009).

Casablanca è ambientato nel 1941, in piena guerra, nella città marocchina del titolo, che è diventata la meta di ogni tipo di umanità proveniente dalle parti più disparate del mondo: poliziotti francesi, spie naziste, eroi della resistenza, esuli, truffatori, trafficanti, giocatori d'azzardo e gente comune che vuole rifugiarsi in America. Nonostante l'origine molto variegata dei personaggi che ruotano intorno al locale notturno gestito dal protagonista Rick Blaine (Humphrey Bogart), tutti i personaggi del film parlano in inglese (in genere molto fluente). La protagonista femminile Ilsa Lund (Ingrid Bergman) è norvegese, suo marito Victor Laszlo (Paul Henreid) viene dalla Cecoslovacchia, il capitano Renault (Claude Rains) e Yvonne (Madeleine Lebeau) sono francesi, e poi ci sono ancora personaggi americani, tedeschi, italiani, bulgari. Le lingue secondarie (tedesco, francese e inglese) sono presenti in maniera piuttosto contenuta solo in brevi passaggi del film e restano quasi sempre sullo sfondo a richiamare l'internazionalità della situazione, producendo quello che Wahl (2005, 2008) definirebbe un "effetto cartolina".

Le situazioni multilingue, già ridotte nell'originale, vengono ancor più ridimensionate nella versione italiana del film, fino ad essere quasi completamente neutralizzate. Nessuno dei personaggi stranieri, infatti, mostra la benché minima traccia di accento nel parlare in italiano e addirittura molti di loro esibiscono una competenza da parlanti nativi (si vedano, per esempio, la profuga bulgara o la coppia di tedeschi in procinto di partire per l'America³³). Un discorso a parte merita il personaggio di Sam, il musicista afro-americano che lavora nel locale di Rick. Come rilevato da Zanotti (2012: 161), infatti, Sam è l'unico personaggio di *Casablanca* che nella versione italiana viene doppiato con un accento straniero che insieme a un lessico e una sintassi incongrui lo segnalano come *Altro* rispetto allo spettatore. Così, "[p]aradoxically, in a film where all the characters except Bogart and Sam speak English with a foreign accent, Sam is the only one who is dubbed as a foreigner" (Zanotti, 2012: 162). Il doppiaggio italiano sceglie dunque di annullare ogni differenziazione fra i parlanti dell'inglese come L2, ma al tempo stesso si preoccupa di connotare linguisticamente un personaggio di cui l'inglese è la lingua madre. Questa scelta traduttiva comporta significative implicazioni ideologiche in termini di rappresentazione negativa e stereotipata dei neri americani (cfr. Zanotti, 2012), soprattutto

³³ Questa coppia arriva a commentare al cameriere Carl che "We are speaking nothing but English now" ("Fra noi non parliamo che in inglese ormai" nel doppiaggio italiano).

alla luce del fatto che in un film come *Casablanca* il conflitto che sembra avere maggior peso è quello fra lingue e identità diverse, non quello fra varianti diverse della stessa lingua.

Casablanca è uscito in Italia solo alla fine del 1945 in una versione parzialmente censurata nei dialoghi ad opera di un qualche funzionario, presumibilmente ex fascista (cfr. Morandini, 2012; Mereghetti, 2013). Il doppiaggio cancella ogni riferimento ai fascisti italiani presente nel film: così il protagonista Rick in passato risulta aver venduto armi ai cinesi invece che agli etiopi contro i fascisti italiani, mentre Laszlo, stimato leader della resistenza cecoslovacca, a un certo punto osserva “Avete combattuto per la democrazia in Spagna” invece di dire “contro i fascisti in Spagna”. L'intrusione ideologica coinvolge anche l'ambiguo personaggio del signor Ferrari (Sydney Greenstreet) che è a capo del mercato nero: nella versione italiana viene ribattezzato come *Ferrac*, per oscurarne l'origine ed evitare ogni possibile connessione fra italianità e criminalità³⁴. La versione italiana aveva, inoltre, completamente eliminato il personaggio del capitano Tondelli (interpretato da Charles LaTorre), un impacciato ufficiale italiano presente in due scene che l'attuale DVD italiano (Warner Home Video, 2003) ha reintegrato seppur attraverso un nuovo doppiaggio con voci diverse. La prima scena ha luogo all'aeroporto, all'arrivo del maggiore tedesco Strasser (Conrad Veidt): il militare nazista presta poca attenzione alla presentazione dell'italiano che lo saluta “alla romana” e poi lo segue con fare ossequioso. La seconda si svolge nel locale di Rick, dove Tondelli arriva in compagnia di un ufficiale tedesco che lo sta bersagliando con le sue teorie, senza dargli la possibilità di replicare: il capitano Renault, che assiste alla scena divertito, commenta sarcasticamente: “If he gets a word in, it'll be a major Italian victory.” (“Se lo lasciasse parlare, sarebbe una vittoria per l'Italia!”: doppiaggio italiano DVD), a voler sottolineare come italiani e tedeschi difficilmente potranno andare mai d'accordo.

Simile a *Casablanca* è il film *Arch of Triumph*, tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore tedesco Erich Maria Remarque del 1946. La vicenda è ambientata a Parigi durante l'occupazione tedesca, meta di una moltitudine di rifugiati che cercano di sfuggire alla deportazione nazista. La trama vede coinvolti tre personaggi principali: il dottor Ravic (Charles Boyer), medico austriaco antifascista; Ivon Haake (Charles Laughton), ufficiale della Gestapo e antico aguzzino di Ravic; e Joan Madou (Ingrid Bergman), una donna italo-rumena di dubbia moralità. Nonostante l'ambientazione decisamente internazionale,

³⁴ Una simile intrusione ideologica è presente anche nella versione italiana del film di Hitchcock *The Wrong Man* (1956) intitolata *Il ladro*: non solo il cognome del protagonista viene cambiato da Balestrero a un più neutro Balister, ma tutti i riferimenti alla sua identità di italo-americano sono eliminati (cfr. sezione 5.3.1).

l'inglese resta l'unica lingua usata nel corso del film, con le lingue secondarie (il tedesco e l'italiano) decisamente sotto-rappresentate e confinate sullo sfondo. Si segnala, inoltre, che la versione italiana del film ha tagliato la scena in cui si fa riferimento ai fascisti italiani, che, a differenza di quanto non sia avvenuto per *Casablanca*, non è stata reintegrata nella versione contenuta nel DVD (Surf Video, 2007).

Una situazione di omogeneizzazione linguistica pressoché completa ottenuta mediante una procedura di sostituzione (cfr. Bleichenbacher, 2007, 2008: 55-90) caratterizza anche il film *For Whom the Bell Tolls / Per chi suona la campana* (Sam Wood, 1943). Tratto dall'omonimo romanzo di Ernest Hemingway del 1940, il film è ambientato in Spagna durante la guerra civile e narra le vicende di un intellettuale statunitense, Robert Jordan (Gary Cooper), che si unisce a un gruppo di partigiani in una missione molto delicata (distuggere un importante ponte di collegamento). Tutti i personaggi del film parlano in inglese, anche se, con la sola eccezione del protagonista, sono tutti spagnoli. Anche in questo caso, dunque, la lingua della storia (lo spagnolo) viene sostituita dall'inglese (la lingua del discorso filmico), di modo che il chiaro accento straniero dei personaggi spagnoli resta l'unica marca linguistica a segnalare la loro alterità culturale, a richiamare nello spettatore la loro "reale" identità linguistica.

All'inizio del film sarà proprio il forte accento del generale spagnolo Golz (Leo Bulgakov) l'elemento che consentirà al protagonista Robert di riconoscere subito l'uomo. La sequenza d'apertura del film, che si svolge in un rifugio, è l'unico momento del film in cui lo spagnolo è maggiormente in primo piano: lo scopo è quello di segnalare allo spettatore l'ambientazione dove si svolgeranno gli avventi del film, o per dirla con Wahl (2005, 2008) quello di produrre un effetto cartolina che dica al pubblico "Siamo in Spagna". Per tutto il resto del film, lo spagnolo si riduce semplicemente a formule di saluto come *Hola* o *Adiós* e all'appellativo allocutivo *Inglés* con cui Pilar (Katina Paxinou) e i suoi uomini chiamano sistematicamente Robert, o meglio *Roberto* (in spagnolo) come lo hanno ribattezzato tutti fin da subito.

Il film ha avuto una storia abbastanza travagliata (cfr. Morandini, 2012; Mereghetti, 2013). In origine, la sua durata era di 168 minuti, quasi subito portata a 156. Per molti anni, però, il film è stato disponibile esclusivamente in una versione ridotta di 130 minuti, il cui montaggio risaliva a una riedizione Paramount del 1956. Questa versione di 130 minuti è stata quella che ha circolato a lungo in Italia tanto sul mercato del VHS quanto nei diversi passaggi televisivi del film: essa presenta il doppiaggio originale realizzato nel 1948 dalla CDC. In tempi recenti, nella Library of Congress è stata ritrovata una copia del

film dalla durata originale di 156 minuti. Questa versione è quella contenuta nell'attuale DVD (Universal Pictures, 2003). Per questa nuova edizione, il film è stato ridoppiato in italiano. Il nuovo doppiaggio è stato realizzato dalla CVD sotto la direzione di Oreste Rizzini. Nella presente ricerca sono stati esaminati il doppiaggio di entrambe le versioni: quella ridotta di 130 minuti con doppiaggio d'epoca e quella integrale di 156 minuti con nuovo doppiaggio.

Nel doppiaggio d'epoca (versione ridotta del film) tutti gli accenti sono neutralizzati, compreso quello del generale Golz all'inizio del film, così che tutti i personaggi parlano in italiano standard. Per questa ragione, quando nella sequenza d'apertura Golz commenta che "That's all we have in Spain now... accents." ('E' tutto quel che ci rimane ora in Spagna... accenti.'), il riferimento agli accenti è stato eliminato nel dialogo italiano, dove si dice più genericamente "Ormai non ci è rimasto più nulla, qui in Spagna". Allo stesso modo, anche il secondo doppiaggio (versione integrale del film) fa parlare i personaggi spagnoli senza nessuna intonazione straniera, ad eccezione del solo Golz il cui marcato accento è stato invece riprodotto. In questa versione, quando il militare spagnolo fa esplicito riferimento al suo accento facilmente riconoscibile ("What an accent! He even knows me in the dark!"), la battuta è stata mantenuta ("Che orecchio! Ha riconosciuto *mio* accento!", sic). Il suo commento successivo "That's all we have in Spain now... accents." viene invece cambiato in "E non ha avuto dubbi neanche per un momento o sbaglio?": questa scelta è stata effettuata perché tutti gli altri personaggi del film non mostrano traccia di accento spagnolo e pertanto si è preferito non menzionare qualcosa che nella versione italiana non è più presente. Per il resto, entrambi i doppiaggi hanno sempre mantenuto quel poco di spagnolo presente nell'originale che è stato sistematicamente reinciso dagli attori doppiatori italiani.

Il riferimento all'identità linguistica è chiaramente presente nella scena in cui il protagonista Robert racconta ai suoi compagni che prima dello scoppio della guerra faceva l'insegnante di spagnolo in un college americano ("a Spanish teacher in a college"). Questa scena è presente solo nella versione integrale del film di 156 minuti (contenuta nell'attuale DVD). La versione italiana la traduce alla lettera: si dice che Robert parla (bene) spagnolo ("He speaks Spanish.") e che i nordamericani parlano inglese ("North Americans speak English.") e che per questo motivo Roberto insegna lo spagnolo agli americani che lo vogliono imparare ("He teaches Spanish to Americans.").

Un'omogeneizzazione linguistica quasi completa contraddistingue anche altri film drammatici americani ad ambientazione esotica come *55 days at Peking* / *55 giorni a*

Pechino (Nicholas Ray, 1963) e *Lawrence of Arabia / Lawrence d'Arabia* (David Lean, 1962). Il primo film è ambientato a Pechino durante la rivolta dei Boxer del 1900 e il lungo assedio del quartiere diplomatico dove convivono i rappresentanti di otto delegazioni straniere. Nonostante l'ambientazione internazionale che vede coinvolti personaggi di diversa nazionalità (cinesi, americani, inglesi, giapponesi, russi, italiani, tedeschi, francesi), la lingua primaria del film resta l'inglese. L'imperatrice cinese e il suo entourage usano sempre questa lingua, anche quando sono da soli e non avrebbero motivo di usare l'inglese come lingua di comunicazione. Se i personaggi della corte imperiale parlano inglese senza traccia d'intonazione straniera, il resto dei personaggi cinesi lo fa invece con un leggero accento, che è stato riprodotto anche nella versione italiana in maniera piuttosto verosimile. Complessivamente, la presenza del cinese è molto contenuta: esso in genere viene mantenuto sullo sfondo per dare un maggior senso di realismo e per accrescere il conflitto. Nelle due occasioni in cui occupa un ruolo più centrale non serve traduzione, perché viene data in scena da un personaggio bilingue attraverso la strategia dell'interpretazione diegetica (cfr. O'Sullivan, 2011; Bleichenbacher, 2008).

Lawrence of Arabia è un film colossale che racconta le epiche imprese di Thomas Edward Lawrence (Peter O'Toole), singolare agente del servizio segreto britannico che, negli anni della prima guerra mondiale, trasforma in guerriglia la rivolta degli arabi contro l'impero ottomano e poi guida i beduini alla conquista di Damasco. Anche in questo caso, a dispetto dell'ambientazione esotica, i dialoghi del film sono quasi esclusivamente in inglese (la lingua del discorso), con un uso delle lingue secondarie (l'arabo e il turco) molto limitato. La presenza dell'arabo si riduce per lo più a brusii di sottofondo (per accrescere il realismo dell'ambientazione) e a poche parole di immediata e facile comprensione, come per esempio la parola *Salam* che tutti i presenti pronunciano quando Lawrence viene insignito del titolo di sceriffo. In una scena del film il protagonista dice una frase in arabo alla sua guida beduina per instaurare un rapporto di complicità con l'uomo: il contesto guida lo spettatore nella comprensione di quanto vede e sente sullo schermo. Il turco è presente solo in una sequenza per accrescere il conflitto fra le due parti in lotta. Tutti i personaggi arabi parlano in inglese con un chiaro accento straniero e con una diversa padronanza della lingua a seconda dei casi, elementi che si sono persi nella versione italiana in cui tutti i personaggi si esprimono in italiano standard.

Lo stesso meccanismo di rappresentazione di lingue e identità si ritrova anche in altri due film sempre ad ambientazione esotica: *The Wind And the Lion* (John Milius, 1975) e *Kingdom of Heaven* (Ridley Scott, 2005). Il primo è un film d'avventura ambientato in

Marocco all'inizio del Novecento che ha come protagonisti uno sceicco ribelle detto il Raisuli (Sean Connery) e una vedova americana, la signora Pedecaris (Candice Bergen). Il secondo film è un colossal storico ambientato in Terra Santa nel XII secolo che vede contrapporsi cristiani e musulmani. I dialoghi di questi due film sono quasi interamente in inglese (la lingua del discorso), che tende a sostituirsi alle lingue secondarie, le quali sono infatti presenti in scena in maniera piuttosto contenuta. Le lingue secondarie (prima fra tutte, l'arabo), infatti, restano fondamentalmente sullo sfondo ad accrescere il senso di realismo e, quando sono più in primo piano, servono a esaltare l'identità culturale e ad accentuare il conflitto fra le diverse parti coinvolte. Nella versione italiana di *The Wind And the Lion* intitolata *Il vento e il leone* le lingue secondarie del film sono mantenute sempre nell'audio originale così che, quando sono messe in bocca ai personaggi più importanti creano il problema dell'armonizzazione delle voci fra quella dell'attore originale e quella del doppiatore italiano. La versione italiana di *Kingdom of Heaven*, intitolata *Le crociate*, al contrario, reincide sistematicamente le lingue secondarie del film quando esse sono parlate da personaggi bilingue. Inoltre, a differenza dei film del passato, *Kingdom of Heaven* presenta anche qualche sottotitolo per le parti di dialogo in arabo (tanto nella versione originale quanto in quella doppiata in italiano).

3.2. Verso una resa più realistica di lingue e identità

3.2.1. La presenza parziale delle lingue secondarie

Nel momento in cui l'uso delle lingue secondarie in un film si fa più significativo, sia in termini quantitativi (cioè discorsivi) sia in termini qualitativi (ovvero narrativi), da un mero effetto cartolina si passa a una rappresentazione più articolata di lingue e identità diverse che si concretizza in una loro parziale presenza nel tessuto discorsivo (cfr. Bleichenbacher, 2008: 70-82). Seguendo la lezione di Sternberg (1981: 225) si tratterebbe di “selective reproduction”, vale a dire “[the] intermittent quotation of the original heterolingual discourse as uttered by the speaker(s)” (*ibidem*). A livello funzionale, questa riproduzione selettiva di lingue diverse agisce come una sorta di “mimetic synecdoche” (sineddoche mimetica), in cui una porzione di dialogo effettivamente prodotto in una delle lingue secondarie del film (ovvero, la parte) sta per il tutto, vale a dire la totalità dei dialoghi che avrebbero dovuto essere in quella lingua e che invece sono in parte sostituiti dalla lingua primaria del film.

La presenza di lingue diverse nel film risulta solo parziale proprio perché a livello discorsivo vige un regime che si può definire di “parziale sostituzione”, in base al quale la lingua del film tende ancora a rimpiazzare le diverse lingue della storia in molte occasioni, senza però azzerarle sempre o relegarle solo ai margini del film, come avviene nel caso dell'omogeneizzazione discussa fin qui. Questa è la situazione di un film come *Senso* (1950) di Luchino Visconti, un melodramma ambientato a Venezia sullo sfondo della terza guerra di indipendenza italiana (1866) che vede la contessa Livia Serpieri (Alida Valli) innamorarsi dell'ufficiale austriaco Franz Mahler (Farley Granger). Anche se le conversazioni fra i due protagonisti avvengono sempre in italiano, il tedesco è parzialmente presente nel film, lungo tutta la sua durata: quando resta sullo sfondo, accresce il senso di realismo della situazione storica (Venezia sotto la dominazione straniera); quando invece va più in primo piano (in situazioni corali) diventa un mezzo per sottolineare l'atmosfera tesa e carica di conflitto che si respira fra italiani e austriaci.

La parziale presenza delle lingue secondarie si ha anche in altri film drammatici che hanno come tema portante la seconda guerra mondiale e / o le sue conseguenze. L'esempio canonico in questo senso è rappresentato da *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993), film in cui l'omogeneizzazione linguistica sembra ancora prevalere, dal momento che tutti i personaggi principali del film parlano in inglese, a prescindere dal fatto che essi siano tedeschi o polacchi di origine ebraica. A volte il loro inglese è marcato da un'intonazione straniera per qualificarli come appartenenti a una delle due comunità linguistiche (cfr. O'Sullivan, 2007: 82). Il tedesco e, in minor misura, il polacco sono invece usati da personaggi secondari del film, in sequenze corali che mettono in scena situazioni di conflitto, come le rappresaglie tedesche ai danni degli abitanti del ghetto di Cracovia o nei campi di concentramento: si tratta di ordini impartiti dai soldati tedeschi o di insulti indirizzati agli ebrei, o ancora di lamentele da parte di quest'ultimi per le atroci sofferenze patite (cfr. Bleichenbacher, 2008: 70-72). Allo stesso modo, la presenza dell'ebraico riaffiora durante lo svolgimento di cerimonie religiose o nelle preghiere (cfr. Bleichenbacher, 2008: 72-73). I dialoghi nelle lingue secondarie del film non sono sottotitolati³⁵: in questi casi si attiva, infatti, una traduzione contestuale che orienta gli spettatori nella comprensione.

Non dissimile è il quadro che emerge in *Amen*. (Costa-Gravs, 2002) ambientato nella Germania nazista. Il film è basato sull'opera teatrale *Il vicario* (titolo originale: *Der*

³⁵ Nella versione italiana del film (*Schindler's List - La lista di Schindler*) disponibile in VHS (CIC Video, 1994) le lingue secondarie non sono mai sottotitolate. Non così nella versione in DVD (Universal, 2004), dove invece tali lingue sono sottotitolate nelle scene in cui sono in primo piano.

Stellvertreter) scritta dal drammaturgo tedesco Rolf Hochhuth nel 1963. I due personaggi principali del film sono Kurt Gerstein (Ulrich Tukur), ufficiale delle SS, e padre Riccardo Fontana (Mathieu Kassovitz), un gesuita italiano con forti agganci in Vaticano. L'inglese diventa la lingua del film che sostituisce le lingue della storia (il tedesco e l'italiano) che sono comunque parzialmente presenti in scena grazie ad alcuni espedienti discorsivi: oltre all'accento degli attori (in genere non di madrelingua inglese), una serie di canti patriottici (e natalizi) in tedesco lungo tutta la durata del film, ordini impartiti in tedesco dai soldati, brevi frasi pronunciate da personaggi secondari e (nel caso dell'italiano) perfino il discorso di Natale di papa Pio XII trasmesso alla radio di cui Riccardo fornisce un'interpretazione simultanea a beneficio di Gerstein³⁶.

Nella Germania dell'immediato dopoguerra si svolgono le vicende del film *Judgement at Nuremberg / Vincitori e vinti* (Stanley Kramer, 1961) che ricostruisce in forma romanzata il processo di Norimberga del 1948 contro i crimini di guerra nazisti. Nel film i personaggi americani si trovano a relazionarsi con i personaggi tedeschi: la lingua principale è l'inglese, mentre il tedesco è parzialmente presente. Il film si apre con una ricostruzione accurata di un processo internazionale: i personaggi tedeschi parlano tedesco, gli americani parlano inglese, e vengono perfino mostrati in primo piano degli interpreti professionisti intenti a svolgere il loro lavoro in cabina. Dopo pochi minuti durante la dichiarazione d'apertura dell'avvocato tedesco Hans Rolfe (Maximilian Schell), l'inglese si sostituisce letteralmente al tedesco³⁷, auto-designandosi come l'unica lingua del discorso del film da quel momento in avanti (cfr. O'Sullivan, 2011: 59-62). Il tedesco verrà quindi lasciato praticamente sullo sfondo per tutto il prosieguo del film (per dare una maggiore resa realistica) e tutti i personaggi tedeschi parleranno in inglese, in genere con accento, leggero o forte a seconda dei casi. A ricordare allo spettatore che in realtà sta assistendo a una "istant translation" (O'Sullivan, 2011), una traduzione istantanea nella sua lingua, operazione che solo un dispositivo di illusioni come il cinema può rendere possibile, ci pensano le immagini del film (il codice visivo): per tutta la durata del processo, infatti, i personaggi tedeschi chiamati a deporre in tribunale, anche se parlano in

³⁶ Nella versione italiana del film la traduzione di questa scena rischia di produrre un effetto straniante che ricorda il doppiaggio del film *Le mépris / Il disprezzo* (1963) di Jan-Luc Godard: dal momento che il Papa sta parlando in italiano, ci si potrebbe chiedere per quale ragione Fontana dovrebbe tradurre il suo discorso a un personaggio (Gerstein) che parla e capisce l'italiano altrettanto bene. Per aggirare in parte l'ostacolo, più che far ripetere al prete italiano le stesse parole pronunciate dal pontefice, si preferisce fargli fare una parafrasi o un commento. Ciononostante, la sospensione dell'incredulità linguistica e narrativa sembra essere messa a dura prova.

³⁷ Questo procedimento di sostituzione omogeneizzante ricorda da vicino quello già descritto per il film *Valkyrie* (2008) di Bryan Singer (cfr. sezione 3.1.1), di cui questa scena del film di Kramer rappresenta l'esempio più illustre fra i titoli presenti nel campione di riferimento.

inglese, sono sempre muniti di auricolari per l'interpretazione simultanea, auricolari che sono sempre ben visibili e in primo piano. Inoltre, in certi casi il comportamento non verbale di alcuni di questi testimoni, in particolare l'espressione del volto o le pause nelle loro dichiarazioni, rivela palesemente la loro difficoltà nella comprensione linguistica, evidenziando il loro bisogno di affidarsi alla mediazione dell'interprete prima di poter rispondere alle domande rivolte loro.

La presenza parziale di lingue diverse dall'inglese (lingua primaria del film) caratterizza anche un film di guerra ad ambientazione internazionale come *The Guns of Navarone / I cannoni di Navarone* (J. Lee Thompson, 1961), tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore scozzese Alistair MacLean pubblicato nel 1957. Durante la seconda guerra mondiale un commando alleato, formato da quattro ufficiali inglesi (interpretati rispettivamente da Gregory Peck, David Niven, Stanley Baker e Anthony Quayle), ha l'incarico di distruggere i due potenti cannoni che i nazisti hanno installato strategicamente a Navarone, un'isoletta greca sull'Egeo che domina uno stretto. Con l'aiuto di un colonnello del disciolto esercito greco (Anthony Quinn), di un giovane temerario di origini greche (James Darren), e di due partigiane locali (interpretate da Irene Papas e Gia Scala), il commando porterà felicemente a termine la missione. Le lingue secondarie del film (tedesco e greco), oltre ad accrescere il senso di realismo del film, servono a evidenziare il conflitto fra identità: i tedeschi “cattivi” che si oppongono agli alleati, nella fattispecie agli inglesi appoggiati dai greci. In questo film, la conoscenza delle lingue straniere si fa elemento decisivo per la sopravvivenza dei protagonisti: il capitano Keith Mallory (Peck) parla tedesco e pertanto è in grado di capire quello che i nemici stanno tramando contro la sua squadra; a sua volta, il colonnello greco Andrea Stavrou (Quinn) è un bilingue quasi perfetto. La lingua diventa quindi non solo un fattore chiave nell'identificazione dell'*Altro* (del nemico), ma anche una risorsa per “simulare” un'altra identità e provare così a ingannare gli avversari³⁸.

Un'impronta internazionale ha anche il film *The Barefoot Contessa / La contessa scalza* (Joseph L. Mankiewicz, 1954) che vede coinvolti nelle vicende personaggi americani, spagnoli e italiani. Si tratta di un “melodramma passionale a forti tinte” (Morandini, 2012) che racconta la vita di Maria Vargas (Ava Gardner), una ragazza spagnola che, scoperta dal regista americano Harry Dawes (Humphrey Bogart) mentre danza a piedi nudi in un locale di Madrid, diventa una famosa diva di Hollywood. Ma all'apice del successo la donna abbandona la sua carriera di attrice per sposare il conte italiano Vincenzo Torlato-

³⁸ Quando i protagonisti sbarcano sull'isola, il capitano Mallory risponde alla radio in tedesco ma vengono scoperti ugualmente.

Favrini (Rossano Brazzi), un uomo impotente e geloso che alla fine la ucciderà per essergli stata infedele. La lingua prevalente nei dialoghi del film resta l'inglese, ciononostante, le lingue secondarie compaiono in diversi momenti per tutta la durata del film: del resto lo spagnolo è la lingua madre della protagonista, mentre l'italiano quello del principale antagonista. Quando Maria lascia Madrid alla volta dell'America parla della *Cenicienta* ('Cenerentola') e della *calabaza* ('zucca'), due parole spagnole che ritorneranno molto spesso nel film come un vero e proprio tormentone, costituendo due marche dell'enunciazione che sembrano preannunciare il destino non esattamente felice che attende la giovane donna.

Una lingua secondaria che si alterna e si oppone alla lingua primaria del film (l'inglese) come elemento di conflitto contraddistingue anche due film i cui personaggi principali appartengano al mondo delle minoranze linguistiche che vivono negli Stati Uniti: la comunità degli italo-americani in *The Rose Tattoo* (Daniel Mann, 1955) e quella degli ispanici in *West Side Story* (Robert Wise, 1961). In questi due casi, la lingua secondaria del film costituisce anche una *lingua minoritaria*³⁹ nel contesto sociale rappresentato sullo schermo: essa diventa non solo un importante mezzo di caratterizzazione (cfr. Wahl, 2005, 2008; Bleichenbacher, 2008; Sanz Ortega, 2011), ma anche una preziosa risorsa usata dai personaggi per rivendicare la propria identità culturale (e individuale) all'interno della società in cui si trovano inseriti.

La protagonista di *The Rose Tattoo / La rosa tatuata*⁴⁰ è la siciliana Serafina Delle Rose (interpretata da Anna Magnani) che si è trasferita in un piccolo paese della Louisiana. Rimasta vedova, vive ossessionata dal ricordo del marito, situazione che rende difficile la convivenza non solo con i vicini, ma anche con la figlia Rosa (Marisa Pavan). Serafina è una donna scontrosa e collerica che, quando perde le staffe, insulta chi le capita a tiro in quel momento, e in genere lo fa in italiano. In simili circostanze, l'italiano entra in scena nel film come un importante elemento di definizione dell'identità del personaggio. Se, da un punto di vista narrativo questi passaggi del film possono apparire come “dialoghi vuoti” (cfr. Anderson, 2014), in termini di caratterizzazione essi invece acquistano

³⁹ “Lingua minoritaria” è intesa nell'accezione stabilita dalla Carta europea per le lingue regionali o minoritarie - ECRML, European Charter for Regional or Minority Languages (STE 148) che la definisce in questi termini: «Con “lingue regionali o minoritarie” si intendono le lingue usate tradizionalmente sul territorio di uno Stato dai cittadini di detto Stato che formano un gruppo numericamente inferiore al resto della popolazione dello Stato e diverse dalla lingua ufficiale di detto Stato.». Su traduzione e lingue minoritarie e regionali cfr. Armstrong & Federici (2006), Federici (2009) e soprattutto Federici (2011).

⁴⁰ Il film è tratto dall'omonima pièce teatrale che Tennessee Williams aveva scritto nel 1950 pensando espressamente ad Anna Magnani. L'attrice italiana, però, non se la sentì di recitarla a teatro. Il drammaturgo americano decise così di ricavarne la sceneggiatura per un film, esigendo dal produttore che fosse la Magnani la protagonista femminile (cfr. Morandini, 2012).

significato, mettendo in evidenza un'italianità per così dire stereotipata⁴¹, in cui alla presunta musicalità della lingua si accompagnano gesti, movimenti del corpo ed espressioni del volto volutamente caricati.

Il film *West Side Story* (Robert Wise, 1961), adattamento dell'omonimo musical⁴² del 1957, racconta della contrastata storia d'amore di due novelli Giulietta e Romeo che vivono nel West Side newyorkese negli anni Cinquanta: Maria (Natalie Wood), sorella del capo-banda dei portoricani Squali (in originale Sharks) e il polacco Tony (Richard Beymer), membro dissidente della rivale banda dei bianchi Jets. La lingua principale dei dialoghi è l'inglese. Tuttavia, lo spagnolo è presente per tutta la durata del film per dare un certo senso di realismo alla situazione linguistica rappresentata: una minoranza ispanofona in un paese dove la maggioranza è anglofona e dove la seconda generazione è in genere bilingue. Gli stessi personaggi portoricani, infatti, parlano fra di loro (oltre che cantare) prevalentemente in inglese con un'evidente intonazione straniera, che mette in risalto l'identità conflittuale e il senso di doppia appartenenza (al paese di origine, da un lato, e a quello in cui vivono, dall'altro) che solitamente contraddistingue la seconda generazione di immigrati. L'uso dello spagnolo nel film resta dunque contenuto riducendosi in genere a brevi frasi o a singole parole di immediata e facile comprensione dal contesto, come formule di saluto e appellativi allocutivi. Quando, invece, lo spagnolo irrompe in primo piano, esso vuole enfatizzare il conflitto fra i personaggi, opponendo l'identità dei portoricani (gli *Hispanics*) a quella dei bianchi (*WASP*)⁴³.

Nella versione italiana del film lo spagnolo è stato tendenzialmente mantenuto: è stato sistematicamente reinciso dagli attori doppiatori italiani. Tuttavia, esso è stato parzialmente ridotto in alcune parti del film, in cui vengono pronunciate frasi più lunghe o di non immediata comprensione per uno spettatore italofono, come per esempio nella scena iniziale dell'inseguimento fra le due bande o in quella ambientata nel negozio dove lavorano le ragazze portoricane protagoniste del film. In merito agli altri film discussi in questa sezione si segnala che i corrispettivi doppiaggi in italiano hanno sempre conservato

⁴¹ Fra i film americani ambientati in Italia e / o che vedono recitare attori italiani, in un universo discorsivo quasi interamente monolingue, non è però infrequente imbattersi in brevi passaggi del film in cui i personaggi italiani abbandonano l'inglese per passare all'italiano. Questo avviene, quando: 1) si arrabbiano: oltre che in *The Rose Tattoo* anche in *The Battle of the Villa Fiorita / Accadde un'estate* (Delmer Daves, 1965); 2) imprecano o insultano qualcuno: *Beat the Devil / Il tesoro dell'Africa* (John Huston, 1953); ancora in *The Rose Tatto*; 3) litigano fra di loro in modo sguaiato: *It Started in Naples / La baia di Napoli* (Melville Shavelson, 1960); *Buona Sera, Mrs. Campbell / Buonasera signora Campbell* (Melvin Frank, 1968).

⁴² Il musical *West Side Story* fu scritto a quattro mani da Jerome Robbins (regia e coreografia), Arthur Laurents (libretto), Leonard Bernstein (musiche) e Stephen Sondheim (testi), su soggetto originale di Robbins.

⁴³ Sui concetti di *Hispanics* e *WASP* e sulla loro problematicità cfr. Zolberg (1997), Joppke (1999) e Piccone Stella (2003).

le lingue secondarie presenti nel film, mantenendo dunque il conflitto e l'opposizione con la lingua primaria o principale del film. L'unica eccezione è il caso dell'italiano, presente in film come *La rosa tatuata*, *La contessa scalza* e *Amen.*, lingua che è inevitabilmente confluita nel resto dei dialoghi doppiati in italiano. Se nella versione originale sono contenuti passaggi in cui i personaggi mostrano palesi problemi nella comprensione dell'italiano, in questi punti il doppiaggio italiano riscrive parzialmente i dialoghi, modificandoli rispetto all'originale in modo che essi suonino plausibili per lo spettatore italiano.

3.2.2. *Rappresentazione realistica con lingua primaria del film sostituita*

In tempi più recenti, è possibile registrare una nuova modalità di tradurre lingue e identità diverse sul grande schermo che cerca di conciliare due principi apparentemente in opposizione fra di loro: una rappresentazione mimetica del reale, da un lato, e una spinta omogeneizzante verso la comprensione da parte del pubblico, dall'altro. In altri termini, si mette in scena una situazione multilingue (più spesso bilingue), in cui la lingua di uno dei due poli viene però sostituita con una diversa rispetto a quella che dovrebbe stare lì: la lingua dello spettatore del film. Un meccanismo di sostituzione di questo tipo avviene in film come *The Pianist* (Roman Polanski, 2002), *Munich* (Steven Spielberg, 2005), *Persepolis* (Vincent Paronnaud & Marjane Satrapi, 2007), *Defiance* (Edward Zwick, 2008), *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008) e *Invictus* (Clint Eastwood, 2009). Si tratta di film che cercano di preservare l'opposizione fra lingue e culture differenti non solo a livello della storia (diegesi), ma anche a livello discorsivo (testuale), sostituendo però una delle lingue che entrano in conflitto con la lingua dello spettatore (il francese in *Persepolis*, l'inglese negli altri cinque casi).

All'interno del campione di riferimento un precedente illustre di questo tipo di strategia è rappresentato da *Germania anno zero* (1948) di Roberto Rossellini. Il film, ambientato a Berlino nel 1946, fu girato con attori non professionisti che recitavano in tedesco. Fu successivamente doppiato in italiano a cura di Sergio Amidei. La versione con i dialoghi originali in tedesco non è contenuta nel DVD italiano (Flamingo Video, 2012), ma è disponibile soltanto in alcune versioni DVD per il mercato estero (tedesco e britannico)⁴⁴. Nella versione italiana del film, l'italiano (lingua del discorso) sostituisce il tedesco (lingua

⁴⁴ Nella presente ricerca si è utilizzato il DVD tedesco del film (*Deutschland im Jahre Null*), distribuito da Studiocanal (2012). La versione originale del film con i dialoghi in tedesco (e sottotitoli in inglese) è ora disponibile anche nel DVD per il mercato britannico (*Germany Year Zero*), distribuito da Bfi a partire dal marzo 2015.

della storia). Da un punto di vista strettamente narrativo, il film appare monolingue in quanto tutti i dialoghi più rilevanti sono prodotti in una sola lingua. Tuttavia, per offrire una rappresentazione più realistica della presenza degli alleati nella città, il film contiene anche un paio di scene in cui compaiono militari francesi e americani che parlano nella loro lingua: la prima è ambientata nel bar dove Eva (Ingetraud Hinzf), la sorella del giovane protagonista, si reca tutte le sere a rimediare sigarette al fratello Karl Heinz; la seconda occasione avviene quando Edmund (Edmund Meschke), il ragazzino al centro della vicenda, cerca di vendere ad alcuni soldati americani un vecchio disco su cui è inciso un discorso pubblico di Adolf Hitler. Questa registrazione con la vera voce del leader nazista è l'unico caso in cui il tedesco non è stato doppiato in italiano: l'inconfondibile voce del Führer era troppo nota agli spettatori dell'epoca per consentire una qualsiasi forma di contraffazione o manipolazione, operazione che sarebbe apparsa in netto contrasto con i dettami del neo-realismo italiano nel cui quadro il film si inserisce.

Lo stesso meccanismo di sostituzione della lingua principale del film avviene anche per i film *The Pianist* e *Defiance*, ambientati entrambi durante la seconda guerra mondiale. *Il pianista* a cui fa riferimento il titolo è Władysław Szpilman (interpretato da Adrien Brody), autore dell'omonimo libro autobiografico da cui è tratto il film. Vengono ripercorse le tragiche vicende che vanno dall'occupazione tedesca di Varsavia alla vita trascorsa per tre anni nel ghetto, dalla sua sopravvivenza fuori dal ghetto braccato come un animale fino alla liberazione della città per mano dell'Armata Rossa nel 1944. In questo film, l'inglese sostituisce il polacco nei dialoghi⁴⁵, mentre il tedesco è parlato sistematicamente dai soldati tedeschi per tutto il tempo. In questo modo il conflitto fra identità passa anche attraverso il piano linguistico (inglese vs. tedesco): a differenza di *Schindler's List*, il film presenta lunghi dialoghi in tedesco in primo piano che, avendo un peso narrativo rilevante, necessitano della mediazione dei sottotitoli per consentire agli spettatori di seguire la prospettiva degli invasori. Allo stesso modo, i protagonisti di *Defiance - I giorni del coraggio*⁴⁶ sono i fratelli Bielski (interpretati da Daniel Craig, Liev Schreiber e Jamie Bell), tre agricoltori bielorusi che nel film parlano in inglese (lingua del discorso) al posto del bielorusso (lingua della storia). Viceversa, le altre due lingue della storia, il tedesco e il russo, sono rappresentate sullo schermo in maniera realistica:

⁴⁵ In realtà, il polacco non scompare completamente dal film, ma viene relegato sullo sfondo, soprattutto nella prima parte che ha un taglio più corale e vede coinvolte anche la famiglia del protagonista e la comunità ebraica di Varsavia. In situazioni di aperto conflitto come le rappresaglie tedesche nel ghetto, è possibile sentire personaggi secondari piangere, implorare o lamentarsi in polacco.

⁴⁶ Il film è basato su fatti realmente accaduti, raccontati nel volume *Defiance: The Bielski Partisans* scritto da Nechama Tec nel 1993 e pubblicato in Italia con il titolo *Gli ebrei che sfidarono Hitler*. In occasione dell'uscita del film, il libro è stato ristampato con il titolo *Defiance - Gli ebrei che sfidarono Hitler*.

nel film ci sono lunghe e frequenti sequenze in una di queste due lingue che sono state sistematicamente sottotitolate. Gli stessi Bielski in alcuni momenti parlano in russo o in tedesco.

Un altro esempio in cui è soltanto la lingua principale (l'ebraico) a essere sostituita con un'altra lingua (l'inglese) è dato dal film *Munich*. La pellicola racconta in forma romanzata dell'operazione chiamata "Ira di Dio", messa a punto dal governo israeliano per uccidere gli alti esponenti del terrorismo palestinese ritenuti responsabili dell'attentato di Monaco contro gli atleti israeliani alle Olimpiadi del 1972. A capo della missione segreta è posto Avner Kaufmann (Eric Bana), agente del Mossad, che viene affiancato da altri quattro ebrei provenienti da diverse parti del mondo⁴⁷: un autista sudafricano, un esperto di esplosivi belga, un falsificatore di documenti danese, un ex membro dell'esercito israeliano che ripulisce le scene del delitto. La missione li porterà in diverse città d'Europa e del Medio Oriente (Roma, Parigi, Cipro, Beirut, Atene e Londra), mettendoli in contatto con persone diverse che parlano altrettante lingue diverse: il tedesco, il francese, l'italiano, l'arabo e il greco. Tutte queste lingue secondarie sono rappresentate in maniera realistica: alcune di loro (il tedesco, il francese e l'italiano⁴⁸) sono piuttosto presenti in scena e sono sottotitolate solo nei casi in cui non sia possibile per lo spettatore ricavarne una traduzione contestuale

Il film d'animazione *Persepolis* rappresenta un altro caso in cui la lingua principale della storia (il farsi) viene sostituita con la lingua dello spettatore del film (il francese), mentre la lingua secondaria nella vicenda (il tedesco) è invece mantenuta anche a livello discorsivo. Il film è tratto dall'omonimo romanzo grafico scritto da Marjane Satrapi, disegnatrice, fumettista, sceneggiatrice e regista iraniana naturalizzata francese, che ha anche diretto il film insieme a Vincent Paronnaud. Il film, così come il romanzo a fumetti su cui si basa, è a sfondo autobiografico e racconta le vicende della Satrapi da quando era una bambina nell'Iran prima della rivoluzione del 1979 all'instaurazione della Repubblica islamica fondamentalista. Il francese prende il posto della lingua farsi nei dialoghi del film, la cui presenza in scena si riduce soltanto ad alcuni elementi tipici della lingua e della cultura iraniana che conservano il loro nome originale, come per esempio *scià* o

⁴⁷ Una provenienza così diversificata dei membri nel team di Avner potrebbe forse giustificare l'uso dell'inglese come lingua veicolare nei loro dialoghi. Anche se, a parere di chi scrive, sembra poco probabile che agenti segreti di origine ebraica che lavorano per Israele non conoscano la lingua ebraica. Anche in questo caso si è propensi a pensare a una sostituzione della lingua della storia con la lingua del discorso.

⁴⁸ La versione italiana segue da vicino l'originale conservando l'opposizione lingua primaria vs. lingue secondarie. L'unica eccezione è naturalmente l'italiano che confluisce nel resto dei dialoghi doppiati dall'inglese all'italiano. L'italiano presente nell'originale è stato in genere reinciso e in parte modificato per rendere i dialoghi credibili all'orecchio dello spettatore italiano.

pasdaran, e contribuiscono a dare un sapore “esotico” e più veritiero al racconto. Nella parte del film ambientata a Vienna, dove la protagonista è mandata a studiare dai genitori per sfuggire alla situazione sempre più opprimente che attanaglia il paese, il tedesco è usato da quei personaggi che si mostrano più ostili nei confronti di quella che trovano una ragazza decisamente “esotica”: la padrona di casa di Marjane, Frau Schloss - un'insegnante di filosofia in pensione stramba e pedante - e la madre autoritaria del suo ragazzo di turno, l'inetto Markus. In tutti gli altri casi, i personaggi viennesi parlano nella lingua dello spettatore (francese o italiano), invece che nella loro, in virtù dell'espedito narrativo e discorsivo con cui è costruito il film⁴⁹: quello che Kozloff (1988) chiama “narrating voiceover” vale a dire il fatto che la voce fuori campo della protagonista funge da narratore sulla falsa riga di chi sta scrivendo (nella propria lingua) un diario di memorie, introducendo sempre gli eventi agli spettatori e fornendo spesso anche informazioni aggiuntive di tipo esplicativo (cfr. anche O'Sullivan, 2011: 93-101).

Slumdog Millionaire presenta una situazione diversa rispetto a quelle descritte finora. Diretto dal regista scozzese Danny Boyle e prodotto nel Regno Unito, il film narra la storia di Jamal Malik (Dev Patel), un ragazzo cresciuto nelle baraccopoli di Mumbai, che diventa milionario partecipando all'edizione indiana di un famoso gioco a quiz. Il film si sviluppa lungo due assi narrativi distinti, intrecciati fra loro per mezzo di flashback: il passato (quando il protagonista è bambino) e il presente. Nel film i dialoghi nelle scene ambientate nel passato (con Jamal bambino) sono quasi interamente in hindi - ovvero una delle lingue locali dell'India -, mentre i restanti dialoghi (le scene ambientate nel presente con Jamal adulto) sono tenuti nella lingua dello spettatore a cui si rivolge il film, l'inglese, seppure nella sua variante indiana. In questo modo, l'uso combinato (o per meglio dire, alternato) di hindi e di inglese indiano - “the language of social advance” (Bruti & Bonsignori, 2014) - non compromette l'impronta realistica del film, ma agevola la comprensione dello spettatore, che deve ricorrere alla mediazione dei sottotitoli soltanto per quelle parti di dialogo che sono in hindi, i cosiddetti “sottotitoli parziali” (cfr. O'Sullivan, 2007, 2011).

I sottotitoli di questo film⁵⁰ meritano un breve approfondimento: essi si contraddistinguono per il fatto di non essere solamente un semplice dispositivo

⁴⁹ Fra i film dell'intero campione, lo stratagemma discorsivo della voce narrante fuori campo è presente anche nei film *Spanglish* (James L. Brooks, 2004) e *Almanya - Willkommen in Deutschland* (Yasemin Samdereli, 2011).

⁵⁰ Ci si riferisce ai sottotitoli contenuti nel DVD per il mercato britannico (Twentieth Century Fox, 2009). Si noti che nel DVD italiano (Lucky Red, 2009) non sono presenti i sottotitoli parziali in inglese per le parti di dialogo in hindi: se lo spettatore sceglie di vedere il film nella versione con l'audio originale bilingue (senza

paratestuale che si colloca in una posizione predefinita dello schermo (in basso al centro) e che usa sempre lo stesso tipo di carattere, bensì un elemento che per dirla nei termini di O'Sullivan (2011: 45-50) si fa "testuale", un elemento che si integra nel testo filmico, diventandone uno dei codici semiotici che lo compongono. I sottotitoli di *Slumdog Millionaire* hanno, infatti, l'aspetto delle nuvolette di un fumetto: appaiono in diversi punti dello schermo, seguendo la posizione del personaggio che sta parlando e utilizzando uno sfondo colorato che si armonizza con il colore prevalente delle immagini in cui essi si sovraimpongono. La versione italiana del film (*The Millionaire*) neutralizza la dimensione bilingue dell'originale, doppiando in italiano tutti i dialoghi del film e cancellando dunque ogni traccia di questi sottotitoli innovativi.

Simile è la logica di fondo alla base delle scelte linguistiche operate nel film di Clint Eastwood *Invictus*, ambientato in Sudafrica. La quasi totalità dei dialoghi è in inglese (la lingua dello spettatore del film), ma nella sua variante sudafricana, o quantomeno con un'intonazione che suoni sudafricana: il suo utilizzo, al pari dell'inglese indiano in *Slumdog Millionaire*, appare realisticamente plausibile in un contesto multilingue come il Sudafrica, dove spesso l'inglese funge da lingua franca fra persone di etnie differenti (Kruger, Kruger & Verhoef, 2007; Wallmach, 2013), come nel caso del presidente Nelson Mandela (Morgan Freeman) e il giocatore di rugby François Pienaar (Matt Damon). Resta, il fatto, però, che l'inglese viene usato nel film anche per i dialoghi che avvengono fra persone dello stesso gruppo etnico (per esempio da Mandela con i suoi collaboratori e da Pienaar con i membri della sua famiglia), laddove nella vita reale quegli stessi parlanti userebbero certamente la loro lingua madre invece che una lingua veicolare (la lingua xhosa nel caso di Mandela e l'afrikaans in quello di Pienaar). Nel film, la varietà multilingue della nascente nazione arcobaleno⁵¹, come spesso viene definito il Sudafrica, non viene cancellata del tutto: altre lingue parlate nel paese come l'afrikaans, lo zulu, lo xhosa e il sesotho sono presenti in alcuni momenti, in genere situazioni corali (come il tour che i giocatori della nazionale di rugby fanno fra diversi villaggi del paese) o in rapidi passaggi del film (poche parole).

avvalersi di sottotitoli interlinguistici in italiano), si ritrova così "lost in translation" quando i dialoghi del film sono in lingua hindi.

⁵¹ Un film che, invece, mette in primo piano la ricchezza multilingue del Sudafrica è *Tsotsi* (Gavin Hood, 2005). Tratto dall'omonimo romanzo di Athol Fugard, il film è ambientato nella township di Soweto a Johannesburg. Il protagonista è il diciannovenne Tsotsi (Presley Chweneyagae), spietato capo di una banda di giovani criminali. La lingua del film è lo tsotsitaal o isiCamtho, uno slang diffuso soprattutto nelle baraccopoli di Johannesburg: si tratta di una lingua creola che mescola diverse lingue africane locali (zulu, sesotho, tswana, xhosa) con l'afrikaans e l'inglese (cfr. Pettit, 2011; 2014). Nella versione italiana del film (*Il suo nome è Tsotsi*) non essendo possibile riprodurre i tratti di una lingua così articolata si preferisce quantomeno, a parziale compensazione, connotare i personaggi del film sul piano diastratico attraverso l'uso di un italiano più colloquiale e gergale.

Prima di proseguire oltre con l'analisi, è il caso di approfondire un aspetto che gli ultimi film discussi mettono bene in evidenza: si tratta di un meccanismo di rappresentazione della diversità linguistica e culturale che è molto comune nel cinema. Solitamente, un film tende a presentare gli elementi e i termini specifici di una data cultura nella loro forma originale (vale a dire nella lingua in uso nella realtà culturale di cui sono espressione), anche nei casi in cui sia in vigore un regime di omogeneizzazione linguistica, totale o quasi totale (cfr. 3.1). Il film *Persepolis* conserva in lingua farsi quegli elementi tipici della cultura iraniana che non hanno un equivalente in altre lingue. In generale, nei film finora considerati (e nel campione complessivo) gli esempi più ricorrenti sono costituiti da parole ed espressioni tedesche quali *Führer*, *Reich*, *SS*, *Wehrmacht* e *Heil Hitler!* che ormai sembrano essere entrate nell'uso comune anche in italiano, oppure ancora da parole ebraiche come *Shabbat*, *Torah*, *Kasherùt* (cibo *kashèr*), *Kippah*, *Siddur*, *Amen* e *Shoah*. Il loro uso è piuttosto frequente in quei film che hanno come denominatore comune il tema della seconda guerra mondiale, della Germania nazista, dell'Olocausto o della persecuzione degli ebrei. Al di là degli ambiti politico-militare o religioso, gli elementi culturali specifici possono investire anche altre sfere come i nomi di particolari istituzioni di un paese, specifiche usanze tradizionali, bevande e piatti tipici, diminutivi o nomignoli con cui sono chiamati certi personaggi (come lo spagnolo *mamita*, che si rivela decisivo nella parte conclusiva del film *Manolete*⁵²).

Oltre che nei film di guerra, la forte presenza di elementi culturali specifici si registra anche in film che affrontano la questione dell'immigrazione e dell'integrazione delle minoranze, dove il conflitto fra identità diverse si fa altrettanto centrale (cfr. sezione 3.4.4). Elementi della cultura punjabi e pakistana sono presenti, per esempio, nel film *Ae Fond Kiss... / Un bacio appassionato* (2004) di Ken Loach (cfr. Monti, 2009, 2014; Bonsignori, 2012; Bruti & Bonsignori, 2014), mentre elementi della cultura cinese hmong appaiono in *Gran Torino* (2008) di Clint Eastwood (cfr. Monti, 2014). Molti elementi della cultura turca caratterizzano i due film del regista tedesco Fatih Akin (cfr. Mutman, 2008): *Gegen die Wand / La sposa turca* (2004) e *Auf der anderen Seite / Ai confini del paradiso* (2006). Elementi della cultura araba e islamica, invece, si ritrovano nei due film francesi *Hors la loi / Uomini senza legge* (Rachid Bouchared, 2010) e *Un prophète / Il*

⁵² *Mamita* è il nomignolo con cui il protagonista (interpretato da Adrien Brody) chiama l'amante Lupe Sino (Penélope Cruz). Alla fine del film, ormai in punto di morte Manolete chiede di poter vedere Mamita, che i presenti fraintendono credendo che l'uomo stia parlando della madre. L'appellativo allocutivo 'mamita' e le sue varianti 'mami' e 'mamacita' sono molto comuni nel mondo ispanofono, dove vengono utilizzati dagli uomini per riferirsi a donne belle e sensuali da sedurre o già conquistate (simile nell'uso all'italiano 'bella' in espressioni come "Ciao, bella!").

profeta (Jacques Audiard, 2009), in cui sono presenti anche elementi della identità corsa (cfr. King, 2014). Infine, elementi della cultura ebraica e yiddish contraddistinguono film come *O ano em que meus pais saíram de férias / L'anno in cui i miei genitori andarono in vacanza* (2006) di Cao Hamburger, *A Serious Man* (2009) di Ethan e Joel Coen e *Le chant des mariées / Il canto delle spose* (Karin Albou, 2008). Non mancano naturalmente anche esempi di commedie che fanno perno sull'immigrazione, come per esempio *Spanglish* (James L. Brooks, 2004), commedie sulle quali si avrà modo di tornare nel prossimo capitolo (cfr. sezione 4.3.2). In generale, la versione italiana di film sul tema dell'immigrazione tende a mantenere inalterati gli elementi culturali specifici presenti nell'originale (cfr. Monti, 2009, 2014; Minutella, 2012; Bruti & Bonsignori, 2014).

3.3. La rappresentazione realistica di lingue e identità in film con situazioni multilingue contenute

3.3.1. Il viaggio e l'ambientazione internazionale: il film sentimentale e oltre

La volontà del cinema di dare una rappresentazione più realistica di lingue e identità diverse in una situazione di contatto interculturale è già registrabile in tre film del campione che risalgono agli anni Trenta: *Shanghai Express* (Joseph von Sternberg, 1932), *The Bitter Tea of Gen. Yen / L'amaro tè del generale Yen* (Frank Capra, 1933) e *Love Affair / Un grande amore* (Leo McCarey, 1939). Si tratta di film che hanno un'ambientazione internazionale che vede coinvolti personaggi che provengono da diverse parti del mondo e che dunque parlano lingue differenti. Il filo conduttore che accomuna questi film è il viaggio (in treno, in mare) e il confronto / scontro con un altrove geografico e culturale spesso molto distante rispetto alla realtà a cui appartengono i protagonisti delle vicende.

Shanghai Express e *The Bitter Tea of Gen. Yen* sono entrambi ambientati sullo sfondo di una Cina sconvolta dalla guerra civile. *Shanghai Express* racconta della rinata passione fra la prostituta d'alto bordo Shanghai Lily (Marlene Dietrich) e un suo vecchio spasimante, il capitano inglese Donald Harvey (Clive Brook), che si incontrano casualmente a bordo del treno che da Pechino porta a Shanghai. Fra gli altri passeggeri ci sono inglesi, americani, francesi, tedeschi e cinesi. L'inglese è la lingua prevalente nel film, usata non solo fra i personaggi madrelingua, ma anche come lingua veicolare nella comunicazione fra i personaggi di diversa nazionalità. In alcune occasioni il personaggio di Hui Fei (Anna May Wong), che viaggia in compagnia della protagonista, fa da interprete diegetico dal cinese per i suoi compagni di viaggio. La lingua cinese diventa un veicolo di conflitto

nelle due occasioni in cui il convoglio è fermato: prima da alcuni soldati governativi, poi da un manipolo di ribelli guidati da uno dei passeggeri, il losco Henry Chang (Warner Oland), un meticcio cinese-europeo. La versione italiana reincide i dialoghi in francese e tedesco, ma mantiene in originale quelli in cinese, producendo nel caso dei personaggi bilingue (Hui Fei, Henry Chang) uno scarto fra la voce dell'attore originale e quella del doppiatore italiano. Si segnala, inoltre, che tutti i personaggi cinesi non solo parlano italiano con tipico accento cinese, ma che spesso il loro italiano presenta errori a livello morfo-sintattico caratteristici di molti parlanti dell'italiano L2, primo fra tutti quello di non coniugare correttamente le voci verbali che vengono di frequente lasciate all'infinito. A questo proposito, tornano alla mente le considerazioni fatte da Zanotti (2012) in merito alle scelte operate dalla versione italiana del film *Casablanca* per il personaggio di Sam, in particolare sulle implicazioni che esse possono avere sul piano ideologico (cfr. 3.1.2): al pari dei neri americani, anche i cinesi dovevano essere percepiti, all'epoca in cui il doppiaggio di *Shanghai Express* fu realizzato, come l'espressione di un'*alterità radicale* la cui distanza rispetto al pubblico italiano si cercava di ricreare anche sul piano della lingua.

The Bitter Tea of Gen. Yen è la storia di un ambiguo amore internazionale (Morandini, 2012) fra l'americana Megan Davis (Barbara Stanwyck), giovane missionaria a Shanghai, e un signore della guerra cinese, il generale Yen (interpretato dall'attore svedese Nils Asther), sullo sfondo della guerra civile che sconvolge il paese. I dialoghi del film sono prevalentemente in inglese che diventa la lingua veicolare nella comunicazione fra i due protagonisti. Ciononostante, il film fa ricorso al multilinguismo che viene "sfruttato" come veicolo per accrescere il conflitto e creare suspense (cfr. capitolo cinque), primo caso in assoluto fra i titoli che compongono il campione di analisi. La prima volta questo accade con il lasciapassare fasullo che il generale Yen scarabocchia in cinese al reverendo Robert Strife (Gavin Gordon), missionario e promesso sposo di Megan, che si è rivolto a lui in cerca di aiuto. Dopo essersi accertato che Strife non sappia leggere il cinese, Yen scrive in questo lasciapassare parole non esattamente lusinghiere sul conto del missionario, descrivendolo come un povero pazzo che quella sera ha rinunciato a sposare la fidanzata pur di poter salvare degli orfani. La macchina da presa inquadra il testo in cinese che, attraverso quello che O'Sullivan (2011: 45-47) definisce una "translating dissolve" (dissolvenza traduttiva), viene sostituito dall'equivalente in inglese ("This fool prefers civil war to the loving arms of his bride, General Nobody"). Nella versione italiana del film, per evitare l'inserimento in sovraimpressione di un cartello in italiano che traduca il messaggio, si preferisce inserire la voce fuori campo del generale Yen che legge in

italiano il contenuto del messaggio inglese. La seconda occasione in cui il cinese è impiegato come una proficua risorsa per ingannare si ha quando la concubina del generale Yen, Mah-Li (Toshia Mori), convince Megan ad accompagnarla al tempio con il preteso di pregare: in realtà, una volta arrivate al tempio, quello che Mah-Li farà non sarà esattamente recitare preghiere in cinese, come fa credere all'ignara Megan, bensì rivelare importanti segreti militari. La donna cinese sta, in altre parole, tradendo non solo il generale Yen, ma anche la fiducia che Megan aveva riposto in lei. La versione italiana mantiene sempre i dialoghi in cinese in originale, con il risultato che nel caso di personaggi bilingue come Yen e Mah-Li si crea il problema dell'armonizzazione delle voci.

Come si evince già dal titolo, anche nel film *Love Affair / Un grande amore* (1939) e nel suo successivo remake *An Affair to Remember / Un amore splendido* (1957), entrambi diretti dal regista Leo McCarey⁵³, è al centro una storia d'amore: quella fra un incallito dongiovanni francese e una cantante americana che si incontrano e si innamorano perdutamente durante il viaggio in mare che li sta conducendo a New York. Approfittando di una delle soste previste dal transatlantico (nell'isola di Madera nel primo film, a Villafranca nel secondo), i due vanno a fare visita alla nonna francese dell'uomo che, ormai avanti con gli anni, vive appartata dal resto del mondo, dedicandosi ai fiori del suo giardino e a pregare nella cappella privata della casa. L'incantevole e anziana signora affascina la giovane protagonista che si sente subito in sintonia con la donna. Di riflesso, questa immediata complicità femminile comincia a trasformare anche il rapporto fra i due protagonisti del film. Nelle due scene che hanno luogo in casa della nonna Janou, il francese è parlato dai personaggi del film in maniera realistica, con il protagonista maschile che inizialmente fa da interprete per la donna americana, finché tutti i personaggi non passano a usare l'inglese come lingua veicolare della conversazione.

Per entrambi i film, le corrispondenti versioni italiane fanno reincidere agli attori doppiatori italiani i dialoghi in francese fra i personaggi. Tuttavia, il doppiaggio del secondo film (*Un amore splendido*) neutralizza, adattandolo in italiano, lo scambio di battute che il protagonista Nickie e il giardiniere Marius si fanno in francese nella seconda sequenza ambientata in casa della nonna Janou, quando il nipote viene informato della morte della donna. La conversazione in francese fra i due uomini non solo accresce la resa realistica di un momento intimo e doloroso come quello che rappresenta il venire a

⁵³ Di questo film esiste anche un successivo remake *Love Affair* (titolo italiano: *Love Affair - Un grande amore*) diretto da Glenn Gordon Caron nel 1994, con protagonisti Warren Beatty e Annette Francine Bening, film che non è stato incluso nel campione di riferimento.

conoscenza della morte di un familiare molto amato, ma accresce anche la carica emotiva e la suspense della scena. La versione originale del film si affida alla traduzione contestuale del dialogo, senza offrirne una traduzione esplicita agli spettatori, scelta che invece viene preferita dalla versione italiana che assume un atteggiamento maggiormente esplicativo nei confronti del pubblico. Entrambi i film si aprono una scena in cui sono presentati in successione tre radiogiornali / telegiornali in cui si annuncia l'imminente matrimonio del protagonista, la cui fama di latin lover è nota in tutto il mondo. Nel film del 1939, i radiogiornali sono in inglese americano, in francese e in inglese britannico: la versione italiana doppia solo il primo radiogiornale e mantiene gli altri due in lingua originale. Nel film del 1957, invece, i telegiornali sono in inglese americano, italiano e inglese britannico: la versione italiana non solo doppia i due telegiornali in inglese, ma fa anche reincidere a un attore doppiatore quello in italiano, non solo per cancellare quello che a un orecchio italofono suona come un chiaro accento italo-americano, ma anche per correggere un errore fatto dall'attore originale: la parola 'miliardi' sostituisce infatti l'errata 'bilioni' (sic), evidente calco dall'inglese.

L'Italia fa da cornice a quattro storie d'amore raccontate nei film *Stazione Termini* (Vittorio De Sica, 1953), *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954), *The Battle of the Villa Fiorita / Accadde un'estate* (Delmer Daves, 1965) e *A Room with a View / Camera con vista* (James Ivory, 1986). I protagonisti di *Stazione Termini*⁵⁴ sono l'americana Mary Forbes (Jennifer Jones), una donna sposata in vacanza a Roma, e Giovanni Doria (Montgomery Clift), un insegnante italiano con madre americana: i due, che hanno avuto una breve ma intensa relazione, si dicono addio sulla cornice della stazione centrale di Roma, imbattendosi nel mentre con personaggi di varia umanità, spesso "macchiette di contorno" (Mereghetti, 2013) che stemperano i toni drammatici del film. *Viaggio in Italia* racconta di come una coppia di coniugi inglesi, Alex e Joyce (interpretati rispettivamente da George Sanders e Ingrid Bergman), in crisi da tempo, ritrovino durante il soggiorno nel bel paese la speranza di tornare a capirsi. Marito e moglie arrivano a Napoli ormai come due estranei, incapaci di intendersi e dialogare. Inizialmente, seguiranno due percorsi distinti: lei visitando le bellezze artistiche nei dintorni, lui frequentando altre donne (una prostituta compresa). Alla fine del film, mentre assistono incuriositi e un po' scettici a una processione, uno dei simboli più tipici dell'Italia meridionale cattolica, e per estensione

⁵⁴ Il film fu distribuito negli Stati Uniti dal produttore David Selznick con il titolo *Indiscretion of an American Wife* e la durata ridotta a soli 63 minuti rispetto agli 87 dell'originale; nel Regno Unito fu distribuito con il titolo *Indiscretion* e una durata di 75 minuti. Il film è stato restaurato nel 1983 ed è ora disponibile nella sua durata originale di 87 minuti con il titolo *Terminal Station* (cfr. Morandini, 2012).

dell'italianità in generale, i due vengono travolti e separati dalla folla dei fedeli: quando si ricongiungono, si stringono in un abbraccio che sembra aprire una nuova strada verso la riconciliazione e la comprensione reciproca. Questi due film del neorealismo italiano furono girati in inglese e successivamente doppiati in italiano. Per il film *Viaggio in Italia*, il DVD attualmente in commercio in Italia (Flamingo Video, 2012) contiene solamente la versione in lingua italiana dei dialoghi: la versione originale con i dialoghi in inglese, che si alternano a quelli in italiano (cioè senza la totale neutralizzazione in una sola lingua), è al momento reperibile esclusivamente nei DVD per il mercato estero: nella presente ricerca è stata presa in considerazione la versione originale contenuta nel DVD francese *Voyage en Italie* (Films sans Frontières, 2012)⁵⁵.

La riduzione a una sola lingua rispetto alla dimensione bilingue dell'originale caratterizza anche le versioni italiane dei film *The Battle of the Villa Fiorita* e *A Room with a View*, in cui i dialoghi originariamente in italiano confluiscono nel resto dei dialoghi doppiati dall'inglese all'italiano. Nel primo film, tratto dal romanzo *Villa Fiorita* della scrittrice inglese Rumer Godden del 1963 (pubblicato in Italia nel 1965), l'inglese Moira Clavering (Maureen O'Hara), madre e moglie devota, si innamora di un affascinante pianista italiano, Lorenzo Tassara (Rossano Brazzi), e decide così di seguirlo nella sua splendida villa sul lago di Garda, abbandonando la famiglia. I rispettivi figli dei due protagonisti, per nulla entusiasti di questa unione, si alleano riuscendo a mettere fine all'idillio. Nel film *A Room with a View*, tratto dall'omonimo romanzo scritto da E. M. Forster nel 1908, è invece Firenze all'inizio del Novecento a fare da cornice alla nascita della storia d'amore fra Lucy Honeychurch (Helena Bonham Carter), una ragazza inglese di buona famiglia, e un suo connazionale eccentrico e anticonformista, George Emerson (Julian Sands). Una volta rientrata in Inghilterra, dove l'attende il noioso fidanzato Cecil Wise (Daniel Day-Lewis), un gentiluomo dalle maniere sofisticate e dall'erudizione stucchevole, Lucy si deciderà per il vero amore, a discapito dell'opinione dei benpensanti che la circondano.

Nella prima parte del film ambientato a Firenze, l'italiano, oltre che essere presente sullo sfondo per accrescere la resa realistica delle situazioni (come, per esempio, nel caso dei saluti in italiano fra gli ospiti e il personale della pensione dove alloggiano i protagonisti), viene usato in due occasioni per creare conflitto: prima, nella scena con la guida nella chiesa di Santa Croce, e poi in quella con il vetturino della carrozza che vede

⁵⁵ Queste versioni sono state prese in considerazione, perché di facile reperibilità. Nel mercato di lingua inglese il film *Viaggio in Italia* ha circolato con vari titoli: oltre a *Voyage to Italy*, anche *Journey to Italy*, *Stangers*, *The Lonely Woman* (cfr. Morandini, 2012).

coinvolto il reverendo Eager (Patrick Godfrey), cappellano della Chiesa Anglicana a Firenze. L'uso dell'italiano in queste scene non serve tanto per caratterizzare i personaggi che usano questa lingua, quanto piuttosto a mettere in risalto la reazione dei personaggi inglesi a cui gli italiani rivolgono le loro parole: Lucy nel primo caso e Eager nel secondo, il quale risponde a sua volta in italiano al vetturino per accrescere il conflitto (il pastore inglese appare oltremodo sconvolto nel realizzare che la giovane donna in compagnia del vetturino è in realtà l'amante dell'uomo, non la sorella come gli era stato fatto credere). Nella versione italiana (*Camera con vista*), i personaggi italiani parlano con un più marcato accento fiorentino rispetto a quanto avviene nell'originale, nel tentativo di mantenere un minimo l'opposizione identitaria fra inglesi e italiani.

Nel caso del personaggio di Cecil, l'italiano diventa un modo per caratterizzare il personaggio nei termini di "inglese italianato", come lui stesso si definisce in un italiano pronunciato con marcato accento inglese. Non a caso, nella versione italiana il nome del personaggio viene italianizzato in Cecilio, diversamente da quanto non avvenga nella traduzione italiana del romanzo di Forster. Per conservare l'aspetto di intellettualoide da strapazzo che contraddistingue il personaggio, il quale fa spesso ricorso a parole o elementi della cultura italiana, il doppiaggio gli fa usare altre lingue rispetto all'italiano: così nella scena in cui Cecil annuncia alla madre di Lucy il loro fidanzamento, l'originale "I promessi sposi" viene cambiato con il latino "*Habemus sponsum atque sponam*" (Abbiamo lo sposo e la sposa) per dare lo stesso senso di straniamento che il riferimento al romanzo di Alessandro Manzoni produce in originale nella madre e nel fratello di Lucy; quando Cecil racconta dell'incontro con gli Emerson alla National Gallery, la parola "conversazione" detta in italiano diventa la corrispondente francese "*conversation*"; inoltre, il più informale "Dante", come gli italiani sono soliti chiamare l'autore della *Divina Commedia*, viene cambiato nel più formale "l'Alighieri". Allo stesso modo, nella scena in cui Lucy rompe il fidanzamento con Cecilio, gli dice di non voler essere una delle sue "scatole d'avorio" in sostituzione dell'originale "a Leonardo", conservando così il rifiuto da parte della protagonista a essere considerata un'antichità da museo da mettere in mostra. Fra l'altro, il cambiamento operato nella versione italiana riprende, creando un collegamento intratestuale, le parole sprezzanti dette da George nella scena precedente in merito alle stravaganti manie di collezionismo del futuro cognato.

Una resa realistica, pur se quantitativamente contenuta, di lingue e situazioni multilingue è presente anche nel film *Jules et Jim* (1962) diretto da François Truffaut, "la storia del *ménage à trois* più celebrato della storia del cinema" (Mereghetti, 2013). Tratto

dall'omonimo romanzo autobiografico scritto da Henri-Pierre Roché nel 1953, il film ha come protagonisti l'austriaco Jules (Oskar Werner) e il francese Jim (Henri Serre), due studenti che vivono a Parigi e sono legati da una profonda amicizia, basata sull'amore per l'arte e la poesia, i quali finiscono per innamorarsi della stessa donna, la passionale Catherine (Jeanne Moreau). La ragazza sposterà Jules e andrà a vivere con lui in Austria. Successivamente, non solo diventerà amante di Jim, ma cercherà anche di mettere in piedi un'improbabile convivenza con i due uomini, la quale avrà un tragico epilogo. La lingua prevalente del film è il francese, usata dai personaggi come lingua veicolare. In alcuni momenti del film, Jules e Catherine usano anche il tedesco, specie nella seconda parte del film ambientata nel loro cottage in Austria. La versione italiana (*Jules e Jim*) segue da vicino quella originale: doppia i dialoghi francesi e fa tendenzialmente reincidere agli attori doppiatori italiani le parti che nel film sono in tedesco e, in minor misura, in inglese, specie nei casi in cui lo stesso personaggio passa da una lingua all'altra all'interno della stessa scena. Il personaggio di Jules, che in originale parla francese con intonazione straniera, parla un italiano corretto ma con un evidente accento tedesco, ricreato *ad hoc* dall'attore doppiatore.

Resa realistica delle lingue secondarie del film, ma con un loro uso quantitativamente limitato, dettato principalmente da una situazione di contatto e di scambio interculturale fra persone che provengono da aree geografiche diverse, si ha anche in altri film drammatici di produzione italiana, tanto del passato come del presente: *Detenuto in attesa di giudizio* (Nanni Loy, 1971), *La bestia nel cuore* (Cristina Comencini, 2005) e *Il gioiellino* (Andrea Molaioli, 2011). Nel primo film la presenza dello svedese come lingua secondaria nel film deriva dal fatto che il protagonista, il geometra Giuseppe Di Noi (Alberto Sordi), che da quasi sette anni vive in Svezia, ha sposato una donna svedese da cui ha avuto due figli. Dopo un lungo periodo di assenza, Di Noi decide di tornare in Italia per passarvi le vacanze insieme alla famiglia, ma appena arriva con l'auto alla frontiera italiana viene inaspettatamente arrestato senza che gli venga spiegato il motivo. La moglie Ingrid (interpretata dall'attrice tedesca Elga Andersen) allora si rivolge al consolato svedese di Milano per avere delucidazioni in merito: in questa occasione la donna (e lo spettatore con lei) apprende che il marito è accusato di omicidio colposo preterintenzionale. Le due conversazioni che Ingrid tiene con alcuni suoi connazionali avvengono sempre realisticamente in svedese e sono sottotitolate in italiano.

In modo simile, un breve soggiorno negli Stati Uniti da parte dei protagonisti del film giustifica la presenza, realistica ma contenuta, di dialoghi in inglese nei film *La bestia nel*

cuore e *Il gioiellino*. Nel primo film la protagonista Sabina (Giovanna Mezzogiorno) raggiunge per le festività di Natale il fratello maggiore Daniele (Luigi Lo Cascio), che da anni vive e lavora in Virginia. Proprio la notte di Capodanno, un commento inopportuno che la moglie Anne (Lucy Akhurst) si lascia scappare in inglese con la cognata, che sul momento non ne coglie il senso, spinge Daniele a confessare alla sorella l'orribile segreto che li riguarda ("la bestia nel cuore" a cui allude il titolo), permettendole così a Sabina di capire finalmente il significato di quegli incubi notturni che la perseguitano da mesi. La presenza di dialoghi in inglese nel film *Il gioiellino* è dovuta, invece, ai contatti internazionali che la Leda, azienda agro-alimentare di proprietà della famiglia Rastelli ("un vero gioiellino", come a più riprese nel corso del film si sente ripetere al fondatore dell'azienda, Amanzio Rastelli), intrattiene nei cinque continenti. Non si tratta solo di telefonate fatte dall'Italia con partner esteri, ma anche di una trasferta di lavoro a New York che l'amministratore dell'impresa, il ragioniere Ernesto Botta (Toni Servillo), fa assieme alla sua nuova collaboratrice Laura Aliprandi (Sarah Felberbaum), nipote del capo Rastelli. In entrambi i film, i dialoghi inglesi sono sistematicamente sottotitolati in italiano.

3.3.2. *La guerra, il terrorismo e oltre*

Anche in film che sono ambientati sullo sfondo di un conflitto bellico come *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *The Deer Hunter / Il cacciatore* (Michael Cimino, 1978), *Empire of the Sun / L'impero del sole* (Steven Spielberg, 1987), *Saving Private Ryan / Salvate il soldato Ryan* (Steven Spielberg, 1998), *The English Patient / Il paziente inglese* (Anthony Minghella, 1997) o *Au revoir les enfants / Arrivederci, ragazzi* (Louis Malle, 1987), l'uso di lingue straniere diverse dalla lingua principale del film (l'inglese in tutti i film, tranne nell'ultimo caso in cui la lingua primaria è il francese) è sì realistico (da un punto di vista qualitativo), ma la loro presenza in scena risulta comunque contenuta, in termini quantitativi. Questo dipende dal fatto che la prospettiva con cui sono narrate le vicende è quella dei protagonisti, o per dirla in altri termini, perché la "focalizzazione" (Genette, 1976) si incentra soltanto su una delle due parti in conflitto (quella dei personaggi principali del film). In questo modo, i dialoghi del film in una delle lingue secondarie non sono sottotitolati: o perché esse restano principalmente sullo sfondo, come avviene per il vietnamita e lo khmer in *Apocalypse Now*, il vietnamita in buona parte di *The Deer Hunter*, il cinese e il giapponese in *Empire of the Sun*; o perché la traduzione è intratestuale, ovvero fornita direttamente in scena da uno dei personaggi del film che

funge da interprete (cfr. Baldo, 2009a, 2009b; O'Sullivan, 2007, 2011; Bleichenbacher, 2008; Şerban, 2012; Zabalbeascoa, 2012, 2014), come avviene in *Saving Private Ryan* con il caporale Timothy Upham (Jeremy Davies), che traduce per i suoi compagni di squadra dal tedesco e dal francese (cfr. Labate, 2013); oppure, ancora, perché una traduzione contestuale guida lo spettatore alla comprensione, quando le lingue secondarie sono più in primo piano, come avviene per il giapponese nella seconda parte di *Empire of the Sun* ambientata in un campo di prigionieri, per il tedesco e l'inglese in *Au revoir les enfants*, per l'arabo e il tedesco in *The English Patient*, le quali sono tutte piuttosto presenti lungo la durata dei rispettivi film in cui compaiono.

In merito alla traduzione contestuale, vale la pena soffermarsi brevemente su due esempi interessanti. Il primo è presente in un una scena del film *The English Patient*, in cui è lo stesso protagonista, il conte Almásy (Ralph Fiennes) a fornire agli spettatori un breve riassunto in inglese di quanto lui e un vecchio saggio si sono appena detti in arabo, attraverso una voce fuori campo che ne vocalizza il pensiero: “A mountain of a woman's back” (“Una montagna che la forma di un dorso di donna” nella versione italiana) costituisce, infatti, l'informazione essenziale per poter seguire gli sviluppi successivi dell'intreccio. Nei termini di Baldo (2009a, 2009b), che segue Camarca (2005), questo rappresenta un caso di “cushioning translation”, una traduzione cuscinetto che ha luogo quando una parte dei dialoghi prodotti in una lingua secondaria del film sono accompagnati da una contestuale spiegazione, riformulazione o commento, nella lingua primaria del film (e in quella dello spettatore), sulla falsa riga di un dizionario o di un glossario.

Il secondo esempio appare più complesso: si tratta della scena della roulette russa a cui i protagonisti del film *The Deer Hunter* sono costretti a “giocare” da un gruppo di Viet Cong che li ha catturati. In proposito Kozloff (2000: 81) osserva che: “The foreign dialogue serves primarily as a *marker of Otherness*, and the fact that we, like the American characters, don't understand anything that the Vietnamese characters are wildly ‘jabbering’ further vilifies them” (enfasi aggiunta). Certamente la lingua è usata qui come un veicolo di conflitto fra due identità, e certamente la prospettiva, la “focalizzazione” (Genette, 1976) è quella dei personaggi principali del film. Se la non comprensione della lingua vietnamita produce nello spettatore un iniziale senso di spaesamento, proprio l'immedesimazione con il punto di vista dei soldati americani (di cui condividono la lingua) li aiuta man mano a inquadrare la situazione comunicativa: i sequestratori stanno deridendo i loro prigionieri, li stanno umiliando, stanno intimando loro di premere il

grilletto. Le immagini, il comportamento non verbale dei vietnamiti (gesti, mimica facciale) e la reazione dei loro ostaggi sono tutti elementi la cui lettura integrata permette al pubblico di afferrare il senso complessivo di questa sequenza del film.

Diversamente in altri film di guerra come *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) e *The Good German / Intrigo a Berlino* (Steven Soderbergh, 2006), anche se la prospettiva prevalente resta quella americana, i dialoghi prodotti nelle lingue della parte nemica (il giapponese nel primo caso, il tedesco nel secondo) sono costruiti in modo tale da avere un peso narrativo importante per lo sviluppo della storia e necessitano pertanto di essere sottotitolati per consentire allo spettatore di poterli seguire. Analogamente, il film *The Good Shepherd* (Robert De Niro, 2006), pur avendo un taglio internazionale, che porta i protagonisti ad affrontare eventi e a relazionarsi con persone provenienti da diverse parti del mondo, mantiene per tutta la sua durata esclusivamente il punto di vista americano. Il film ricostruisce in forma romanzata la storia della CIA, dalla sua nascita negli anni della seconda guerra mondiale fino al periodo dell'amministrazione Kennedy. In merito alla gestione delle lingue secondarie, viene adottata una soluzione a metà strada fra il polo della traduzione e della non traduzione: sottotitolando solo i dialoghi rilevanti in termini narrativi (quelli in spagnolo e in tedesco) e ricorrendo alla traduzione contestuale o intratestuale negli altri casi (per i dialoghi in russo). La versione italiana di questi tre film segue da vicino quella originale, doppiando solamente i dialoghi in inglese e mantenendo l'opposizione con le lingue secondarie.

Lo stesso avviene anche per tre film tedeschi: *Die Stille nach dem Schuß / Il silenzio dopo lo sparo* (Volker Schlöndorff, 2000), *Der Baader Meinhof Komplex / La banda Baader Meinhof* (Uli Edel, 2008) e *Der Untergang / La caduta - Gli ultimi giorni di Hitler* (Oliver Hirschbiegel, 2004). I primi due film hanno come tema portante il terrorismo tedesco degli anni Settanta. L'uso in questi due film di lingue diverse dal tedesco è realistico, ma piuttosto contenuto in termini quantitativi, riducendosi solamente a quelle scene del film che sono ambientate fuori dalla Germania (in Francia, Svezia e Medio Oriente). Le lingue secondarie non sono mai sottotolate, o perché il contesto guida alla comprensione o perché c'è un personaggio che fa da interprete. *Der Untergang / La caduta - Gli ultimi giorni di Hitler* è un altro film che si occupa della seconda guerra mondiale: in questo caso viene sempre seguita la prospettiva tedesca, mentre la lingua degli avversari russi, che ormai sono alle porte di Berlino, viene lasciata sostanzialmente sullo sfondo, tranne nella scena in cui l'alto comando nazista negozia la resa tedesca con i sovietici, circostanza in cui il dialogo in russo è stato sottotitolato. Il doppiaggio di questi tre film

adatta in italiano solo i dialoghi in tedesco e mantiene inalterata la presenza in scena delle lingue secondarie.

3.4. La corrispondenza veicolare fra lingue della storia e lingue del discorso in film con una presenza significativa di situazioni multilingue

3.4.1. Il film di guerra: prima e seconda guerra mondiale

Il primo caso in cui all'interno del campione di riferimento⁵⁶ si ha una rappresentazione veritiera e, per dirla con Wahl (2005: 2), “naturalistica” delle lingue, in cui cioè si realizza un'esatta corrispondenza veicolare fra lingue della storia e lingue del discorso è il film francese *La grande illusion / La grande illusione* (1937) diretto dal regista Jean Renoir, ambientato durante la prima guerra mondiale. Due aviatori francesi, il capitano de Boëldieu (Pierre Fresnay) e il tenente Maréchal (Jean Gabin), sono abbattuti dal barone von Rauffenstein (Erich von Stroheim), un asso dell'aviazione tedesca, e fatti prigionieri nel campo di detenzione di Hallbach. Qui con la collaborazione di altri connazionali, un attore, un professore, un ingegnere del catasto e un sarto, figlio di ricchi banchieri ebrei, chiamato Rosenthal (Marcel Dalio), progettano di costruire un tunnel sotterraneo per poter evadere. Sul più bello, il gruppo viene trasferito alla fortezza di Wintesborn, al cui comando è stato posto proprio von Rauffenstein in seguito a un suo ferimento in missione. Boëldieu escogita un piano di fuga, ma durante la sua esecuzione, il capitano francese sceglie di sacrificare la propria vita, pur di consentire ai compagni Maréchal e Rosenthal di portare a termine l'impresa. I due militari francesi trovano rifugio per qualche tempo in casa di Elsa (Dita Parlo), una contadina tedesca che si innamora di Maréchal, prima di riuscire a raggiungere il confine svizzero e a mettersi così definitivamente in salvo.

Il film presenta lunghi passaggi in lingua tedesca, lingua primaria nel film assieme al francese: i dialoghi in tedesco sono sistematicamente sottotitolati per consentire allo spettatore di poter seguire la prospettiva dei personaggi tedeschi. L'inglese e il russo (le lingue secondarie del film) sono tenuti principalmente sullo sfondo. In alcuni momenti Boëldieu e Rauffenstein si scambiano fra loro anche commenti in inglese, lingua che viene usata per accentuare il conflitto fra identità ed escludere gli altri personaggi presenti nelle scene interessate, come avviene ad esempio durante il ferimento di Boëldieu al momento del tentativo di fuga dal castello di Wintesborn. La conoscenza delle lingue straniere diventa per questi due personaggi di estrazione aristocratica un chiaro segno di

⁵⁶ Primo in assoluto, tanto fra i film drammatici quanto fra i film che compongono l'interno campione di analisi.

“distinzione” (Bourdieu, 1983), una risorsa per marcare la loro comune appartenenza a un mondo in via di estinzione, a una nobiltà colta e “dalle buone maniere” (Elias, 1982), che ancora crede negli ideali dell'onore, della cavalleria e del rispetto dell'avversario. Questi due personaggi condividono, infatti, lo stesso codice comportamentale, che li avvicina spiritualmente, al di là delle barriere poste dal conflitto bellico: hanno le stesse abitudini, conoscono le stesse persone e parlano fluentemente più lingue (tedesco, francese e inglese).

Più che un mero film di guerra, *La grande illusione* è nei termini di Wahl un “film di alleanza” (2005) o “fraternisation film” (2008), dove la solidarietà fra i personaggi sembra, in prima battuta, una solidarietà fra persone appartenenti alla stessa classe sociale (aristocratici, borghesi o proletari) pur se di nazionalità differenti, più che essere una solidarietà fra connazionali che provengono da classi distinte (cfr. Bordwell & Thompson, 2010a: 175). Nel film, però, non mancano esempi di solidarietà per così dire più interclassista e patriottica, come dimostra il caso dell'eroica morte del capitano francese Boëldieu che ha permesso al resto dei suoi compagni di scappare dal campo di prigionia tedesco. I temi della solidarietà fra le persone e dell'amicizia sembrano, dunque, pervadere il film, superando ogni barriera sociale o nazionale.

La versione italiana del film segue da vicino quella originale: doppia soltanto i dialoghi che in originale sono in francese, mentre sottotitolata quelli in tedesco. Quando il tedesco è parlato da personaggi bilingue (oltre a Rauffenstein, anche Rosenthal e Maréchal in casa di Elsa), esso è stato sistematicamente reinciso dagli attori doppiatori italiani per non creare una discrepanza con la voce dell'attore originale. L'inglese e il russo sono stati in genere mantenuti in originale, tranne quando l'inglese è usato da Boieldieu e Rauffenstein, circostanza in cui l'inglese è stato reinciso dai doppiatori e sottotitolato in italiano. Soltanto in un'occasione si ha una parziale neutralizzazione del russo rispetto all'originale: si tratta dell'unica scena del film in cui questa lingua è più in primo piano. I prigionieri nella fortezza di Wintesborn hanno appena ricevuto una serie di pacchi dal fronte con quello che si suppone essere beni di prima necessità (cibo, tabacco, ecc.): al momento di aprire una delle scatole, però, un gruppo di soldati russi non riesce a trattenere la delusione nello scoprire che “Sono [*solo*] libri!”⁵⁷. In questo caso, l'italiano con un accento russo ricostruito *ad hoc* dai doppiatori è usato in sostituzione della lingua straniera interessata: si

⁵⁷ Rispetto all'originale, la versione italiana adotta in questo caso un atteggiamento dichiaratamente “esplicativo” con l'obiettivo di garantire la comprensione da parte dello spettatore. In realtà, per il modo in cui la scena è costruita, e per il velato effetto umoristico di cui essa si carica, la situazione e il contesto appaiono più che sufficienti per cogliere il tono non esattamente entusiasta espresso nelle parole dei russi. L'originale, infatti, si affida esclusivamente a una traduzione contestuale.

tratta di uno stratagemma impiegato per tutta la durata del film per rendere la chiara intonazione straniera con cui i personaggi russi parlano francese. Al contrario, i personaggi tedeschi bilingue come Rauffenstein o il carceriere Arturo (che in originale hanno un francese fluente) non mostrano alcun tipo di accento straniero quando parlano italiano.

Altri film che si muovono in questa stessa direzione sono tutte pellicole italiane girate fra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, in pieno neorealismo, che hanno come tema centrale la seconda guerra mondiale e affrontano nello specifico la situazione italiana del secondo dopoguerra. Si tratta di *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Stromboli, terra di Dio* (1950) di Roberto Rossellini, *Senza pietà* (1948) di Alberto Lattuada e *Achtung! Banditi!* (1951) di Carlo Lizzani. *Roma città aperta* e *Achtung! Banditi!* rappresentano l'opposizione fra la compagine partigiana e l'esercito tedesco sullo sfondo dell'Italia occupata dai nazisti: il primo film è ambientato a Roma fra il 1943 e il 1944, il secondo a Genova e sull'Appennino ligure più o meno negli stessi anni. Se nel primo film i dialoghi in tedesco sono sistematicamente sottotitolati in italiano, nel secondo film, invece, si sceglie di adoperare i sottotitoli solo quando i dialoghi in tedesco sono rilevanti in termini narrativi, preferendo invece ricorrere negli altri casi a forme di traduzione contestuale oppure intratestuale, nello specifico il personaggio del diplomatico⁵⁸ che in una scena fa da interprete diegetico.

Paisà e *Senza pietà* offrono uno spaccato dell'Italia disintegrata dell'immediato dopoguerra, questa volta in pieno processo di liberazione da parte degli alleati anglo-americani. Le vicende di *Senza pietà* si svolgono a Livorno, dove la protagonista Angela (Carla Dal Poggio) fa amicizia con Jerry (John Kitzmiller), un sergente afroamericano della base di stanza sul posto: la prima finirà in un brutto giro di droga e prostituzione, il secondo verrà arrestato per contrabbando. Al pari di *Paisà*, il film mette in scena in modo realistico le difficoltà di comunicazione linguistica, le incomprensioni culturali, la reciproca diffidenza e lo sforzo per intendersi fra gli italiani e i membri delle forze alleate. *Paisà* è un film a episodi sull'avanzata degli alleati anglo-americani nel paese, dallo sbarco in Sicilia (primo episodio) fino alla lotta partigiana sul delta del Po (ultimo episodio), passando per Napoli (secondo episodio), Roma (terzo episodio), Firenze (quarto episodio) e un convento sull'Appennino emiliano (quinto episodio). Come messo in evidenza da Wahl (2005: 4):

⁵⁸ Questo personaggio, interpretato da Pietro Tondi, non viene mai chiamato per nome nel film. IMDb lo accredita semplicemente come "il diplomatico".

[...] la riconciliazione tra i soldati americani e la popolazione italiana, contemporanea alla liberazione in corso dell'Italia, è evidenziata dall'abilità di comunicare l'uno con l'altro, abilità che va migliorando passo dopo passo dal primo all'ultimo episodio del film. Il giovane soldato e la ragazza siciliana nel primo episodio non si comprendono per niente; il loro contatto conduce entrambi a una morte pietosa e senza senso. [...] Nell'ultimo episodio, i partigiani italiani e il prigioniero di guerra americano che parla fluentemente l'italiano sono anch'essi condannati alla morte, ma stavolta muoiono volentieri, consapevoli che il loro sacrificio non sarà vano (traduzione di Massimiliano Gaudiosi).

In entrambi i film i dialoghi in inglese sono sempre sottotitolati in italiano, in modo che lo spettatore possa avere un quadro più ampio rispetto ai personaggi coinvolti di volta in volta nel processo di comunicazione interculturale.

Un approccio diverso è, invece, seguito nel film *Stromboli, terra di Dio* in virtù del numero certamente più contenuto delle situazioni multilingue rappresentate nel film rispetto alle altre quattro pellicole italiane appena esaminate. La protagonista del film è Karin (Ingrid Bergman), una profuga lituana che, non avendo ottenuto il visto per emigrare in Argentina, accetta di sposare Antonio (Mario Virale), una delle guardie del campo di internamento che la sta ospitando. Giunta a Stromboli, l'isola dove Antonio fa il pescatore, però, la sua condizione di donna e di straniera comincia presto a pesare a Karin, che entra in contrasto con gli abitanti del paese e con lo stesso marito, geloso e tradizionalista. Rimasta incinta, la donna decide di fuggire con l'aiuto del guardiano del faro, ma, sola di notte sulle pendici del vulcano, è presa dallo sconforto. Il film si chiude con Karin che alle prime luci dell'alba invoca Dio, chiedendogli coraggio e comprensione: un nuovo inizio per la donna.

Il film è tutto giocato sul conflitto fra due culture difficilmente conciliabili, in cui la protagonista è la “straniera” agli occhi della piccola comunità di pescatori di Stromboli, una terra che agli occhi della donna sembra “dimenticata da Dio”. La marca più tangibile e immediata dell'*alterità* di Karin è rappresentata dalla lingua parlata dal personaggio, un italiano con un'evidente intonazione da straniera. In questo film la Bergman recita, infatti, in italiano con la sua voce, a dare un senso più veritiero all'opposizione fra le identità in gioco. In alcuni momenti, soprattutto quando si indigna per qualcosa o si arrabbia, il personaggio ricorre all'inglese, lingua usata in sostituzione del lituano per accentuare il conflitto e l'incomunicabilità fra le due parti. A volte, lo stesso personaggio chiarisce in italiano quello che ha appena detto in inglese⁵⁹, altre volte si sceglie la strada della non traduzione (il contesto in generale aiuta gli spettatori nella comprensione). Il film si apre con una sequenza ambientata nel campo di raccolta per stranieri a forte impronta multilingue, con alcune delle compagne di Karin che parlano in tedesco, spagnolo e

⁵⁹ Seguendo Baldo (2009a, 2009b) si può definire un caso di “traduzione cuscinetto”. Seguendo Zabalbeascoa (2012, 2014) lo si può anche definire un caso di “traduzione intratestuale”.

francese. Il film non sottotitola nessuna delle battute pronunciate in queste tre lingue. Più avanti, nel corso del colloquio con l'ambasciatore argentino in Italia, la traduzione delle parti di dialogo in spagnolo è fornita direttamente in scena: uno dei collaboratori del diplomatico funge da interprete sia per Karin sia per lo spettatore.

La seconda guerra mondiale e le sue conseguenze è un tema piuttosto ricorrente all'interno dei film drammatici che compongono il campione. Nelle sezioni precedenti lo si è visto al centro di film come *Casablanca*, *Arch of Triumph*, *Judgement at Nuremberg*, *Schindler's List*, *Amen.*, *The Pianist*, *Defiance* e *Valkyrie* (cfr. sezione 3.1 e 3.2), oltre che in film come *Au revoir les enfants*, *Saving Private Ryan*, *The English Patient*, *Pearl Harbor*, *Der Untergang* e *The Good German* (cfr. sezione 3.3.2). La seconda guerra mondiale ritorna come tema centrale di film come *Hitlerjunge Salomon / Europa Europa* (Agnieszka Holland, 1990), *Miracle at St. Anna / Miracolo a Sant'Anna* (Spike Lee, 2008) e *Inglourious Basterds / Bastardi senza gloria* (Quentin Tarantino, 2009), oltre che a fare da sfondo alle vicende dei film *Another Time, Another Place / Another Time, Another Place - Una storia d'amore* (Michael Radford, 1983) e *Le chant des mariées / Il canto delle spose* (Karin Albou, 2008).

Hitlerjunge Salomon, *Miracle at St. Anna* e *Inglourious Basterds*, al pari delle altre pellicole analizzate in questa sezione, offrono una resa veritiera delle diverse lingue e identità in gioco, realizzando quindi un'esatta corrispondenza veicolare fra le lingue della storia e le lingue del discorso filmico. Le situazioni multilingue rappresentate in questi film non sono solo quantitativamente numerose, ma anche qualitativamente significative (cioè, hanno un peso narrativo decisivo). Le parti di dialogo prodotte in una lingua diversa da quella dello spettatore sono sistematicamente sottotitolate, in modo da permetterne la comprensione. I film *Hitlerjunge Salomon* e *Inglourious Basterds* presentano, inoltre, anche un'altra caratteristica in comune: entrambi pongono l'accento sul fatto che in situazioni di conflitto la conoscenza di una o più lingue straniere possa diventare una risorsa di sopravvivenza essenziale per coloro che le parlano.

*Hitlerjunge Salomon / Europa Europa*⁶⁰, tratto dal libro autobiografico *Memorie* di Solomon Perel, è la storia di Sandy (Marco Hofschneider), un quattordicenne polacco di origine ebraica, che fugge dall'invasione nazista rifugiandosi in un orfanotrofio sovietico dove impara il russo e la dottrina marxista-leninista. Catturato dai tedeschi, il ragazzo si fa

⁶⁰ Oltre al russo, sempre sottotitolato, il film *Hitlerjunge Salomon* presenta nella parte iniziale anche brevi passaggi in ebraico e in polacco che invece non sono sottotitolati ("traduzione contestuale": Baldo, 2009a). La versione italiana del film doppia solo le parti in tedesco e mantiene in originale quelle nelle altre lingue. Il russo è sottotitolato in italiano, senza essere mai reinciso (nemmeno quando è parlato dal protagonista).

passare per uno di loro e la sua conoscenza del russo gli consentirà di fare da interprete per i militari nazisti. Diventato involontariamente un eroe di guerra, il giovane viene arruolato nientemeno che fra la Gioventù Hitleriana. Solamente il pene circonciso sembra rappresentare un ostacolo alla sua trasformazione identitaria da ebreo a perfetto ariano. Una volta finito nelle mani dei russi, il giovane protagonista riuscirà di nuovo a salvarsi la vita grazie alla sua conoscenza del russo, che gli permetterà di spiegare di non essere un tedesco, bensì un ebreo polacco che si è spacciato per tedesco solo per non morire.

Allo stesso modo nel film *Inglourious Basterds / Bastardi senza gloria*⁶¹, ambientato nella Francia occupata dai tedeschi, parlare più lingue, soprattutto quella del nemico, diventa un'arma di potere che decide il destino (di vita o morte) dei personaggi (cfr. Mingant, 2010; Voellmer & Zabalbeascoa, 2014; Zabalbeascoa & Voellmer, 2014). Emblematico, in questo senso, è il caso del colonnello nazista Hans Landa (Christoph Waltz), noto per la sua abilità di scovare i nascondigli degli ebrei (è soprannominato il “cacciatore di ebrei”), ma che si distingue anche per le sue indubbie abilità poliglote: il tedesco Landa, infatti, non solo padroneggia l'inglese e il francese quasi come un madrelingua, ma da anche prova di parlare un italiano molto fluente. Ottime abilità linguistiche dimostrano anche il sergente Hugo Stiglitz (Til Schweiger), il caporale Wilhelm Wicki (Gedeon Burkhard) e il tenente inglese Archie Hicox (Michael Fassbender). Hugo Stiglitz è un ex membro dell'esercito tedesco che viene reclutato nella squadra speciale dei “Bastardi” (“Basterds” in originale), messa insieme dal tenente americano Aldo Raine (Brad Pitt) della quale fanno parte otto soldati ebrei che hanno ricevuto l'incarico di eliminare ogni soldato tedesco che incontrano sul loro cammino. Wilhelm Wicki è un tedesco ebreo originario di Monaco, che in virtù del suo bilinguismo spesso fa da interprete durante gli interrogatori a cui i Bastardi sottopongono i prigionieri tedeschi, prima di ucciderli. Il tenente Hicox, grande conoscitore del cinema tedesco, viene inviato in Francia dall'esercito inglese per prendere parte al fianco dei Bastardi all'operazione Kino, missione che ha l'obiettivo di eliminare alcuni esponenti di spicco del Terzo Reich. Grazie alla sua padronanza del tedesco Hicox si finge un capitano tedesco e si reca, insieme a Stiglitz e a Wicki, alla locanda La Louisiane per incontrare l'attrice tedesca Bridget von Hammersmark (Diane Kruger), spia degli alleati.

⁶¹ La versione italiana del film mantiene in originale i dialoghi in tedesco, sottotitolandoli in italiano, mentre doppia in italiano i dialoghi che in originale sono in inglese e in francese (tranne che nella scena di apertura del film quando il francese è stato mantenuto in originale e sottotitolato in italiano, perché in opposizione all'inglese). In questo modo, si conserva almeno l'opposizione fra nazisti e alleati.

Tuttavia, una volta arrivati alla locanda l'incontro fra i tre soldati infiltrati e la spia tedesca prende una piega inaspettata: l'insolito accento del finto capitano tedesco, impersonato da Hicox, attira presto l'attenzione di un soldato nazista presente, che non riesce a individuarne la provenienza. Sul più bello, Hicox finirà per smascherarsi da solo: mentre ordina altri tre bicchieri da bere, accompagna le parole con un gesto della mano per indicare il numero tre. Il maggiore della Gestapo Dieter Hellstrom (August Diehl), che si è unito al tavolo dei suoi presunti connazionali, nota subito che quel gesto non è stato fatto alla maniera tedesca. Così, quello che era stato fino a quel momento un momento gioiale si trasforma in una sparatoria, in cui i tre soldati infiltrati perdono la vita. Ciò che ha tradito il tenente inglese sottocopertura non è stato una cattiva competenza comunicativa sul piano strettamente linguistico e verbale, quanto piuttosto un errore commesso a livello di comunicazione non verbale, cioè nella resa gestuale di un elemento linguistico (la parola 'tre'). I cosiddetti "gesti emblematici" o "simbolici" (Ekman & Friesen, 1969), cioè quelli che sono prodotti intenzionalmente da una persona in sostituzione delle parole e il cui significato è pertanto facilmente traducibile in parole, non necessariamente sono universali, ma spesso cambiano da cultura a cultura. Quello che il tenente inglese crede sia un gesto universale si rivela in realtà essere un gesto culturalmente specifico: con quel semplice gesto della mano è come se stesse dicendo "Io *non* sono tedesco." (sull'importanza delle informazioni non verbali nel cinema multilingue cfr. Sanz Ortega, 2011)⁶².

Altri due casi che presentano una rappresentazione realistica di lingue e identità sono costituiti da altri due film che sono sempre ambientati nel periodo della seconda guerra mondiale, ma in un contesto geografico più periferico rispetto ai luoghi del conflitto: la campagna scozzese in *Another Time, Another Place / Another Time, Another Place - Una storia d'amore* (Michael Radford, 1983) e la Tunisia occupata dai tedeschi in *Le chant des mariées / Il canto delle spose* (Karin Albou, 2008). *Another Time, Another Place* è ambientato sul finire della seconda guerra mondiale in Scozia, dove tre prigionieri italiani di guerra vengono mandati presso una famiglia di agricoltori a lavorare come braccianti. A differenza del marito che li guarda con sospetto e li tratta in malo modo, la moglie Janie (Phyllis Logan) sembra provare più compassione e rispetto: fra la giovane donna e il napoletano Luigi (Giovanni Mauriello) nasce un tenero e fugace rapporto che però finirà per mettere nei guai soprattutto l'uomo, accusato ingiustamente di aver abusato di una ragazza del posto. Il film affronta due temi principali: l'incontro fra persone che

⁶² Sulla rilevanza della componente non verbale della comunicazione nel processo di traduzione audiovisiva più in generale cfr. anche Zabalbeascoa (1997) e Pettit (2004).

appartengono a culture diverse, da un lato, e la difficoltà di sottrarsi, specie per la donna, ai forti condizionamenti sociali che regolano la vita di una piccola comunità, dall'altro. I dialoghi del film in italiano e in napoletano sono sottotitolati in inglese per gli spettatori britannici. In Italia il film è stato distribuito in versione sottotitolata (per le parti in inglese) in modo da poter preservare inalterato il conflitto fra le due identità, cominciando da quello che avviene a livello linguistico.

Opposizioni identitarie e questioni di genere si legano anche nel film *Le chant des mariées*. Ambientato a Tunisi nel 1942, il film vede protagoniste una ragazza musulmana, Nour (Olympe Borval), e una ragazza ebrea, Myriam (Lizzie Brocheré), vicine di casa e amiche fin dall'infanzia. Nour vorrebbe sposare Khaled (Najib Oudghiri) che il padre non vuole come genero finché il ragazzo non abbia trovato un lavoro, Myriam, viene promessa in sposa dalla madre a Raoul (Simon Abkarian), un medico ebreo benestante e filo-francese, molto più vecchio di lei. Le due amiche conservano un forte legame fra loro, fino a quando i nazisti, con l'appoggio dei francesi collaborazionisti, non inizieranno una campagna volta a mettere i musulmani contro gli ebrei con la promessa di concedere l'indipendenza al paese. Il film mette in scena un universo linguistico decisamente multilingue con personaggi che in genere parlano almeno due lingue diverse (arabo e francese), con livelli di competenza che variano a seconda dei casi (sono dunque bilingue o plurilingue). L'arabo è la lingua della comunicazione quotidiana fra le due amiche e gli abitanti del quartiere. Il francese, al contrario, è la lingua dei colonizzatori e dei filo-francesi (prima fra tutti la minoranza di origine ebraica) che hanno venduto il paese agli europei. Ma dal punto di vista dell'emancipazione e del riscatto femminile, il francese rappresenta anche la lingua della liberazione, dell'affermazione personale in quanto donna (cfr. Planchenault, 2010; Komori, 2010: 205-207), come dimostra la volontà di Nour⁶³ di migliorarne la conoscenza. Questo sofisticato ruolo giocato nel film dalla capacità dei personaggi di parlare almeno due lingue si perde in parte nella versione italiana del film, in cui la quasi totalità dei dialoghi in arabo e in francese sono doppiati in italiano (cfr. sezione 6.5.2).

⁶³ La voglia di riscatto linguistico da parte di Nour contro l'oppressione maschile è ulteriormente confermata dal fatto che la ragazza sta anche imparando a leggere il Corano da sola, in modo da non dover più necessitare la mediazione linguistica del padre e del futuro marito.

3.4.2. Oltre la seconda guerra mondiale: altri conflitti rappresentati

Le ultime considerazioni svolte nella sezione precedente in merito alla situazione della Tunisia invasa dai nazisti portano ora a prendere in considerazione quei film che all'interno del campione hanno al centro del loro intreccio un conflitto bellico diverso dalle due guerre mondiali. Sempre rimanendo sul versante dell'Africa magrebina occupata dai colonizzatori francesi, un altro conflitto rappresentato nel campione è la guerra di indipendenza algerina (1954-1962), messo in scena da due film: l'italiano *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966) e il francese *Hors la loi / Uomini senza legge* (Rachid Bouchared, 2010). I due film sono accomunati non solo dal tema che affrontano, ma anche dall'uso realistico che fanno delle lingue coinvolte nella storia (il francese e l'arabo), nonché per le stesse scelte adottate dal doppiaggio nelle rispettive versioni italiane (la neutralizzazione della dimensione bilingue).

La battaglia di Algeri mette in scena il sanguinoso scontro avvenuto ad Algeri nel 1957 fra i paracadutisti francesi del colonnello Mathieu (Jean Martin) e i rivoluzionari algerini del Fronte di Liberazione Nazionale (FLN), asserragliati nella Casbah, che potrà alla cattura e all'uccisione di Ali La Pointe (Brahim Haggiag), uno dei capi della guerriglia. Il film, girato con molti attori non professionisti, si caratterizza per il forte taglio documentaristico (cfr. Morandini, 2012; Mereghetti, 2013; Farinotti, 2014), per una ricostruzione accurata e veritiera di fatti ed eventi, a cominciare dalle lingue usate dai personaggi del film: gli algerini parlano l'arabo, i francesi il francese. Queste due lingue si dividono la scena in uguale proporzione, dato che il film mostra il conflitto seguendo la prospettiva di entrambe le parti in causa.

Una simile corrispondenza veicolare fra lingue della storia e lingue del discorso è presente anche in *Hors la loi*, che affronta la questione dell'indipendenza algerina più sul piano della definizione delle tattiche ad opera dei vertici del movimento independentista che sul piano della guerriglia vera e propria, come era invece avvenuto nel film di Gillo Pontecorvo. Le vicende di *Hors la loi*⁶⁴ hanno inizio sul finire della seconda guerra mondiale, quando le rivendicazioni independentiste e le agitazioni di protesta in Algeria si fanno sempre più numerose e violente. Il film prende avvio dal massacro di Sétif e Guelma dell'8 maggio 1945, operazione con cui la Francia ha represso nel sangue le rivolte sempre più frequenti e il disordine diffuso fra il popolo algerino. I protagonisti del film sono tre fratelli, Saïd (Jamel Debbouze), Messaoud (Roschdy Zem) e Abdelkader

⁶⁴ L'espressione 'hors la loi' del titolo è la traduzione francese della parola araba 'fellagha' ('fuorilegge') come si autodefinivano i combattenti independentisti all'epoca della guerra d'indipendenza algerina, i quali in Francia erano invece chiamati chiamati *rebelle*s ('ribelli').

(Sami Bouajila), cresciuti nel risentimento contro l'occupazione francese. Espropriati dai colonizzatori della terra dei padri, i tre si trasferiscono in Francia con la madre alla ricerca di un destino migliore. In terra francese, fra condizioni di vita indigenti e l'oppressione inflitta agli algerini, Abdelkader prende coscienza della loro identità nazionale e diventa in breve tempo il leader del Fronte di Liberazione Nazionale, trascinando nella causa anche gli altri due fratelli che lotteranno fino all'alba della liberazione⁶⁵. Nella parte ambientata in Algeria i dialoghi del film sono esclusivamente in arabo. Quando l'azione si sposta in Francia, all'arabo spesso i protagonisti alternano il francese⁶⁶, la lingua degli oppressori di cui gli oppressi, paradossalmente, si appropriano, usandola come mezzo per organizzare la loro lotta di liberazione. Il francese diventa simbolicamente la lingua del potere (cfr. King, 2014), la lingua dell'arena politica, la lingua dell'istruzione e della modernità che si oppone all'arabo, “the mother tongue, the language of tradition” (Blanchon, 2010: 135), la lingua dell'ambito privato e familiare.

Se il conflitto fra l'arabo e il francese si perde nelle corrispondenti versioni in italiano di questi due film, l'opposizione linguistica è invece mantenuta nel caso del film *Des hommes et des dieux / Uomini di Dio* (Xavier Beauvois, 2010). La pellicola ripercorre un evento più recente nella travagliata storia della relazione fra Francia e Algeria: l'assassinio dei monaci di Tibhirine avvenuto nel 1996, quando sette monaci francesi appartenenti all'ordine dei cistercensi sono stati sequestrati e successivamente uccisi da un gruppo di terroristi algerini. Il film si apre mostrando la pacifica convivenza fra otto monaci trappisti di origine francese che vivono in un monastero fra i monti dell'Algeria e la popolazione locale di fede musulmana. Il rispetto reciproco e l'armonia fra le due parti vengono messe a dura prova quando le minacce del fondamentalismo islamico comincia a farsi sentire nella regione. Malgrado il pericolo, i monaci decidono di restare al loro posto per continuare ad aiutare i loro fratelli musulmani, finché i religiosi non vengono sequestrati da un gruppo di terroristi che un giorno fa irruzione nel loro monastero. L'arabo da lingua della pacifica convivenza con il prossimo diventa la lingua minacciosa dell'aggressore: anche quando nella seconda parte del film esso entra maggiormente in primo piano, resta sempre non tradotto, di modo che lo spettatore possa seguire e immedesimarsi nella

⁶⁵ Il film presenta molti elementi combinati fra loro. Se si volesse seguire le tipologie individuate da Wahl (2005, 2008) per il cinema poliglotta, questo film mostra tratti tanto del film di migrazione quanto del film coloniale. Senza dubbio, lo si può considerare espressione del cosiddetto “cinema beur” (cfr. Hargreaves & Kealhofer, 2010; Biscio, 2013) o “cinema delle banlieue” (cfr. Mével, 2009; Johnston, 2010).

⁶⁶ Dei tre fratelli, Saïd è quello che nel film appare meno incline a parlare francese. La scelta linguistica operata da questo personaggio non è casuale, ma si rivela un importante mezzo di caratterizzazione (cfr. Bleichenbacher, 2008): Saïd, pur essendo il fratello minore, è infatti quello che ha meno istruzione fra i tre e quello che più agisce ai limiti della legalità, vivendo solo di spediti e traffici loschi.

prospettiva dei monaci sequestrati. La versione italiana doppia i dialoghi francesi ma lascia in originale quelli in arabo, che in genere non è stato mai reinciso anche quando è usato da personaggi bilingue, come per esempio il capo dei terroristi Ali Fayattia (Farid Larbi). Solo in un paio di occasioni l'attore doppiatore italiano (Francesco Pannofino) ha reinciso dei brevi passaggi in arabo quando il suo personaggio parla fuori campo, così da consentire al pubblico italiano di identificarlo facilmente.

Lo spinoso problema del fondamentalismo islamico porta così a prendere in considerazione quei film che trattano della delicata situazione del Medio Oriente, che è il filo conduttore di pellicole molto diverse fra loro per paese di produzione e tematica specifica affrontata. Il dominio dei talebani in Afghanistan e la condizione di segregazione della donna sono esaminati nel film *Safar e Ghandehar / Viaggio a Kandahar* (2001) del regista iraniano Mohsen Makhmalbaf, nel film *Osama* (Siddiq Barmak, 2003), primo film afgano prodotto nel paese dopo la caduta del regime talebano, e in parte anche in *The Kite Runner / Il cacciatore di aquiloni* (Marc Forster, 2007), film statunitense tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore di origine afgana Khaled Hosseini pubblicato nel 2004. La versione italiana di questi film tende a neutralizzare le situazioni multilingue presenti nei film, doppiando interamente i dialoghi in italiano. Altri film guardano alla questione mediorientale da una prospettiva squisitamente occidentale: l'invasione sovietica in Afghanistan negli anni Ottanta e le sue conseguenze geopolitiche sono al centro del film americano *Charlie Wilson's War / La guerra di Charlie Wilson* (Mike Nichols, 2007) ed è toccata in parte anche in *The Kite Runner*, la lotta americana al terrorismo islamico internazionale è il tema portante del film *Body of Lies / Nessuna verità* (2008) di Ridley Scott, mentre la guerra in Iraq (2003-2011) fa da perno alle vicende di *Route Irish / L'altra verità* (2010) diretto da Ken Loach. Poiché in questi ultimi tre film l'inglese resta la lingua principale dei dialoghi, la versione italiana doppia soltanto l'inglese e conserva l'opposizione con le lingue secondarie.

Due film israeliani raccontano, invece, della prima guerra del Libano avvenuta nel 1982: *Vals Im Bashir / Valzer con Bashir* (Ari Folman, 2008) e *Lebanon* (Samuel Maoz, 2009). *Vals Im Bashir*⁶⁷ è un film d'animazione in cui il regista e sceneggiatore Ari Folman ripercorre i drammatici eventi che portarono al massacro di Sabra e Shatila del 1982 compiuto dalle falangi cristiano-maronite contro profughi palestinesi e libanesi sciiti. La dettagliata ricostruzione avviene attraverso alcune interviste condotte dallo stesso

⁶⁷ Il titolo del film fa riferimento al valzer che un soldato si mette a danzare, mentre spara all'impazzata con il mitra davanti a un poster che raffigura Bashir Gemayel, politico libanese eletto nel 1982 presidente della repubblica e ucciso qualche giorno dopo, il cui omicidio provocò come reazione l'eccidio di Sabra e Shatila.

regista ad alcuni dei suoi vecchi compagni d'armi all'epoca dei fatti. Il film si chiude con una sequenza di immagini che non sono più in animazione, ma sono bensì filmati d'archivio che mostrano i cadaveri dell'eccidio in mezzo alle macerie del campo profughi, con alcuni primi piani di donne sopravvissute che urlano la loro disperazione. Questi passaggi in arabo non necessitano traduzione: le immagini parlano da sole. La scelta di concludere il film con materiale d'archivio, dunque con immagini dal vero, vuole mettere in risalto la vocazione documentaristica che lo caratterizza. Le immagini di repertorio non solo ben riassumono il conflitto fra le identità in gioco, ma mostrano soprattutto le tragiche conseguenze che scelte politiche e strategie militari decise a monte hanno avuto sulla vita della gente comune.

Il film *Lebanon* racconta il conflitto dalla prospettiva di quattro giovani soldati chiusi all'interno di un carro armato israeliano che si fa strada lentamente in un villaggio libanese appena attaccato dall'aviazione. Il film ha un'ambientazione per così dire claustrofobica in quanto la vicenda si svolge interamente all'interno del mezzo cingolato, mentre quello che succede al di fuori viene sempre filtrato attraverso la lente del mirino-obiettivo, accompagnato dal rumore dei motori della torretta. A differenza di *Vals Im Bashir*, la prospettiva dei civili libanesi, le loro urla di dolore e le loro suppliche di compassione sono sistematicamente sottotitolate, in modo da offrire agli spettatori una visione più ampia, oltre che ideologicamente più equilibrata di quanto sta accadendo. Dei quattro protagonisti soltanto uno di loro possiede qualche nozione di lingua araba, ma non sufficientemente buona da permettergli di capire la disperata richiesta di aiuto che un prigioniero di guerra siriano rivolge loro⁶⁸.

La guerra civile libanese, in particolare come l'opposizione fra cristiani e musulmani, fa da sfondo alle vicende del film franco-canadese *Incendies / La donna che canta* (Denis Villeneuve, 2010), tratto dall'omonima opera teatrale di Wajdi Mouawad del 2003 (cfr. Bollettieri, 2013). Il film si sviluppa lungo due assi narrativi distinti: il presente ambientato in Quebec e il passato ambientato in Libano. Il film realizza una perfetta corrispondenza veicolare per cui ogni personaggio del film si esprime nella lingua che una persona userebbe nella vita reale: il francese in Quebec, l'arabo in Medio Oriente. La versione italiana segue da vicino quella originale: doppia i dialoghi in francese, ma mantiene in originale le lunghe sequenze del film in arabo, sottotitolandole in italiano.

⁶⁸ Questo ostaggio siriano ha, infatti, ricevuto una minaccia di morte da parte di un ambiguo falangista libanese che è entrato nel carro armato presentandosi come un alleato degli israeliani. Approfittando del fatto che nessuno degli israeliani capisce l'arabo, l'uomo ha potuto tranquillamente intimidire il prigioniero siriano senza paura di essere scoperto. Solo lo spettatore, grazie all'ausilio dei sottotitoli, è a conoscenza di quello che i due uomini si sono realmente detti nel corso della loro conversazione in arabo.

Se nel caso di *Nessuna verità* e di *L'altra verità* l'arabo presente nei due film è stato reinciso dagli attori doppiatori, quando esso è usato da un personaggio bilingue, per garantire l'armonizzazione delle voci, lo stesso non avviene né per *Lebanon* né per *La donna che canta* dove è stato sempre mantenuto in originale. In particolare in *Lebanon*, questa decisione fa avvertire per il personaggio del falangista libanese uno scarto piuttosto netto fra la voce dell'attore originale (Ashraf Barhom) e quella dell'attore italiano (Angelo Maggi) che lo reincide quando il personaggio parla in inglese con i quattro soldati israeliani⁶⁹. Per il personaggio di Nawal Marwan, protagonista di *Incendis*, i responsabili della versione italiana hanno scelto un'attrice italiana (Tatiana Dessi) con un timbro di voce molto simile a quello dell'attrice originale (Lubna Azabal), in modo da ridurre la distanza fra le due. Fra l'altro, il personaggio di Nawal non passa mai da una lingua all'altra nel corso di una stessa scena, ma solamente fra scene diverse del film (nelle scene ambientate in Libano nel passato usa l'arabo, mentre in quelle ambientate in Quebec nel presente parla francese), situazione che sembra agevolare ulteriormente il quadro.

Lo spinoso problema del conflitto israelo-palestinese, in particolare il modo in cui esso si ripercuote sulla vita quotidiana della gente, è al centro di film come *Free Zone* (2005) di Amos Gitai, *The Syrian Bride / La sposa siriana* (2004) e *Etz Limon / Il giardino di limoni - Lemon Tree* (2008) entrambi diretti da Eran Riklis, che sono tutti “film al femminile” (Morandini, 2012) in cui le delicate questioni identitarie si legano a tematiche di genere; nonché nel film *The Time that Remains / Il tempo che ci rimane* (2009) del regista palestinese Elia Suleiman, una riflessione sulla situazione dei palestinesi che viene raccontata attraverso episodi tragicomici della vita di tutti i giorni, lungo un arco temporale che va dalla proclamazione dello stato di Israele nel 1948 e arriva al presente. Nei film *The Syrian Bride* e *Free Zone* le diverse lingue usate dai personaggi⁷⁰ sono così intrecciate fra loro da spingere il distributore italiano a sottotitolare i due film: essi infatti presentano personaggi poliglotti che con una certa frequenza passano da una lingua all'altra all'interno della stessa scena o in scene diverse del film. I casi di commistione di codice (*code-mixing*) e di commutazione di codice (*code-switching*) si rivelano particolarmente difficili da gestire in traduzione, specie nel caso del doppiaggio (cfr.

⁶⁹ Questo personaggio parla soltanto in arabo e in inglese nel film.

⁷⁰ Le lingue del film *The Syrian Bride* sono: arabo, inglese, ebraico, francese e russo. Le lingue di *Free Zone* sono: inglese, ebraico, arabo e spagnolo. È interessante notare che nel DVD italiano di *Free Zone* (General Video, 2007) è disponibile anche la versione doppiata in francese del film, in cui tutti i dialoghi sono stati adattati in francese. La decisione di neutralizzare le diverse lingue presenti nel film ha portato a volte i dialoghi francesi a risultare ridonanti, poco plausibili o curiosi. Questo può mettere a serio rischio la sospensione dell'incredulità linguistica, principio su cui il doppiaggio si basa come modalità di traduzione dei prodotti audiovisivi.

Diadori, 2003; Monti, 2009, 2014; Minutella 2012; Vermeulen, 2012; Pettit, 2011, 2014). Nel caso de *Il giardino di limoni* e de *Il tempo che ci rimane* la presenza in scena di due lingue (ebraico e arabo) in modo pressoché paritario, in termini sia quantitativi (narrativi) sia qualitativi (testuali), ha orientato i professionisti del doppiaggio ad adattare in italiano tutti i dialoghi del film.

La stessa scelta in direzione della neutralizzazione delle lingue presenti in originale (ebraico, inglese, tedesco e arabo) è stata fatta anche nella versione italiana del film israeliano *Walk on Water* (Eytan Fox, 2004) intitolata *Camminando sull'acqua*, un film che mostra come la giovane democrazia israeliana non abbia ancora chiuso del tutto i conti con i demoni del passato (l'antisemitismo). In direzione di una riduzione delle originali situazioni multilingue caratterizza invece la versione italiana del film *Va, vis et deviens* (Radu Mihăileanu, 2005) dal titolo *Vai e vivrai*. Coprodotto da Francia, Israele, Belgio e Italia, il film mette in scena un altro controverso capitolo nella storia della democrazia israeliana: l'Operazione Mosè, iniziativa realizzata nel 1984 con il sostegno degli Stati Uniti, che aveva come obiettivo il trasferimento in Terra Santa di migliaia di ebrei etiopi, opinabili discendenti del re Salomone e della regina di Saba, detti *falascià* (che in lingua amarica significa 'esiliati' o 'emigrati'). Il protagonista è un bambino etiope cristiano che per fuggire alle pessime condizioni in cui riversa il suo paese si spaccia per ebreo e viene ribattezzato Shlomo. Arrivato in Israele viene adottato dagli Harrari, un'amorevole famiglia di ebrei francesi. Per poter vivere in questa nuova realtà il piccolo Shlomo deve intraprendere una vera e propria trasformazione identitaria: imparare l'ebraico e il francese, attenersi ai dettami religiosi di una nuova fede (l'ebraismo), lottare per difendere la sua nuova (ma fasulla) identità di ebreo nero. La versione italiana del film mantiene i dialoghi in amarico presenti nella parte iniziale del film, ma adatta in italiano sia l'ebraico sia il francese in considerazione del fatto che la famiglia adottiva di Shlomo usa, alternandole, entrambe queste lingue.

La conservazione della dimensione bilingue del film è invece la strada seguita dal doppiaggio italiano di due film di Ken Loach le cui vicende si svolgono sullo sfondo di un conflitto: *Land and Freedom / Terra e libertà* (1995) e *Carla's Song / La canzone di Carla* (1996). Il primo film è ambientato durante la guerra civile spagnola e segue le vicende di una piccola formazione della milizia internazionale del Poum (Partido Obrero de Unidad Marxista), di cui fa parte anche il protagonista David Carr (Ian Hart), giovane volontario inglese (cfr. Cipolloni, 1997; Scelfo, 2007). Gli avvenimenti narrati nel film *Carla's Song* hanno, invece, luogo nel 1987 sullo sfondo della guerra civile nicaraguense che ha visto

contrapposti il governo sandinista e i Contras, gruppi armati controrivoluzionari appoggiati dagli Stati Uniti. In entrambi i film, lo spagnolo si alterna all'inglese nei dialoghi, situazione che viene conservata anche nelle rispettive versioni italiane, le quali doppiano l'inglese e mantengono le parti in spagnolo che vengono sottotitolate in italiano. In merito a quest'ultimo aspetto, è il caso di segnalare come ne *La canzone di Carla* i sottotitoli interlinguistici accompagnano i dialoghi in spagnolo anche quando un personaggio del film (specie la protagonista Carla) funge da interprete diegetico e la loro mediazione non sarebbe pertanto necessaria: in simili casi i sottotitoli finiscono o per anticipare quanto un personaggio sta a punto di tradurre o quanto un personaggio ha appena detto, fornendo dunque un'informazione che risulta ridondante (su quest'aspetto cfr. Tortoriello, 2012). In entrambi i film, inoltre, il doppiaggio italiano tende a far reincidere agli attori doppiatori le battute in spagnolo pronunciate da personaggi bilingue, così da armonizzare le voci, anche se questa operazione non viene fatta in maniera sistematica⁷¹.

3.4.3. Viaggio, globalizzazione e interconnessione fra le persone

Come si è visto nelle sezioni precedenti (cfr. sezione 3.3.1) la guerra e il conflitto non sono ovviamente gli unici argomenti affrontati da quel cinema che vuole offrire al suo pubblico una rappresentazione più realistica di lingue e identità sullo schermo. Altri temi ricorrenti sono il viaggio, l'incontro interculturale, l'interconnessione e la globalizzazione del mondo. Su questo versante il primo film che all'interno del campione ha fatto ricorso al multilinguismo in maniera significativa sia dal punto di vista qualitativo (narrativo) sia da quello quantitativo (testuale) è certamente il film *Le mépris / Il disprezzo* (Jean-Luc Godard, 1963). Nei termini di Wahl (2005: 6) questo film di Godard rappresenta un esempio di “film esistenziale” in cui “la ricerca dell'identità, visualizzata da un viaggio (più precisamente da un'Odissea), così come la discussione filosofica intorno all'esistenza in una comprensione personale e generale costituiscono il cuore della narrazione.” (traduzione di Massimiliano Gaudiosi; cfr. anche Wahl, 2008: 342).

⁷¹ Quando il dialogo è interamente in spagnolo, questo viene mantenuto in originale anche se uno degli interlocutori è un personaggio bilingue. Per esempio, quando la protagonista Carla rivede l'amico Rafael dopo tanto tempo, la conversazione in spagnolo fra i due è stata mantenuta in originale: in questo punto del film Carla ha la voce dell'attrice originale e non della doppiatrice italiana. In situazioni come questa è probabile che entri in gioco un fattore di tipo economico: quando è possibile, si cerca di evitare la spesa aggiuntiva che richiederebbe la reincisione di una parte di dialogo che poi si deve comunque sottotitolare. Queste riflessioni hanno preso il via da una serie di fruttuose conversazioni che l'autore ha tenuto con alcuni professionisti del settore durante e dopo il tirocinio svolto all'AIDAC (Associazione Italiana Dialoghisti e Adattatori Cinetelevisivi) di Roma nell'estate del 2009.

Liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia del 1954, il film è ambientato fra Roma e Capri. Il produttore americano Jeremy Prokosch (Jack Palance) assume lo sceneggiatore francese Paul Javal (Michel Piccoli) perché renda più commerciale il film che il regista tedesco Fritz Lang (che interpreta sé stesso) dirigerà sull'Odissea. Paul inizialmente sembra tollerare le insistenti avance che Prokosch si mette a fare alla moglie Camille (Brigitte Bardot), pensando di poterne trarre beneficio per il lavoro. La silente accondiscendenza di Paul turba Camille che inizia a provare disprezzo per il marito. Quando l'uomo finalmente decide di reagire, sarà troppo tardi: un tragico destino attende la coppia. I temi toccati dal film sono tanti: il piegarsi dinnanzi al dio danaro, l'indifferenza nei sentimenti, l'incapacità di comunicare, la necessità di traduzione. I personaggi del film sono di diversa nazionalità, ciascuno dei quali parla nella sua lingua. Personaggi come i coniugi Javal e il produttore Prokosch sono decisamente monolingue. A mediare linguisticamente fra loro ci penserà per tutto il film Francesca Vanini (Giorgia Moll), l'assistente / segretaria di Prokosch, che parla fluentemente italiano, inglese, francese e tedesco. Se a livello diegetico il personaggio poliglotta di Francesca sembra incarnare la quinta essenza della traduzione, nello stesso tempo a livello discorsivo, “she also, ironically, articulates a site of untranslatability. By fictionalising translation through the character of Francesca, Godard sought to make a film that was impossible to dub.” (Dwyer, 2005: 298-299).

Il doppiaggio italiano del film dimostra che Godard era riuscito nel suo intento. La versione italiana (*Il disprezzo*) si muove in direzione di una forte italianizzazione del film, non solo nella resa dei nomi dei due protagonisti che si chiamano Emilia e Paolo Molteni, come nel romanzo di Moravia, ma soprattutto nella decisione di doppiare tutti i dialoghi del film in italiano. La scelta di far parlare tutti i personaggi nella stessa lingua ha comportato la parziale riscrittura delle scene in cui in originale Francesca fa da interprete per gli altri personaggi. Privata del suo ruolo di mediatrice linguistica, il personaggio di Francesca perde totalmente di senso, assumendo una fisionomia molto diversa rispetto a quella che il personaggio possiede nel film originale. Ne *Il disprezzo* la zelante assistente non fa altro che ripetere, parafrasare, fornire informazioni non richieste e inutili su cose che altri personaggi hanno già detto chiaramente nella stessa lingua, rasentando il saccente e lo spocchioso (cfr. sezione 6.4.1 per un esempio). I dialoghi italiani del film suonano spesso ridondanti e poco plausibili, al limite del “grottesco” (Mereghetti, 2013).

*Il disprezzo*⁷² rappresenta un caso limite, in cui più che di versione italiana, si dovrebbe piuttosto parlare di vera e propria riedizione, considerato che, una volta varcati i confini nazionali, il film ha subito drastiche trasformazioni che vanno ben oltre le scelte operate in sede di doppiaggio. Il produttore italiano Carlo Ponti, infatti, impose una serie di cambiamenti, che hanno profondamente alterato la natura del film. Innanzitutto, la durata è stata ridotta di circa venti minuti, passando dagli originali 103 minuti a soli 84 minuti della versione italiana. Inoltre, sono state tagliate tutte le scene di nudo della Bardot, a cominciare dalla lunga sequenza iniziale, scene che pare fosse stato lo stesso Ponti a volere, con l'obiettivo di conferire al film un taglio più commerciale (cfr. Mereghetti, 2013). È stata anche censurata la scena in cui Camille trova nella tasca del marito Paul la tessera del Partito Comunista Italiano. Il film non è stato solo tagliato, ma anche ristampato su colori diversi da quelli previsti dal regista, con il risultato che visivamente *Il disprezzo* appare meno cupo rispetto a *Le mépris*. Allo stesso modo, anche la colonna sonora originale, musica per archi composta da Georges Delerue, molto in sintonia con l'atmosfera del film, viene sostituita con un motivetto jazz scritto da Piero Piccioni che conferisce al film un tono molto più scanzonato e vivace. Anche i titoli di testa sono stati ritoccati: se nella versione originale essi non compaiono sullo schermo ma sono semplicemente letti dalla voce fuori campo di Godard, diventando marche inequivocabili della sua autorialità, nella versione italiana essi tornano sullo schermo nella veste grafica consueta di cartelli. Infine, il film è stato anche rimontato, in particolare nelle due sequenze finali che vengono invertite: *Il disprezzo* si chiude con la scena dell'incidente in cui perdono la vita Emilia e Prokosch invece che con la scena che mostra i membri della troupe proseguire le riprese del film, ignari dell'incidente. La scena finale originale che nella versione italiana appare dunque in anticipo è stata in parte riscritta, mostrando un Paolo più fiducioso di poter riconquistare la moglie rispetto a quella che era la realtà dei fatti nell'originale (a quel punto la donna era già morta). Dinanzi a tutte queste profonde trasformazioni che il film subì nell'edizione italiana, Godard ne rinnegò in più occasioni la paternità (cfr. Shohat & Stam, 1985; Dwyer, 2005).

La neutralizzazione delle due lingue presenti nel film (francese e inglese) avviene anche nella versione italiana del film *L'histoire d'Adèle H.* (1975) diretto François Truffaut

⁷² Nel DVD italiano (Cecchi Gori Home Video, 2006) è contenuta, accanto all'edizione italiana, anche la versione originale che può essere accompagnata, a scelta dell'utente, dai sottotitoli interlinguistici. I sottotitoli italiani non traducono mai le parti di dialogo in inglese, ma solo la traduzione che Francesca ne fa in francese, in modo da evitare di creare "un effetto eco" (dire la stessa cosa due volte), simile a quanto avviene nei dialoghi del film doppiati in italiano. In altre parole, il traduttore ha tenuto nella debita considerazione la dimensione semiotica dei sottotitoli (cfr. Tortoriello, 2012), facendo particolare attenzione a che i sottotitoli non producano né un effetto di anticipazione né un effetto di duplicazione ridondante.

intitolata *Adele H., una storia d'amore*. Liberamente tratto dai diari di Adèle Hugo, secondogenita dello scrittore Victor Hugo, il film è il racconto di una storia d'amore finita e del sentimento ossessivo che tormenta la protagonista (interpretata da Isabelle Adjani), la quale abbandona la famiglia per seguire il suo amato, il tenente inglese Pirson (Bruce Robinson), fino alla cittadina canadese di Halifax, in Nuova Scozia. Il fatuo e altezzoso ufficiale inglese ormai non ama più Adèle (e forse non l'ha mai amata), motivo per cui la respinge con un secco rifiuto che colpirà profondamente la ragazza, portandola lentamente ad annullarsi e a perdere la ragione. La versione originale alterna dialoghi in francese e in inglese, lingua usata spesso anche dalla protagonista quando (realisticamente) si relaziona con i personaggi canadesi. I dialoghi in inglese sono sottotitolati in francese, esattamente come avviene anche per l'altro film in costume diretto da Truffaut presente nel campione, *Les Deux Anglaises et le Continent*, anch'esso ambientato nella seconda metà del XIX secolo.

Diversamente da quanto avviene in *Adele H., una storia d'amore*, la versione italiana del film *Les deux anglaises et le Continent* intitolata *Le due inglesi* conserva sostanzialmente la dimensione bilingue che ne caratterizza l'intreccio. Tratto dal romanzo di Henri-Pierre Roché del 1956, il film è la storia di un triangolo amoroso fra due sorelle inglesi, Ann (Kika Markham) e Muriel (Stacey Tendeter), e il francese Claude (Jean-Pierre Léaud) che le due ribattezzano “il Continente” (*le Continent*), che si snoda fra la vita provinciale in Cornovaglia e una più sfrenata Parigi. Il film alterna, in modo realistico, dialoghi in francese con dialoghi in inglese. La versione italiana presente sul DVD si basa sulla versione francese tagliata dal regista all'epoca dell'uscita del film dalla durata di 118 minuti⁷³: i dialoghi in francese sono stati doppiati in italiano, mentre quelli in inglese sono stati in genere mantenuti e sottotitolati in italiano. Nel caso delle due protagoniste l'inglese è stato in genere reinciso dalle due attrici che doppiano le protagoniste, in modo da garantire l'armonizzazione delle voci. Inoltre, i personaggi inglesi parlano italiano con una leggera intonazione straniera, esattamente come accade nella versione originale. La dimensione bilingue del film è stata, dunque, nel complesso mantenuta, in modo da non compromettere il senso complessivo del film, anche se è registrabile una parziale riduzione dei dialoghi in inglese rispetto all'originale, specie in alcuni punti salienti in termini narrativi. Questo accade, per esempio, nella scena in cui

⁷³ Il film inizialmente durava 132 minuti e si intitolava solamente *Les Deux Anglaises*, ma il regista lo ridusse quasi subito a 118 minuti e cambiò il titolo in *Les Deux Anglaises et le Continent*. La versione che fu doppiata in italiano durava ancora meno (108 minuti), perché la censura impose il taglio della scena in cui Muriel perde la verginità (cfr. Morandini, 2012; Mereghetti, 2013). La sequenza tagliata è stata ora reintegrata nell'edizione presente sul DVD (BIM, 2010) ed è sottotitolata in italiano.

Ann confessa a Muriel i suoi sentimenti per Claude, scena il cui dialogo originale avviene in inglese: si tratta di un momento intimo e privato fra due sorelle, una situazione in cui nella vita reale due persone userebbero la loro lingua madre, non certo una lingua veicolare⁷⁴. Questo atteggiamento maggiormente “esplicativo” adottato nella versione italiana trova, a ben vedere, una sua possibile giustificazione testuale in altri punti del film, quando le due protagoniste parlano con se stesse attraverso la “voce dell'animo”: con questo espediente discorsivo i pensieri di un personaggio possono materializzarsi, farsi parola. In queste occasioni, le due inglesi spesso immaginano di parlare con Claude e lo fanno quindi in francese. L'uso di questa lingua in simili circostanze può essere stato, in parte, il motivo che ha spinto i responsabili dell'edizione italiana a doppiare in italiano anche la scena della confessione di Ann.

In tempi più recenti altri film hanno posto l'accento sul tema della globalizzazione, del viaggio, dell'incontro interculturale e dell'interconnessione fra le persone, facendo un largo impiego di lingue diverse. Si tratta di film statunitensi come *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *The Burning Plain* (Guillermo Arriaga, 2008), *Hereafter* (Clint Eastwood, 2010) e film italiani come *Le chiavi di casa* (Gianni Amelio, 2004), *La stella che non c'è* (Gianni Amelio, 2006), *Una vita tranquilla* (Claudio Cupellini, 2010) e *Tickets* (Abbas Kiarostami, Ken Loach & Ermanno Olmi, 2005), una coproduzione fra Italia e Regno Unito. Fra questi film, *Babel* rappresenta il prototipo del “film di globalizzazione” (cfr. Wahl, 2008: 344): un singolo evento che avviene quasi casualmente in una parte del mondo ha ripercussioni sulla vita di altre persone che vivono a migliaia di chilometri di distanza. Il film racconta tre storie parallele, che si sviluppano lungo assi narrativi e spaziali inizialmente separati che finiranno per incrociarsi, offrendo un ritratto di un'umanità sola e incapace di comunicare. Le vicende si svolgono in tre scenari differenti: le alture del Marocco, dove vive una famiglia di pastori berberi e dove gli americani Richard e Susan Jones (interpretati rispettivamente da Brad Pitt e Cate Blanchett) sono in vacanza nel tentativo di risolvere la loro crisi coniugale; l'America fra la California (San Diego) e il Messico (Tijuana), dove Amelia (Adriana Barraza), la domestica messicana dei Jones è alle prese con i figli della coppia nel giorno in cui sposa il figlio Luis; Tokyo, metropoli frenetica e alienante, dove la giovane sordomuta Chieko Wataya (Rinko Kikuchi) si sente emarginata e tremendamente bisognosa d'amore.

⁷⁴ Con la sola eccezione di questa scena, per tutte le altre conversazioni private che avvengono fra personaggi inglesi la versione italiana mantiene l'inglese sottotitolandolo in italiano.

Come il titolo fortemente evocativo del film suggerisce, con la chiara allusione alla torre di Babele, i veri protagonisti della vicenda sono la globalizzazione, il multilinguismo, il conflitto e l'incapacità di comunicare e di intendersi, anche quando si parla la stessa lingua (cfr. Cronin, 2009: 99-107). Nelle parole del regista Iñárritu:

“I wanted to try to capture the whole idea of human communication – its ambitions, its beauty and its problems with one word. I considered so many different titles, but when I thought of the story of Genesis, it made so much sense as a metaphor for the film. Each of us has our own different language, but I believe we all share the same spiritual spine.” (disponibile on-line⁷⁵).

Il film *Babel* è una vera torre di Babele, di lingue e di identità diverse, dove i vari personaggi parlano ciascuno la lingua della realtà da cui provengono: inglese, spagnolo, berbero, arabo, giapponese, lingua dei segni giapponesi. Nella versione originale i dialoghi tenuti in lingue diverse dall'inglese sono stati sottotitolati. La versione italiana del film ha una storia abbastanza articolata, con un finale molto poco felice. All'uscita del film nelle sale italiane nel 2006, il film fu solo parzialmente doppiato⁷⁶: nello specifico si scelse di doppiare soltanto le parti di dialogo in inglese e in spagnolo (le lingue parlate in America) e di lasciare in originale i dialoghi nelle altre lingue (arabo, berbero, giapponese, oltre che ovviamente alla lingua dei segni giapponese).

Tuttavia, in occasione dell'uscita del film in DVD (01 Distribution, 2007), il film è stato interamente doppiato in italiano, lasciando i sottotitoli solo per le parti in lingua dei segni giapponese. Il risultato finale è che nella versione italiana attualmente disponibile ogni diversità linguistica, ogni tipo di intonazione straniera nei personaggi bilingue (la tata messicana, la guida marocchina) svaniscono totalmente in favore di un italiano standard, non solo sul piano fonologico, ma anche su quello sociolinguistico. I dialoghi italiani non fanno nessun tentativo per differenziare la lingua parlata da ragazzini marocchini cresciuti fra pecore e sciacalli in un isolato paesino del Marocco da quella usata da bambini bene che appartengono alla *middle class* americana. Un pallido sapore locale viene conservato attraverso le convenzioni tipiche dell'omogeneizzazione linguistica: qualche formula di saluto in arabo (*Salam Ailechum!*) messa in bocca sporadicamente ai personaggi marocchini e una sola frasetta mantenuta in spagnolo in tutto il film, precisamente durante la scena del matrimonio in Messico, quando il cantante della festa dice: “*Esta canción va*

⁷⁵ Babel (2006) IMAGINING BABEL: THE SCRIPT

<<http://www.visualhollywood.com/movies/babel/about3.php>> (ultimo accesso: 20/05/2015).

⁷⁶ La fonte di questo dato è la memoria dell'autore della presente ricerca che aveva visto il film all'epoca della sua uscita nelle sale italiane nel 2006. Nei casi di evidenti discrepanze fra la versione cinematografica e la versione contenuta nel DVD il ruolo del ricercatore come spettatore può venire in parziale aiuto.

*dedicada de parte de Luis para Patricia, la mujer más hermosa de hoy!*⁷⁷, frase che fa da presentazione alla canzone che inizia a cantare subito dopo (*Mujer hermosa*). Inoltre, la decisione di doppiare tutto il film in italiano ha portato alla riscrittura dei dialoghi in quelle scene in cui sono centrali il conflitto e l'incomprensione linguistica. In casi simili, i dialoghi italiani non suonano totalmente credibili, finendo con il mettere a rischio il significato complessivo di quelle scene. Questo accade, per esempio, tutte le volte che Anwar (Mohamed Akhzam), la guida turistica marocchina, fa da mediatore linguistico all'americano Richard Jones, dopo che la moglie Susan è stata ferita: la neutralizzazione della dimensione bilingue (inglese-arabo) delle scene cambia drasticamente la fisionomia del personaggio di Richard, facendo apparire l'uomo americano come un tipo tonto che chiede chiarimenti inutili e ridondanti (cfr. sezione 6.4.2 per un esempio).

In modo simile a *Babel*, anche film come *Tickets*, *The Burning Plain* e *Hereafter*⁷⁸ sono accomunati dal fatto che le vicende dei loro personaggi si snodano lungo assi narrativi che restano separati per buona parte del film, per ricongiungersi e collegarsi fra loro soltanto nella parte culminante del film. Fra questi tre film, *Tickets* è l'unico che presenta le caratteristiche del film a episodi, inteso in senso canonico, in quanto ciascuno dei tre segmenti narrativi di cui si compone è diretto da un regista diverso (rispettivamente l'italiano Ermanno Olmi, l'iraniano Abbas Kiarostami e l'inglese Ken Loach) e costituisce un microcosmo narrativo a sé stante. Ciononostante, i tre episodi condividono uno spazio comune (il treno che sta viaggiando dal Centro Europa a Roma), un tempo comune (la durata del viaggio) e un tema comune (riscoprire le proprie responsabilità in quanto persone). Inoltre, per dare al film una maggiore coesione testuale, i personaggi protagonisti in uno dei tre episodi fanno rapide apparizioni di contorno anche in uno degli altri due. In ognuna delle tre storie, tutti i personaggi usano le lingue in modo assolutamente realistico: gli italiani parlano in italiano, gli scozzesi in inglese, gli albanesi ricorrono all'inglese come lingua veicolare per interagire con gli scozzesi. I dialoghi in inglese nell'episodio diretto da Ken Loach sono sottotitolati in italiano.

Tre storie parallele, disgiunte sia sul piano narrativo sia su quello spaziale, sono al centro del film *Hereafter*: una si svolge a San Francisco, una a Londra, una a Parigi. I tre protagonisti - George (Matt Damon), Marcus (interpretato dai gemelli Frankie e George McLaren) e Marie (Cécile de France) - hanno tutti in comune un'esperienza con la morte e

⁷⁷ Che significa: 'Luis dedica questa canzone a Patricia, la donna più bella della giornata!'. Il sottotitolo italiano rende la seconda parte con: "La sposa più bella del mondo!".

⁷⁸ Questi film, in base alle categorie individuate da Wahl (2005, 2008), mostrano contemporaneamente i tratti del film di globalizzazione, quelli del film a episodi, e quelli del film esistenziale.

l'aldilà, esperienza che li porterà a incontrarsi nella parte finale del film ambientata a Londra. Allo stesso modo, *The Burning Plain* presenta tre storie separate sia in termini spaziale sia in quelli temporali che hanno come protagoniste tre figure femminili, che nella parte conclusiva del film si scoprirà essere nonna, figlia e nipote: Gina (Kim Basinger) che vive in Nuovo Messico, Sylvia (Charlize Theron) che vive a Portland e Maria (Tessa Ia), una bambina messicana che vive solo con il padre. La trama del film ruota attorno alle misteriose connessioni che legano questi tre personaggi, alla maniera del film *Babel*, cosa che non deve stupire, considerando che *The Burning Plain* è scritto e diretto da Guillermo Arriaga, già sceneggiatore dei film di Iñárritu, che in questa occasione fa anche il suo esordio alla regia. In *Hereafter* e *The Burning Plain* tutti i personaggi parlano le lingue in modo naturalistico: gli inglesi e gli americani in inglese (britannico e americano), i personaggi francesi si esprimono in francese, i messicani in spagnolo. I dialoghi prodotti in lingue diverse dall'inglese sono accompagnati dai sottotitoli. Le versioni italiane dei due film (intitolate rispettivamente *Hereafter* e *The Burning Plain - Il confine della solitudine*) ricalcano la versione originale: doppiano i dialoghi in inglese e mantengono in originale quelli in spagnolo, sottotitolandoli.

La stella che non c'è, *Una vita tranquilla*, *Le chiavi di casa* e *Lost in Translation*⁷⁹ sono tutti film di viaggio, un viaggio che i protagonisti di questi film non compiono solamente in un altro paese, spazialmente e culturalmente lontano dal loro, ma anche e soprattutto un viaggio che essi intrprendono dentro sé stessi alla ricerca della loro identità personale. *La stella che non c'è* è quasi interamente ambientato in Cina, la destinazione del viaggio del protagonista Vincenzo Buonavolontà (Sergio Castellitto), che arrivato a Shangai incontra per caso Liu Hua (Tai Ling), la giovane interprete cinese che l'uomo aveva conosciuto in Italia (all'inizio del film) e a cui ha fatto senza volere perdere l'impiego. Insieme alla ragazza Vincenzo inizia così il suo viaggio alla scoperta di un paese che si rivela molto diverso rispetto a come l'aveva immaginato, un paese in cui le persone vivono al ritmo dei tempi di produzione e sembrano aver messo fra parentesi gli affetti familiari e i diritti umani. I dialoghi in cinese del film sono in genere sottotitolati in italiano tranne nei casi in cui è la stessa Liu Hua a fornire al protagonista una traduzione o un breve resoconto di quanto è stato detto in cinese. Uno scenario simile presenta anche il film *Una vita tranquilla*, le cui vicende hanno luogo praticamente tutte in Germania, dove il napoletano Rosario Russo (interpretato da Toni Servillo) è scappato dal suo passato di camorrista per rifarsi una nuova vita, la cui tranquillità, però, viene messa a rischio quando un bel giorno

⁷⁹ In base alle categorie proposte da Wahl (2005, 2008) per classificare il cinema poliglotta, questi film presentano tanto le caratteristiche del film di globalizzazione quanto quelle del film esistenziale.

il figlio Diego (Marco D'Amore) e l'amico Edoardo (Francesco Di Leva), due giovani di malavita, gli piombano a sorpresa nell'albergo-ristorante che gestisce. Il film presenta lunghe sequenze di dialogo in tedesco che sono sistematicamente sottotitolate in italiano: lo stesso protagonista parla molto spesso in tedesco con la moglie Renate (Juliane Köhler) e il figlio Mathias (Leonardo Sprengler), oltre che con i dipendenti e i clienti del suo ristorante.

Diversa è, invece, la gestione dei dialoghi in tedesco presenti nel film *Le chiavi di casa*, che è anch'esso un film di viaggio, sia fisico sia interiore, ambientato quasi interamente a Berlino. Il protagonista Gianni (Kim Rossi Stuart) accompagna il figlio quindicenne Paolo (Andrea Rossi), affetto da gravi disturbi psicomotori, nella capitale tedesca a sottoporsi a un ciclo di terapie presso una clinica specializzata. I due non si conoscono: la giovane compagna di Gianni è morta di parto e da allora Paolo è stato cresciuto dagli zii materni, senza incontrare mai suo padre. Il viaggio e il soggiorno a Berlino offrono l'occasione a padre e figlio di iniziare a conoscersi e comprendersi. Diversamente dagli altri due film italiani sopra discussi, *Le chiavi di casa* sceglie di non sottotitolare le parti di dialogo in tedesco, in parte per evidenziare la prospettiva dei due protagonisti che non conoscono quella lingua, invitando quindi lo spettatore a provare la stessa sensazione di spaesamento, in parte perché spesso una traduzione contestuale è sufficiente a cogliere il senso di quello che dicono i personaggi tedeschi. L'unica occasione in cui il tedesco è sottotitolato è all'arrivo dei due protagonisti a Berlino. Padre e figlio stanno viaggiando in taxi, quando Paolo si mette a conversare in italiano con il conducente, per poi giocherellare anche con il cappellino che l'uomo porta in testa: il tassista tedesco (interpretato da Manuel Katzy), per nulla infastidito e intenerito dal comportamento del ragazzo, si mostra solidale con i due, chiarendo: "Ho un fratellino come lui. Su una sedia a rotelle." (come recitano i sottotitoli). In questo caso, attraverso la traduzione esplicita del dialogo in tedesco si vuole offrire al pubblico una prospettiva più ampia rispetto a quella dei due protagonisti, che non hanno idea di quello che il tassista sta dicendo e restano dunque "lost in translation" (Gianni, infatti dice all'uomo: "No, non capisco.").

Lost in Translation di Sofia Coppola, dal canto suo, è film che Wahl (2005, 2008) categorizzerebbe come "esistenziale" e che, per certi versi, presenta punti di contatto con *Le mépris* di Godard (cfr. Dwyer, 2005). Le vicende del film, interamente ambientato a Tokyo, hanno come protagonisti due personaggi apparentemente molto distanti fra loro, ma che in realtà si somigliano molto di più di quanto sembrerebbe a prima vista. Bob Harris (Bill Murray), star hollywoodiana ormai in declino, è a Tokyo per girare lo spot di

un whisky: non parla una parola di giapponese e soffre di insonnia. Charlotte (Scarlett Johansson) è, invece, un'avvenente ragazza che ha seguito contro voglia il marito fotografo in trasferta in Giappone per lavoro: anche lei non parla giapponese e soffre di insonnia. Una sera Bob e Charlotte si incontrano per caso nel bar del loro albergo e diventano presto amici. Il film mette in scena l'incontro di due anime sole e alienate dalla realtà che le circonda, due anime che mettono assieme le reciproche solitudini in un contesto culturale (il Giappone) e spaziale (la grande metropoli di Tokyo) per loro oltremodo estraniante. Bob e Charlotte si dimostrano del tutto incapaci di tradurre in parole i loro sentimenti non solo in un contesto di interazione interculturale come quello in cui si trovano, ma anche nella loro stessa lingua. È vero che Bob non riesce a comunicare con il regista pubblicitario giapponese, tantomeno con la squillo che ingaggia o con il presentatore del talk show televisivo a cui è invitato e dove si sente decisamente fuori luogo. Però, è altrettanto vero che Bob non riesce neanche a comunicare con la moglie che pure parla inglese come lui. Anche per Charlotte, non è solo il giapponese a costituire un ostacolo alla comunicazione: il marito sembra ignorarla, cosa che spinge la giovane donna a combattere la solitudine cercando l'amicizia del maturo Bob. La scelta di non sottotitolare in nessuna circostanza le parti di dialogo in giapponese, così come i casi di traduzione concisa (e inadeguata) che l'interprete professionista fornisce a Bob durante le riprese dello spot pubblicitario, vogliono mettere in risalto il senso di isolamento e di smarrimento (il "lost in translation" menzionato nel titolo) in cui sono immersi i due protagonisti, invitando lo spettatore del film a immedesimarsi con questa prospettiva (cfr. Cronin, 2009: 81-91). La versione italiana conserva lo spirito dell'originale, doppiando i dialoghi inglesi e mantenendo in originale quelli in giapponese.

3.4.4. *Il film di migrazione*

Il presente capitolo si chiude prendendo in esame un altro tema che appare piuttosto ricorrente, specie nei film drammatici prodotti a partire dall'anno 2000 (dunque nel secondo sottocampione): i processi di *migrazione internazionale* (cfr. Pollini, 2002)⁸⁰ che hanno interessato buona parte del mondo, in particolare quello occidentale nel corso del XX secolo. Gli spostamenti di popolazioni all'interno di una stessa area geografica o di uno stesso stato oppure fra aree geografiche e stati diversi non è certo un fenomeno nuovo nella storia dell'umanità (cfr. Colombo 1999; Vitale, 2004): movimenti robusti di

⁸⁰ A differenza delle *migrazioni interne* che si realizzano nell'ambito dello stesso territorio nazionale, le *migrazioni internazionali* implicano il passaggio di almeno una frontiera nazionale (cfr. Pollini, 2002).

persone fra paesi e zone diverse del pianeta sono registrabili già a partire dall'età moderna con la scoperta del continente americano (cfr. Sassen, 1999; Colombo, 2002; Cotesta, 2002). Quello che sicuramente è nuovo è il numero delle persone coinvolte in questo processo e le conseguenze che l'arrivo dei nuovi venuti ha comportato sul tessuto sociale del paese in cui essi arrivano. I film di migrazione (cfr. Wahl 2005, 2008)⁸¹ presenti all'interno del campione prendono in considerazione due fasi distinte del fenomeno migratorio: in primo luogo, la fase della partenza, cioè dell'arrivo dei migranti nel paese di immigrazione e del loro primo inserimento nel nuovo contesto sociale; in secondo luogo, la delicata e spesso conflittuale fase dell'integrazione sociale non solo (e tanto) della prima generazione, ma anche (e soprattutto) della seconda generazione, cioè dei figli di immigrati nati nel nuovo paese, i quali si sentono spesso in bilico fra il senso di appartenenza al luogo in cui sono nati e cresciuti e la lealtà dovuta alla terra originaria da cui provengono i loro genitori⁸² (cfr. anche Naficy, 2001; Berger & Komori, 2010; Biscio, 2013; de Higes Andino, 2014a, 2014b).

Oltre al già analizzato *14 kilómetros* (2007) diretto da Gerardo Olivares (cfr. 3.1.1), gli altri film che si incentrano sulla fase della partenza dei migranti e sul loro primo inserimento nella nuova realtà sono *Bread and Roses* (2000) e *It's a Free World...* (2007) diretti da Ken Loach, *The Visitor* (Thomas McCarthy, 2007), *Welcome* (Philippe Lioret, 2009), *Nuovomondo* (Emanuele Crialesi, 2006) e *Hai paura del buio* (Massimo Coppola, 2011). Immigrazione clandestina, sfruttamento della manodopera straniera e rispetto della dignità umana sono al centro dei due film di Ken Loach: *Bread and Roses* ambientato negli Stati Uniti, *It's a Free World...* nel Regno Unito. Protagonista del primo film è Maya (Pilar Padilla), una ragazza messicana, che entra illegalmente negli USA per raggiungere la sorella Rosa (Elpidia Carrillo). Assunta nella stessa impresa di pulizie dove lavora la sorella, Maya si rende subito conto delle dure condizioni di lavoro a cui lei e i suoi colleghi, tutti immigrati, sono costretti (precarietà, assenza di qualsiasi tipo di tutela) e decide di lottare, appoggiata dal giovane sindacalista americano Sam (Adrien Brody). Attirata l'attenzione dei mass media, la protagonista viene arrestata dalla polizia ed espulsa

⁸¹ Se in Wahl (2005: 5) lo studioso parla di "Immigrant Film", che nella traduzione dell'articolo disponibile in italiano sulla stessa rivista *Cinemascope* Massimiliano Gaudiosi rende con "film di immigrazione", in Wahl (2008: 340), l'autore dice apertamente di preferire la dicitura "migration film" a quella di "immigrant film". L'etichetta italiana "film di migrazione", che qui si propone, ricalca la scelta di Wahl e appare una soluzione adeguata che permette di riferirsi tanto all'emigrazione (la partenza dal proprio paese alla volta di una nuova destinazione) quanto all'immigrazione (l'arrivo e l'inserimento in un altro paese).

⁸² Si tenga presente che, con la sola eccezione di *It's a Free World...* di Ken Loach, tutti gli altri film discussi in questa sezione sottotitolano sistematicamente le lingue secondarie presenti nei dialoghi. Quando la stessa cosa non avviene anche per la corrispondente versione italiana, questo viene specificato di volta in volta nel corso della trattazione.

dal paese, senza poter così partecipare alla manifestazione di protesta che lei stessa ha messo in piedi. Nel film *It's a Free World...* le stesse tematiche sono viste, questa volta, dalla prospettiva degli sfruttatori più che da quella degli sfruttati. La protagonista del film è l'inglese Angie (Kierston Wareing) che, licenziata in tronco dall'agenzia per cui reclutava manodopera a basso costo proveniente dall'Europa dell'Est, sceglie di mettersi in proprio e si trasforma ben presto in un'imprenditrice spietata e senza remore nel proporre lavoro nero e senza tutela agli immigrati clandestini che si rivolgono a lei alla ricerca di un'opportunità, in un mondo del lavoro sempre più precario e umiliante.

The Visitor / L'ospite inatteso è una storia agrodolce di amicizia e di immigrazione nell'America post-11 settembre che, come in *Bread and Roses*, non avrà un epilogo felice per uno dei protagonisti (che verrà espulso dal paese). Il film fa perno sull'amicizia inattesa che nasce fra il professore Walter Vale (Richard Jenkins) e una coppia di giovani immigrati che soggiornano nel paese in maniera illegale: il siriano di origini palestinesi Tarek (Haaz Sleiman) e la sudanese Zainab (Danai Gurira). Se la versione italiana di *Bread and Roses* annulla la dimensione bilingue (inglese-spagnolo) che caratterizza la versione originale adattando tutti i dialoghi del film in italiano, le versioni italiane degli altri due film (*In questo mondo libero...* e *L'ospite inatteso*) conservano la forte carica realistica data dalla presenza delle lingue secondarie che si oppongono all'inglese (polacco, ucraino e farsi nel primo caso, arabo e francese nel secondo), lingue che sono state sempre mantenute.

Diversa la situazione della versione italiana del film francese *Welcome*, che si muove invece in direzione della neutralizzazione delle situazioni multilingue rappresentate. Il film è, ancora una volta, una storia di amicizia e immigrazione illegale che vede coinvolti Simon Calmat (Vincent Lindon), ex-campione di nuoto francese, e il quindicenne curdo Bilal Kayani (Firat Ayverdi), che dall'Iraq ha raggiunto Calais a piedi. La destinazione finale di Bilal è l'Inghilterra, dove vive la ragazza di cui è innamorato. Dopo un tentativo fallito di entrare clandestinamente nel Regno Unito, il giovane curdo decide di attraversare la Manica a nuoto. Per farlo prende lezioni da Simon il quale, colpito dall'ostinazione del ragazzo, lo incoraggia nell'impresa, sfidando così le delazioni degli ostili vicini di casa, la polizia e la legge sull'immigrazione. Anche in questo caso, però, la vicenda avrà un finale amaro. Il film fa un uso totalmente realistico e "naturalistico" delle lingue (Wahl, 2005, 2008), alternando dialoghi in francese, curdo e inglese: quest'ultima è la lingua veicolare usata nella comunicazione fra i due protagonisti. La versione italiana neutralizza le diverse lingue del film, doppiando tutti i dialoghi in italiano, ma adottando al contempo una

strategia parzialmente compensativa: tutti gli immigrati, in particolare i personaggi curdi, parlano italiano standard con un'intonazione straniera ricreata *ad hoc* dagli attori doppiatori. Lo stratagemma di ricorrere a un italiano accentato per segnalare la “represented nationality” (Voellmer & Zabalbeascoa, 2014) o comunque per segnalare l'*alterità* di questi personaggi rispetto a quelli francesi è sempre un'operazione rischiosa sul piano ideologico. Ciononostante, a parere di chi scrive, il doppiaggio italiano di questo film, è riuscito a preservare nel complesso lo spirito del film, in quanto l'accento straniero simulato risulta piuttosto credibile e non fa mai cadere i personaggi che lo adoperano nel bozzettismo linguistico.

Il fenomeno migratorio è presente anche in due dei film italiani che compongono il campione: *Nuovomondo* (2006) di Emanuele Crialese e *Hai paura del buio* (2011) di Massimo Coppola. Il primo film raffigura l'Italia come un paese di emigrazione: all'inizio del Novecento Salvatore Mancuso (Vincenzo Amato) decide di lasciare la Sicilia e si imbarca per l'America insieme ai figli e alla vecchia madre, nella speranza di trovare nel nuovo mondo un destino migliore. Durante il viaggio in mare, incontra Lucy (Charlotte Gainsbourg), un'elegante signora inglese che parla la stessa lingua dell'America e che sta cercando un marito con cui poter entrare in America da donna sposata. Salvatore accetta di prenderla in moglie. Il lungo viaggio termina a Ellis Island, dove i nuovi arrivati sono sottoposti a un regime di quarantena e dove si decidono gli ingressi e i rimpatri. Ben presto gli emigranti si accorgono con amarezza che il nuovo modo non è esattamente la terra promessa che si erano illusi di trovare. Il film *Hai paura del buio* mostra, invece, la trasformazione dell'Italia in paese di immigrazione. La protagonista della vicenda è Eva (Alexandra Pirici), una ragazza ventenne di Bucarest che, dopo aver perso il lavoro, decide di vendere tutto e partire per l'Italia alla ricerca della madre. Arrivata a Melfi, Eva trascorre la notte vagabondando senza meta, finché non trova aperta un'automobile dove può ripararsi dal freddo. La vettura appartiene ad Anna (Erica Fontana), una giovane operaia dello stabilimento della FIAT, che decide di darle ospitalità nella casa che condivide con la famiglia. In entrambi i film, i dialoghi prodotti in una lingua diversa dall'italiano (il siciliano stretto e l'inglese nel primo film, il rumeno nel secondo) sono sempre sottotitolati in modo che lo spettatore possa seguire la prospettiva dei personaggi coinvolti in quegli scambi comunicativi.

L'inserimento della prima e della seconda generazione di immigrati nel nuovo tessuto sociale in cui si trovano a vivere è al centro di film come *Gegen die Wand* (2004) e *Auf der anderen Seite* (2006) diretti da Fatih Akin, *Ae Fond Kiss...* (Ken Loach, 2004), *Gran*

Torino (Clint Eastwood, 2008), *Un prophète* (Jacques Audiard, 2009) e *Beautiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010). Film come *Gegen die Wand* e *Ae Fond Kiss...* mettono in primo piano non solo il problema dell'integrazione sociale delle comunità immigrate nel paese ospite (rivendicazione identitaria ed etnica), ma anche i conflitti interni alle singole comunità, nello specifico i contrasti e i modi differenti di vedere la vita fra gli appartenenti alla prima e alla seconda generazione: da un parte, ci sono i genitori fortemente attaccati alle tradizioni del loro paese di origine (il Pakistan e la Turchia) e, dall'altra, i figli che si sentono di appartenere al paese in cui sono nati e vivono (la Gran Bretagna e la Germania). In *Gegen die Wand* il conflitto intergenerazionale abbraccia anche tematiche di genere, in particolare il ruolo della donna che la mentalità conservatrice del padre e del fratello maggiore vorrebbe obbediente e sottomessa all'uomo, un modello maschilista al cui gioco la vitale protagonista Sibel Güner (interpretata da Sibel Kekilli) cerca di sottrarsi con tutte le sue forze, cercando un matrimonio di convenienza che la liberi da quell'oppressione (cfr. Mutman, 2008). Il netto rifiuto dell'ottuso tradizionalismo della famiglia in favore di una più aperta e moderna identità tedesca comincia dal piano linguistico: Sibel preferisce parlare in tedesco invece che in turco. Le versioni italiane dei due film (intitolate rispettivamente *La sposa turca* e *Un bacio appassionato*) si muovono in direzione della neutralizzazione della dimensione bilingue che caratterizza le due pellicole. Se nel caso de *La sposa turca* tutti i personaggi del film parlano in italiano standard (compresi gli immigrati turchi di prima generazione), in *Un bacio appassionato* si cerca di compensare l'omogeneizzazione e la standardizzazione linguistica che prevale nel film (cfr. Monti, 2009, 2014; Bonsignori, 2012; Bruti & Bonsignori, 2014), facendo adottare ai genitori del protagonista Casimc una chiara intonazione straniera che serve a segnalare, almeno a livello fonologico, la distanza che separa prima e seconda generazione.

Diversa è la prospettiva con cui il film *Gran Torino* guarda all'integrazione degli immigrati, che in questo caso è vista attraverso gli occhi di un membro della società che li accoglie. Il protagonista del film è il burbero e scontroso Walt Kowalski (interpretato dal regista del film Clint Eastwood), un veterano della guerra in Corea, che mal sopporta di avere come vicini di casa dei “musi gialli”⁸³, nomignolo spregiativo con cui spesso chiama la famiglia di asiatici di etnia hmong che vivono nell'abitazione accanto alla sua. L'inaspettata amicizia che Walt instaurerà con il giovane Thao, nipote dei suoi vicini, lo spingerà ad avvicinarsi non solamente alla famiglia del ragazzo, ma a tutta la comunità

⁸³ In originale “chink” (o anche “zipperhead”). Sulla traduzione degli epiteti di natura etnica e sulle offese di stampo razzista nella versione italiana di questo film cfr. Filmer (2012).

hmong che vive nel quartiere, facendogli così superare i pregiudizi che nutriva da anni nei confronti degli asiatici. A differenza del doppiaggio dei precedenti due film analizzati, la versione italiana di *Gran Torino* preserva la dimensione bilingue presente nell'originale, mantenendo i dialoghi del film in lingua hmong che, al pari dell'originale, sono stati sottotitolati nella lingua dello spettatore (in merito cfr. anche Monti, 2014).

La dimensione multilingue viene preservata anche nella versione italiana del film *Biutiful* che il regista messicano Alejandro González Iñárritu ha diretto dopo *Babel*. Il film è ambientato a Barcellona, dove il faccendiere Uxbal (Javier Bardem) si guadagna da vivere procurando lavoro nero a immigrati che soggiornano clandestinamente nel paese. Lo stesso Uxbal vive con i due figli Ana e Mateo ai limiti della sussistenza, una situazione dunque non molto diversa da quella in cui si trovano i personaggi senegalesi e cinesi le cui vite si intrecciano con la sua. La versione italiana del film doppia i dialoghi in spagnolo e conserva, sottotitolandoli, quelli in lingua cinese e wolof.

In condizioni economiche estremamente precarie si ritrova anche il protagonista del film *Un prophète*, Malik El Djebena (Tahar Rahim), quando appena diciannovenne è mandato in prigione per scontare una pena di sei anni. Malik è un francese di origine araba (i cosiddetti “beur”), che nel corso della sua vita ha conosciuto soltanto orfanotrofi e riformatori. Al suo arrivo in carcere Malik non sa né leggere né scrivere, ma quando sei anni più tardi torna in libertà, è un uomo profondamente cambiato: ha imparato a leggere e scrivere in francese; ha imparato a parlare la lingua corsa; ha imparato a usare il suo plurilinguismo come un'arma di potere (cfr. King, 2014) nella lotta fra le due bande rivali che si contendono il controllo della prigione (gli arabi vs. i corsi); ha imparato, grazie alla protezione offertagli in carcere dal mafioso corso César Luciani (Niels Arestrup), a uccidere senza rimorsi e soprattutto a condurre traffici loschi, ma economicamente vantaggiosi. La versione italiana del film (*Il profeta*) riduce la dimensione multilingue dell'originale, mantenendo solo parzialmente le lingue secondarie del film (l'arabo e il corso) in quelle scene in cui la presenza di due lingue in opposizione fra loro assume un peso narrativo essenziale per lo sviluppo della trama, elemento che non si poteva cancellare adattando interamente i dialoghi in italiano. Ci si riferisce a quelle scene in cui il protagonista Malik sfrutta la sua conoscenza di più lingue per ingannare gli altri personaggi e trarne così vantaggio.

Immigrazione, globalizzazione e terrorismo si intrecciano nel film *Auf der anderen Seite* diretto da Fatih Akin, che ha come protagonisti personaggi con diversi retroterra linguistici e culturali: tedeschi, turchi, turchi che vivono in Germania (i.e. prima

generazione di immigrati) e tedeschi di origine turca (seconda generazione). Le vicende del film si sviluppano lungo due assi geografici distinti che alla fine si ricongiungono: la Germania (Berna e Amburgo) e la Turchia (Istanbul). L'uso delle lingue è realistico: nel film si alternano dialoghi in tedesco, in turco e in inglese, quest'ultimo usato come lingua di comunicazione fra i personaggi tedeschi e quelli turchi che non conoscono il tedesco, in particolare le tedesche Lotte e Susannae Straub e la turca Ayten. La ricchezza linguistica descritta nel film si perde nella versione italiana (*Ai confini del paradiso*), in cui tutti i dialoghi sono doppiati in italiano. In un paio di occasioni si segnala anche il possibile insorgere di ciò che Chiaro (2008, 2009), ricorrendo alla metafora della fornitura di corrente elettrica, definirebbe “drop in translational voltage”, vale a dire un problema di coerenza complessiva fra ciò che viene detto e ciò che appare sullo schermo. La prima volta, si verifica all'arrivo in Germania di Ayten (Nurgül Yesilçay): la ragazza che non parla una parola di tedesco cerca su un dizionario bilingue l'equivalente tedesco della parola ‘scarpa’ (‘Schuh’), perché vuole trovare il negozio di scarpe in cui lavora la madre Yeter (Nursel Köse), che da anni vive in Germania. In un film in cui dove tutti i personaggi parlano la stessa lingua, uno spettatore accorto potrebbe chiedersi il significato di quello che incoerentemente vede comparire sullo schermo. Il secondo punto problematico è la resa in italiano di un caso di interpretazione diegetica (O’Sullivan, 2007, 2011; Bleichenbacher, 2008) che produce un effetto straniante simile a quanto avviene ne *Il disprezzo* con il personaggio di Francesca. Lotte (Patrycia Ziolkowska), a Istanbul per cercare di aiutare l'amica Ayten che è stata arrestata, si reca presso un'associazione umanitaria per ottenere una consulenza legale: se nel dialogo originale uno dei due avvocati presenti parla in turco e l'altra collega semplicemente traduce in inglese quanto è stato appena detto, nel dialogo riscritto interamente in italiano il secondo avvocato sembra fare commenti superflui e inutili su quanto già esaustivamente spiegato dal primo collega.

Capitolo Quattro

IL MULTILINGUISMO NELLA COMMEDIA COME VEICOLO DI UMORISMO

4.1. Il multilinguismo nella commedia: giocare con la lingua vs. giocare attraverso la lingua

In questo capitolo, partendo da un'analisi dettagliata di quattro scene tratte dal film *One, Two, Three* (1961), diretto da Billy Wilder, si metterà in luce come l'uso di più lingue nel genere commedia possa diventare un chiaro veicolo di umorismo, evidenziando le implicazioni che la presenza di più lingue comporta quando un film deve essere doppiato. L'analisi verrà quindi estesa anche alle altre commedie che compongono il campione di riferimento, commedie che presentino somiglianze e differenze con questo primo film, usato dunque come punto di partenza e di riferimento per le considerazioni che verranno fatte a seguire. La confusione delle identità linguistiche e culturali appare un vero e proprio leitmotiv delle commedie che portano sullo schermo la rappresentazione di un incontro interculturale. Questa confusione agisce tanto a livello diegetico (nelle interazioni, cioè, fra i personaggi del film) quanto a livello di percezione da parte dello spettatore di quanto avviene sullo schermo (livello extra-diegetico). L'umoristico che la presenza di lingue diverse spesso produce in un film non deve essere inteso solamente come umorismo che si esprime attraverso la parola (come avviene, per esempio, nel caso dei giochi di parole o delle battute di spirito), quanto piuttosto come una forma di umorismo che coinvolge un'area più ampia in cui è la lingua in sé, e più in generale l'identità culturale, a creare un effetto comico.

In altri termini, quando si parla di umorismo e di effetto comico che la presenza sullo schermo di lingue e culture diverse produce, non ci si riferisce solamente all'umorismo che si esprime attraverso la parola, ciò che Chiaro (1992, 2004) chiama “verbally expressed humour”, come avviene con le battute di spirito o i giochi di parola, ma piuttosto a un'area più ampia in cui sono le stesse identità linguistiche e culturali a diventare il bersaglio di “a ‘good line’, a sharp and clever remark” (Chiaro, 2004: 45) finendo con il produrre un effetto comico e umoristico. In questi casi ci si trova di fronte a ciò che, seguendo Chiaro (cit.), si può definire nei termini di “non-specific VEH”, cioè un umorismo espresso

verbalmente di tipo non specifico, perché l'effetto è sì ottenuto attraverso la parola, ma l'uso della parola diventa più “difficult to define in humorous terms” (*ibidem*).

Da questo punto di vista è possibile trovare punti di contatto con quanto avviene comunemente nelle sit-com televisive (a cui le osservazioni di Chiaro si riferiscono). Chiaro (2004: 45) fa notare che:

The term ‘situation’ comedy suggests that perhaps the humour in such programmes is based on the situation, yet these programmes are extremely ‘language’ as opposed to ‘action’ based. It is sufficient to consider how much misunderstanding upon which these programmes are frequently fashioned is caused by verbal confusion, not to mention the large amount of canned laughter which occurs after quips and remarks that are not always linguistically ambiguous.

Facendo un passo ulteriore si potrebbe quindi affermare che in questi casi l'umorismo non nasce dal *come* si dice qualcosa, ma dal fatto stesso di dire questo qualcosa. In questa direzione, è possibile interpretare alcune osservazioni di Chiaro sulla lingua dei giochi di parola: parlando della loro traduzione Chiaro (1992: 89) fa un'utile distinzione fra “playing with language” e “playing through language”. Mentre nel primo caso si ha un uso “creativo” della lingua che diventa l'oggetto stesso di questo gioco, come fa la poesia o la maggior parte dei giochi di parola e delle barzellette, nel secondo, al contrario, la lingua è semplicemente il mezzo attraverso il quale si ottiene questo gioco, come avviene con la prosa letteraria, gli “OK” jokes o i graffiti spiritosi e taglienti. Chiaro osserva che:

In either case a deviance from ‘pure’ referential prose occurs. Since jokes are indeed examples of creative use of language which, like literature, breaks pre-established patterns of clearly referential prose, then [...] any joke by definition could be seen as being ‘poetic’, whether linguistically or socio-culturally inclined. While some jokes play *with* language, others simply play *through* it (*ibidem*).

Immaginando dunque un continuum che abbia come estremi, da una parte, il *giocare con la lingua* e, dall'altra, il *giocare attraverso la lingua*, il multilinguismo come veicolo di umorismo si colloca più vicino a questo secondo polo.

4.2. L'identità culturale come veicolo di umorismo

Nei prossimi paragrafi del presente capitolo si procederà, innanzitutto, con l'analisi particolareggiata di quattro scene tratte dal film *One, Two, Three* (Billy Wilder, 1961), che consentirà non solo di mettere in evidenza come il multilinguismo agisca come un dispositivo di umorismo e comicità, ma al contempo anche di fare alcune importanti considerazioni di tipo traduttivo sia sul testo originale sia sulla sua corrispondente versione doppiata in italiano. Il discorso verrà, successivamente, allargato anche alle altre commedie del campione in esame che mostrino tanto punti di contatto quanto di divergenza con gli elementi emersi dall'esame di questo primo film. La scelta di

privilegiare un esame più dettagliato di *One, Two, Three*, rispetto ad altre commedie che costituiscono il materiale di analisi della presente ricerca, è giustificata dal fatto che esso rappresenta senza dubbio il primo caso, fra i titoli del campione, in cui non solo le identità culturali, ma anche le diverse lingue impiegate hanno un certo peso quantitativo, oltre a rivestire un ruolo qualitativamente significativo all'interno del film. *One, Two, Three* è un film ambientato a Berlino Ovest nell'estate del 1961⁸⁴, qualche mese prima della costruzione del muro di separazione. Si tratta di una commedia multilingue, in cui all'inglese, lingua principale del film, si affiancano due lingue secondarie, il tedesco e il russo. L'inglese è la lingua parlata dai protagonisti della storia, la famiglia americana dei McNamara, che vive a Berlino Ovest, oltre che dagli personaggi tedeschi che gravitano al loro intorno, ed è quindi la lingua in cui sono narrati i principali avvenimenti del film: da questo punto di vista, non è solo quantitativamente, ma anche qualitativamente dominante. Ciononostante, il tedesco e il russo sono lingue usate in diversi momenti del film: anche se quantitativamente presenti in misura minore rispetto all'inglese, esse svolgono una funzione comunque importante, in quanto contribuiscono a produrre situazioni di grande ilarità e umorismo, portando un po' di scompiglio nelle vicende nel film.

Così come era già avvenuto nel precedente film di Billy Wilder *The Emperor Waltz / Il walzer dell'imperatore* (1948) e come accadrà ancora con *Avanti! / Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* (1972), l'umorismo in questo film è in buona parte basato sul contrasto fra persone che appartengono a gruppi e culture diverse: americani e tedeschi occidentali vs. russi e tedeschi orientali, capitalisti vs. comunisti. L'analisi comparativa fra la versione originale del film e quella italiana, intitolata *Uno, due, tre!*, metterà in risalto come i professionisti del doppiaggio italiano dimostrino in genere un certo grado di libertà nel gestire il multilinguismo quando hanno a che fare con il genere commedia. In alcuni casi le lingue secondarie presenti nel film (il russo e il tedesco) non sono state tradotte, con l'obiettivo di mantenere lo stesso grado di confusione che il multilinguismo genera nella versione originale. In altri casi, invece, le lingue secondarie sono state adattate in italiano, neutralizzando così il multilinguismo della versione originale, con l'intento palese di rendere più esplicita la portata umoristica che tali lingue possiedono in alcuni momenti del film.

⁸⁴ C.R. McNamara, detto "Mac" (James Cagney), dinamico e autoritario dirigente dello stabilimento di produzione della Coca Cola a Berlino Ovest, vorrebbe estendere le vendite della bibita anche nei paesi dell'Est, ma deve occuparsi di Scarlett Hazeltine (Pamela Tiffin), la figlia diciassettenne del suo capo di Atlanta in visita a Berlino. Durante il suo soggiorno, la ragazza incontra e sposa in segreto Otto Piffel (Horst Buchholz), un giovane comunista di Berlino Est. Sulle prime Mac cerca di sbarazzarsi del giovane, ma alla fine riesce a "ripulirlo", trasformandolo in un capitalista coi fiocchi.

4.2.1. One, Two, Three: *il confronto fra identità culturali come veicolo di umorismo*

Nella prima scena di *One, Two, Three* che si prenderà in esame, il protagonista Mac (James Cagney) incontra tre commissari russi con cui sta concludendo un accordo commerciale per introdurre la Coca Cola al di là della cortina di ferro. I tre uomini entrano nell'ufficio di Mac, mentre la sua segretaria, Fräulein Ingeborg, ne sta uscendo. I tre commissari si mettono a fissarla spudoratamente senza quasi accorgersi del saluto che Mac rivolge loro. Di seguito la trascrizione integrale della scena.

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Mac	Nice to see you again, Comrade Mishkin. Hey, Mishkin.	Lieto di rivederla, compagno Mishkin. Ehi Mishkin.
Mishkin	Ah, Mr. MacNamara. I would like to present Commissar Peripetchikoff, chairman of our Trade Commission, and Comrade Borodenko, from the Soft Drinks Secretariat.	Oh, Mister MacNamara. Vorrei presentarle commissario Peripetchikoff, presidente nostra missione commerciale, e compagno Borodenko, ispettorato bevande analcoliche.
Mac	Sit down. Sit down, boys.	Si seggano. Seduti, ragazzi.
Peripetchikoff	We have no objection.	Nessuna obiezione.
Mac	Cigarettes? Cigars?	Sigarette? Sigari?
Peripetchikoff	Here. Take one of these.	Provi uno di questi.
Mac	Thanks. Mmm, made in Havana.	Grazie. Ah sigaro Havana.
Peripetchikoff	We have trade agreement with Cuba. They send us cigars, we send them rockets.	Abbiamo accordi commerciali on Cuba. Loro mandano sigari, noi mandiamo razzi.
Mac	Good thinking. Now, I understand from Comrade Mishkin that you guys are very keen on getting Coca Cola into Russia.	Bello scambio. Dunque, mi ha detto il compagno Mishkin che sareste ansiosi di importare la Coca Cola in Russia.
Mishkin	He is totally wrong. I did not say we are keen. I said we are mildly interested.	Non è vero affatto. Non ho detto che siamo ansiosi, ma solo vagamente interessati.
Mac	Nevertheless, Comrade Mishkin suggested we start with 6 bottling plants. Moscow, Leningrad, Stalingrad, Kiev... (tossisce). You know something? You guys got cheated. This is a pretty crummy cigar.	Fa lo stesso. Il compagno Mishkin proponeva di iniziare con sei stabilimenti. Mosca, Leningrado, Stalingrado, Kiev... (tossisce). Sapete una cosa? Vi hanno imbrogliato. E' un vero schifo questo sigaro!
Peripetchikoff	Do not worry. We send them pretty crummy rockets.	Non si preoccupi. Anche razzi che mandiamo sono uno schifo.
Mac	(Butta il sigaro nel gabinetto) As I was saying, six plants. Moscow, Leningrad, Stalingrad, Kiev, Kharkov and Minsk, right?	Come dicevo, sei stabilimenti. A Mosca, Leningrado, Stalingrado, Kiev, Kharkov e Minsk, esatto?
Mishkin	Totally wrong. I never mentioned Minsk. I said Pinsk.	Niente affatto. Mai parlato di Minsk. Ho detto Pinsk.
Mac	All right. Pinsk is in. Minsk is out. Next, our contract will contain the usual provisions. We supply the syrup,	Va bene. Pinsk incluso. Minsk escluso. Poi, il contratto conterrà le solite modalità. Noi forniamo lo

	you do the bottling.	scioppo e voi lo imbottigliate.
Borodenko	Certainly not. We make our own syrup. You supply the formula.	Certo che no. Faremo noi scioppo. Voi fornirete formula.
Mac	Forget it, gentlemen. That formula stays in our vaults. We give it to you, first thing we know the Chinese Communists will have it.	Potete scordarvelo. La formula resta in cassaforte. Se ve la diamo, immediatamente anche la Cina comunista l'avrà.
Peripetchikoff	No formula, no deal.	Niente formula, niente contratto.
Mac	OK. No deal.	Okay. Niente contratto.
Borodenko	We do not need you. If we want Coca Cola, we invent it ourselves.	Voi non ci servite. Se vogliamo Coca Cola, noi inventiamo da soli.
Mac	Oh, yeah? In 1956, you flew a bottle of Coke to a secret laboratory in Sverdlovsk. A dozen of your top chemists went nuts trying to analyze the ingredients, right?	Ah sì? Nel 1956 ne avete mandato una bottiglia ad un laboratorio di Sverdlovsk. Una dozzina dei vostri chimici sono ammattiti cercando di analizzarla, esatto?
Borodenko	No comment.	No comment.
Mac	And in 1958, you planted two undercover agents in our home office in Atlanta to steal the formula. And what happened? They both defected and now they're successful businessmen in Florida packaging instant borscht, right?	Nel 1958 avete piazzato due agenti segreti nella sede centrale di Atlanta per rubarci la formula. E che è successo? Hanno defezionato e adesso fanno quattrini a palate in Florida producendo finta vodka. E' esatto?
Peripetchikoff	No comment.	No comment.
Mac	Last year, you put out a cockamamie imitation, Kremlin Cola. You tried it out in the satellite countries, but even the Albanians wouldn't drink it. They used it for sheep-dip, right?	L'anno scorso avete provato a smerciare un'imitazione, la Kremlin Cola, sperimentandola nei paesi satelliti. Ma neppure gli albanesi l'hanno bevuta, L'hanno usata per lavarci le pecore. E' esatto?
Mishkin	No comment.	No comment.
Mac	So either get down to business or get off the pot.	Quindi o veniamo agli affari oppure fuori dai piedi.
Peripetchikoff	My dear American friend, if we are to live together in peaceful coexistence, there must be a certain amount of give-and-take.	Mio caro amico americano, se vogliamo vivere insieme in pacifica coesistenza, dobbiamo un po' prendere, un po' dare.
Mac	Oh, sure. We give, and you take.	Ah, certo. Noi diamo e voi prendete.
Peripetchikoff	What is the matter? You do not trust us?	Come sarebbe? Non si fida di noi?
Mac	No comment.	No comment.
Peripetchikoff	If you do not mind, we'll have a little conference.	Se non dispiace, facciamo piccola conferenza.
Mac	Help yourself.	<i>Accomodatevi.</i> (sic)
I tre commissari confabulano fra loro (russo udibile, ma non decifrabile). Un orologio a cucù con l'immagine dello Zio Sam si mette a suonare al ritmo della canzone patriottica <i>Yankee Doodle Dandy</i> . I tre uomini si girano a guardarlo con aria stupefatta.		
Mishkin	What is this?	Cos'è quello?
Mac	My employees gave it to me. On the tenth anniversary of the Berlin Airlift.	Un regalo dei miei dipendenti nel decimo anniversario del ponte aereo.
Borodenko	Comrades, are we going to stand here and listen to cheap propaganda?	Compagni dobbiamo restare qui a sentire questa vile propaganda?
Peripetchikoff	Relax, Boris. While they are putting Uncle Sam in cuckoo clocks, we will	Calmati, Boris. Mentre loro mettono Zio Sam in orologio a cucù, noi

	put Soviet cosmonaut on moon.	manderemo cosmonauta sovietico su luna.
Mac	OK. So you, guys, may be the first to shoot a man to the moon, but if he wants a Coke on the way, you'll have to come to us.	Okay. Sarete forse i primi a mandare un uomo sulla luna, ma se lui vuole una Coca per strada, dovrete rivolgervi a noi.
I tre confabulano (russo udibile, ma non comprensibile).		
Peripetchikoff	All right. We agree in principle. You supply the syrup.	D'accordo, in linea di massima. Voi fornite sciropo.
Mac	Next. The deal will be set up on a royalty basis.	Poi. I pagamenti avverranno in base alle vendite reali.
Peripetchikoff	Royalty? In Russia we do not have royalty. Not since we liquidate the tsar.	Reali? In Russia non esistono reali da quando liquidammo zar.
Mac	Nevertheless, you'll pay us a percentage of the gross.	Comunque sia, ci pagherete una percentuale sulle vendite.
Mishkin	Money?	Rubli?
Mac	Dollars!	Dollari!
Peripetchikoff	Instead of dollars, you would accept three-week tour of Bolshoi Ballet?	Invece di dollari, accettereste una tournée di due mesi di Balletto Bolshoi?
Mac	Please. No culture, just cash.	Prego. Niente cultura, solo contanti.
Borodenko	The ugly American.	Avidità americana.
Mac	Next, we reserve the right to plant inspection.	Poi, noi avremo il diritto di ispezionare gli stabilimenti.
Peripetchikoff	Of course, and we reserve the right to veto.	Certo. E noi avremo diritto di veto.
Mac	Our inspectors will be entirely...	I nostri ispettori saranno autorizzati...
Peripetchikoff	We reveto it.	Noi mettiamo veto.
Mac	I thought so.	Me l'aspettavo.
Peripetchikoff	Forget details. You will draw up temporary agreement we will submit to Moscow.	Lasci i dettagli. Lei preparerà bozza di contratto noi sottometeremo a Mosca.
Mac	And I'll consult with Atlanta, Georgia.	E io dovrò sentire la sede centrale.
Borodenko	When will papers be ready?	Quando sarà pronta bozza?
Mac	I'll put my secretary right to work on it.	Metterò subito a lavoro la mia segretaria
Mishkin	Your secretary, she is that blonde lady?	Sua segretaria è quella biondona?
Mac	That's the one.	Proprio lei.
I tre confabulano (russo udibile, ma non comprensibile).		
Peripetchikoff	You will send papers to East Berlin with blonde lady in triplicate.	Lei manderà bozza di contratto a Berlino Est con bionda in tre esemplari.
Mac	You want the papers in triplicate or the blonde in triplicate?	Cosa volete in tre esemplari? La bozza o la bionda?
Peripetchikoff	See what you can do. We are staying at the Grand Hotel Potemkin.	Faccia Lei per il meglio. Noi abitiamo al Grand Hotel Potemkin.
Mac	OK. How about a little vodka and Coke?	Okay. Ora posso offrirvi una vodka e Coca?
Peripetchikoff	No, thank you. We have emergency meeting with Swiss trade delegation. They sent us 20 carloads of cheese. Totally unacceptable. Full of holes. Goodbye.	No, grazie. Abbiamo riunione di emergenza con missione commerciale svizzera. Ci hanno mandato venti vagoni di formaggio del tutto inaccettabile. Pieno di buchi, Arrivederci.
Mac	See you round the campus.	Ci vediamo in galleria.

I tre commissari lasciano l'ufficio di Mac. Varcata la soglia, si girano verso l'avvenente segretaria, che proprio in quel momento si piega per sistemare dei documenti in un raccoglitore, mettendo ben in evidenza il fondoschiena. Si soffermano a guardarla con aria compiaciuta.		
Peripetchikoff	(<i>parla in russo</i>) Ring-a-ding-ding!	Dobbiamo riconoscere che questi capitalisti sanno come mettere insieme una donna! Sì, sì, sì, sì!

Esempio 4.1. Da *One, Two, Three* e *Uno, due, tre!*

L'umorismo di questa scena è tutto giocato sul confronto fra identità culturali: americani contro russi, capitalisti contro comunisti. Questo avviene su due piani. Innanzitutto a livello di visione fortemente stereotipata che ognuna delle parti ha dell'altra. Basta leggere la trascrizione del dialogo per rendersene conto. Da una parte, gli americani avidi e ambiziosi (“the ugly American”, come commenta a un certo punto uno dei tre commissari), concentrati solo sul dio danaro, incapaci di apprezzare il valore della cultura (il rifiuto categorico di Mac di essere pagato con un “three-week tour of Bolshoi Ballet”⁸⁵), orgogliosi del loro spirito imprenditoriale e che non vogliono cedere il passo alla Russia né tantomeno alla Cina comunista (l'ostinata difesa della formula della Coca Cola). Dall'altro, i russi, con il loro amore per la cultura (la musica e il balletto), fieri dei loro cosmonauti che hanno superato gli astronauti del blocco occidentale, sempre pronti a “inventarsi” qualcosa per battere i rivali, disposti a fare appello tanto ai propri meriti (i.e. impiegando i loro migliori chimici per ricostruire nei propri laboratori la formula segreta della Coca Cola) quanto a utilizzare maniere non esattamente “ortodosse” pur di raggiungere un obiettivo (i.e. inviando degli agenti segreti nella sede di Atlanta per rubare la formula).

In secondo luogo, l'umorismo agisce anche sul piano della lingua: nella versione originale i tre commissari, interpretati dall'attore austriaco Leon Askin (Peripetchikoff) e dai tedeschi Ralf Wolter (Borodenko) e Peter Capell (Mishkin), parlano un inglese non del tutto fluente e con un marcato accento russo. Il doppiaggio segue l'originale mantenendone lo spirito: i tre parlano un italiano abbastanza sgrammaticato e con un chiaro accento russo: un accento per così dire “tipico”, o meglio stereotipico. Del resto la versione originale ricorre a questa stessa modalità di messa in scena, se si considera che, a ben vedere, i ruoli dei tre commissari sono stati affidati ad attori non russi, bensì di madre lingua tedesca. Ricorrere a un accento stereotipico si rivela un meccanismo di rappresentazione dell'alterità culturale molto praticato tanto nel cinema (cfr. Kozloff,

⁸⁵ Si noti come nella versione italiana la durata della tournée del Balletto Bolshoi sia stata allungata a ben due mesi rispetto alle sole tre settimane della versione originale. Che questo sia dovuto a un errore di traduzione o che invece rappresenti una scelta deliberata da parte dei responsabili dell'edizione italiana, resta il fatto che nel dialogo italiano l'effetto comico ne risulta accresciuto.

2000: 80-84; O'Sullivan, 2007, 2011: 26-35 e 112-126; Bleichenbacher, 2008: 59-66; Cronin, 2009: 29-53 e 54-80) quanto nei prodotti audiovisivi più in generale (per il teatro cfr. Delabastita, 2002, 2005; per la sit-com televisiva cfr. Delabastita, 2010; Zabalbeascoa, 2012, 2014). In base a questo tipo di strategia (cfr. sezione 4.3.2 per maggiori dettagli), si fa parlare un personaggio di origine straniera nella lingua dello spettatore così come si immagina uno straniero la parlerebbe (nel caso specifico l'inglese nella versione originale, l'italiano in quella doppiata).

Nell'italiano “messo in bocca” ai tre commissari russi, alle vocali a [a], e [e], o [o] viene aggiunta una semivocale di appoggio i [i] oppure u [u], mentre alcune consonanti sono pronunciate in modo più aspro o gutturale. La scelta di sgrammaticare maggiormente l'italiano di questi tre personaggi rispetto a quanto essi non facciano con l'inglese risponde al tentativo di evidenziare la loro non totale padronanza della lingua del loro interlocutore: indubbiamente l'italiano presenta per uno straniero una complessità grammaticale e sintattica maggiore rispetto all'inglese. Il doppiaggio italiano del film sceglie questa strada per mantenere l'impronta umoristica che pervade la scena in originale. Si noti come a un certo punto quest'effetto sia addirittura accresciuto quando Mac dice “Accomodatevi” [akkomwɔ'datevi] invece che “Accomodatevi” [akkomo'datevi], un chiaro modo per canzonare i suoi interlocutori.

Il doppiaggio conserva nel complesso lo spirito della versione originale: questo potrebbe dipendere dal fatto che l'umorismo in questa scena sembra imboccare la strada dell'ironia e della parodia. Nelle parole di Chiaro (2004: 44): “[...] certainly irony may well be cognitively harder to decipher [*than straightforward humour*], in the sense that it is never quite clear when someone is being ironic, but it surely simpler to translate than a pun”. Certo “the difficulty of helping audience resolve the cultural concepts upon which irony is often based is equally tricky” (*ibidem*). L'opposizione capitalismo-comunismo è un concetto ben noto anche allo spettatore italiano che non ha difficoltà a cogliere il senso della scena.

Una scelta meno felice nel doppiaggio di questa sequenza è rappresentata, invece, dall'adattamento in italiano della battuta che Peripetchikoff fa in russo quando i tre uomini si imbattono di nuovo nella segretaria di Mac. In questo caso il multilinguismo è un chiaro veicolo di umorismo: lo spettatore della versione originale, anche se non conosce il russo, capisce dal contesto il senso dell'apprezzamento compiaciuto dell'uomo. Lo sguardo lascivo, le immagini (con il dettaglio sul fondoschiena della donna), il riferimento alla nota canzone d'amore di Frank Sinatra *Ring-a-ding-ding!* sono tutti elementi che

contribuiscono alla traduzione della scena, una traduzione contestuale. La scelta operata nel doppiaggio italiano è da imputare probabilmente a un fattore tecnico: la difficoltà di scritturare attori doppiatori in grado di re incidere poche frasi in russo. Bisogna, infatti, aspettare il doppiaggio di una commedia molto recente come *Everything Is Illuminated / Ogni cosa è illuminata* (Liev Schreiber, 2005) per avere il primo caso di re incisione consistente di una lingua slava (russo e ucraino) da parte degli attori doppiatori italiani⁸⁶. Si potrebbe obiettare che lo scopo di adattare in italiano la battuta in russo sia di mantenere o anche di “accrescere” l’effetto umoristico che il multilinguismo ha nella versione originale, nondimeno però il risultato di questa strategia sembra portare a una stigmatizzazione più scontata dello *straniero* nei termini di russi “sporaccioni”, a cui il multilinguismo nella versione originale allude, anche se in modo più morbido.

4.2.2. One, Two, Three: *Yankee go home!* - *Ruski go home!*

L'opposizione in chiave umoristica fra identità culturali, fra americani e russi, da un lato, e capitalisti (repubblicani) e comunisti, dall'altro, trova la sua massima espressione in una scena successiva del film. In questo caso, è la cattiva interpretazione, o per meglio dire una conoscenza non adeguata del retroterra simbolico e di quel patrimonio comune di valori e significati socialmente condivisivi che fondano i concetti di cultura e identità (cfr. Hannerz, 1998, 2001) a innescare un momento di ilarità e comicità, specialmente se si considera che lo spettatore del film certamente condivide quel bagaglio culturale di riferimento.

Nella scena che si vuole analizzare, Mac, che sta ospitando in casa sua la vivace e svampita figlia diciassettenne del suo capo di Atlanta, Scarlett Hazeltine (nella versione italiana Rossella⁸⁷), ha appena saputo dall'autista Fritz che nel corso dell'ultimo mese la ragazza si è fatta accompagnare tutte le notti a Berlino Est, per poi rientrare furtivamente alle prime luci dell'alba in modo da non destare sospetti. Quella mattina, però, Scarlet non si è presentata al consueto appuntamento alla Porta di Brandeburgo per rincasare dai

⁸⁶ Fra le commedie del campione il primo caso in assoluto in cui il russo è stato re inciso da un attore doppiatore italiano si ha con il doppiaggio del film *The Great Race / La grande corsa* (1965). Si tratta dell'unica situazione multilingue all'interno del film: una frasetta in russo pronunciata dalla protagonista Maggie Dubois (interpretata da Natalie Wood e doppiata da Valeria Valeri) che, grazie alle sue “inaspettate” capacità linguistiche, salverà sé stessa e i suoi compagni di avventura da un sicuro linciaggio di massa. In questo caso, però, il russo è parlato dal personaggio come lingua seconda.

⁸⁷ Nella versione italiana Scarlett diventa Rossella per mantenere il legame con la protagonista del film *Gone with the Wind / Via col vento* (Victor Fleming, 1939). Questo perché in un paio di occasioni nel corso del film Phyllis, la moglie di Mac, farà delle pungenti battute sarcastiche su Scarlett con una chiara allusione alla protagonista di *Gone with the Wind*. In questo modo anche lo spettatore italiano ne può cogliere immediatamente il senso.

McNamara. Mac, allarmato perché proprio un attimo prima è stato informato dell'imminente arrivo a Berlino degli Hazeltine, va su tutte le furie, scatenando un vero e proprio putiferio, con tanto di telefonate internazionali a diverse autorità americane (fra cui l'FBI) nel tentativo di farsi aiutare a rintracciare la ragazza. Sul più bello, Scarlet piomba nel suo ufficio, come se nulla fosse. Messa alle strette da Mac, gli spiega il motivo delle sue fughe notturne a Berlino Est: lì ha incontrato un ragazzo fantastico di nome Otto di cui si è innamorata. Mac, sapendo bene del “sangue caldo” che contraddistingue la ragazza, le chiede altri dettagli in merito. Di seguito la trascrizione della parte culminante della conversazione fra i due.

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Mac	Now, you and this Otto. Exactly what do you when you're together?	Senti, tu e questo Otto che cosa fate di preciso quando siete insieme?
Scarlett	All kinds of goodies. I wash his shirts and he broadens my mind. And if it's a warm night we go lie on the roof and watch the Sputniks go by.	Oh, un sacco di cosine. Io gli lavo le camicie e lui mi illumina la mente. E se è una bella serata, ci stendiamo sul tetto a vedere gli Sputnik che passano in cielo.
Mac	Is that all?	Nient'altro?
Scarlett	Last night we were blowing up balloons.	Bè, ieri sera abbiamo gonfiato i palloncini.
Mac	Balloons?	Palloncini?
Scarlett	You know...	Ma sì..
Schlemmer	It is a communist trick. When the wind is right, they float them across to undermine our morale.	È la loro propaganda. Quando il vento è in qua, li mandano per aria per minarci il morale.
Mac	“Yankee go home”?!	“Yankee go home”?!
Scarlett	They come in all colors: green and yellow and blue.	Di tanti bei colori: verdi, gialli, blu.
Mac	You were helping this guy to spread anti-American propaganda?	E tu lo hai aiutato a fare propaganda anti-americana?
Scarlett	It's not anti-American, it's anti-Yankee. Where I come from everybody's against the Yankees.	Ma non è anti-americana, è anti-yankee. Anche noi del sud siamo contro gli Yankee.
Schlemmer	I have a good mind to change this to “Russki go home” and when the wind blows the other way...	Io cambierei la scritta in “Russki go home” e quando il vento...
Mac	OK. OK. You listen to me, Scarlett Hazeltine. There's gonna be no more of this foolishness, because tomorrow, your parents are coming to take you home.	OK. OK. Ora stammi a sentire, Rossella Hazeltine. Tutte queste sciocchezze devono finire perché domani arrivano i tuoi genitori per riportarti a casa.
La discussione fra i due prosegue. Scarlet quindi dice a Mac che Otto l'ha accompagnata e che la sta aspettando di sotto. Va alla finestra e invita il giovane a raggiungerla nell'ufficio di Mac.		
Mac	I don't want that creep in my office. Why don't you send him home to clean out his cage?	Non voglio quell'essere nel mio ufficio. Digli che torni a casa sua a pulirsi la tana.
Scarlett	I think he better be here, because we have something to tell you.	Credo sia meglio che venga perché abbiamo qualcosa da dirle.

Mac	Tell me what? You're not engaged again, are you?	Dirmi che? Non ti sarai fidanzata di nuovo, eh?
Scarlett	No, not this time.	No, stavolta no.
Mac	Thank God.	Grazie al cielo.
Scarlett	We're married.	L'ho sposato.
Mac	For a minute there, I was afraid... You're married?	Per un attimo ho temuto... L'hai sposato?
Scarlett	It will be six weeks on Monday.	Lunedì fanno sei settimane.
Mac	You married a Communist?	Hai sposato un comunista?
Scarlett	He's not a Communist. He's a Republican. He comes from the Republic of East Germany.	Ma non è un comunista, è un repubblicano. È della Repubblica orientale tedesca.

Esempio 4.2. Da *One, Two, Three* e *Uno, due, tre!*

L'umorismo in questa scena è generato, prima, dalla mancata comprensione da parte di Scarlet del carattere anti-americano della scritta riportata sul palloncino: “Yankee go home”, e poi di nuovo quando afferma veemente di non aver sposato “un comunista, ma un *repubblicano* che viene dalla *Repubblica* orientale tedesca.” (enfasi aggiunta). All'obiezione mossa da Mac di fare propaganda anti-americana l'ingenua ragazza risponde che si tratta di propaganda anti-yankee, precisando che: “Anche noi del sud siamo contro gli Yankee”. Scarlet, che è di Atlanta (in Georgia, uno degli stati membri della Confederazione secessionista nella guerra civile americana), confonde dunque la parte per il tutto, dimostrando di non essere a conoscenza del fatto che nel resto del mondo gli americani *tout court* sono stigmatizzati in chiave negativa come “Yankee”. Di conseguenza, le sfugge totalmente il carattere problematico che una scritta del genere porta con sé in una Berlino che agli inizi degli anni Sessanta è spaccata in due blocchi, quello occidentale e quello orientale. Scarlet sembra essere totalmente aliena alla situazione politica in cui si è trovata a vivere negli ultimi due mesi. Ciò che produce il sorriso nello spettatore (di entrambe le versioni) è proprio il fatto che la giovane donna non sembra cogliere per nulla il tratto umoristico, ma al contempo offensivo, che è racchiuso in un palloncino apparentemente tanto “innocuo” come quello.

*Yankee go home*⁸⁸ rappresenta, infatti, un chiaro esempio di battuta che è tipicamente contenuta in un graffito in un contesto di scontro interculturale, sulla falsa riga della coppia bilingue *Froggies go home!* - *Et ta soeur?* (Chiaro 1992: 98). Il primo elemento di questa coppia, in lingua inglese, costituisce il mondo in cui gli abitanti del Regno Unito si

⁸⁸ Si noti che nella versione italiana l'espressione *Yankee go home* è stata mantenuta in inglese per conservare intatto l'ancoraggio con il codice visivo: nel momento in cui Mac legge stupefatto la scritta sul palloncino, la macchina da presa ne fa un primo piano. Anche il successivo *Russki go home* è stato di conseguenza detto in inglese (per un problema di coerenza testuale). Anche nell'ipotesi in cui lo spettatore non dovesse conoscere il significato di questa breve frase in inglese, il suo significato viene ampiamente chiarito e specificato nel corso del dialogo del film.

accaniscono contro i loro vicini francesi: alla formula scortese (*go home*) si abbina la caricatura con cui si è soliti apostrofare i francesi (*Froggies*) con ovvio riferimento alla loro immagine fortemente stereotipata di mangiatori di rane. Il secondo elemento, in lingua francese, è la pronta risposta da parte degli abitanti d'oltre Manica al graffito inglese: in questo caso la domanda retorica riferita alla sorella dell'avversario vuole alludere a comportamenti sessuali libertini praticati dalle componenti femminili della famiglia. Si tratta di quello che Chiaro (*ibidem*) definisce “languages in contrast”, ovvero “a very common type of humour [*that*] involves jokes which play one language off against another”.

All'offensivo *Yankee go home* da parte dei russi e dei tedeschi orientali, Schlemmer, l'assistente di Mac, suggerisce di controbattere con *Russki go home*. In questa scena del film, non sono tanto le lingue a essere in contrasto fra loro, quanto le identità culturali più in generale: a ben vedere, l'insulto che i comunisti rivolgono agli americani (e ai loro alleati occidentali) è prodotto nella lingua dell'avversario (l'inglese) e non nella propria (il russo), a differenza di quanto non avvenga invece nel caso della coppia *Froggies go home!* - *Et ta soeur*, dove ciascuna delle due parti schernisce l'altra nella propria lingua. Qui la risposta da parte degli americani risulta una specie di ibrido linguistico: l'avversario è chiamato in causa nella sua lingua (*Russki*), ma l'offesa ricalca esattamente quella di partenza, anche sul piano linguistico (si dice *go home*, in inglese). Sulla scia di Chiaro (*ibidem*), si potrebbe perciò parlare in questo caso di un *umorismo fra identità linguistiche e culturali in contrasto*, dove sono piuttosto culture e identità diverse a essere messe in gioco fra loro.

Questa scena ha, inoltre, importanti conseguenze anche sul piano narrativo. La proposta di Schlemmer di rispondere a tono alla provocazione dei comunisti offre a Mac lo spunto per preparare un'ingegnosa trappola ai danni del malcapitato Otto. Innanzitutto, fingendo di voler omaggiare i novelli sposi, Mac regala a Otto l'orologio a cucù che suona al ritmo del brano patriottico americano *Yankee Doodle Dandy*. Molto abilmente, Mac glielo avvolge in una copia del *Wall Street Journal*. Inoltre, ordina a Schlemmer di attaccare un palloncino sgonfio con su scritto “*Russki go home*” al tubo di scappamento della motocicletta dell'ignaro Otto. L'idea è che il palloncino si gonfi man mano che la moto acquista velocità, attirando l'attenzione della polizia di frontiera, una volta che il giovane tedesco rientri a Berlino Est. Come lo stesso Mac spiegherà a Schlemmer (e allo spettatore) in una scena successiva, ha in sostanza assemblato tutta una serie di falsi indizi per far apparire Otto come un militante filoamericano. Come evidenziato da O'Sullivan

(2011: 74-77), tutti questi elementi preparano insieme il terreno, testuale e traduttivo, alla scena dell'interrogatorio in tedesco a cui la polizia sottometterà Otto con l'accusa di essere "ein amerikanischer Spion" (cfr. sezione 4.5.1): si tratta di un caso di "translating *mise en scène*", in cui cioè è la stessa messa in scena a farsi carico della traduzione, guidando lo spettatore nella comprensione di quei dialoghi del film che sono in tedesco, ovvero in una lingua che presumibilmente non conosce.

4.3. Gli incontri interculturali in altre commedie multilingue fra omogeneizzazione linguistica e accento tipico

In questa sezione si procederà con una carrellata di altri film presenti nel campione che presentano punti di contatto con gli elementi emersi finora nella discussione. Il filo rosso dell'analisi sarà sempre costituito dalla rappresentazione sullo schermo di un incontro interculturale. In particolare, l'attenzione verrà incentrata su due aspetti rilevanti e fra loro interconnessi: l'omogeneizzazione linguistica (cfr. Sternberg, 1981; O'Sullivan, 2007, 2011 e sezione 3.1), da una parte, e l'eventuale ricorso a un accento tipico, dall'altra.

4.3.1. L'omogeneizzazione linguistica

Le prime due commedie del campione che hanno al centro del loro intreccio un incontro fra identità linguistiche e culturali sono *The Emperor Waltz / Il valzer dell'imperatore* (1948) diretto dallo stesso e *I Was a Male War Bride / Ero uno sposo di guerra* (1949) di Howard Hawks. I due film presentano caratteristiche simili. *The Emperor Waltz*, a metà strada fra la *screwball comedy* e la commedia musicale, è un film ambientato a Vienna nel 1901. L'americano Virgil Smith (Bing Crosby), commesso viaggiatore di fonografi, giunge alla corte dell'imperatore Francesco Giuseppe, dove conosce la contessa Johanna Augusta Franziska (Joan Fontaine) in cerca di un maschio con cui fare accoppiare la propria cagna di razza. Il bastardo dell'uomo, un simpatico fox terrier, crea scompiglio nel canile reale e avrà la meglio anche sul cane di razza dello stesso imperatore nella conquista della cagnetta. Nemmeno l'intervento di uno psicanalista riuscirà a impedire l'unione fra i due cani, unione che alla fine troverà il suo corrispettivo anche con i loro padroni che si innamoreranno a loro volta. Il riferimento allegorico a un matrimonio fra persone di estrazione sociale diversa e di nazionalità differenti (nobiltà austriaca vs. classe lavoratrice americana) è evidente e percorre tutto il film.

L'opposizione fra identità culturali, però, non passa mai attraverso la lingua: anche se le vicende sono interamente ambientate in Austria, i dialoghi sono praticamente tutti in inglese che tanto i personaggi austriaci quanto il protagonista americano parlano da madrelingua. Tantomeno si fa ricorso a un qualche tipo di accento straniero per segnalare la diversa nazionalità dei personaggi. In altre parole, le lingue della storia (tedesco, inglese e inglese L2 come possibile lingua di comunicazione fra i due gruppi) sono tutte sostituite da una sola lingua del discorso (l'inglese). Solo alcuni personaggi secondari hanno un leggero accento tedesco, come per esempio il veterinario e i due poliziotti alla locanda nelle scene che si svolgono in Tirolo. Allo stesso modo anche i due spasimanti di Johanna hanno un chiaro accento straniero (uno ungherese, l'altro spagnolo). Nella versione italiana intitolata *Il valzer dell'imperatore* tutti gli accenti sono stati neutralizzati, così che tutti i personaggi del film parlano in italiano standard senza nessuna traccia di accento: l'omogeneizzazione linguistica è dunque ancora più evidente rispetto all'originale.

Simile nella modalità di riproduzione delle identità e delle lingue rappresentate (l'inglese e il francese) è il film *I Was a Male War Bride*, commedia brillante diretta da Hawks in cui alle tematiche interculturali si intrecciano questioni legate al genere (l'umiliazione del maschio da parte della donna). I protagonisti del film sono il capitano francese Henri Rochard (Cary Grant) e il tenente americano delle ausiliarie Catherine Gates (Ann Sheridan), i quali nel corso di una rocambolesca missione che svolgono insieme in Germania alla fine della seconda guerra mondiale si innamorano e decidono di sposarsi. Quando la donna viene richiamata negli Stati Uniti, il novello sposo fa di tutto pur di partire con lei, finendo con il travestirsi da donna per aggirare gli innumerevoli ostacoli burocratici che gli vengono interposti. A livello linguistico, il film sceglie la strada dell'omogeneizzazione: è praticamente tutto in inglese, con il personaggio di Cary Grant, che pur essendo francese (lo ribadisce lui stesso di continuo e lo ricorda sempre l'uniforme che indossa), parla un inglese da madrelingua e non ha nessun intonazione francese. La versione italiana segue quella originale in modo speculare.

La strada dell'omogeneizzazione è imboccata anche dal film italiano *La donna più bella del mondo* (Robert Z. Leonard, 1955) che narra in forma romanzesca la vita della famosa cantante lirica italiana Lina Cavalieri (1874-1944), interpretata da Gina Lollobrigida, dai suoi esordi in piccoli teatri di provincia alla sua affermazione come cantante, fino al suo matrimonio con il principe russo Sergio (Vittorio Gassman). Anche se gran parte della vicenda si svolge a Parigi, con il finale del film ambientato in Russia, tutti i dialoghi sono in italiano, che resta l'unica lingua del discorso. Interessante è il fatto che le componenti

iconografiche del film (come insegne, cartelli o titoli di giornali) sono, al contrario, più verosimilmente non in italiano, bensì nella lingua del paese in cui tali componenti sono di volta in volta originate: principalmente in francese e, con meno frequenza, in inglese (per gli articoli di giornale a diffusione internazionale), secondo una strategia di rappresentazione che seguendo Bleichenbacher (2008: 73-78) si potrebbe definire di “parziale presenza” delle diverse lingue rappresentate.

Una pressoché totale omogeneizzazione sul piano linguistico caratterizza anche altri due film che sono sempre ambientati a Parigi: *An American in Paris / Un americano a Parigi* (1951), commedia musicale per la regia di Vincente Minnelli, e *Parigi è sempre Parigi* (1951), diretto da Luciano Emmer. Il primo film racconta la storia d'amore fra il pittore americano Jerry Mulligan (Gene Kelly) e la giovane commessa francese Lise Bouvier (Leslie Caron). Nel mondo della finzione il francese appare decisamente sottorappresentato rispetto a quanto non avverrebbe nella vita reale: gli unici elementi che suggeriscono o, per dirla con Bleichenbacher (2008), “richiamano” la presenza del francese sono, da una parte, alcuni brevi scambi che avvengono in francese che rivestono un peso narrativo contenuto nell'economia del film e, dall'altro, il leggero accento straniero della protagonista femminile che comunque parla un inglese piuttosto fluente. Il doppiaggio italiano ha ulteriormente ridimensionato la dimensione bilingue del film, non solo adattando tutti i dialoghi francesi in italiano, ma neutralizzando totalmente l'accento di Lise (Lisa nella versione italiana) che parla italiano standard come tutti gli altri personaggi.

Il punto più critico nella versione italiana del film è, comunque, rappresentato dalla scena in cui il protagonista insegna ad alcuni bambini del posto qualche parola in inglese facendo ricorso a una canzone. Il breve scambio fra Jerry e questi bambini avviene in francese e la combinazione linguistica è dunque francese-inglese. Nella versione italiana, invece, il personaggio di Gene Kelly che è un americano che utilizza sempre l'italiano per comunicare con tutti, francesi compresi, si trova a questo punto a “parlare in inglese” (come lui stesso dice a una fioraia⁸⁹), creando un possibile *non sequitur* nello spettatore più attento. Questo “pasticcio” metalinguistico che rischia di mettere a dura prova la sospensione dell'incredulità linguistica, su cui il doppiaggio si basa (cfr. in particolare Paolinelli & Di Fortunato, 2005), costituisce una scelta obbligata, dettata dalla pratica

⁸⁹ Nella versione originale Jerry lo dice in francese: “Bonjour. Nous sommes très intelligents. Nous parlons en anglais!”. Nella versione italiana il passaggio è doppiato in “Buongiorno. Noi siamo molto intelligenti. Parliamo in inglese!” in modo da creare un ancoraggio testuale ed essere coerente con le parti della scena che sono cantate in inglese.

consolidata che caratterizza la traduzione del genere musical per cui le parti cantate di un film sono in genere mantenute in lingua originale (accompagnate o meno da sottotitoli in italiano).

Parigi è sempre Parigi offre uno sguardo divertito su “una piccola Italia provinciale” (Morandini, 2012) in trasferta all'estero allo snodo fra neorealismo rosa e commedia all'italiana (cfr. Giacobelli, 1995). Una comitiva di italiani arriva a Parigi per assistere alla partita di calcio Italia-Francia e si lancia alla ricerca dei piccoli piaceri offerti dalla grande città, tirando fuori il “lato migliore” dell'italiano all'estero (in particolare nelle sequenze della visita ai locali notturni parigini). Nonostante l'ambientazione “esotica”, l'italianità è evidenziata all'ennesima potenza, a cominciare dalla lingua: i dialoghi del film sono praticamente tutti in italiano. Nel film le situazioni multilingue sono ridotte al minimo, con il francese decisamente sottorappresentato: qualche parola di francese viene messa in bocca di quando in quando ad alcuni personaggi del posto che entrano in contatto con il gruppo di italiani in trasferta, alcuni dei quali rivelano anche un tipico accento francese quando parlano un italiano in parte pasticciato - un miscuglio di italiano, francese e italiano francesizzato; in altri momenti il francese resta per lo più in sottofondo per creare un effetto da cartolina, per dirla con Wahl (2005, 2008). In un breve passaggio ambientato all'entrata dello stadio si utilizza addirittura la lingua corsa al posto del francese per creare una situazione di parziale confusione linguistica senza però compromettere la comprensione da parte dello spettatore, questo in virtù della grande affinità e dell'alto livello di intelligibilità di fra corso e italiano. Ricorrere a dialoghi in una lingua secondaria che contengano parole imparentate a quella dello spettatore o espressioni di facile comprensione, come spesso avviene in questo film, risulta una strategia piuttosto consueta nel cinema multilingue (cfr. in particolare Bleichenbacher, 2008: 178-180; ma anche O'Sullivan, 2011).

L'omogeneizzazione linguistica con una presenza solo limitata di situazioni multilingue si ritrova anche in altre commedie che mettono in scena un incontro interculturale: tre commedie americane interamente ambientate in Italia come *Beat The Devil / Il tesoro dell'Africa*⁹⁰ (John Huston, 1953), *Buona Sera, Mrs. Campbell / Buonasera, signora*

⁹⁰ Il doppiaggio italiano d'epoca non è più disponibile. Il film è stato ridoppiato per la distribuzione sul mercato dei DVD (Sinister Film, 2011). In questa nuova versione il chiaro accento che i personaggi italiani possiedono quando parlano inglese è stato in genere neutralizzato, tranne nel caso del proprietario del ristorante *Le Blue Pavillon* che ha un leggero accento francese (sic) e usa gli allocutivi *Monsieur* e *Madame*. Il maggiore Ross (Ivor Barnard) è diventato tedesco: non solo parla un italiano con “tipico” accento tedesco, ma dice anche brevi frasi in tedesco (inserite *ex novo*). Un'altra trasformazione di identità coinvolge la nurse della protagonista Gwendolen (Jennifer Jones) che per ben due volte da spagnola (“my old Spanish nurse”) diventa francese (sic). Questi cambiamenti apparentemente bizzarri di identità culturale potrebbero, in realtà,

Campbell (Melvin Frank, 1968) e *It Started in Naples / La baia di Napoli* (Melville Shavelson, 1960). L'italianità nel film è conservata attraverso l'ambientazione e l'atmosfera (scenografia, costumi, situazioni), ma la lingua è sostituita quasi interamente dall'inglese che gli attori italiani in genere parlano in modo fluente, ma con un leggero accento e che viene accompagnato da una gestualità e da una mimica squisitamente "locale". A cominciare dalle interpreti femminili, Gina Lollobrigida nei primi due film e Sophia Loren nel terzo.

Un meccanismo simile agisce anche in tre film italiani in cui i protagonisti si recano in un paese straniero (rispettivamente il Regno Unito, gli Stati Uniti e l'Angola): *La ragazza con la pistola* (1968) e *La mortadella* (1972) diretti da Mario Monicelli, *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968) di Ettore Scola. Vale la pena sottolineare il fatto che mentre nella prima parte de *La ragazza con la pistola* i personaggi britannici con cui la protagonista Assunta (Monica Vitti) si relaziona parlano in italiano con tipico accento inglese, man mano che la vicenda procede gli altri personaggi britannici (primo fra tutti, il Dr. Osborne alias Stanley Baker) lo parlano invece in forma standard senza accento, a segnalare che la lingua del discorso (l'italiano) sostituisce la lingua della storia (l'inglese).

4.3.2. *L'accento tipico*

Le ultime considerazioni svolte inducono a esaminare in maggior dettaglio uno dei dispositivi più comuni con cui, in un regime di omogeneizzazione linguistica, è possibile richiamare le diverse lingue della storia che a livello discorsivo sono invece state sostituite da un'unica lingua, la lingua del film. Si tratta di un dispositivo linguistico che agisce a livello fonologico: l'accento che uno straniero ha, e conserva, quando parla una lingua diversa dalla propria. Tale accento può essere più o meno marcato non solo a seconda del livello di conoscenza che il parlante possiede della detta lingua straniera, ma anche, e soprattutto, a seconda delle capacità di performance (si legga: imitative) che possono variare da persona a persona. Nello specifico dell'universo cinematografico multilingue, questo significa che un personaggio di origine straniera, parlante nativo della lingua Y, parla la lingua principale del film, la lingua X, con un accento più o meno marcato (dalla sua lingua madre Y). La lingua principale o dominante del film, è il caso di ribadirlo

rispondere a un tentativo di compensare in qualche modo alla inevitabile riduzione delle situazioni multilingue in conseguenza del fatto che in traduzione i brevi dialoghi in italiano presenti nella versione originale del film si mescolano con il resto dei dialoghi doppiati dall'inglese all'italiano.

ancora una volta, è la lingua dello spettatore a cui il film (nella sua versione originale) si rivolge.

Tale accento più o meno tipico in genere cambia in base alla funzione che il personaggio o l'attore che lo interpreta ricoprono nell'economia narrativa del film. Da un lato, un film multilingue può servirsi di questo dispositivo in modo deliberato per ricordare agli spettatori che il personaggio in questione è uno straniero (per esempio, un russo) che, se a livello discorsivo parla in inglese, a livello narrativo parlerebbe più presumibilmente nella sua lingua madre. Dall'altro, ci possono essere casi in cui tale dispositivo non venga "sfruttato" in maniera deliberata dal film, ma emerga all'orecchio dello spettatore per la semplice ragione che l'attore scritturato per quel dato ruolo non è un madrelingua. In entrambi i casi, il risultato della performance linguistica può variare considerevolmente, andando da un livello più o meno elementare a uno molto alto, che può sfiorare addirittura quello di un parlante nativo.

Nella sezione precedente si sono analizzati alcuni titoli in cui personaggi stranieri si esprimono in inglese con una padronanza non dissimile a quella dei madrelingua, perché sono interpretati o da attori madrelingua inglese che simulano però di essere stranieri oppure da attori di differente nazionalità che esibiscono una performance linguistica sufficientemente elevata da collocarli sullo stesso piano dei madrelingua. In entrambi i casi, il doppiaggio italiano generalmente segue la strada della neutralizzazione, cancellando anche per gli attori non madrelingua ogni traccia di intonazione straniera. Il risultato di questo tipo di rappresentazione linguistica è ciò che si è definito omogeneizzazione totale o completa. In questa sezione si prenderanno in esame, invece, quei casi in cui il film deliberatamente fa uso di un accento stereotipico per segnalare l'identità culturale di alcuni personaggi come un sucedaneo della loro lingua madre. La prima commedia a tematica interculturale che all'interno del campione impiega questo meccanismo di rappresentazione in maniera sistematica è il film musicale *Silk Stockings / La bella di Mosca* (1957) di Rouben Mamoulian.

Il leitmotiv di *Silk Stockings* è lo stesso di *One, Two, Three*: l'opposizione russi-americani, comunisti-capitalisti. Buona parte del film è ambientata a Parigi, dove il compositore sovietico Boroff (Wim Sonneveld) accetta di collaborare alla produzione di un musical americano. Da Mosca arriva per riportarlo in patria e salvarlo dalle facili lusinghe del capitalismo la glaciale commissaria Ninotchka Yoschenko (Cyd Charisse), che ha ottenuto l'incarico dopo che i suoi tre predecessori hanno miseramente fallito nell'intento. La giovane donna sovietica finirà per innamorarsi del produttore del film,

Steve Canfield (Fred Astaire). *Silk Stockings* rappresenta la prima commedia del campione in cui le lingue rappresentate (inglese e russo) sono interamente sostituite da una sola lingua (l'inglese) che tutti i personaggi russi parlano con tipico accento russo, riprodotto con cura dagli attori⁹¹, a cominciare dalla protagonista. Questo avviene sistematicamente, sia quando essi parlano fra di loro, compreso nelle scene in Russia (ovvero, quando l'inglese è usato al posto del russo) sia quando essi interagiscono con gli americani (cioè quando più presumibilmente impiegherebbero l'inglese come L2). In altri termini, a livello discorsivo le differenze di accento “rimpiazzano” le differenze linguistiche. La versione italiana, *La bella di Mosca*, segue da vicino quella originale: i personaggi russi parlano con un tipico accento russo, ricostruito *ad hoc* dagli attori doppiatori con le stesse peculiarità fonologiche rilevate per il doppiaggio italiano di *One, Two, Three* (cfr. sezione 4.2.1).

Sulla falsa riga di *Silk Stockings* si muove anche la commedia *The Prince and the Showgirl* (1957) diretta da Laurence Olivier. La vicenda del film si svolge a Londra nel 1911 alla vigilia dell'incoronazione di Giorgio V, evento a cui parteciperà anche il reggente del piccolo stato della Carpazia, il granduca Charles (Laurence Olivier). Durante uno spettacolo il nobiluomo incontra Elsa (Marilyn Monroe), una vivace ballerina americana il cui fascino fa subito presa su di lui, spingendolo a sedurla. Grazie alla sua sensibilità e all'inaspettato acume la soubrette finirà anche con il risolvere un intrigo di corte tramato dal principe ereditario ai danni del padre. Anche se nel film si parla dello stato fittizio della Carpazia, il protagonista del film ha un chiaro e tipico accento tedesco magistralmente messo in scena da Olivier. L'inglese con accento (lingua del discorso) sostituisce quindi il tedesco (lingua della storia), la cui presenza si riduce in buona sostanza alle imprecazioni lanciate dal reggente in più parti del film⁹², che servono per creare non solo l'effetto da cartolina di cui parla Wahl (2005, 2008), ma anche per creare un momento di ilarità e comicità, in virtù di una traduzione contestuale facilmente attivabile negli spettatori.

La versione italiana, intitolata *Il principe e la ballerina*, segue la strada di una drastica omogeneizzazione, a partire dalla resa in italiano del nome del protagonista (Charles

⁹¹ Nessuno degli attori che interpretano un personaggio russo è di questa nazionalità: Cyd Charisse, George Tobias (nei panni di Markovitch) e Jules Munshin (che ha il ruolo di Bibinski, uno dei tre commissari inviati per richiamare all'ordine Boroff) sono americani; Joseph Buloff (Ivanov) è lituano, Peter Lorre (Brankov) ungherese e Wim Sonneveld (Boroff) olandese.

⁹² Il tedesco ricopre un ruolo centrale nella costruzione del complotto ai danni del reggente da parte del figlio, che viene smascherato da Elsa che, inaspettatamente, conosce il tedesco e capisce cosa il giovane sta tramando (sul multilinguismo come veicolo di suspense cfr. prossimo capitolo). Elsa, però, si smaschererà da sola più avanti nel corso del film quando farà un commento pertinente su una delle imprecazioni del principe, finendola così con il tradurla. Il doppiaggio italiano, a discapito della generalizzata riduzione del multilinguismo presente nel film, ha in queste due circostanze in parte mantenuto il tedesco, senza inciderlo di nuovo.

diventa Carlo), scelta che potrebbe essere stata dettata dalla prassi ancora in voga nella nostra lingua di italianizzare i nomi dei personaggi storici del passato, ivi compresi quelli dei componenti della famiglie reali europee che a tutt'oggi sono usati nel loro equivalente italiano. Ma soprattutto, l'omogeneizzazione si fa sentire nella generale riduzione delle situazioni multilingue presenti nella versione originale⁹³, attraverso la cancellazione totale dell'accento tipico: i reali di Carpazia parlano in italiano standard, al pari degli altri personaggi, senza nessuna inflessione straniera.

Sempre in direzione della neutralizzazione si muove la versione italiana del film *A Countess from Hong Kong* (Charlie Chaplin, 1967) intitolata *La contessa di Hong Kong*. Il film racconta dell'amore che sboccia lentamente fra la contessa russa Natasha Alexandroff (Sophia Loren), donna di dubbia moralità, e il milionario americano Ogden Mears (Marlon Brando) durante il viaggio a bordo di un transatlantico, su cui la donna si è imbarcata clandestinamente, che li porterà da Hong Kong agli Stati Uniti. In un film già di partenza decisamente monolingue, il doppiaggio italiano ne accentua maggiormente l'omogeneizzazione, prima di tutto cancellando ogni possibile percezione di un presunto accento straniero posseduto dal personaggio della Loren. Non solo. Il film presenta in un paio di occasioni due brevi scambi in francese fra Martha (Tippi Hedren), la moglie del protagonista, e la propria cameriera: nella versione italiana le due scene sono adattate in italiano con la domestica che parla con tipico accento francese e due parole francesi mantenute in tutto, *voilà* e *merci*. Questo film rappresenta il primo caso, fra tutti i film presi in esame, in cui la lingua francese viene resa in italiano con il presunto accento che un parlante francese avrebbe se parlasse in italiano⁹⁴.

Il meccanismo di rendere la lingua secondaria di un film con un italiano marcato dall'accento che più o meno tipicamente avrebbe un parlante di quella lingua straniera appare una risorsa piuttosto sfruttata dal doppiaggio, specie in tempi più recenti quando la

⁹³ Durante il colloquio fra Elsa e la regina madre, quest'ultima credendo che la ragazza sia una nobile come lei, si mette a parlare in francese, la lingua del *bon ton*, presupponendo (a torto) di essere capita. Elsa fa veri e propri "salti mortali" per non farsi scoprire. Le espressioni del suo viso fra stupore e confusione (codice visivo) aiutano lo spettatore nell'interpretazione della scena. La forte dose di umorismo contenuta, però, viene in parte compromessa nella versione italiana, perché la presenza del francese è pesantemente ridimensionata rispetto all'originale. La scena nel complesso resta credibile linguisticamente, ma la portata comica risulta indebolita: le due donne infatti sembrano capirsi molto di più di quando non avvenga in originale.

⁹⁴ Prima di questo film, questo meccanismo di sostituzione linguistica aveva riguardato solo la resa della lingua russa, a cominciare già con *La grande illusione*, versione italiana da *La grande illusion* (1937) di Jean Renoir. Con specifico riferimento al francese, una simile strategia di parziale compensazione per la neutralizzazione dell'originale dialogo in francese era già stata in parte adottata nella versione italiana del film *I Confess* (1953) di Alfred Hitchcock dal titolo *Io confesso*, per una situazione identica (cfr. sezione 5.4), in cui si erano utilizzati solamente gli allocutivi francesi *Madame* e *Monsieur*, senza però fare ricorso alla tipica intonazione francese.

presenza delle lingue secondarie in una pellicola multilingue si è fatta più significativa sia a livello quantitativo sia a livello qualitativo. Questo può nascere come un tentativo di rispecchiare da vicino quanto già avviene nella versione originale del film, come nel caso di titoli come *The Terminal* (Steven Spielberg, 2004), *Borat* (Larry Charles, 2006; Italia: 2007) e *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008) che hanno come tematica di fondo la globalizzazione, l'interconnessione fra le persone, il viaggio. Nei primi due film i rispettivi protagonisti sono due personaggi stranieri che sono interpretati da due attori anglofoni a cui viene messa in bocca una lingua non loro che hanno imparato a riprodurre e che, quando parlano in inglese, lo fanno con un accento molto forte, abilmente ricostruito. L'americano Tom Hanks impersona Viktor Navorski, un cittadino di un immaginario paese dei Balcani chiamato Krakozhia, l'inglese Sacha Baron Cohen dà il volto all'eponimo giornalista kazako inviato negli Stati Uniti per studiarne le pratiche culturali. In *Vicky Cristina Barcelona* gli attori spagnoli Penélope Cruz e Javier Bardem parlano un inglese fluente ma con un accento spagnolo chiaramente riconoscibile. Nelle corrispondenti versioni italiane di questi tre film gli attori doppiatori, monolingue⁹⁵, si fanno carico di imitare dette intonazioni straniere, ricreando quindi anche nella versione italiana la caratteristica distintiva di questi personaggi bilingue⁹⁶.

L'accento tipico ricreato *ad hoc* da attori doppiatori (monolingue) caratterizza anche la versione italiana di alcune commedie che affrontano i temi dell'immigrazione e dell'integrazione sociale, film in cui si mette in risalto la netta contrapposizione fra prima e seconda (in un caso anche terza) generazione di immigrati quali: *My Big Fat Greek Wedding / Il mio grasso grosso matrimonio greco* (Joel Zwick, 2002), *Bend It Like Beckham / Sognando Beckham* (Gurinder Chadha, 2002), *Looking for Alibrandi / Terza generazione* (Kate Woods, 2000; Italia: 2002), *Mambo italiano* (Émile Gaudreault, 2003; Italia: 2004). In questi film, il conflitto intergenerazionale non è legato soltanto ai temi dell'identità culturale e dell'appartenenza etnica, ma abbraccia spesso delicate questioni di

⁹⁵ Tom Hanks è doppiato da Angelo Maggi, Cohen da Pino Insegno, la Cruz e Bardem rispettivamente da Chiara Colizzi e Roberto Pedicini.

⁹⁶ Nella versione italiana di *Vicky Cristina Barcelona* i personaggi di Juan Antonio e Maria Elena parlano italiano con un evidente accento spagnolo. I dialoghi in spagnolo sono in genere mantenuti nella loro versione originale, senza essere reincisi, creando così una forte discrepanza fra le voci degli attori originali e quelle degli attori doppiatori (evidente soprattutto per il personaggio interpretato da Javier Bardem e doppiato da Roberto Pedicini). Solo nei casi di un brusco passaggio da una lingua e l'altra all'interno di una stessa frase, di uno stesso turno o fra turni diversi di una stessa conversazione, lo spagnolo è reinciso dai doppiatori italiani, scelta dovuta a un fattore tecnico, ovvero l'impossibilità di poter missare in una stessa traccia audio la nuova registrazione in italiano con stralci della colonna audio originale. Questo fattore tecnico è stato spesso il motivo che giustificava (e ancora giustifica) la scomparsa nella versione italiana della lingua secondaria adattata anch'essa in italiano. Sulla resa del *code-switching* nel doppiaggio italiano di film multilingue cfr. Monti (2009, 2014), Minutella (2012), Bonsignori (2012), Bonsignori & Brutti (2014).

genere, come il ruolo della donna, specie se giovane e piena di aspirazioni, oppure dell'uomo omosessuale, che fanno fatica a seguire il cammino scelto per loro dalle proprie famiglie, saldamente ancorate alla tradizione del loro paese di origine, e che invece si sentono più in sintonia con gli usi e i costumi di quello che sentono il *loro* paese, e non come un paese ospite. L'omosessualità maschile è al centro di *Mambo Italiano*, mentre il ruolo della donna in bilico fra le tendenze conservatrici della propria famiglia e le spinte innovatrici della società in cui vive viene affrontato nei restanti film (ma è presente anche in *Mambo italiano*).

Il cardine di tutte queste commedie è la rappresentazione (e la percezione da parte dei suoi protagonisti) dell'identità etnica e culturale (cfr. Monti, 2009, 2014; Minutella, 2012, Bonsignori, 2012; Bonsignori & Bruti, 2014). Il ricorso all'accento tipico nel doppiaggio italiano serve, innanzitutto, a ricreare l'etnoletto (cfr. in particolare Salmon Kovarski, 2000; Minutella, 2012; Bonsignori, 2012), ovvero la lingua del paese ospite (la lingua primaria del film: l'inglese) così come essa viene parlata da un immigrato di prima generazione, ovvero marcata da interferenze a livello morfo-sintattico, lessicale e fonologico ad opera della lingua madre di quel parlante (la lingua secondaria del film: il greco, il punjabi, l'hindi e l'italiano). *Il mio grasso grosso matrimonio greco* rispecchia fedelmente la versione originale: l'etnoletto della prima generazione di immigrati greci in America è riprodotto, con gli attori doppiatori che parlano italiano con accento tipico, mentre le sporadiche istanze di greco sono state conservate e reincise dai doppiatori. Nel caso di *Sognando Beckham*, il doppiaggio italiano conserva lo spirito del film, anche se in alcuni casi passaggi in lingua punjabi sono stati adattati in italiano (cfr. Minutella, 2012): l'accento tipico diventa il primo marcatore dell'identità etnica che nella versione italiana in alcuni casi sostituisce in maniera compensativa la scomparsa della lingua secondaria.

Un simile meccanismo di parziale compensazione per la neutralizzazione della lingua secondaria del film (l'italiano) contraddistingue anche il doppiaggio di due commedie sul tema dell'immigrazione che hanno come protagonisti personaggi di origine italiana: *Terza generazione*, ambientato a Sydney (Australia) e *Mambo italiano* ambientato a Montreal (Canada). In questi due film l'inglese (nella variante australiana o canadese) è la lingua della seconda (e terza) generazione, mentre l'italiano o una sua forma dialettale (spesso risultante in una combinazione dei due elementi) quella della prima generazione. L'italiano va qui inteso in una doppia accezione: primo, come lingua parlata in maniera più o meno standard da un italofono immigrato all'estero; secondo, come una specifica varietà regionale dell'italiano (dialetto o regioletto). Per poter riprodurre anche nella versione

doppiata l'opposizione che in originale esiste fra inglese (lingua principale del film) e italiano (lingua secondaria del film), il doppiaggio di questi due film sceglie di far parlare la seconda generazione in italiano standard e al contempo di “mettere in bocca” alla prima generazione un italiano che invece si contraddistingue per il tipico accento siciliano e per l'uso di espressioni regionali e dialettali altrettanto ben note al grande pubblico, con le quali ha imparato a familiarizzare anche grazie ai prodotti audiovisivi⁹⁷. Il risultato di questa scelta traduttiva è che nella versione doppiata il dialetto e l'italiano regionale non solo sostituiscono l'italiano presente nell'originale, ma per estensione vengono impiegati per ricreare l'etnoletto parlato dalla prima generazione di immigrati italiani.

In *Terza generazione* il dialetto siciliano è usato quando in originale i personaggi parlano in dialetto siciliano - principalmente la nonna Katia (Elena Cotta), ovvero la prima generazione -, mentre l'italiano con accento e modi di dire siciliani è utilizzato per rendere sia quei passaggi del film che sono in italiano (standard o regionale) sia per ricreare in qualche misura l'etnoletto. Lo stesso avviene anche in *Mambo italiano*, dove la combinazione di italiano con accento siciliano ed espressioni dialettali siciliane non solo sostituisce l'italiano presente nella versione originale, ma costituisce anche un modo per connotare etnicamente la lingua della prima generazione, a partire dai genitori del protagonista del film. Se nella versione doppiata praticamente tutti i rappresentanti della prima generazione di immigrati italiani in Canada parlano con accento siciliano, va invece rilevata una scelta diversa operata per il personaggio di Pina Lunetti (Sophie Lorain), che finirà per sposare Nino (Peter Miller), l'uomo amato dal protagonista Angelo (Luke Kirby). Pina appartiene alla seconda generazione e pertanto non presenta i tratti tipici dell'etnoletto che contraddistingue la prima generazione. In qualche breve passaggio del film, tuttavia, questo personaggio presenta una certa influenza dell'italiano sull'inglese a livello di intonazione, caratteristica della prima generazione. Per ricreare queste momentanee “cadute etniche” nell'inglese di questo personaggio il doppiaggio italiano decide di impiegare un accento regionale diverso dal siciliano: quello abruzzese.

L'uso del dialetto siciliano risulta una prassi piuttosto consolidata nel doppiaggio di film statunitensi che hanno come protagonisti personaggi italo-americani (cfr. Parini, 2009), specie nei cosiddetti *mafia movies* o *gangster movies*, quando si deve rendere non solo istanze di italiano standard presenti nel film, ma anche l'etnoletto. L'esempio prototipico è certamente rappresentato dalla saga de *Il padrino / The Godfather* di Francis

⁹⁷ Basti fare l'esempio della fortuna serie televisiva *Il Commissario Montalbano* trasmessa dalla RAI, tratta dai romanzi scritti da Andrea Camilleri che hanno come protagonista l'omonimo personaggio e sono ambientati in Sicilia.

Ford Coppola (1972, 1974, 1990). Un altro film americano del campione di riferimento che ricorre a questa strategia è la commedia *I Love You to Death / Ti amerò.. fino ad ammazzarti* (Lawrence Kasdan, 1990). In generale, impiegare un dialetto o un accento regionale per rendere in traduzione la variazione sociolinguistica è una strategia piuttosto comune nel doppiaggio italiano che coinvolge anche altri generi cinematografici e televisivi, come per esempio l'animazione e la sit-com (cfr. Bruti, 2009; Dore, 2009).

Le potenzialità comiche legate all'uso del dialetto sono state ampiamente sfruttate anche nella versione italiana di un altro film del campione, *The Great Race* (Blake Edwards, 1965), intitolata *La grande corsa* che presenta un'aggiunta “creativa” rispetto all'originale che vale la pena ricordare in questa sede. Il personaggio di Maximillian “Max” Meen (interpretato da Peter Falk), l'assistente del diabolico Professor Fate (Jack Lemmon), l'antagonista del film, viene doppiato da Oreste Lionello con chiaro accento siciliano, lo stesso che l'attore aveva già conferito a Peter Falk nella versione italiana del film *Pocketful of Miracles* (Frank Capra, 1961) dal titolo *Angeli con la pistola*. Inoltre, il nome del personaggio (cambiato da Max a Carmelo) viene ripreso, a sua volta, da questo stesso film⁹⁸ (in originale il personaggio di Falk si chiama Joy Boy). Il doppiaggio italiano di queste due pellicole stabilisce dunque un nesso, un collegamento intertestuale ancora più evidente e solido di quanto non avvenga fra le rispettive versioni originali.

Questa sezione si chiude prendendo in considerazione la commedia tedesca *Almanya - Willkommen in Deutschland* (Yasemin Samdereli, 2011), ancora un film sul tema dell'immigrazione e dell'integrazione sociale (cfr. Heiss, 2014). Se la versione originale si muove nella stessa direzione delle altre commedie analizzate finora, sia per quanto riguarda le tematiche affrontate sia per quel che concerne l'uso delle lingue, la versione italiana (*Almanya - La mia famiglia va in Germania*) si discosta in maniera sostanziale dalle scelte operate nel doppiaggio italiano delle precedenti commedie esaminate. Anche se nella versione originale i due protagonisti, Huseyn (Vedat Erincin) e la moglie Fatima (Lilay Huser) anche da anziani⁹⁹ continuano a comunicare in turco con i propri figli, la versione italiana preferisce doppiare tutti i loro scambi in italiano standard, così che i membri di questa famiglia parlano praticamente tutti in italiano (laddove in originale i figli della coppia sono bilingue tedesco-turco). A differenza di quanto avviene nelle versioni

⁹⁸ Lo stesso era già successo anche con il film *Robin and the 7 Hoods / I 4 di Chicago* (Gordon Douglas, 1964), in cui il personaggio di Peter Falk era stato nuovamente chiamato Carmelo invece che Guy Gisborne.

⁹⁹ Il film narra le vicende di una famiglia di origine turca che vive in Germania. La storia è raccontata lungo due assi temporali distinti, intrecciati fra loro attraverso il meccanismo del flashback: gli anni Sessanta, quando il giovane Huseyn arriva con la sua famiglia in Germania, e il presente (2011), quando l'uomo, ormai diventato nonno e cittadino tedesco, proporre alla famiglia di tornare in Turchia per una vacanza estiva.

italiane delle altre commedie sul tema, però, in questo caso si sceglie di non colorire più etnicamente l'italiano dei due patriarchi mediante lo stratagemma dell'accento tipico, ricreato *ad hoc* dagli attori doppiatori italiani¹⁰⁰. La differenziazione fra prima e seconda generazione avviene soltanto sul piano sociolinguistico: i due patriarchi parlano infatti un italiano senza sgrammaticature, ma certamente più colloquiale rispetto al resto della famiglia. Il doppiaggio italiano, dunque, non ricorre più a una presunta intonazione straniera come espediente per compensare la quasi totale eliminazione della lingua turca dai dialoghi italiani del film, preferendo offrire una rappresentazione più neutra degli immigrati turchi, scevra dalle implicazioni ideologiche che il ricorso a un accento stereotipico e fittizio può portare con sé. Da questo punto di vista, si tratta di un'innovazione interessante rispetto a certe pratiche consolidate nel passato, innovazione che sembra essere confermata anche dall'analisi di Monti (2014) sul doppiaggio di film a tematica interculturale.

4.4. L'interpretazione diegetica come veicolo di umorismo

4.4.1. One, Two, Three: *la visita del medico tedesco*

In questa prima sezione si prenderà in esame un'interessante scena di *One, Two, Three* in cui il multilinguismo non solo diventa un chiaro veicolo di umorismo, ma assume anche significative implicazioni a livello traduttivo. Nello specifico, si vedrà come l'interpretazione fornita in scena da un personaggio (cfr. Baldo, 2009a) possa diventare un chiaro veicolo di umorismo. Mac, che ha appena saputo del matrimonio di Scarlet con Otto, per evitare di compromettere la sua carriera, non solo riesce a far annullare il matrimonio fra i due, ma con un abile stratagemma fa anche arrestare il giovane dalla Polizia Popolare della Germania Orientale. Comunicata a Scarlett la notizia dell'arresto di Otto (cfr. sezione 4.2.2), la ragazza sviene e i coniugi McNamara chiamano un dottore. Di seguito la trascrizione della scena. Siamo nella camera di Scarlett, il medico tedesco canticchia *La cavalcata delle Valchirie*.

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Dottore	<i>Die Temperatur, she is normal. Der Puls...</i> (scuote la testa)	<i>Die Temperatur, è normale. Der Puls...</i>
Phyllis	What's the matter, doctor?	Che c'è, dottore?

¹⁰⁰ Nelle sporadiche occasioni in cui nella versione originale Huseyn e Fatma parlano in tedesco, entrambi conservano anche da vecchi un evidente accento straniero. La versione italiana del film decide di non tenere conto di quest'aspetto e fa parlare sempre questi due personaggi senza nessuna intonazione. I personaggi di Huseyn e Fatma sono doppiati rispettivamente da Omero Antonutti e da Graziella Polesinanti.

Dottore	I have missed the first act of "The Valkyrie". <i>Der Puls</i> , he is normal. (Si sente un forte rumore di pattini a rotelle) <i>Das ist definitely nicht normal!</i>	Ho perduto "La cavalcata delle Valchirie". <i>Der Puls</i> , è normale. <i>Das ist assolutamente nicht normale!</i>
Phyllis	I'll fix that. (Esce dalla stanza)	Ci penso io.
[...] Poco dopo vediamo il medico scendere le scale e i McNamara andargli subito incontro.		
Phyllis	How is she, doctor?	Come sta, dottore?
Dottore	Perfectly normal. She keeps asking for somebody named Otto.	Perfettamente normale. Non fa che chiedere di un certo Otto.
Mac	Otto? Never heard of him.	Otto? Mai sentito nominare.
Phyllis	But she's going to be all right?	Ma crede che si rimetterà?
Dottore	<i>Hundert Prozent</i> . You will be happy to know that the young lady is... How do you say it in English? <i>Schwanger</i> .	<i>Hundert Prozent</i> . Vi farà piacere di sapere che la signorina è... Come dite voi? <i>Schwanger</i> .
Phyllis	<i>Schwanger?</i>	<i>Schwanger?</i>
Mac	What's that?	Che vuol dire?
Phyllis	You're the one studying German!	Sei tu quello che studia il tedesco!
Dottore	<i>Schwanger</i> . You know... Such a <i>Dummkopf</i> I am! <i>Schwanger, schwanger, schwanger...</i>	<i>Schwanger</i> . Sì, insomma. Come sono <i>Dummkopf!</i> <i>Schwanger, schwanger, schwanger...</i>
Tommy e Cindy, i due figli dei McNamara, fanno capolino dalla ringhiera delle scale.		
Tommy	I know what it means.	Lo so io che vuol dire.
Mac	What?	Cosa?
Tommy	You told me not to use words like that.	Tu non vuoi che dica certe parole.
Mac	Come on!	Avanti!
Cindy	Do you want me to tell you?	Te lo posso dire io?
Phyllis	Please!	Ti prego!
Cindy	Scarlett's going to have puppies.	Rossella deve fare i cuccioli.
Mac	What?!	Come?!
Phyllis	She is pregnant?	È incinta?
Dottore	That is the word! Pregnant. <i>Auf Wiedersehen!</i> (Intonando al ritmo de <i>La Cavalcata delle Valchirie</i>) <i>Schwanger</i> is pregnant, pregnant is <i>schwanger!</i> (Lascia la casa)	Ecco la parola! Incinta. <i>Auf Wiedersehen!</i> <i>Schwanger</i> è incinta, incinta è <i>schwanger!</i> <i>Schwanger</i> è incinta!
Mac	Mother of Mercy, is this the end of little Rico?	Mamma mia, è arrivata la fine del mondo!
Phyllis	All right, children, back to your room. Get ready for bed. I wonder what it is like to work for Pepsi Cola.	Su bambini, in camera vostra e andatevene a letto! Quando cominci a cercarti un posto con la Pepsi Cola?
Mac	Please, Phyllis!	Ti prego, Phyllis!
Phyllis	So tomorrow Mr. and Mrs. Hazeltine will arrive at the airport. And there will be little Scarlett - unchanged, unspoiled, unwed. Just slightly <i>schwanger</i> . Cheers!	Così domani i signori Hazeltine arriveranno all'aeroporto e troveranno la loro piccola Rosella - identica, incolume e nubile. Solo un tantino <i>schwanger</i> . Auguri!

Esempio 4.3. Da *One, Two, Three* e *Uno, due, tre!*

A livello di interazione fra identità culturali, l'umorismo di questa sequenza è ottenuto attraverso il persistente fischiettare da parte del medico (impersonato dal tedesco Henning Schlüter) de *La cavalcata delle Valchirie* di Richard Wagner, un segno inconfondibile

dell'identità tedesca in chiara opposizione all'americanità dei McNamara. A livello linguistico, invece, l'umorismo di questa scena è racchiuso tutto nella parola tedesca *schwanger* di cui il dottore non ricorda la traduzione in inglese e di cui i coniugi McNamara non conoscono il significato. Il bilinguismo tedesco-inglese del medico è ben lungi dall'essere perfetto, come la scena ha mostrato fin da subito - se si considera che tutte le parti anatomiche del corpo umano sono state menzionate dall'uomo in lingua tedesca. A rendere ancora più comico il quadro, l'interpretazione diegetica (cfr. O'Sullivan, 2007, 2011; Bleichenbacher, 2008) è affidata a due bambini, che mostrano una certa consapevolezza della delicatezza della questione e dell'importanza del loro ruolo come mediatori, con Tommy che ricorda a suo padre: "You told me not to use words like that". Alla fine, proprio l'insistenza da parte dei genitori spinge Cindy a venire in loro aiuto, spiegando il significato della misteriosa parola tedesca. La piccola deliberatamente abbassa il registro linguistico, riferendosi alla gravidanza di Scarlet con il più delicato "having puppies", come se si stesse parlando di un cagnolino o di un qualunque altro animale domestico. L'effetto comico finale di questa sequenza risiede, dunque, nella chiara rottura del tabù che in genere il sesso rappresenta se messo in relazione a bambini di età molto giovane.

A differenza della scena dei commissari russi precedentemente analizzata, in cui la battuta in russo è stata adattata in italiano, in questo caso il doppiaggio italiano segue da vicino la versione originale, scegliendo a ragione di mantenere le parti di dialogo in tedesco che sono state perciò reincise dagli attori doppiatori. Fra l'altro, vale la pena sottolineare come il medico tedesco, a differenza di quanto non avvenga per altri personaggi tedeschi che nel film parlano un inglese fluente¹⁰¹, sia l'unico personaggio che nella versione doppiata parla in italiano con un tipico accento tedesco: si tratta di una scelta obbligata in considerazione della poca dimestichezza che nella versione originale questo personaggio sembra avere con l'inglese. Nella versione italiana un lieve cambiamento si ha nell'adattamento della battuta del dottore "How do you say it in English?" che diventa un più generico "Come dite voi?". Si tratta di una prassi piuttosto consolidata nel doppiaggio quando si ha a che fare con riferimenti metalinguistici, specie nel caso del cinema multilingue: essi vengono di solito aggirati, tagliati, senza mai fare chiaro riferimento alla lingua parlata dai personaggi. È molto frequente, infatti, sentire nel doppiato italiano frasi come "Parli la mia lingua?" e simili, che sono diventate vere e

¹⁰¹ Come nel caso dell'assistente di Mac, Schlemmer (interpretato dall'attore tedesco Hanns Lothar), della segretaria, Fräulein Ingeborg (la svizzera Liselotte Pulver), e dell'autista Fritz (il tedesco Karl Lieffen), tutti personaggi che in originale parlano un inglese fluente, ma con un chiaro accento tedesco.

proprie routine traduttive (Pavesi, 2005). Il risultato è che nel doppiaggio italiano le identità culturali sono spesso private o “mutilate” della loro componente linguistica: i personaggi americani conservano tutti i loro riferimenti identitari, senza però mai essere indicati come parlanti dell'inglese, la loro lingua madre.

Si tratta di un problema molto dibattuto fra i professionisti del settore¹⁰² che in merito hanno spesso visioni contrastanti. I difensori di dette routine traduttive sostengono che esse siano l'unico modo per aggirare lo spinoso problema rappresentato da frasi apparentemente innocue che fanno riferimento alla lingua parlata dai personaggi. L'obiettivo primario sarebbe quello di mantenere la sospensione dell'incredulità linguistica, in base alla quale lo spettatore accetta per “convenzione” che in un film doppiato ciò che dovrebbe essere detto in una lingua diversa, perché la vicenda è ambientata altrove, venga invece detto nella propria (cfr. Paolinelli & Di Fortunato, 2005), quello che, in altri termini, spesso viene definita come “sospensione dell'incredulità linguistica”. Altri invece puntano l'accento proprio sul fatto che dopotutto il doppiaggio resta una convenzione e che gli spettatori ne sono comunque consapevoli: far parlare ai personaggi un italiano che in fondo non esiste alla fine rischia allo stesso modo di “smascherare il trucco” messo in scena dal doppiaggio. I tentativi di aggirare difficoltà di questo tipo in modo più “creativo” e linguisticamente credibile non mancano e la soluzione adottata in questa scena rientra appieno fra essi.

4.4.2. *L'interpretazione diegetica in altre commedie*

Uno dei casi più interessanti, presente fra i titoli che compgono il campione di riferimento, in cui l'interpretazione diegetica si colora di tonalità umoristiche è rappresentato dalla traduzione fasulla dal tedesco che il protagonista de *La vita è bella* (1997)¹⁰³ fa in una famosa scena del film (cfr. Chiaro, 2007, 2010). Guido e suo figlio Giosuè hanno appena raggiunto il dormitorio di un lager tedesco, dove sono stati trasferiti insieme ad altri italiani di origini ebraiche, quando un ufficiale tedesco irrompe sul posto,

¹⁰² Queste riflessioni hanno preso il via da e sono il risultato di lunghe e proficue conversazioni avute con alcuni professionisti del settore durante, e dopo, il tirocinio condotto all'AIDAC (Associazione Italiana Dialoghista e Adattatori Cinetelevisivi) a Roma nell'estate del 2009. Per farsi un'idea della delicatezza della questione e del dibattito sempre in corso si invita il lettore a consultare le recensioni della rivista on-line di critica del doppiaggio *aSinc* (<www.asinc.it>, ultimo accesso: 20/05/2015) che spesso si soffermano su questo problema.

¹⁰³ Il film è diviso sostanzialmente in due parti. La prima parte, ambientata in Toscana alla fine degli anni Trenta, racconta della storia d'amore fra il protagonista Guido Orefice (Roberto Benigni) e Dora (Nicoletta Braschi). La seconda parte della vicenda si svolge sei anni più tardi, quando il protagonista è deportato insieme al figlio in un campo di concentramento tedesco in Italia. Se nella prima parte del film prevalgono i toni tipici della commedia, la seconda, invece, si caratterizza per l'impronta più marcatamente drammatica.

chiedendo (in tedesco) ai presenti se fra di loro c'è qualcuno che parla tedesco. Come Bartolomeo, uno dei compagni di Guido, gli spiega rapidamente, l'ufficiale deve “spiegare tutte le regole del campo” ai prigionieri. Prontamente Guido, pur non capendo una sola parola di tedesco, si lancia in un'improbabile interpretazione consecutiva di quanto il militare sta dicendo. Di seguito la trascrizione di questo passaggio del film.

Personaggio	Battuta dialogo	Traduzione italiana
Ufficiale tedesco	<i>Alles herhören! Ich sage das nur einmal!</i>	Ascoltate tutti! Ve lo dico una volta sola!
Guido	Comincia il gioco. Chi c'è c'è, chi non c'è non c'è!	
Ufficiale tedesco	<i>Ihr seid nur einem einzigen Grund in dieses Lager transportiert worden!</i>	Siete stati portati in questo campo per un solo motivo!
Guido	Si vince a mille punti. Il primo classificato vince un carro armato vero!	
Ufficiale tedesco	<i>Um zu arbeiten!</i>	Per lavorare!
Guido	Beato lui!	
Ufficiale tedesco	<i>Jeder versuch der Sabotage wird mit dem Sofortigen Tode bestraft. Die Hinrichtungen finden auf dem Hof durch Schüsse in den Rücken statt.</i>	Qualsiasi tentativo di sabotaggio sarà punito con morte immediata. Le esecuzioni avranno luogo nel cortile con spari alla schiena.
Guido	Ogni giorno vi daremo la classifica generale da quell'altoparlante là! All'ultimo classificato verrà attaccato un cartello con su scritto “asino”, qui sulla schiena!	
Ufficiale tedesco	<i>Ihr habt die Ehre, für unser großes Deutsches Vaterland arbeiten zu dürfen, und am Bau des großdeutschen Reiches teilzunehmen.</i>	Avete l'onore di lavorare per la nostra grande patria tedesca e di partecipare alla costruzione del grande Reich tedesco.
Guido	Noi facciamo la parte di quelli cattivi che urlano. Quelli che hanno paura perdono punti.	

Esempio 4.4. Da La vita è bella

L'umorismo in questa scena è ottenuto da due fattori: per un verso, da *cosa* viene detto nel corso del processo di mediazione linguistica, e per l'altro, da *come* avviene questo processo. In merito al primo aspetto, è chiaro che lo scopo di Guido è quello di proteggere il bambino dagli orrori della realtà che li circonda, facendogli credere che stanno partecipando a un difficile ma emozionante gioco a premi, il cui premio finale è costituito da “un carro armato vero”, come il padre continuerà a ripetere al figlio a più riprese nel corso del film. L'aspetto più comico di questa contro-traduzione risiede, tuttavia, non tanto nel contenuto delle parole di Guido, quanto piuttosto nella loro forma, vale a dire nelle modalità con cui quest'interprete fasullo porta avanti il processo di mediazione linguistica.

Guido mette in scena una vera e propria caricatura dell'ufficiale tedesco, che imita non solo nel tono di voce, ma anche nel ritmo, nella prosodia, nelle pause, e nei gesti, fino a produrre frasi in italiano che mostrano una lunghezza molto simile, per non dire la stessa, di quelle tedesche di cui sono interpretazione.

Anche se le parole dell'ufficiale tedesco non sono sottotitolate in italiano, gli spettatori capiscono fin da subito che hanno di fronte un interprete bugiardo e inaffidabile: il contesto li guida nell'interpretazione della scena, attivando una traduzione contestuale. La visione precedente di altre pellicole sullo stesso tema (la seconda guerra mondiale e l'olocausto) li hanno resi familiari con situazioni simili a quella rappresentata in questa scena: gli spettatori hanno, cioè, interiorizzato una serie di aspettative, di copioni attesi, o, per dirla nei termini della psicologia cognitiva, di schemi interpretativi (cfr. Bartlett, 1932) o *script* (cfr. Schank & Abelson, 1977) entro cui inquadrare e rapportare il comportamento (anche linguistico) dei soldati tedeschi del Terzo Reich in circostanze del genere. In questo caso, ad agevolare ulteriormente la comprensione contribuisce anche lo stesso comportamento di Guido: quello che dice e come lo dice rappresentano due indizi inequivocabili della sua “disonestà” come interprete. Come dire che agli occhi dello spettatore la contro-traduzione finisce per smascherarsi da sola, cadendo sotto il peso della propria menzogna.

Così come era già avvenuto in *One, Two, Three*, anche questo caso di interpretazione diegetica ha delle importanti ripercussioni in termini narrativi sulla trama del film, rappresentando un vero e proprio denotare su cui si innescano tutti gli avvenimenti della seconda parte de *La vita è bella*. Lo stesso avviene anche per un altro esempio di contro-traduzione presente in una scena della commedia *Italiensk for begyndere / Italiano per principianti* (Lone Scherfig, 2000). Il film, ambientato in una cittadina della provincia danese, racconta le vicende di alcuni personaggi accomunati tutti dalla frequenza alle lezioni del corso di italiano per principianti a cui si riferisce il titolo. La pellicola è stata distribuita nel nostro paese in versione originale con sottotitoli in italiano, in modo da poter mantenere l'opposizione che esiste, a livello di traccia audio, fra la lingua madre dei personaggi (il danese) e il loro italiano, parlato come L2, caratterizzato da imprecisioni e da un evidente accento straniero. Inoltre, in termini narrativi, l'italiano riveste un ruolo importante nell'intreccio, perché è proprio grazie al corso di italiano che i protagonisti del film entreranno in contatto fra di loro, diventando amici. In alcune occasioni, l'italiano serve anche a creare momenti di confusione e conflitto insieme, portando all'insorgere di

situazioni a tratti comiche e umoristiche, come avviene nel caso dell'interpretazione deliberatamente sbagliata che si prenderà in analisi.

Halvfinn Finn (Lars Kaalund), che lavora come cameriere nel ristorante dello stadio, è stato appena licenziato da Klaus Graversen (Claus Gerving), il direttore dell'albergo che gestisce il locale, a causa del suo carattere aggressivo e dei modi bruschi con cui tratta i clienti. Nel locale lavora come cameriera anche l'italiana Giulia (Sara Indrio Jensen), che subito si schiera in favore del collega. Al licenziamento di Finn assiste anche Jørgen Mortensen (Peter Gantzler), suo migliore amico e impiegato ricezionista dell'albergo. Sia Finn sia Jorgen frequentano il corso di italiano per principianti, presentando una diversa padronanza della lingua (buona il primo, modesta il secondo). La conversazione fra questi quattro personaggi prosegue come di seguito trascritto:

Personaggio	Battuta dialogo versione originale	Sottotitoli versione italiana
Giulia	E questo idiota chi è?	
Finn	Il padrone dell'albergo che possiede questo posto.	
Giulia	Eh beh? Noi conosciamo il ricezionista che lo prenderà a botte, no?	
Finn	Lui è indifferente. È anche il capo della <i>ricezione</i> . (sic)	
Giulia	Allora <i>daglielo</i> te un paio di ceffoni. (sic) Che ci vuole?	
Klaus	(<i>parla in danese</i>)	Che sta dicendo?
Finn	Sto chiedendo se mi vuole accompagnare in cucina per essere castrato.	
Klaus	<i>guarda Finn con aria interrogativa</i>	
Finn	(<i>parla in danese</i>)	Ha chiesto se è tua la vecchia Cortina
Klaus	(<i>parla in danese</i>)	No, io ho una GTI.
Giulia	Devi solo metterlo sul tagliere così io tronco col coltello bell'affilato	
Klaus	(<i>parla in danese</i>)	Come?
Finn	(<i>parla in danese</i>)	Ti ha chiesto se vai di là in cucina ad assaggiare una specialità.
Klaus	<i>Sì. sì. Molto obrigado señorita, eh!</i>	
Giulia	Digli che se tu devi andare, me ne andrò anch'io.	
Finn	Ehi, sei troppo stupida adesso.	
Giulia	Questo è il lavoro <i>più pessimo</i> del mondo. (sic) E se tu non ci sei, perché ci dovrei restare io? A parte il fatto che se tu non ci sei, neanche Jørgen Mortensen ci sarà più... (<i>guarda in direzione di Jorgen, poi primo piano di Jorgen con aria stupita</i>) Se lui se ne va, me ne andrò anch'io.	
Klaus	(<i>parla in danese</i>)	Mi traduci per favore?
Finn	(<i>parla in danese</i>)	No.

	(molla a Klaus una pila di piatti e va via)	
Klaus	(parla in danese)	Tu, allora?
Jørgen	(parla in danese)	Ha detto... che se va via lui, lo farà anche lei.
Klaus	(parla in danese)	Benissimo. Affare fatto addio.

Esempio 4.5. Da Italiano per principianti

A differenza di quanto non avvenga per la scena de *La vita è bella*, in questo caso la versione originale del film sottotitolata in danese le battute recitate in italiano. Gli spettatori danesi possono, quindi, avvalersi dell'ausilio dei sottotitoli per superare senza problemi la confusione linguistica, che rimane pertanto solo a livello diegetico, e per sfruttare appieno della carica umoristica innescata tanto dalle truculente parole di Giulia ai danni del malcapitato direttore quanto dalla falsa traduzione fornita da Finn. Nella versione italiana la polarità fra le due lingue risulta chiaramente invertita: l'effetto umoristico è prodotto dai sottotitoli in italiano che accompagnano la contro-traduzione che Finn fa in danese, considerato che le parti di dialogo in italiano non necessitano di alcun tipo di mediazione linguistica. L'umorismo di questa scena risiede nel fatto che Klaus, ingannato dalla traduzione di Finn, finisce per fare la figura del tonto, rispondendo alla minaccia di Giulia di attentare alla sua virilità, con fare cortese e mostrandosi lusingato da quello che lui considera un gesto cortese da parte di una bella ragazza italiana. Per di più, per fare bell'impressione su Giulia, l'ingenuo direttore la ringrazia mettendo insieme una frasetta di circostanza (“*Muito obrigado señorita*”) in quello che lui crede essere italiano, ma che in realtà è un pasticcio linguistico, un miscuglio di portoghese (*muito obrigado*) e spagnolo (*señorita*).

Quando Giulia afferma con decisione la sua volontà di lasciare il lavoro, se verrà licenziato Finn, i toni della conversazione cambiano radicalmente, passando dalla confusione al conflitto linguistico. Dal momento che Finn si rifiuta categoricamente di tradurre le parole della ragazza, Klaus chiede il supporto linguistico di Jorgen che traduce in danese l'intenzione di Giulia di licenziarsi. Anche in questo film, questa scena di contro-traduzione ha delle ripercussioni a livello narrativo. Rimasto senza lavoro, Finn, che è il migliore fra gli studenti del corso di italiano, accetterà di diventarne il nuovo insegnante, dopo che quel posto era rimasto vacante con l'improvvisa morte del suo docente titolare. Non solo: la confusione linguistica generata offre a Giulia l'opportunità di confessare, in italiano, i propri sentimenti per Jorgen. Già in una precedente occasione, la cameriera italiana era ricorsa all'italiano per rivelare, in modo indiretto, il suo interessare per l'uomo: dopo aver ascoltato involontariamente una confidenza di Jørgen a Finn in cui

confessava il suo timore di essere divenuto impotente, la ragazza gli si era avvicinata dicendogli in italiano che “Bisogna anche trovare quella [*la donna*] giusta”. In modo del tutto simile, durante il viaggio finale, organizzato a Venezia dagli studenti del corso di italiano, sarà invece Jorgen a dichiararsi a Giulia in danese, presupponendo a torto che la ragazza¹⁰⁴ non capisca la lingua.

Un altro caso in cui un'interpretazione diegetica decisamente “libera” si combina a una dichiarazione d'amore piena di impliciti e di “non detto” (Mizzau, 1998), tingendosi di toni umoristici, è presente nel film franco-libanese *Et maintenant, on va où? / E ora dove andiamo?* (Nadine Labaki, 2011; Italia: 2012). Il film, in cui gli elementi della commedia si mescolano a quelli del film drammatico (cfr. Morandini, 2012), è ambientato in un isolato paesino del Libano, dove cristiani e musulmani convivono in pacifica armonia. La situazione comincia a incrinarsi quando, grazie ad alcuni ragazzi del villaggio che hanno recuperato un'antenna parabolica, la televisione irrompe nella vita della comunità, informando, attraverso i suoi notiziari, dei sanguinosi scontri religiosi che stanno sconvolgendo il resto del paese. Poiché il malcontento inizia pian piano a contagiare anche gli uomini del villaggio, le donne si ingegnano per cercare di tenerli distratti e scongiurare così il conflitto. La loro prima mossa è quella di invitare nel paese un gruppo di attraenti ballerine ucraine, il cui arrivo produce un grande scompiglio fra i componenti maschili della comunità.

In questa scena, la protagonista Amale (Nadine Labaki), cristiana, si reca con l'amica Afaf (Layla Hakim), musulmana, a casa di Rabih (Julian Farhat), fratello di quest'ultima, per chiedergli di dare ospitalità a Katia (Oxana Chihane), una delle ballerine ucraine appena arrivate in paese. Amale e Rabih si piacciono, ma nessuno dei due riesce a fare il primo passo e dichiararsi apertamente: entrambi sembrano nutrire remore, a causa probabilmente del diverso credo religioso che professano (lei è cristiana, lui è musulmano). In una precedente scena, ambientata nel bar di Amale, avevamo visto Rabih lanciarsi in un alterco con un esponente della comunità cristiana, alterco che dalle parole presto è passato alle mani. Per calmare gli animi Amale si era intromessa, invitando Rabih a picchiare anche lei, che è “una di loro [*una cristiana*]”. Nella scena in analisi, poiché Katia comunica con i suoi ospiti esclusivamente in inglese, ad Amale viene chiesto di fare da mediatrice. Come negli altri due casi esaminati in questa sezione, anche questa volta si tratta di una contro-traduzione: Amale mette in bocca alla ragazza ucraina parole non sue:

¹⁰⁴ Questo personaggio parla praticamente sempre in italiano in tutte le scene del film in cui appare. La convinzione di Jorgen che Giulia non capisca o capisca poco il danese è comprensibile. Gli spettatori del film sanno, invece, che non è così (cfr. le considerazioni fatte sopra nel testo).

sfrutta questo contesto comunicativo, solo “apparentemente” mediato, per dire a Rabih cose che non ha mai avuto il coraggio di dirgli esplicitamente. Di seguito la trascrizione¹⁰⁵ della scena.

Personaggio	Battuta dialogo doppiaggio italiano [Sottotitolo italiano]
Rabih	Katiusha? Come il lanciarazzi? E se mi esplose sotto il naso in piena notte?
Afaf	Ihhhh, che vai a pensare!?! Perché dovrebbe esplodere, scusa?
Rabih	Quanti anni ha?
Afaf	<i>(fuori campo, con Amale in primo piano)</i> Dai, chiedile quanti anni ha!
Amale	<i>How old</i> tu?
Katia	Twenty-eight. [Sottotitolo: 28]
Rabih	Però! Sembra più giovane. <i>(Con primi piani alternati di Rabih e Amale)</i> Eh... è sposata?
Afaf	<i>(fuori campo, con Amale in primo piano)</i> È sposata? Dai, chiediglielo!
Amale	<i>Married?</i>
Katia	<i>No. I'm too young.</i> [Sottotitolo: No, sono troppo giovane.]
Afaf	Che?
Amale	Dice che è troppo giovane.
Afaf	Alla sua età io avevo già svezzato due figli!
Katia	<i>I don't have time to married. I work too much and I'm too busy.</i> [Sottotitolo: Non ho tempo di sposarmi, lavoro, sono molto impegnata.]
Rabih	Che dice?
Amale	Che non ha trovato l'uomo perfetto, il principe azzurro. E che gli uomini come te sono rari. <i>(sospira)</i>
Rabih	<i>(sospira a sua volta)</i>
Afaf	<i>(fuori campo, con Rabih in primo piano)</i> Mio fratello è un'opera d'arte!
Rabih	<i>(solleva le ciglia stupito)</i> Ha detto questo? <i>(con un sorriso compiaciuto)</i>
Afaf	Che ragazza ben educata!
Rabih	Avvertila che picchio le ragazze cristiane. <i>(Con Amale in primo piano)</i> E che se mi rompe, butto le sue cose per strada.
Afaf	<i>(fuori campo, con primi piani alternati di Rabih e Amale)</i> Perché dici così? Vergogna!
Amale	<i>I said you are welcome.</i> [Sottotitolo: Dice che sei la benvenuta.]
Katia	<i>(fuori campo, con Amale in primo piano)</i> <i>Thank you very much. I'm sure he is a very good guy.</i> [Sottotitolo: Grazie. È di certo un bravo ragazzo]
Rabih	Ora che ha detto?
Amale	Ha detto che si scusa. E che è in imbarazzo. E che non... ti farà mai arrabbiare. <i>(Con primi piani alternati di Rabih e Amale)</i> Hm. Vivrà con te nella buona e nella cattiva sorte.
Afaf	<i>(fuori campo, con primi piani alternati di Rabih e Amale)</i> Che meraviglia! Com'è educata!
Rabih	Se è così... Che mangia a colazione?

¹⁰⁵ Per facilitare la lettura si trascrive solamente la versione in italiano della scena che rispecchia con esattezza quella della versione originale: i dialoghi che qui sono riportati in italiano sono in arabo nella versione originale, mentre le parti in inglese sono così anche nella versione originale (sulla strategia della conversazione delle situazioni multilingue nel doppiaggio italiano cfr. sezione 4.4.1 e cap. 6).

Afaf	<i>(fuori campo, con Amale in primo piano)</i> Chi se ne frega di quello che mangia a colazione! Non è un problema. <i>(In campo)</i> Due uova, un bicchiere di latte ed è fatta!
Rabih	No, no, Chiediglielo!
Afaf	<i>(fuori campo, con Amale in primo piano)</i> E va beh! Chiediglielo!
Amale	<i>What you eat in the morning?</i>
Katia	<i>I don't eat breakfast, because I sleep too much and I wake up very late.</i> [Sottotitolo: Non faccio colazione, perché dormo molto e mi alzo tardi.]
Amale	Allora... dice che le bastano acqua fresca e amore. E ti preparerebbe la colazione con le sue mani.
Afaf	<i>(fuori campo, con Katia in primo piano)</i> Lei sì che sa vivere!
Rabih	<i>(guardando in direzione di Katia)</i> Se la prepara con quelle manine, accetto! <i>(Poi rivolge subito lo sguardo verso Amale, che ritrae le mani, nascondendole sotto il tavolo)</i> Ma sai una cosa? Ha l'aria troppo fiera, con la puzza sotto il naso. <i>(Con Amale in primo piano)</i> Non vado abbastanza bene per lei! Fareste meglio a portarla a casa di un cristiano.
Amale	Hai ragione! E trova che sei un egoista che pensa solo a se stesso. E che hai bisogno di tagliarti i capelli. <i>(Con Rabih in primo piano)</i> Sembri una gallina spennata!
Afaf	Come sarebbe? Ha detto questo? Davvero? Ma guarda che scostumata! Non le dare retta, anima mia! Mio fratello è perfetto! Perfetto!
Rabih	Ormai possiamo contare solo sugli stranieri
Amale	E lo stesso è per noi! Buonanotte! <i>(Si alza e lascia la stanza)</i>
Afaf	<i>(fuori campo, con Rabih in primo piano)</i> Boh? Che le è venuto?

Esempio 4.6. Da E ora dove andiamo?

Come Guido ne *La vita è bella*, anche Amale mette in scena una farsa, fornendo una traduzione fasulla delle risposte di Katia. Se inizialmente i turni conversazionali di Amale ricalcano la durata di quelli della ragazza ucraina, quando il contenuto di quello che sta traducendo si fa più personale, la durata delle sue battute si allunga decisamente, come avviene, per esempio, quando si scusa con Rabih per quanto accaduto quella stessa mattina nel bar. Diversamente da quanto non accada con Guido, però, prima ancora che il contenuto delle sue parole, sono i movimenti della macchina da presa e la sintassi filmica in genere (cioè il codice visivo) a smascherarla. Il continuo gioco di primi piani alternati fra Amale e Rabih, anche quando sono le altre due donne presenti a parlare, fa capire allo spettatore che quella non è una conversazione fra quattro persone né tantomeno un processo di mediazione linguistica, bensì un dialogo fra due persone innamorate che si stanno stuzzicando e corteggiando a furia di occhiate, di allusioni, di impliciti. A corroborare questa traduzione contestuale interviene anche un dispositivo traduttivo in senso stretto: i sottotitoli per le battute in inglese, i quali non lasciano spazi a dubbi in merito a quello che sta accadendo sullo schermo. Tutti questi fattori insieme contribuiscono ad assegnare a questa scena di contro-traduzione un'impronta divertente e umoristica, strappando in più di una occasione un sorriso allo spettatore complice di questa interprete "che gioca sporco".

Questa sezione si chiude prendendo in considerazione un caso in cui è esclusivamente la dimensione umoristica ad avere peso: quello che O’Sullivan (2011: 91-93) definisce “ludic function” dell’interpretazione diegetica. Si tratta della commedia *Trouble in Paradise* (1932) di Ernst Lubitsch, che rappresenta il primo film all’interno del campione di riferimento in cui si “sfruttano” le potenzialità dell’interpretazione diegetica in chiave comica. In una delle scene del film che sono ambientate a Venezia, Monsiuer Filiba (Edward Everett Horton) è stato appena derubato da Gaston Monescu (Herbert Marshall), il protagonista del film, un abile ladro di gioielli che alloggia nel suo stesso albergo con una falsa identità. All’arrivo dell’ispettore di polizia incaricato del caso, accompagnato da altri quattro chiassosi colleghi, l’uomo gli racconta in dettaglio l’accaduto avvalendosi dell’aiuto del direttore dell’albergo (l’attore italo-americano Fred Malatesta) che funge da interprete da e verso l’italiano. Come messo in evidenza dall’analisi di O’Sullivan (2011: 91-93), questa scena non ha un grosso peso narrativo, ma mette in scena una situazione esilarante, in cui sono i gesti e le sonorità esagerate degli italiani a creare un effetto comico. Di seguito la trascrizione integrale della scena:

Personaggio	Battuta dialogo (versione originale e italiana)
Poliziotto	<i>Mi dica un po', quanto danaro aveva questo signore?</i>
Direttore	<i>Un minuto, un minuto, già glielo domando, signore!</i> The representative of police wants to know how much money you had, Monsieur Filiba.
Filiba	Oh, yes, yes. I had exactly twenty thousand lire. I just cashed a traveller's cheque and I put the money in my wallet.
Direttore	<i>Il signore dice che aveva esattamente ventimila lire. Aveva incassato uno check e ha messo il danaro nel portafoglio.</i>
Poliziotto	<i>Sì, ma perché ha ammesso questo sconosciuto nella sua stanza?</i>
Direttore	<i>Glielo domanderò.</i> Why did you let this man in, Monsieur Filiba?
Filiba	Well, he knocked on the door. You see, I was expecting two... two business associates.
Direttore	And then what happened, Monsieur Filiba?
Filiba	Well, I said ‘Come in!’ and there he was. A fine looking man with a moustache and long sideburns. He said ‘Good evening, I'm the doctor’. I said ‘Doctor?’. He said ‘Yes, the doctor. I've come to see you about your tonsils’.
Direttore	<i>Il signore disse ‘Avanti!’ e si presentò alla porta un signore alto, i baffi lunghi, le fedine, e dice ‘Io sono il dottore’. Un minuto, ‘Il dottore?’ dice lui. Dice ‘Sì, sono il dottore. Sono venuto ad osservare le vostre tonsille’.</i>
Poliziotto	<i>Tonsille... ma soffre alle tonsille il signore?</i>
Direttore	<i>Ah, un minuto.</i> The representative of the police like to know if there is anything wrong with your tonsils, Monsieur Filiba?
Filiba	No.
Direttore	<i>Niente.</i>
Filiba	That's what I tried to tell him. Well, one word led to another. He was really a very charming fellow. We talked for about ten minutes.
Direttore	<i>Questo qua lui gli disse. Ma siccome lui era una persona molto cortese, molto gentile, parlarono assieme per dieci minuti.</i>
Poliziotto	<i>Ma riguardo a che?</i>

Direttore	<i>Ah, domando. What did you talk about, Monsieur Filiba?</i>
Filiba	About tonsils.
Direttore	<i>Tonsille!</i>
Poliziotto	<i>Ma come...</i>
Filiba	So then I said to myself Alright, if he wants to look at them, let him look at them, there's no harm in that'. Then he said 'Say Ah!'. So I said 'Ah' and that's all I remember. When I woke up I still had my tonsils but my pocketbook was gone.

Esempio 4.7. Da *Trouble in Paradise* / *Mancia competente*

Come si evince chiaramente dalla trascrizione, lo zelante direttore dell'albergo offre una precisa, pedissequa traduzione delle parole dell'ospite derubato. Quello che fa ridere in questa scena non è tanto *quello* che viene detto in questo processo di mediazione linguistica, ma il modo in cui avviene questo processo (ovvero, *come* questo qualcosa viene detto). Innanzitutto, a livello di messa in scena, il gesticolare concitato del direttore e il vociare eccessivo dei poliziotti italiani che accompagnano l'ispettore accrescono l'aspetto comico della scena. Per di più, la distanza prossemica fra le due parti coinvolte appare esageratamente marcata, considerato il contesto in cui avviene il dialogo (un interrogatorio di polizia: il risultato è che il mediatore è costretto a muoversi da una parte all'altra, rimbalzando come fosse una pallina da ping-pong. In conseguenza di questo particolare posizionamento nello spazio dei personaggi, a livello di messa in quadro¹⁰⁶, la macchina da presa fa un continuo alternarsi di campi e controcampi medi in cui compaiono di volta in volta Monsiuer Filiba e il direttore oppure il direttore e il gruppetto di poliziotti italiani.

Nella versione italiana del film dal titolo *Mancia competente* questa scena acquisisce anche una natura più squisitamente traduttiva rispetto a quanto non avvenga in originale. Il film è stato doppiato interamente in italiano, ma la versione attualmente disponibile in DVD (Ermitage Cinema, 2006) mantiene per questa scena l'audio originale. In questo caso, lo spettatore italofono (che non conosca l'inglese) si trova, dunque, nella stessa posizione dei poliziotti del film: necessita della mediazione linguistica del direttore dell'albergo per sapere cosa è successo a Monsiuer Filiba. A livello micro, questo tipo di soluzione (mantenere l'inglese e l'italiano, salvaguardando quindi la coerenza locale di questa scena, considerata singolarmente), evita il problema di dover riscrivere totalmente questa scena, al momento di doppiarla interamente in italiano¹⁰⁷. A livello macro, tuttavia,

¹⁰⁶ Su *messa in scena* e *messa in quadro* si rimanda a Casetti & di Chio (1990), in particolare cap.4.

¹⁰⁷ Riscrivere questo dialogo bilingue interamente in italiano (rendendo dunque monolingue) si sarebbe rivelato un compito non agevole, soprattutto in considerazione del fatto che l'interprete diegetico riporta quanto viene gli viene detto praticamente parola per parola e che, per di più, lo fa accompagnando le sue

questo tipo di scelta comporta sempre un problema di coerenza testuale del testo filmico doppiato preso nella sua interezza, problema che potrebbe produrre negli spettatori un possibile calo di tensione, per dirla seguendo Chiaro (2008, 2009), e quindi compromettere la sospensione dell'incredulità linguistica. Gli spettatori potrebbero chiedersi: perché mai in un film doppiato in italiano, dove si accetta per convenzione che tutti i personaggi di origine straniera parlino in italiano, un personaggio si mette invece d'un tratto a parlare in inglese? Considerando, fra l'altro, che in tutte le successive scene del film questo stesso personaggio tornerà a usare l'italiano come tutti gli altri?

4.5. L'uso di una lingua secondaria come veicolo di umorismo

4.5.1. One, Two, Three: l'interrogatorio di Otto

In questo paragrafo si analizzerà un'ultima scena tratta da *One, Two, Three*, in cui è la presenza stessa del dialogo in una delle lingue secondarie del film (nello specifico, il tedesco) a creare un effetto comico. In questo caso l'umorismo è determinato non solo, e non tanto, da quello che si dice (il *cosa*), quanto piuttosto dal semplice fatto che questo qualcosa venga detto in una lingua diversa dalla lingua principale del film (ovvero dal *come* questo qualcosa viene detto). La scena in questione si rivela interessante anche per la strategia che viene adottata nella versione italiana. Fin qui sono state considerate due possibili strade che il doppiaggio ha imboccato per gestire le situazioni multilingue presenti nel film, ovvero, da una parte, la loro neutralizzazione attraverso l'adattamento in italiano di tutte le lingue presenti nella versione originale (la scena dei commissari russi) e, dall'altra, il loro mantenimento (la visita del medico). Questa volta ci si trova dinnanzi a una terza possibilità: il ridimensionamento del multilinguismo. Si tratta di una strategia a metà strada fra le prime due: la situazione multilingue è complessivamente mantenuta, ma in alcuni passaggi la lingua secondaria viene adattata in italiano. È quanto avviene nella scena dell'interrogatorio-farsa di Otto.

Otto Piffl è il giovane studente comunista che Scarlett ha sposato a Berlino Est e con cui ha pianificato di andare a vivere a Mosca una nuova vita insieme. È un ragazzo trasandato, scontroso, oltre a essere un fervente militante comunista, motivo che lo fa entrare in contrasto con Mac su temi riguardanti il capitalismo e la politica fin dal loro primo incontro, in una scena del film in cui ancora una volta il confronto fra le identità culturali diventa veicolo di umorismo. Come si è visto nella sezione 4.2.2, attraverso un

parole con gesti molto espressivi. Sull'ancoraggio del codice verbale a quello visivo, e agli altri codici semiotici in un testo audiovisivo cfr. Chiaro (2008), Chaume (2004a, 2004b, 2012).

abile stratagemma Mac è riuscito a incastrare Otto che viene arrestato dalla Polizia Popolare con l'accusa di essere “ein amerikanischer Spion”.

La scena dell'interrogatorio di Otto assume subito agli occhi dello spettatore l'aspetto di una farsa con una forte dose di umorismo. Innanzitutto perché per tutta la durata dell'interrogatorio al malcapitato viene fatta ascoltare a ripetizione la canzone *Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini*: il giovane, esausto e morto dal sonno, finisce per confessare di essere ciò che in realtà non è, ovvero una spia americana. Anche qui il multilinguismo ricopre un ruolo primario nella costruzione di questa farsa: il ricorso al tedesco non solo serve per stigmatizzare nello spettatore la visione stereotipata dei “cattivi” tedeschi (che tanto cinema sulla seconda guerra mondiale ha contribuito a creare), ma aiuta ad accrescere la sua percezione che quello a cui sta assistendo non è altro che una situazione surreale che non può che strappargli una risata. Infatti, anche se lo spettatore non capisce il tedesco, può comunque cogliere il significato di questa scena dal contesto generale e grazie alla conoscenza degli avvenimenti accaduti fino a questo momento, cioè per mezzo della messa in scena traduttiva di cui parla O’Sullivan (2011). Il doppiaggio italiano coglie lo spirito della scena e lascia inalterato il tedesco, mantenuto inizialmente nella sua versione originale. Di seguito la trascrizione della prima parte della scena.

Personaggio	Battuta versione originale	Traduzione italiana (mantenuto il tedesco nel doppiaggio)
Otto	<i>Nein, nein. Genug, aufhören! Hör' auf! Ich will schlafen. Ich will schlafen. Lass mich nur schlafen!</i>	No, no, Basta! Smettetela! Piantatela! Voglio dormire. Voglio dormire. Lasciatemi dormire!
Primo poliziotto	<i>Sind Sie ein amerikanischer Spion?</i>	Lei è una spia americana?
Otto	<i>Nein.</i>	No.
Primo poliziotto	<i>Für wem arbeiten Sie? CIA?</i>	Per chi lavora? La CIA?
Otto	<i>Nein. Ich will schlafen.</i>	No. Voglio dormire.
Secondo poliziotto	<i>Sind Sie ein amerikanischer Spion?</i>	Lei è una spia americana?
Otto	<i>Nein.</i>	No.
Secondo poliziotto	<i>Sind Sie ein Geheimagent von Allen Dulles?</i>	È un agente segreto di Allen Dulles?
Otto	<i>Nein, nein. Lass mich schlafen. Ich will nur schlafen. Aufhören! Aufhören! Ich halte das nicht mehr aus. Ich gestehe. Ich gestehe! Ich gestehe!</i>	No, no. Lasciatemi dormire. Voglio solo dormire. Basta, vi prego! Smettetela! Non ce la faccio più. Confesso. Confesso. Confesso.
Primo poliziotto	<i>Sie gestehen was?</i>	Che cosa confessa?
Otto	<i>Alles.</i>	Tutto.
Primo poliziotto	<i>Sind Sie ein amerikanischer Spion?</i>	Lei è una spia americana?
Otto	<i>Ja, ich bin ein amerikanischer Spion. Ja, ich arbeite für die CIA. Ja, ich bin von Wall Street bezahlt.</i>	Sì, sono una spia americana. Sì, lavoro per la CIA. Sì, sono pagato da Wall Street, Sì, sono un agente

	<i>Ja, ich bin ein Geheimagent von Allen Dulles. Ja, ja, ja!</i>	segreto di Allen Dulles. Sì, sì, sì.
Primo poliziotto	<i>Unterschreiben.</i>	Firmi.

Esempio 4.8. Da One, Two, Three e Uno, due, tre!

A questo punto irrompe nella stanza Borodenko, uno dei tre commissari russi, ai quali Mac ha chiesto aiuto per tirare fuori il giovane dal guaio in cui lui stesso l'ha cacciato.

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Borodenko	<i>Borodenko, Geheimen Russische Polizei. Haben Sie ein Piffel?</i>	Borodenko di polizia segreta russa. Avete un prigioniero che si chiama Piffel?
Primo poliziotto	<i>Jawohl.</i>	<i>Jawohl.</i>
Borodenko	<i>Wir nehmen ihn gleich mit.</i>	Lo vogliamo noi, lo portiamo via.
Primo poliziotto	<i>Hier ist sein Geständnis. Er ist amerikanischer Spion.</i>	Ecco la sua confessione. È una spia americana.
Borodenko	<i>Amerikanischer Spion? Moment.</i>	Spia Americana? Un momento.

Esempio 4.9. Da One, Two, Three e Uno, due, tre!

Qui il doppiaggio neutralizza il tedesco parlato dal commissario russo e lo adatta in italiano. Anche la seconda battuta del poliziotto tedesco “Hier ist sein Geständnis. Er ist amerikanischer Spion.” è adattata in italiano e questo personaggio ha in questo punto una voce diversa (quella del doppiatore italiano) rispetto a quella che ha avuto finora (quella dell'attore originale). Se si abbandona il piano strettamente linguistico per abbracciare una più ampia prospettiva semiotica, concentrando l'attenzione sul piano fonologico, si vede subito emergere la spinosa questione dell'armonizzazione delle voci nel doppiaggio, soprattutto nel caso di commistione di codice linguistico da parte di personaggi bilingue. Se si fosse scelto di mantenere Bordenko (un personaggio comprimario) in originale mentre parla tedesco, gli spettatori avrebbero notato lo scarto fra la voce dell'attore originale e quello del doppiatore, visto che immediatamente dopo l'uomo torna a parlare in inglese con i suoi “compari”. Allora si preferisce piuttosto non armonizzare la voce di un personaggio secondario e farlo parlare in italiano. Si noti che in questa scena anche il personaggio primario di Otto ha la voce dell'attore originale, ma a differenza del commissario russo il personaggio non passa mai dal tedesco all'inglese, per cui nella versione italiana lo spettatore non può avvertire nettamente lo scarto fra le due voci.

Borodenko lascia la stanza dove si sta svolgendo l'interrogatorio e raggiunge gli altri due commissari russi che lo stanno aspettando sulla porta. La scena va avanti come segue:

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Borodenko	Did you hear that? He is a confessed American spy.	Sentito? Ha confessato di essere spia americana,
Mishkin	In that case I want nothing to do with it, because if they ever find out in Moscow...	Non voglio averci a che fare perché se lo vengono a sapere a Mosca...
Peripetchikoff	He's right. No secretary's worth that risk.	Ha ragione. Nessuna segretaria merita simile rischio.
Borodenko	On the other hand, why should they find out in Moscow? I will not inform.	D'altra parte, perché dovrebbero saperlo a Mosca? Io non informerò.
Mishkin	But if they do find out...	Ma se lo scoprissero...
Borodenko	Then we just cross the border into West Berlin.	Attraversiamo il confine con Berlino Ovest.
Peripetchikoff	That is easy for you to say. You're a bachelor. But if I defect, you know what they will do to my family? They will line them up against the wall and shoot them. My wife and my mother-in-law and my sister-in-law and my brother-in-law... Comrades, let's do it.	Facile per te dire così. Tu sei scapolo. Ma se io scappo, sai cosa succede alla mia famiglia? Li mettono tutti contro il muro e li fucilano. Mia moglie, mia suocera, mia cognata e mio cognato... Compagni, che aspettiamo?

Esempio 4.10. Da *One, Two, Three* e *Uno, due, tre!*

La scelta di adattare in italiano il dialogo in tedesco fra Borodenko e il poliziotto finisce con l'anticipare quanto nella versione originale avviene poco dopo: ovvero il commento di Borodenko ai suoi due colleghi “Did you hear that? He is a confessed American spy”. Si tratta di una strategia traduttiva di tipo testuale, di una traduzione intratestuale per dirla nei termini di Zabalbeascoa (2012, 2014): è molto frequente che in un film multilingue uno dei personaggi faccia un breve riassunto/resoconto di quanto è appena avvenuto in una situazione multilingue in modo che allo spettatore siano fornite tutte le informazioni necessarie. Il doppiaggio italiano di questa scena ha, dunque, imboccato una terza via, una strategia a metà strada fra la neutralizzazione delle situazioni multilingue (la scena dei commissari russi) e la loro conservazione (la visita del medico), ovvero la riduzione quantitativa delle due lingue presenti: la situazione multilingue è stata nel complesso mantenuta, ma in alcuni passaggi il tedesco è stata tradotto in italiano. Si noti, fra l'altro, che nella versione originale la conversazione fra i tre russi (esempio 4.10) avviene in inglese e non in russo, come invece avverrebbe nella vita reale: ovvero la lingua del discorso (l'inglese) sostituisce la lingua della storia (il russo), seconda le consuete procedure utilizzate in regime di omogeneizzazione linguistica (cfr. sezione 4.3.1).

4.5.2. *Lingue secondarie, promiscuità veicolare ed effetto comico in altre commedie*

Ricorrere a dialoghi in una lingua diversa dalla lingua principale del film per creare confusione e produrre un effetto comico è un espediente discorsivo utilizzato fin dal cinema degli anni Trenta, come l'esempio tratto dal film di Lubitsch datato 1932 dimostra chiaramente (cfr. sezione 4.4.2). Casi simili a quello di *Trouble in Paradise* si ritrovano anche in altri titoli del campione risalenti a questo stesso periodo, così come dei decenni successivi. Si tratta generalmente di un rapido passaggio del film in cui uno dei protagonisti o dei personaggi comprimari si trova a interagire con un personaggio secondario che gli parla nella lingua del paese dove è ambientata quella scena del film: il francese se l'azione si svolge in quel momento a Parigi, come nei casi di *Angel / Angelo* (1937) sempre diretto da Lubitsch e di *Shall We Dance? / Voglio danzare con te* (Mark Sandrich, 1937), oppure il tedesco nel caso di *I Was a Male War Bride / Ero uno sposo di guerra* (Howard Hawks, 1949), oppure ancora il russo nel caso di *The Great Race / La grande corsa* (Blake Edwards, 1965). Queste sequenze solitamente non hanno un peso narrativo importante per lo sviluppo della trama, ma mettono in scena un vero e proprio *pastiche* comico, in cui è la presenza stessa della lingua secondaria che crea un momento di confusione e ilarità oppure che contribuisce ad accentuarlo. La corrispettiva versione in italiano di queste scene conserva la situazione multilingue, preservandone la portata umoristica.

La commedia musicale *Shall We Dance?* si apre a Parigi: Jeffrey Baird, l'impresario del famoso ballerino russo¹⁰⁸ Petrov (Fred Astaire), ancora una volta interpretato dall'attore caratterista Edward Everett Horton, entra nel salone da ballo dove stanno facendo le prove, proprio quando un giovane cameriere in livrea sta scarabocchiando con un pennarello il grande quadro che lo raffigura (gli sta aggiungendo due baffetti all'insù). Terribilmente infastidito per l'offesa arrecata alla sua persona, Baird gli si avvicina subito per protestare, minacciando di chiamare la polizia. La conversazione con il giovane francese prosegue in questo modo:

¹⁰⁸ Petrov, il protagonista del film, in realtà è americano e si chiama Peters. All'inizio del film si spaccia per russo, così che la prima volta che incontra Linda Keene (Ginger Rogers), oltre che a salutarla con tanto di “*Oči čěrnje*” (pronuncia: *Oci ciornie*), le parla per tutto il tempo con un simulato accento russo (ricostruito abilmente anche nella versione italiana del film). L'inganno di Petrov verrà miseramente svelato dalla stessa Linda durante il loro viaggio in mare per l'America, quando al giochetto che l'uomo si mette a fare in un presunto russo, la giovane donna commenta: “It's just a game that American boys play.” (“È un giochetto che fanno i bimbi americani.”, nella versione italiana). *Oči čěrnje* (che significa ‘occhi neri’) è il titolo di una famosa canzone popolare russa, le cui parole furono scritte dal poeta e scrittore ucraino Èvgen Pavlovič Hrebinka.

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Giovane cameriere francese	<i>Vous essayez seulement la perfection de la nature. En effet vous avez exactement l'air de un chameau!</i>	<i>Vous essayez seulement la perfection de la nature. En effet vous avez exactement l'air de un chameau!</i>
Baird	What does it mean in English?	Cosa ha detto? Cosa ha detto?
Altro cameriere	The same it does in French, <i>Monsieur</i> .	È meglio che non abbia capito, signore.

Esempio 4.11. Da *Shall We Dance?* e *Voglio danzare con te*

La risposta che il giovane cameriere dà all'impresario in francese crea confusione (nel suo interlocutore e nello spettatore), producendo un effetto comico, dato dalla non comprensione da parte dell'uomo delle offensive parole del ragazzo, che gli sta dicendo di somigliare a un cammello. L'umorismo è accresciuto dal fatto che l'altro cameriere presente si rifiuta di tradurre le parole pronunciate dall'imprudente collega: questo rappresenta un'ulteriore conferma per lo spettatore che quanto è stato detto è poco lusinghiero e ha certamente a che fare con l'aspetto fisico del signor Baird. Anche chi non conosce il francese riesce, dunque, a cogliere il senso di quanto sta avvenendo grazie alla lettura integrata di vari elementi: le immagini (i baffetti disegnati sul quadro), il tono sprezzante delle parole del cameriere francese e il contesto più in generale. La traduzione contestuale di questa scena è ulteriormente agevolata nella versione italiana dal fatto che, per aggirare il riferimento metalinguistico contenuto nella sagace risposta del secondo cameriere ("The same it does in French"), il doppiaggio italiano lo trasforma in un commento palesemente meta-comunicativo, esplicitandone inequivocabilmente il significato ("E' meglio che non abbia capito").

Una situazione di confusione simile è presente anche in una delle scene iniziali del film *Angel / Angelo* (sempre ambientate a Parigi), quando Tony Halton (Melvyn Douglas) si reca per la prima volta in casa della Gran Duchessa Anna, dove incontrerà la protagonista (Marlene Dietrich), che diventerà il suo "Angelo", a cui si riferisce il titolo. Al suo arrivo in taxi, l'uomo ha seri problemi di comunicazione con il conducente in merito al resto che gli spetterebbe dal pagamento della corsa (di trecento franchi): il tassista fa deliberatamente orecchie da mercante alle sacrosante obiezioni dell'uomo, approfittando spudoratamente del fatto che il cliente è uno straniero con una limitata conoscenza del francese. Stessa sorte sembra toccare anche a Henri Rochard (Cary Grant), il protagonista di *I Was a Male War Bride*, nella scena di apertura del film. L'uomo sta viaggiando a bordo di un taxi tedesco alla volta di Heidelberg: dal momento, però, che il conducente sembra non sapere che direzione prendere, il capitano francese decide di chiedere

informazioni a un poliziotto del posto. Dopo aver provato inutilmente sia con l'inglese che con il francese, Rochard riesce finalmente a spiegargli, grazie a un tedesco rudimentale, quello che vuole sapere. A quel punto, il tassista e il poliziotto si lanciano in un'accalorata discussione in tedesco, con il capitano francese che li osserva con aria stupefatta, fra il divertito e il confuso, senza capire una parola di quello che si stanno dicendo. Mentre i due uomini continuano imperterriti a ciarlare, Rochard ne approfitta per chiedere le indicazioni stradali necessarie a un tenente americano che sta passando proprio in quel momento, risolvendo così da solo la confusione¹⁰⁹ e l'incertezza che ancora sembra avvolgere gli altre due.

Oltre a questo primo tipo di situazione, si può avere anche il caso di film che, pur presupponendo, in termini narrativi, un universo linguistico monolingue, contengono al loro interno passaggi più o meno lunghi che sono invece in una lingua diversa da quella in cui avvengono il resto dei dialoghi (ovvero, la lingua principale del film). Questa possibilità di rappresentazione è stata definita da Sternberg (1981: 224) in termini di “*vehicular promiscuity* typical of macaronic writing [...] where shifts of medium are mimetically gratuitous and polylingual means are often flagrantly summoned to represent a unilingual reality of discourse” (enfasi nell'originale). Detto in altri termini, se il mondo della storia rappresentato nel film è sostanzialmente monolingue, il discorso usato per raccontare questa storia è invece formalmente multilingue.

Il primo esempio di promiscuità veicolare presente fra i titoli del campione è dato dalla commedia *You Can't Take It with You / L'eterna illusione* (Frank Capra, 1938). Il film è una commedia surreale sulla società americana del New Deal e sull'opposizione fra ricchezza e felicità, rappresentata dalla rispettabile famiglia dei Kirby (la classica famiglia americana), da una parte, e dalla stramba famiglia dei Sycamore-Vanderhof, dall'altra. Questi ultimi vivono tutti insieme nella stessa casa come in un'allegra comune. Fra i personaggi a dir poco insoliti che bazzicano la loro casa c'è anche il russo Kolenkhov, l'insegnante di danza della poco talentuosa figlia minore dei Sycamore. Il personaggio è interpretato dall'attore Mischa Auer, famoso per aver incarnato sullo schermo lo stereotipo del “russo pazzoide” (*the mad Russian*), di cui questo personaggio rappresenta l'emblema. Il suo inglese con forte accento russo (ricostruito *ad hoc* anche nella versione italiana),

¹⁰⁹ Henri Rochard sarà di nuovo vittima di incomprensione linguistica in un altro paio di occasioni. Primo, quando si aggrapperà a un palo, con un cartello che avverte (in tedesco) che si tratta di vernice fresca. Di nuovo, nella locanda tedesca, dove farà sosta con Catherine (Ann Sheridan) per trascorrervi la notte, nel corso della loro missione. In questo senso caso, finirà con l'essere scambiato per un pervertito, tutto per colpa della maniglia difettosa della camera di Catherine, che innescherà tutta una serie di equivoci a catena, secondo la migliore tradizione della *screwball comedy* (cfr. Kozloff, 2000: capitolo 5).

insieme alle parole di russo dette di quando in quando, accrescono ancor più la carica umoristica del film, conferendo al discorso del film una dimensione bilingue in un mondo della storia essenzialmente monolingue.

Uno degli esempi più interessanti di promiscuità veicolare è dato certamente dal film *The Great Dictator / Il grande dittatore* (1940), scritto, diretto e interpretato da Charlie Chaplin, che rappresenta anche il suo primo film interamente parlato. Si tratta di una pungente parodia delle grandi dittature europee, in particolare della Germania nazista, in cui il protagonista Adenoyd Hynkel (Chaplin), dittatore dell'immaginario stato della Tomania, è un'evidente caricatura di Adolf Hitler. In un universo narrativo sostanzialmente monolingue, in cui l'inglese si sostituisce al tedesco come lingua primaria del film, per rendere più credibile il personaggio di Hynkel alle orecchie di un pubblico anglofono, abituato a sentire il vero Hitler parlare in tedesco, Chaplin in alcuni momenti del film “mette in bocca” al suo personaggio anche una “pseudo-language” (Cronin, 2009: 63) che vuole evocare il tedesco. Si tratta di una lingua immaginaria, in cui parole tedesche messe insieme a casaccio si mescolano con altre inventate di sana pianta, condite qua e là anche da qualche parola in inglese, il tutto pronunciato con una tipica intonazione tedesca.

Hynkel ricorre a questa “sua” lingua in due tipi di occasioni: in primo luogo, durante i suoi discorsi pubblici alla nazione di Tomania; in secondo luogo, quando discute con i suoi più stretti collaboratori e va su tutte le furie. Nelle parole di Cronin (2009: 64):

For the English-language spectator who speaks no German, the language [of the dictator] can sound like German but it is a ‘German’ which is so utterly different and strange in its rhetorical and phonological exaggeration that it becomes a parody of itself.

Lo scopo di questa “*mock language*” (Chiaro, 2010: 48) è chiaramente umoristico: questa lingua fasulla vuole perpetuare lo stereotipo dei “cattivi tedeschi che urlano” - per parafarse le parole del protagonista de *La vita è bella* -, conferendo “a non-human or animal-like dimension” (Cronin, 2009: 66) a chi la parla. L'esempio più eclatante è dato dalla scena in cui Hynkel rivolge un lungo e infervorato discorso ai figli e alle figlie della Società delle Croci Accoppiate (“the Sons and Daughters of the Double Cross” in originale). Il tono concitato e accalorato delle sue parole contrasta nettamente con la voce calma e asciutta dell'interprete fuori campo, il quale in alcuni punti sembra fornire una traduzione decisamente troppo concisa e laconica di quello che il dittatore ha appena detto. Alla fine, quella che era iniziata come una traduzione più o meno accurata si trasforma man mano in un altro caso di contro-traduzione, sfruttata ancora una volta come un veicolo di umorismo. L'attendibilità della traduzione viene chiaramente messa in

discussione (cfr. Cronin, 2009: 63-70) quando, alla fine del discorso di Hynkel, il commentatore del programma radiofonico precisa che l'interprete sta leggendo un copione preparato in anticipo¹¹⁰. La dimensione comica con cui viene connotata la lingua hynkeliana viene ribadita anche in una scena successiva, precisamente quando il dittatore detta una lettera alla propria segretaria. A dispetto di una frase piuttosto lunga pronunciata dal dittatore, la donna batte a macchina soltanto poche parole, cosa che lascia perplesso anche lo stesso Hynkel che, accigliato, si avvicina per controllare l'esattezza di quanto è stato dattiloscritto. Per contro, a una sola parola proferita dal dittatore fa comicamente eco una lunga sequela di tasti premuti dalla donna.

Il film è stato distribuito in Italia solo nel 1949 con il titolo *Il dittatore* e una durata ridotta a cento minuti rispetto ai quasi 126 dell'originale (cfr. Morandini, 2012). Il doppiaggio era stato curato dalla CDC: Chaplin aveva la voce di Gianfranco Bellini, mentre Carlo Romano doppiava Jack Oakie nei panni del dittatore italiano Benzino Napaloni, modellato sulla figura di Benito Mussolini. Questa versione non è più reperibile. Nel 1972 è uscita una nuova versione con il titolo *Il grande dittatore* e un nuovo doppiaggio curato dalla CVD, diretto da Roberto Bertea su dialoghi di Roberto De Leonardis. Quest'edizione presentava dei tagli di circa quattro minuti: dalla versione italiana scompare il personaggio della signora Napaloni (interpretato da Grace Hayle), scelta operata probabilmente perché all'epoca Donna Rachele Mussolini era ancora viva. Chaplin viene doppiato da Oreste Lionello, mentre Carlo Baccarini presta la voce al personaggio interpretato da Oakie, che da "Benzino Napaloni, dictator of Bacteria" diventa "Bonito Napoloni, dittatore di Batalia". Il nome dell'Osterlich, la nazione che il grande dittatore vuole invadere, viene cambiato in Ostria (la cui pronuncia è omofona a quella inglese di 'Austria'). Il film è stato ridoppiato ancora nel 1988 per l'uscita in VHS (Skema Video, 1988). Il nuovo doppiaggio è stato, però, realizzato a partire dalla versione francese del film e non da quella originale. I dialoghi italiani sono stati scritti da Patrizia D'Agostino e da Umberto Fizz, il quale ha curato anche la direzione del doppiaggio. Chaplin ha la voce di Claudio Trionfi. Il nome dei personaggi di Adenoid Hynkel e di Benzino Napaloni sono stati cambiati rispettivamente in Astolf Hynkel e in Napoleoni (senza nome di battesimo), mentre Bacteria diventa la Patania (con chiara allusione alla

¹¹⁰ La battuta del dialogo originale "The English interpreter is Herr Shtick, Adenoid Hynkel's personal translator who is apparently reading from a prepared script." nella versione italiana DVD (distribuito da Mk2, che usa il doppiaggio risalente al 1972) è resa solamente con "Il traduttore in lingua hynkelese è Herr Shtick, il traduttore personale di Hynkel.", omettendo ogni cenno al copione preparato in anticipo. Si noti, fra l'altro, che per aggirare il riferimento metalinguistico all'inglese si parla di "lingua hynkelese", dando così a questa lingua immaginaria un vero e proprio nome di battesimo.

Padania) e l'Osterlich torna a essere una più realistica Austria. Il film è stato, infine, nuovamente distribuito nelle sale in edizione restaurata e integrale nel 2002 dalla BIM. Questa versione, quella che è attualmente disponibile su DVD (Mk2, 2003), utilizza il doppiaggio del 1972, mentre presenta nuove voci per le parti reintegrate nel film, le quali presentano delle incongruenze rispetto al resto del dialoghi perché non tengono conto dei cambiamenti apportati nella versione del 1972 per i nomi di alcuni luoghi e personaggi.

Entrambe le versioni italiane disponibili (1972 e 1988) optano per mantenere inalterata la lingua parlata da Hynkel, in considerazione non solo della funzione comica che essa ricopre all'interno del film, ma anche del fatto che i dialoghi in questa lingua sono il frutto dell'improvvisazione e del talento interpretativo di Chaplin, difficile dunque da riprodurre non solo a livello traduttivo ma anche recitativo. In quei punti il doppiaggio italiano conserva, perciò, la traccia audio originale, causando una discrepanza piuttosto evidente fra la voce di Chaplin e quella dell'attore che lo doppia, specie nel caso di Oreste Lionello. Solo in un'occasione Lionello reincide alcuni brevi passaggi nella lingua di Hynkel, precisamente quando, venuto a sapere della recente invasione dell'Ostria da parte di Napoloni, il dittatore si mette a insultare furiosamente e a maltrattare fisicamente il maresciallo Herring (Billy Gilbert). Questa decisione è stata dettata da un fattore tecnico: l'impossibilità di conservare l'audio originale nei casi in cui un personaggio bilingue passi in modo brusco e repentino da una lingua all'altra o ci siano accavallamenti fra le due lingue. Nella versione del 1972, inoltre, vale la pena segnalare la scelta di far parlare Bonito Napoloni con chiaro accento romagnolo: in questo modo si cerca non solo di riprodurre il marcato accento italiano (o meglio, italo-americano) che il personaggio di Benzino Napaloni possiede nella versione originale, ma anche di accrescerne la dimensione caricaturale, rendendo ancora più solido il legame con la figura di Mussolini.

Altri casi di promiscuità veicolare sono presenti anche nel film italiano *Il signor Max* (Mario Camerini, 1937) e nei tre film americani *High Society* (Charles Walters, 1956), *Let's Make Love* (George Cukor, 1960) e *The Courtship of Eddie's Father* (Vincente Minelli, 1963). Da un punto di vista narrativo, questi film sono sostanzialmente monolingue nel senso che praticamente tutti i loro dialoghi avvengono nella lingua primaria del film (l'italiano nel primo caso, l'inglese negli altri tre). La presenza della lingue secondarie è in genere ridotta a una sola scena oppure a brevi passaggi in più parti del film: si tratta sempre di personaggi che conoscono dette lingue come L2 e che le usano per uno scopo e un motivo precisi. *Il signor Max* è una tipica commedia degli equivoci: durante una crociera l'edicolante romano Gianni (Vittorio De Sica) viene scambiato per

l'aristocratico Max Varaldo e, attirato dalle lusinghe del bel mondo, inizia a vivere una doppia vita. In un mondo della storia sostanzialmente monolingue, Max pronuncia durante il viaggio in piroscampo alcune frasi in inglese. La funzione di questo multilinguismo che si potrebbe definire “di maniera” è la caratterizzazione: la conoscenza dell'inglese diventa uno dei tanti espedienti (un falso indizio) a cui il protagonista ricorrerà per ingannare gli esponenti della Roma bene.

Non dissimile è il caso del film americano *The Courtship of Eddie's Father*, in cui la presenza dello spagnolo assolve principalmente la funzione di caratterizzazione non tanto dei singoli personaggi, quanto di una situazione familiare complessiva, di un'atmosfera piena di affetto e di complicità. Poche parole di spagnolo sono pronunciate, in diversi momenti del film, dalla signora Livingston (Roberta Sherwood), la nuova governante che lavora in casa del protagonista, Tom Corbett (Glenn Ford). La donna ha, infatti, iniziato da poco un corso di autoapprendimento della lingua inciso su dischi, perché progetta di fare un viaggio in Sud America, dove la figlia si è trasferita con il marito. Man mano l'interesse della governante per la lingua spagnola sembra “contagiare” anche i membri della famiglia Corbett, a cominciare dal piccolo Eddie (Ronny Howard), senza risparmiare nemmeno Elizabeth Marten (Shirley Jones), una loro giovane vicina che nutre un sincero affetto per Eddie, il quale la vorrebbe come nuova fidanzata per il padre vedovo. Lo spagnolo accresce maggiormente il legame affettivo fra questi personaggi: nel corso di film essi si salutano spesso in questa lingua oppure pronunciano qualche parola in spagnolo, mentre ballano spensierati al ritmo di una canzone latinoamericana. Lo spagnolo è stato mantenuto anche nella versione italiana del film (*Una fidanzata per papà*) ed è stato reinciso sistematicamente dagli attori doppiatori.

A differenza di *The Courtship of Eddie's Father*, in *High Society* la promiscuità veicolare serve principalmente un effetto umoristico. La prima parte del film contiene un breve passaggio in francese, nella scena in cui la protagonista Tracy Lord (Grace Kelly, chiamata Rosie nella versione italiana) e la sorellina Caroline (Lydia Reed) incontrano per la prima volta i due giornalisti Mike Connors (Frank Sinatra) e Liz Imbrie (Celeste Holm), incaricati di seguire i dettagli sull'imminente matrimonio di Tracy. Nel tentativo di far andare via a mani vuote questi due “impiccioni” Caroline improvvisa un vero e proprio teatrino (che in realtà sembra più un numero da circo) con tanto di balletto sgraziato, suonata di pianoforte scordato e canto stonato. Il tutto è introdotto da un caloroso benvenuto in francese (“*Enchantée de vous voir! Enchantée de faire votre connaissance!*”) e intervallato da frasette in francese sparse qua e là per accrescere la confusione. Nel bel

mezzo di questa gag comica, la raggiunge la sorella maggiore che le regge il gioco: “*Petite sœur, tu es une véritable petite Chopin! [...] Mais qu'est-il-y-a? Voyons Tu es pale. J'espère bien que ce n'est pas le smallpox!*”. Le due proseguono ancora un po' in francese, poi Tracy invita la sorella a lasciare la stanza: ci penserà ora lei a impressionare negativamente i due malcapitati. La versione italiana (*Alta società*) segue da vicino quella originale, mantenendo il francese del dialogo, che è stata reinciso dalle due attrici doppiatrici. Si noti che nella battuta “*J'espère bien que ce n'est pas vaiolò*” la parola italiana ‘vaiolo’ [vaj'olo], per l'inglese ‘smallpox’, è pronunciata alla francese, ovvero ‘vaiolò’ [vajo'lo] con l'accento sull'ultima sillaba.

La promiscuità veicolare caratterizza anche la commedia musicale *Let's Make Love*. A New York, Jean-Marc Clément (Yves Montand), un milionario di origine francese, si innamora di Amanda Dell (Marilyn Monroe), una ballerina del Greenwich Village. Per conquistarla decide di spacciarsi per un attore spiantato chiamato Alexander Dumas (Alessandro, nella versione italiana). Nel tentativo di migliorare le sue scarse doti artistiche prova perfino a prendere lezioni di canto da Bing Crosby, di danza da Gene Kelly e di comicità da Milton Berle. Una sera, durante una cena in un ristorante cinese, per impressionare favorevolmente la ragazza, l'uomo ricorrere addirittura alla sua conoscenza del cinese, citando un vecchio brindisi cinese, di cui fornisce una traduzione fasulla che Amanda subito mette in discussione. La conversazione fra i due si svolge nel seguente modo:

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Alexander	An old Chinese toast would be appropriate! (<i>Speaks Chinese</i>) May our children like each other!	Ci vuole un vecchio brindisi cinese! (<i>Parla cinese, audio originale</i>) Possano i nostri bambini andare d'accordo!
Amanda	(<i>ride</i>) Is that all? The Chinese is longer.	Soltanto? Il cinese è più lungo.
Alexander	Or else we will have a noisy home.	Mhh... per non avere una casa rumorosa.
Amanda	How many languages do you speak?	Lei, scusi, quante lingue parla?
Alexander	Five or six.	Cinque o sei.
[...]		
Amanda	Um... Couldn't you get a better job speaking all those languages?	Mhh... Non troverebbe un lavoro migliore con tante lingue che sa?

Esempio 4.12. Da *Let's Make Love* e *Facciamo l'amore*

La conoscenza di cinque o sei lingue è la prima cosa vera che Clément alias Dumas dice di sé ad Amanda e rappresenta certamente uno dei pochi talenti dell'uomo che la ragazza gli riconosce. Una scena iniziale del film aveva mostrato l'imprenditore Clément intento a dettare con estrema scioltezza tre lettere di lavoro a tre distinte segretarie, ciascuna in una lingua diversa: arabo, francese e tedesco. La promiscuità veicolare assolve in questo caso

una funzione di caratterizzazione: quella di connotare il protagonista come un uomo d'affari affermato e sicuro di sé che intrattiene rapporti commerciali in tutto il mondo. Una scena simile si ripete verso la fine del film, quando con lo stratagemma della corrispondenza da assolvere Clément rivela ad Amanda la sua vera identità. In questo caso la lingua straniera usata è l'italiano, che il milionario padroneggia con altrettanta destrezza. La versione italiana (*Facciamo l'amore*) mantiene tutte le lingue secondarie del film nel loro audio originale, producendo uno scarto abbastanza netto fra la voce di Yves Montand e quella dell'attore italiano che lo doppia (Giuseppe Rinaldi)¹¹¹. Soltanto l'italiano è stato sostituito con lo spagnolo in modo da mantenere l'opposizione che esiste in originale fra l'inglese e l'italiano, secondo una prassi piuttosto comune in casi del genere (cfr. Patou-Patucchi, 2006).

La soluzione di rimpiazzare l'italiano con lo spagnolo viene seguita anche nel doppiaggio di un'altra commedia del campione che ci caratterizza per la sua promiscuità veicolare: *A Fish Called Wanda / Un pesce di nome Wanda* (Charles Crichton, 1988). Il film è ambientato a Londra in un universo linguisticamente monolingue (i personaggi sono inglesi o americani). Nel film ci sono dei brevi passaggi che sono in italiano, in cui l'alterità linguistica viene impiegata come un dispositivo di comicità: vale a dire “the comic, nonsensical or parodic use of a foreign language” (Chiaro, 2007: 130), che ha come risultato dialoghi prodotti in una lingua fasulla (cfr. anche Chiaro, 2010). Nello specifico, poiché la protagonista Wanda (Jamie Lee Curtis) si eccita sessualmente sentendo parlare il proprio partner in una lingua straniera, l'amante Otto (Kevin Kline), per soddisfare questa sua fantasia, mette insieme parole e frasi in italiano alla rinfusa e senza senso, mentre i due fanno l'amore¹¹². Per mantenere lo stesso effetto comico anche nella versione italiana Otto in queste scene ricorre a uno spagnolo altrettanto maccheronico (cfr. Denton, 1994; Chiaro 2007, 2010). Ecco alcuni esempi ricavati da entrambe le versioni:

¹¹¹ Il chiaro accento francese del personaggio di Clément / Alexander è totalmente neutralizzato nella versione italiana, nonostante in un paio di occasioni nel corso del film, seguendo l'originale, alcuni personaggi, fra cui la stessa Amanda, facciano chiaramente allusione al fatto che l'uomo è francese.

¹¹² Con lo stesso scopo, più avanti nel corso del film, Archie, il nuovo amante di Wanda, ricorrerà in un paio di occasioni al russo.

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Otto	E' molto pericoloso signorina, molto pericolo[so]...Carissima. [...] Un ossobuco milanese con piselli. Melanzane, parmigiana con spinaci. Dov'è la farmacia? [...] Da dove parte il treno? Dov'è la fontana di Trevi? Mozzarella, parmigiana, gorgonzola! [...] Ecco l'uomo...oooh le due cupole grandi della cattedrale di Milano... Benito Mussolini! Dov'è il Vaticano? Oh, ecco Roma...(cantando al ritmo della canzone di Modugno) Volare...Oh oh... E cantare... oh...	Es muy peligroso, señorita. Muy peligroso... Querida [...] Tortilla con jamón a la española. Chorizo y queso... manchego. Donde está la monerita? [...] Te gusta el flamenco? Aquí está la Plaza de Toros! Gazpacho, manzanas, bananas! [...] Aquí está el hombre... Las dos cúpulas de la catedral de Sevilla... Francisco Franco! Donde está la Plaza Mayor? Real Madrid... (cantando al ritmo della Carmen di Bizet) Toreador... Ta ta ta ta...

Esempio 4.13. Da *A Fish Called Wanda* e *Un pesce di nome Wanda*

L'utilizzo di una lingua maccheronica in chiave comica è una risorsa abbastanza comune nei film che portano sullo schermo la rappresentazione di un incontro interculturale, dove generalmente finisce per produrre situazioni di confusione e di umorismo. Per esempio, Fausto Di Salvio, il protagonista del film italiano *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (Ettore Scola, 1968) interpretato da Alberto Sordi, una volta arrivato in Angola (dove si svolge la maggior parte della vicenda), più che parlare in portoghese, mescola in realtà italiano e un presunto portoghese in quello che alla fine suona più come spagnolo. Allo stesso modo, anche l'italiano del truffatore portoghese Pedro (Manuel Zarzo) risulta maccheronico: un improbabile misto di portoghese e di siciliano. L'alterità linguistica come dispositivo comico, di cui parla Chiaro (2007: 130), ritorna anche in due recenti film francesi diretti da Cédric Klapisch, *L'auberge espagnole / L'appartamento spagnolo* (2002; Italia: 2003) e *Les poupées russes / Bambole russe* (2005), sempre per mano (o per meglio dire, per bocca) dello stesso personaggio, l'inglese William¹¹³ (Kevin Bishop), che a più riprese si lancia in vere e proprie caricature linguistiche e culturali ai danni di spagnoli, tedeschi e francesi.

¹¹³ Di questo personaggio si tornerà a parlare nel prossimo capitolo, quando si analizzerà nel dettaglio le strategie adoperate nel doppiaggio italiano dei film selezionati nel campione (cfr. sezione 6.4.2).

Capitolo Cinque

IL MULTILINGUISMO NEL FILM THRILLER COME VEICOLO DI SUSPENSE

5.1. Il multilinguismo nel film thriller: Hitchcock e oltre

In questo capitolo si prenderà in esame il ruolo che il multilinguismo riveste nel cinema thriller come veicolo di suspense. La suspense, come suggerito da Delabastita & Grutman (2005: 24) e da Delabastita (2014), costituisce uno dei principi narrativi di base con cui l'utilizzo del multilinguismo è perfettamente compatibile¹¹⁴. Come si è visto, all'interno del campione di riferimento sono presenti un buon numero di film thriller, fra cui quattordici film diretti da Alfred Hitchcock, universalmente riconosciuto come “il maestro del brivido”. Come già messo in evidenza nel secondo capitolo di questa dissertazione, pur avendo privilegiato una lettura di tipo autoriale nella selezione del materiale di analisi, la produzione multilingue di Hitchcock resta l'unica che è entrata integralmente a far parte del campione di film presi in considerazione. Questo capitolo offrirà, innanzitutto, una puntuale ricostruzione diacronica dell'evoluzione che il multilinguismo ha subito all'interno della filmografia del maestro del brivido, a partire dai suoi primi film sonori girati in Inghilterra negli anni Trenta per arrivare alla fine degli anni Sessanta, quando Hitchcock ha diretto *Torn Curtain* (1966), indubbiamente il suo film multilingue meglio strutturato. Questa evoluzione sarà ripercorsa anche prendendo in considerazione le diverse scelte operate nelle rispettive versioni in italiano dei film esaminati.

Nel corso dell'esposizione l'analisi verrà contemporaneamente allargata anche ad altri film del cinema thriller inclusi nel campione che mostrino tanto punti di contatto quanto di divergenza con la produzione multilingue di Hitchcock, in modo da ottenere una visione d'insieme più accurata. Anche in questo caso, speciale attenzione verrà prestata alle versioni doppiate in italiano dei film considerati. Questo capitolo, pertanto, non si limiterà solamente ad analizzare la produzione multilingue di un singolo regista (Hitchcock), ma

¹¹⁴ Si ricorda che gli altri principi narrativi di base a cui Delabastita & Grutman (2005) fanno esplicito riferimento sono il conflitto (uno dei concetti cardini della presente analisi), la configurazione del personaggio (ovvero la caratterizzazione), l'opposizione spaziale e la mimesi (simile al concetto di resa realistica impiegato in questa ricerca).

cercherà anche di fare più ampia luce sul significato che il multilinguismo assume all'interno di uno specifico genere cinematografico - il film thriller - che nel campione esaminato è rappresentato in maniera piuttosto significativa dal punto di vista numerico. La presenza numerica certamente più contenuta di thriller (una ventina), se paragonata a quella dei film drammatici o delle commedie, permetterà una trattazione più dettagliata dei film rispetto a quanto non sia stato possibile fare nei due capitoli precedenti per il film drammatico e la commedia, senza correre il rischio di una ridondanza eccessiva.

Su un totale di cinquantatré film diretti da Hitchcock, quattordici possono essere considerati film multilingue. Questi film hanno tutti un'ambientazione internazionale con personaggi che provengono da diverse parti del mondo e che quindi parlano, o dovrebbero parlare, lingue diverse. In questi film vengono, cioè, a definirsi delle situazioni multilingue in cui alla lingua principale del film (l'inglese) si accompagnano sempre una o più lingue secondarie. Da un punto di vista narrativo, la cosiddetta "lingua dominante" è la principale lingua di comunicazione nel film (Heiss, 2004), quella cioè in cui avvengono la maggior parte, se non la quasi totalità, dei suoi dialoghi. Per contro, le lingue secondarie in genere occupano soltanto una porzione piuttosto limitata della storia e del discorso. Anche se in termini quantitativi la presenza di queste lingue risulta contenuta, esse, nondimeno, rivestono un ruolo decisivo all'interno del film, se le si considera da un punto di vista qualitativo (narrativo o semiotico più in generale). Nei film di Hitchcock le lingue secondarie molto spesso operano come veicolo di suspense.

L'assunto teorico di partenza con cui si interpreterà il ruolo e il significato del multilinguismo nei film di Hitchcock si muoverà sempre sui tre binari del conflitto, della confusione e della resa realistica. La presenza di più lingue in un film di Hitchcock sembra rispondere in prima istanza a una di queste tre esigenze semiotiche, discorsive e narrative. Ma accanto ad esse, e oltre ad esse, il multilinguismo sembra molto spesso muoversi in direzione della suspense, elemento che in alcuni casi contribuisce a produrre o ad accrescere. Si tenga presente che in nessuno dei film di Hitchcock le lingue secondarie sono accompagnate da sottotitoli, una scelta traduttiva operata proprio in vista di produrre e accrescere la suspense, specie se lo spettatore non conosce la lingua in questione. Come si vedrà nel dettaglio nel corso del presente capitolo, spesso il ricorso al multilinguismo non ha solo implicazioni semiotiche, ma anche narrative, diventando un'importante risorsa che conduce a nuovi sviluppi nell'intreccio. Se i sottotitoli non vengono mai utilizzati come strumento traduttivo per gestire la presenza di una o più lingue secondarie, i film di Hitchcock in genere fanno comunque ricorso ad altri espedienti traduttivi (cfr. Baldo,

2009a, 2009b): da una parte, l'interpretazione fornita direttamente in scena da uno dei personaggi del film e, dall'altra parte, ciò che è stato definito nei termini di “traduzione contestuale”.

5.2. La produzione multilingue di Hitchcock degli anni Trenta

Il primo film in cui Hitchcock utilizza più lingue è *The Man Who Knew Too Much*¹¹⁵ (1934). Le situazioni multilingue sono concentrate nella prima parte del film, ambientata nella stazione sciistica di Saint Moritz in Svizzera i cui ospiti sono di diverse nazionalità. Il ricorso al multilinguismo serve non solo per accrescere il senso di realtà, ma anche come dispositivo narrativo per far sviluppare l'intreccio del film. L'inglese resta la lingua principale, mentre il tedesco, l'italiano e il francese sono le lingue secondarie. In particolare, mentre il tedesco è parlato dagli impiegati dell'albergo dove i coniugi Lawrence, i protagonisti del film, stanno soggiornando, l'italiano è parlato dal direttore dell'albergo. Nella prima parte del film l'uso di lingue diverse dall'inglese diviene una risorsa importante, un veicolo per produrre e accrescere la suspense. Per esempio, questo avviene nella scena in cui i Lawrence incontrano per la prima volta uno straniero, un tal Mr. Abbot (Peter Lorre), che subito si mette a precisare di parlare male l'inglese. Come ben presto lo spettatore avrà modo di capire, quanto affermato dall'uomo è ben lungi dall'essere la verità: non soltanto l'inglese dell'uomo si rivelerà molto più fluente di quanto inizialmente non abbia dato a intendere, ma soprattutto Mr. Abbot risulterà essere alla guida dei cospiratori che stanno tramando l'assassinio di un importante diplomatico a Londra.

Il multilinguismo è presente anche nella sequenza ambientata nell'hotel durante l'interrogatorio di Jill Lawrence da parte della polizia locale. In questo caso, l'uso di lingue diverse mira a creare confusione fra i personaggi, finendo con l'accrescere la suspense della scena. In particolare, Bob Lawrence fa addirittura un buffo e maldestro tentativo di pronunciare qualche parola in francese pur di riuscire a comunicare con uno dei membri del personale dell'albergo, il quale sembra parlare soltanto tedesco. In modo abbastanza sorprendente, e a discapito della carica emotiva che la scena dovrebbe avere, lo scambio fra i due uomini finisce piuttosto con il generare un velato effetto umoristico, rendendo la

¹¹⁵ Jill and Bob Lawrence (Edna Best and Leslie Banks) sono in vacanza a Saint Moritz insieme alla figlia Betty. Una sera, mentre Jill sta ballando con Louis Bernard, un amico della coppia che è un agente segreto, l'uomo viene brutalmente assassinato. Prima di morire, però, Bernard riesce a rivelare a Bob le trame di un assassinio che si sta ordendo a Londra ai danni di un importante diplomatico. Per farli tacere i cospiratori rapiscono Betty e la portano a Londra. I due coniugi si recano a loro volta a Londra in cerca della figlia.

situazione meno drammatica di quanto ci si aspetterebbe in un caso del genere, considerando che dopotutto i Lawrence hanno appena appreso del rapimento della figlia. Detto in altri termini, il risultato complessivo di questa scena è ciò che Hitchcock era solito definire come “understatement” (Truffaut, 2009)¹¹⁶, ovvero la sensazione da parte dello spettatore di sentire “emozioni miste”, contrastanti, di gioia e al contempo di dolore, dinnanzi a una situazione carica emotivamente che, però, viene rappresentata sullo schermo in maniera meno drammatica attraverso la combinazione di elementi umoristici e drammatici insieme. Il multilinguismo è parte integrante di questo processo di costruzione e rappresentazione.

*The Secret Agent*¹¹⁷ (1936) è un film di spionaggio intrecciato con elementi del film sentimentale¹¹⁸. Anche se la maggior parte degli eventi del film avvengono in Svizzera, l'inglese è la lingua prevalente nel film, mentre il tedesco, il francese e lo spagnolo sono le lingue secondarie. Il tedesco è usato per tutto il film sia per dare una rappresentazione più realistica sia per produrre conflitto fra i personaggi (come avviene, per esempio, nella scena del casinò). Esso ricopre inoltre un ruolo fondamentale nello sviluppo narrativo del film, in quanto la sua trama ruota attorno all'identificazione di una spia tedesca che i due agenti segreti inglesi, protagonisti del film, hanno il compito di uccidere. In questo senso, la lingua e l'identità culturale si fanno entrambe importanti veicoli di suspense che conducono ad accadimenti decisivi nel corso del film.

Nella scena in cui Frau Caypor (Florence Kahn), la moglie dell'uomo assassinato erroneamente scambiato per spia, dà una breve lezione di tedesco a Elsa e Marvin, il multilinguismo funziona come un chiaro dispositivo semiotico per accrescere la suspense, in quanto la lezione avviene proprio nello stesso momento in cui il marito della donna sta per essere ucciso a sangue freddo dal “Generale”. La combinazione di “montaggio alternato” fra le due scene e multilinguismo, insieme con alcuni primi piani del cane della donna che è manifestamente agitato, sono tutti elementi che contribuiscono ad accrescere la tensione. Per di più, nel corso della lezione Marvin afferma ironicamente: “I don't understand a single word of German, but I speak it fluently” (“Non capisco neanche una

¹¹⁶ Il termine è lasciato in inglese nella traduzione italiana del libro di Truffaut, in quanto ‘understatement’ è un concetto di non facile resa in italiano. Se si volesse comunque tentare una sua traduzione, essa suonerebbe più o meno come ‘attenuazione’ o ‘minimizzazione’.

¹¹⁷ Durante la prima guerra mondiale lo scrittore inglese Edgar Brodie (John Gielgud) viene mandato in Svizzera dai Servizi Segreti per uccidere una spia tedesca. Lo affiancano in quest'incarico un falso generale, killer professionista, e la collega Elsa Carrington (Madeleine Carroll), che si spaccia per sua moglie. Dopo essersi resi conto di aver ucciso l'uomo sbagliato - un tal Caypor - Edgar e Elsa iniziano a mettere in discussione la moralità della missione.

¹¹⁸ La combinazione di genere thriller e film sentimentale è una caratteristica piuttosto ricorrente all'interno dell'intera filmografia di Hitchcock. In merito cfr. Truffaut (2009).

parola di tedesco. Ma lo parlo bene”, sottotitolo edizione italiana DVD), mostrando una pessima pronuncia in tedesco, come l'insegnante *ad hoc* subito gli fa notare.

Robert Marvin (Robert Young) è l'antagonista nella vicenda: la sua scarsa dimestichezza con le lingue straniere era già stata rivelata in una scena precedente del film, l'unica che presenta un po' di francese. A differenza del tedesco, l'uso del francese qui serve a crear confusione e a ottenere un sottile effetto umoristico. È notte e Elsa e Marvin stanno facendo una passeggiata in carrozza. L'uomo fa una corte serrata alla ragazza. Nel tentativo di impressionarla favorevolmente, Marvin prova perfino a parlare in francese con il vetturino, ma con risultati piuttosto deludenti. Alla fine, vistosi sconfitto, l'uomo è costretto ad ammettere sarcasticamente di essere “a well-equipped young man at home in every language” (“uno che se la cava con le lingue”, ed. DVD). L'ostentazione da parte di Marvin delle sue limitate capacità linguistiche costituisce una marca semiotica fondamentale, un “indizio” decisivo, dal momento che proprio lui alla fine risulterà essere la spia che i due protagonisti stanno cercando.

Da un punto di vista strettamente linguistico, la versione originale del film lascia sempre le lingue secondarie non tradotte. Tuttavia, il film in realtà ricorre a ciò che è stato definito come “traduzione contestuale”: il contesto nel suo complesso e le immagini in particolare aiutano gli spettatori a dedurre il significato di quanto sentono e vedono sullo schermo. In altre parole, la traduzione contestuale “sfrutta” la natura polisemiotica dei testi audiovisivi (cfr. Chiaro, 2009; Chaume, 2004a, 2004b, 2012), vale a dire la loro caratteristica distintiva di comunicare il significato complessivo attraverso l'interazione reciproca di differenti codici semiotici: il codice verbale, quello non verbale, quello visivo e quello acustico. Il testo filmico sempre richiede un tipo di lettura multimodale o multimediale (cfr. Zabalbeascoa, 2010; Zárata, 2010) in cui il suo significato si ottiene in ogni caso attraverso l'interpretazione integrata da parte del suo fruitore dei differenti codici semiotici che lo compongono.

The Secret Agent non è mai stato doppiato in italiano. L'unica opzione disponibile per il pubblico italiano è pertanto la versione originale con sottotitoli distribuita per il mercato dell'home video. Il film è stato inizialmente lanciato in videocassetta (VHS) con il titolo *Amore e mistero* (De Agostini, 1994). E' stato successivamente distribuito anche in DVD (Enjoy Movies, 2009) con un titolo diverso, *L'agente segreto*, e con nuovi sottotitoli. Entrambe le versioni del film sottotitolate in italiano hanno seguito la stessa strategia della versione originale, lasciando le lingue secondarie (tedesco e francese) “apparentemente” non tradotte.

Le due versioni si differenziano, invece, per il modo in cui hanno gestito la presenza dello spagnolo. Qualche parola in spagnolo viene pronunciata di tanto in tanto dal “Generale” Pompilio Montezuma de la Villa e qualcosa¹¹⁹ (Peter Lorre), un personaggio non madrelingua inglese che parla un suo proprio idioletto, una combinazione di inglese piuttosto incerto (cosiddetto “Broken English”) e di spagnolo che, seguendo Bleichenbacher (2007, 2008), si potrebbe etichettare come “*interlanguage*”, ovvero interlingua. In questo caso, la lingua rappresenta un elemento decisivo per definire e connotare questo “stravagante” personaggio. In altre parole, la lingua è un importante mezzo di caratterizzazione (cfr. Wahl, 2005, 2008; Bleichenbacher, 2008; Sanz Ortega, 2011). Da un punto di vista traduttivo, quest'aspetto ha notevoli implicazioni, dal momento che l'idioletto di questo insolito personaggio deve essere in qualche modo mantenuto e trasmesso anche al pubblico della versione sottotitolata.

Da un lato, la versione per il mercato VHS ha cercato in qualche modo di riprodurre l'idioletto del personaggio attraverso l'introduzione nei sottotitoli italiani di errori tanto semantici quanto sintattici. Ne risulta che il “Generale” tende a non coniugare i verbi in maniera corretta, usandoli sempre all'infinito. Questo tipo di strategia emerge come una pratica piuttosto diffusa anche dal doppiaggio italiano, quando si devono rappresentare personaggi stranieri che hanno una ristretta padronanza della lingua. Seguire questo tipo di strategia nei sottotitoli, però, comporta due rischi. Innanzitutto, il personaggio finisce con l'aver una padronanza dell'italiano molto più debole rispetto a quanto non avvenga con l'inglese nella versione originale. In secondo luogo, un italiano troppo incerto e mal strutturato rischia di essere percepito negativamente dagli spettatori che potrebbero piuttosto interpretarlo come un segno di poca accuratezza da parte del traduttore nella redazione dei sottotitoli¹²⁰. Dall'altro lato, la versione DVD ha preferito rendere l'idioletto del Generale in un italiano totalmente standard, del tutto simile a quello degli altri personaggi. Si è scelto, perciò, di affidare solamente alla lettura multimodale di ogni singolo spettatore il compito di ricostruire il velato tratto umoristico che possiede il caratteristico inglese del personaggio.

I messaggi scritti rappresentano nel film un interessante esempio della cosiddetta “traduzione cuscinetto”. Le nozioni di “*cushioning translation*” ed “*embedded translation*”

¹¹⁹ Questo buffo personaggio ha un cognome che sembra non finire mai, o per meglio dire una lista “infinita” di cognomi. In maniera abbastanza comica, viene sistematicamente interrotto tutte le volte che nel corso del film cerca di presentarsi agli altri personaggi con il suo cognome completo.

¹²⁰ Basti pensare al codice di buona pratica di sottotitolazione contenuto in Ivarsson & Carrol (1998), in cui viene fra l'altro stabilito che: “The language should be grammatically correct since subtitles serve as a model for literacy” (s. p).

(Baldo, 2009a, 2009b) sono etichette alternative e maggiori specificazioni del concetto di traduzione contestuale. Originariamente utilizzate da Camarca (2005) per riferirsi a testi letterari, esse possono agevolmente essere applicate anche ai testi audiovisivi. Casi di traduzione cuscinetto si verificano quando una singola parola in una lingua straniera è inserita all'interno di una conversazione che avviene nella lingua dominante del testo, così che tutte le altre parole del dialogo ne spiegano e chiariscono il significato, sulla falsariga di un vocabolario o di un dizionario dei sinonimi. Nello specifico di questo film, tutti i messaggi e i telegrammi che sono scritti in tedesco vengono prima mostrati in lingua originale e poi sostituiti con la loro traduzione in inglese. La traduzione è così fornita direttamente dalle immagini del film come parte verbale (scritta) del codice visivo, che si realizza attraverso quello che, seguendo O'Sullivan (2011: 45-50), si potrebbe definire una "dissolvenza traduttiva". Entrambe le versioni italiane del film hanno ovviamente sottotitolato, o meglio tradotto con dei cartelli (i.e. didascalie), solamente le parti in inglese.

Elementi tipici del film di spionaggio caratterizzano anche *The Lady Vanishes*¹²¹ (1938). Il film ha un'ambientazione internazionale con i suoi personaggi, i passeggeri di un treno transcontinentale, che provengono da diverse parti dell'Europa. L'inglese resta la lingua principale del film, mentre il tedesco, il francese, l'italiano e il bandrichiano sono le lingue secondarie nel film. Il bandrichiano è la lingua immaginaria di un remoto (e fittizio) paese dei Balcani in cui si svolge la prima parte del film, la Bandrika, governato da un dittatore. Si tratta di una lingua che nei suoi si avvicina molto al tedesco, scelta che non è affatto casuale, dal momento che, insieme al riferimento al dittatore, allude chiaramente alla Germania nazista di Hitler. In maniera non dissimile, cioè, da quanto non avvenga con la lingua immaginaria de *Il grande dittatore* (*The Great Dictator*, 1940) di Charlie Chaplin che, come si è visto (cfr. sezione 4.5,2), imita l'intonazione della lingua tedesca e ne mescola parole alla rinfusa e senza senso.

Al di là di una maggior resa realistica sul piano linguistico, le lingue secondarie mirano a creare conflitto oppure confusione fra i personaggi del film. In alcuni casi il multilinguismo risulta possedere una sorta di "doppio movimento", in quanto all'interno di una stessa scena il ricorso a più lingue sembra muoversi al contempo in direzione tanto del

¹²¹ A causa delle cattive condizioni meteorologiche, i passeggeri di un treno che attraversa l'Europa si vedono costretti a passare la notte nella locanda di un paesino della Bandrika, uno stato immaginario che si trova nei Balcani ed è governato da un dittatore. Qui una di loro, la mondana Iris Henderson (Margaret Lockwood), incontra un'anziana signora, Miss Froy (Dame May Whitty). Non appena il viaggio riprende, Miss Froy scompare misteriosamente dal treno. Tutti a bordo cercheranno di convincere la ragazza che l'anziana signora è soltanto frutto della sua immaginazione.

conflitto quanto della confusione. Ciononostante, l'obiettivo primario delle lingue secondarie nel film resta sempre e comunque la suspense. Anche se la protagonista, Iris Henderson, afferma con insistenza di aver incontrato davvero Miss Froy, la signora scomparsa a cui si riferisce il titolo del film, tutti a bordo del treno, dal personale di servizio agli altri passeggeri, si mostrano visibilmente riluttanti a rispondere alle domande incalzanti della ragazza. Addirittura, uno dei compagni di scompartimento della giovane donna arriva a servirsi di una lingua straniera (l'italiano) pur di evadere il suo interrogatorio. Tale comportamento apertamente reticente da parte degli altri personaggi persuade Iris, e conseguentemente lo spettatore, che qualcosa di sospetto sta avvenendo a bordo di quel treno.

Nella versione doppiata in italiano tanto di *The Man Who Knew Too Much* (prima versione inglese) quanto di *The Lady Vanishes* le lingue secondarie sono state in genere mantenute, ad eccezione dell'italiano, e incise di nuovo dagli attori doppiatori. Bisogna, altresì, sottolineare, che questi due film sono stati ridoppiati in una fase successiva rispetto alla loro uscita nelle sale cinematografiche e che pertanto nei rispettivi DVD¹²² non sono più disponibili i doppiaggi dell'epoca. *The Lady Vanishes* è stato ridoppiato alla fine degli anni Sessanta, mentre *The Man Who Knew Too Much* è stato ridoppiato due volte, prima negli anni Settanta e successivamente negli anni Novanta (doppiaggio contenuto nell'attuale DVD).

Per quanto riguarda l'uso dell'italiano, sono state adottate due strategie differenti. Da una parte, poiché in *The Man Who Knew Too Much* l'italiano funziona essenzialmente come mezzo di caratterizzazione (è parlato dal direttore dell'albergo), la versione italiana intitolata *L'uomo che sapeva troppo* sceglie di neutralizzare l'italiano presente nella versione originale, facendolo così confluire nel resto dei dialoghi adattati in italiano. Per contro, in *The Lady Vanishes* l'italiano agisce come veicolo di suspense (è usato da uno dei passeggeri del treno per evadere le insistenti domande della protagonista): il contrasto inglese vs. italiano, non potendo essere eluso in quanto essenziale per l'intreccio, viene ricreato anche ne *La signora scompare*, sostituendo l'italiano con lo spagnolo, come è prassi abbastanza consolidata in casi simili (cfr. Patou-Patucchi, 2006, e capitolo sei di questa dissertazione). Le ragioni di una scelta di questo tipo sono da rintracciare, da una parte, nella supposta affinità linguistica e culturale fra gli italiani e i loro “cugini” spagnoli, e dell'altra, nella facilità dell'operazione di far recitare a un attore doppiatore poche battute in spagnolo.

¹²² Entrambi i DVD sono distribuiti da Cult Media (2011).

5.3. Il multilinguismo come dispositivo semiotico di suspense

5.3.1. Doppiaggio e multilinguismo minimo

In questa sezione si prenderanno in esame tre film in cui Hitchcock ricorre al multilinguismo ai minimi termini, film in cui cioè la presenza delle lingue secondarie si riduce a una o due scene soltanto. Si considereranno contemporaneamente le soluzioni adottate dal doppiaggio italiano. I film in questione sono *Rebecca* (1940), *Strangers on a Train* (1951) e *The Wrong Man* (1956). A prima vista questi film possono essere considerati multilingue soltanto da un punto di vista formale, in quanto tutti i loro dialoghi più rilevanti sono in realtà in inglese. In conseguenza di questa loro caratteristica, il doppiaggio italiano riesce a trasformare agevolmente una situazione multilingue presente al loro interno in una monolingue senza alterare in modo drastico l'impianto narrativo su cui si basa il film. Questo è esattamente ciò che accade nella versione italiana di questi tre film. Tuttavia, si può ugualmente affermare che, imboccando questa strada, il doppiaggio finisce con il perdere qualcosa nella loro traduzione, perché nelle versioni originali il ricorso al multilinguismo agisce come un dispositivo semiotico che accresce la suspense o della sola scena in cui si presenta o dell'intero impianto narrativo del film.

Nel film *Rebecca*¹²³ le situazioni multilingue sono concentrate essenzialmente nella prima parte del film ambientata a Monte Carlo. La versione italiana, intitolata *Rebecca, la prima moglie*, ha mantenuto il francese solo quando esso rimane sullo sfondo - ed è cioè parlato da personaggi secondari come i camerieri dei ristoranti o il personale dell'albergo. Viceversa, il francese è stato adattato in italiano nell'unica scena in cui è maggiormente in primo piano. I due protagonisti si sono appena sposati: stanno lasciando la *salle des mariages* ('l'ufficio dell'anagrafe'), quando l'impiegato si affaccia alla finestra per chiamarli dicendo: "*Monsieur, vous avez oublié votre carnet de mariage!*". La sposa subito chiede allo sposo: "What did he say?" ('Che ha detto?') e l'uomo le risponde: "He said I forgot the proof that we are married." ('Ha detto che ho dimenticato il nostro certificato di matrimonio.'). La versione italiana, per rendere questo dialogo coerente e plausibile, lo ha parzialmente riscritto come segue:

¹²³ Il film è tratto dall'omonimo romanzo scritto da Daphne du Maurier nel 1938. A Monte Carlo una timida dama di compagnia (Joan Fontaine) conosce e sposa il facoltoso vedovo Maxim de Winter (Laurence Olivier) - Massimo nella versione italiana. Una volta arrivati a Manderley, la magione dell'uomo in Inghilterra, la seconda signora de Winter si scontrerà ben presto con l'ossessionante ricordo della prima moglie Rebecca, alimentato da una governante pazza, Mrs. Danvers (Judith Anderson).

Personaggio	Battuta dialogo doppiaggio italiano
Impiegato	Signore, avete dimenticato il certificato di matrimonio!
Signora de Winter	Andiamo?
Signor de Winter	Sarà un altro modo per convincerci che ci siamo sposati!

Esempio 5.1. Da *Rebecca*, la prima moglie

Se si considera questa breve sequenza bilingue da un punto di vista narrativo, nulla di particolarmente rilevante sembra accadere: il suo significato linguistico non viene lasciato in nessun modo nell'ambiguità, in quanto la traduzione di quanto è detto in francese viene fornita direttamente in scena dallo stesso signor de Winter. Il multilinguismo in questo caso non sembra, dunque, porre alcun tipo di problema alla comprensione degli spettatori. Tuttavia, se si abbraccia una più ampia prospettiva semiotica, diventa subito chiaro che il ricorso alle due lingue è ben lungi dall'essere accidentale o privo di significato, ma rappresenta piuttosto una scelta deliberata da parte di “Hitchcock, The Enunciator” (Bellour, 1977): il multilinguismo rappresenta una marca dell'enunciazione, un dispositivo semiotico che allusivamente preannuncia che il matrimonio dei novelli sposi non sarà esattamente quello felice come in ogni fiaba che si rispetti. La versione italiana, neutralizzando l'uso delle due lingue, non ha lo stesso impatto della versione originale in quanto spiega fin da subito e in modo più diretto quanto nella versione originale invece sembra essere alluso più velatamente.

Un uso non dissimile del francese viene fatto anche nel film *Strangers on a Train*¹²⁴. Da un punto di vista narrativo, esso appare come un film monolingue, visto che l'inglese resta la lingua principale dei dialoghi per tutta la durata del film. Un minimo di francese viene usato dall'antagonista del film, Bruno Anthony, nel corso di una sola scena, precisamente quella in cui viene mostrato il primo incontro di tennis giocato dal protagonista Guy Haines. Alla fine della partita Haines raggiunge negli spalti la fidanzata Anne e la sorella di lei Barbara, che sono in compagnia dei coniugi francesi Darville e di Bruno. Quest'ultimo viene presentato a Guy come un amico di Monsieur e Madame Darville. I due uomini fingono di non conoscersi. Al suo arrivo Guy assiste a questo scambio di battute:

¹²⁴ Il film è un adattamento dall'omonimo romanzo di Patricia Highsmith scritto nel 1950 (titolo italiano del romanzo: *Sconosciuti in treno*). Il campione di tennis Guy Haines (Farley Granger) viene avvicinato su un treno da uno sconosciuto, lo psicopatico Bruno Anthony (Robert Walker), che gli fa la sconcertante proposta di “scambiare omicidi”. Bruno eliminerà la moglie di Guy a patto che Guy uccida l'odiato padre di Bruno. Guy all'inizio non prende Bruno molto sul serio fino a quando la moglie non viene trovata morta in un luna park. Quando Bruno si rende conto che Guy non ha nessuna intenzione di uccidere il padre, inizia a perseguitarlo, deciso a convincerlo con ogni mezzo a tener fede al loro “accordo”.

(2a) Bruno e i signori Darville parlano in francese, sullo sfondo - udibile, ma non del tutto comprensibile.

Personaggio	Battuta dialogo versione originale
Madame Darville	(A Guy, con chiaro accento francese) Mr. Anthony has been telling us such charming stories. Very funny. (A Bruno) <i>Est-ce que vous connaissez l'histoire du croque-mort?</i>
Bruno	<i>Oui je la connais!</i> (ride sonoramente)

Esempio 5.2a. Da *Strangers on a Train*

Innanzitutto, il francese serve come mezzo di caratterizzazione per distanziare socialmente i due personaggi, mettendo in risalto il livello di istruzione e lo status sociale di Bruno. Inoltre, se si abbraccia una prospettiva più ampia, risulta subito chiaro come il francese (codice verbale) operi come un importante dispositivo semiotico che, insieme all'aumento del volume della musica in sottofondo (codice acustico) e al primo quadro del fermacravatta di Bruno a forma di lettera B, accresce la suspense della scena, producendo un senso di confusione e sgomento sia in Guy sia nello spettatore. Poiché nella versione italiana del film, nota con i due titoli alternativi di *L'altro uomo* e di *Delitto per delitto*, si è preferito adottare un atteggiamento più esplicativo¹²⁵, neutralizzando il francese, questi due elementi rischiano di essere seriamente compressi, se non totalmente persi in traduzione. La scena (2a) è stata doppiata come segue:

(2b) Bruno e i signori Darville parlano in italiano, sullo sfondo - molto più comprensibile rispetto al francese nella versione originale.

Personaggio	Battuta dialogo doppiaggio italiano
Madame Darville (in Italiano standard)	Il signor Anthony ci ha raccontato delle barzellette magnifiche. Ne ha una riserva! Conoscete per caso quella del becchino?
Bruno	Certo che la conosco!

Esempio 5.2b. Da *L'altro uomo (Delitto per delitto)*

Un'intrusione di natura più ideologica è ancora più evidente nella versione italiana del film *The Wrong Man* intitolata *Il ladro*. Il film è ispirato alla vera storia di un uomo innocente, l'italo-americano Christopher Emmanuel Balestrero (Henry Fonda), che viene

¹²⁵ Una sorta di "intromissione esplicativa" e di atteggiamento "benevolo" verso lo spettatore da parte del traduttore audiovisivo italiano si può palesemente notare anche nella resa della sequenza di apertura del film. Attraverso la tecnica del "montaggio alternato" la macchina da presa si sofferma a lungo unicamente sui piedi di due sconosciuti che si stanno dirigendo alla stazione dei treni: il resto del loro corpo verrà inquadrato solamente quando i due uomini si urteranno accidentalmente al momento di salire in treno. Questi due uomini risulteranno essere i due personaggi principali del film, ovvero Guy Haines e Bruno Anthony. Nella versione originale del film la scena è deliberatamente costruita senza alcun tipo di commento verbale, facendo in modo che le immagini "parlino" da sole. Rispetto alla versione originale il doppiaggio italiano aggiunge, invece, una voce fuori campo che fornisce informazioni supplementari sulla scena. In questo modo, nella versione italiana si preferisce spiegare apertamente agli spettatori quanto essi potevano in ogni modo dedurre con l'ausilio delle sole immagini, finendo così non solo per rovinare il senso di sorpresa, ma anche per rivelare anticipatamente il significato della sequenza.

ingiustamente accusato di essere un criminale. Nella versione doppiata, non solo ogni parola in lingua italiana presente nella versione originale (principalmente forme di saluto e di allocuzione) finisce inevitabilmente con l'essere cancellata - confluendo nel resto dei dialoghi in italiano -, ma ogni traccia di italianità, ogni riferimento all'identità italo-americana viene deliberatamente censurata. Ne consegue che tutti i cognomi italiani sono rimpiazzati da equivalenti che suonino "più americani": Balistero, il cognome del protagonista, diventa un più neutro Balister, mentre La Marca, Molinelli e Ferrero si trasformano rispettivamente in Lamonde, Mulligan e Ferrer.

Con l'appoggio della moglie, Balistero inizia la sua personale odissea per provare la propria innocenza attraverso un'attenta ricostruzione del suo alibi. Nel tentativo di trovare possibili testimoni, Manny si reca con Rose (Vera Miles) all'appartamento di Mr. Molinelli, dove però sembra non esserci nessuno. La coppia sta per andare via, quando una vicina si affaccia nel vano delle scale. La conversazione fra Manny e questa donna avviene in spagnolo, dal momento che quest'ultima gli dice subito di non parlare inglese. La donna commenta: "*El señor Molinelli? Hace tiempo que murió!*". Vera chiede al marito: "What did she say?" ("Cosa ha detto?") e l'uomo le risponde: "Molinelli is dead." ("Molinelli è morto."). Nel frattempo il volume della musica di sottofondo comincia ad aumentare e Vera scoppia in lacrime esclamando: "That's perfect!" ("È perfetto!").

In questa scena lo spagnolo non solo serve per accrescere il conflitto e la tensione, ma viene anche impiegato per rallentare e dilatare tanto il tempo della storia (*histoire*), quanto quello del racconto (*récit*), per usare la distinzione proposta da Genette (1976)¹²⁶. La traduzione è fornita direttamente in scena da Manny che funge da interprete tanto per la moglie Vera (a livello diegetico) che per gli spettatori (livello extra-diegetico). Il multilinguismo, il conflitto linguistico e la dilatazione del tempo sono tutti elementi decisivi che servono per sottolineare la crescente difficoltà da parte del protagonista a rintracciare possibili testimoni disposti ad aiutarlo, dal momento che una ad una tutte le persone che avrebbero potuto farlo risultano non più disponibili né reperibili. In virtù di questo importante aspetto, il doppiaggio italiano ha mantenuto il dialogo in spagnolo facendolo reincidere agli attori doppiatori in modo da armonizzare le voci. In modo abbastanza curioso, nella versione italiana il signor Mulligan è semplicemente scomparso, non morto: "*El señor Mulligan? Hace tiempo que es desaparecido!*".

¹²⁶ Nell'accezione di Genette (1976) la storia (*histoire*) va intesa come il mondo rappresentato, ovvero l'insieme degli eventi narrativi che acquistano una forma testuale e discorsiva nel racconto (*récit*). Il *récit* è il significante, l'enunciato, il testo narrativo di per sé, il *discorso* per dirla con Chatman (1981) ed ha pertanto una sostanza materiale, mentre l'*histoire* è il significato, il contenuto narrativo del *récit*, la *storia* nei termini di Chatman.

Vale la pena notare, fra l'altro, come il riferimento meta-linguistico presente nel dialogo originale sia stato eliminato nel dialogo italiano, com'è prassi piuttosto consolidata nel doppiaggio italiano. Manny chiede alla vicina di Molinelli: “Do you speak English?” (‘Parla inglese?’) a cui la donna risponde in spagnolo: “*No. No hablo inglés, señor.*” (‘No. Non parlo inglese, signore.’). Per poter sembrare plausibile, il dialogo italiano è stato leggermente modificato nei seguenti termini:

Personaggio	Battuta dialogo doppiaggio italiano
Manny:	Sto cercando il signor...
Vicina (in spagnolo)	<i>No, señor. No comprendo.</i>

Esempio 5.3. Da *Il ladro*

Si noti, fra l'altro, come all'espressione “no entiendo” (‘non capisco’), di gran lunga più comune nel mondo ispanofono in circostanze del genere, si preferisca invece ricorrere nel dialogo italiano a quella d'uso un po' meno frequente “no comprendo”, la quale però suona molto più familiare all'orecchio di un pubblico italofono e pertanto risulta di più immediata comprensione.

5.3.2. *Oltre Hitchcock*

Prima di proseguire con l'analisi della produzione multilingue di Hitchcock, in questa sezione si esamineranno due esempi tratti da due film presenti nel campione, in cui il ricorso al multilinguismo ricorda molto da vicino la scena ambientata all'ufficio dell'anagrafe di Montecarlo nel film *Rebecca*. In questi due film, cioè, il ricordo alla lingua secondaria diventa una marca dell'enunciazione, un dispositivo semiotico che sembra preannunciare il corso degli eventi, in particolare di rivelare che qualcosa di oscuro è in procinto di accadere. Le due scene sono tratte rispettivamente dal film *Darbārehye Elly / About Elly* (2009) del regista iraniano Asghar Farhadi e dal film *The Talented Mr. Ripley* (1999) diretto da Anthony Minghella.

About Elly è un film drammatico con alcuni elementi del film mystery. Da un punto di vista narrativo, lo si può tranquillamente considerare un film monolingue, in quanto, al pari di *Rebecca* di Hitchcock, praticamente tutti i suoi dialoghi sono in lingua farsi. Nel film c'è soltanto una scena che contiene un breve passaggio in tedesco. In questa scena Ahmad (Shahab Hosseini) e Elly (Taraneh Alidoosti) sono in macchina da soli. Ahmad, che ha vissuto in Germania per molti anni, è reduce da un matrimonio poco felice con una tedesca. In occasione del suo recente ritorno in Iran, alcuni suoi ex compagni

dell'università hanno organizzato una rimpatriata di un paio di giorni sulle acque del Mar Caspio. La più vivace del gruppo, Sepideh (Golshifteh Farahani), ha esteso l'invito anche a Elly, la maestra di sua figlia, con la chiara intenzione di combinare un incontro fra la ragazza e Ahmad, il quale, non disdegnando affatto l'idea di risposarsi con una donna iraniana, si mostra subito interessato a Elly. Nella scena in questione, la ragazza, approfittando di essere da sola con Ahmad, gli chiede il motivo del suo divorzio dalla moglie. La conversazione prosegue in questo modo:

Personaggio	Battuta dialogo doppiaggio italiano
Ahmad	Un giorno ci siamo svegliati. Siamo andati a lavarci la faccia. Abbiamo fatto colazione. Poi mi ha detto: “Ahmad. <i>Besser ein Ende mit Schrecken als ein Schrecken ohne Ende</i> ”. Capito?
Elly	Cosa? Scherzi?

Esempio 5.4. Da *About Elly*

Elly ovviamente non capisce il significato di quelle parole. Sorride divertita. Ahmad allora prova a farle ripetere quella frase in tedesco. La ragazza fa un goffo tentativo e poi scoppia a ridere ammettendo di non riuscirci, che “è impossibile”. In quel momento Elly riceve una telefonata al cellulare a cui non risponde, dicendo ad Ahmad che richiamerà quella persona più tardi con calma. La ragazza quindi chiede all'uomo il significato di quella frase in tedesco e Ahmad gliela traduce: “Un finale amaro è meglio di un'amarezza senza fine.” Elly rimane in silenzio per un momento e poi commenta con amarezza: “Questo è vero.” Fin dall'inizio del film la ragazza ha dato l'impressione di nascondere qualcosa. Il suo comportamento è stato a tratti reticente, schivo. Chi era la persona al telefono? Perché Elly non ha risposto a quella chiamata? Perché quelle parole in tedesco sembrano averla colpita profondamente? In modo simile a quanto avviene in *Rebecca*, anche in questo caso quelle poche parole in tedesco sembrano essere foriere di un triste presagio: quello stesso pomeriggio, infatti, Elly sparirà improvvisamente. La ragazza verrà successivamente ritrovata annegata. E verrà svelato il suo mistero: Elly aveva un fidanzato da tre anni che non amava e che voleva lasciare. Quelle parole in tedesco sembrano racchiudere il senso stesso della sparizione di Elly che ha appunto preferito un finale amaro a un'amarezza senza fine.

Un ruolo semiotico simile è giocato dal multilinguismo anche in una scena del film *The Talented Mr. Ripley*, tratto dall'omonimo romanzo di Patricia Highsmith del 1955 (titolo italiano del film e del romanzo: *Il talento di Mr. Ripley*). In questa scena il protagonista Tom Ripley (Matt Damon), incaricato dal facoltoso Greenleaf di riportare in America il figlio Dickie, è appena arrivato in Italia. Dalla sua camera d'albergo a Mongibello, Tom

sta spiando con un binocolo Dickie (Jude Law) e la sua fidanzata Marge (Gwyneth Paltrow) che stanno facendo un giro in barca. Tom ha in mano un libro, probabilmente un dizionario di conversazione in italiano. Mentre segue i movimenti della coppia, ripete questa sequenza di frasi in italiano: “La fidanzata ha una faccia. The fiancé has a face. La fidanzata è Marge. *Questo* è la faccia di Dickie. *Questo* è la mia faccia.” (sic). La macchina da presa fa un primo piano della coppia che viene inquadrata come se i due fossero visti attraverso il mascherino del binocolo (dalla prospettiva di Ripley), mentre sentiamo Ripley ripetere: “This is my face.” La macchina da presa stacca su Ripley che, dopo aver consultato velocemente il dizionario, ripete con maggior convinzione (e correttamente): “Questa è la mia faccia!”

Questa scena sembra preannunciare e racchiudere in sé l'intero film: Ripley, dopo essersi spacciato per un amico di scuola di Dickie ed esserne divenuto amico, lo ucciderà durante una gita in barca e ne prenderà l'identità. Non solo continuerà a uccidere indisturbato, ma riuscirà anche a convincere la polizia che il responsabile di quelle morti è proprio l'amico Dickie. Il ricorso all'italiano in questa scena serve a sottolineare le “doti”, i talenti di Ripley: la sua capacità di mentire, di imbrogliare, di fingersi il classico bravo ragazzo, il suo voyeurismo, la sua freddezza calcolata, la sua capacità di apprendere rapidamente tutto ciò che possa servire ai suoi scopi. La sua capacità di apprendere la lingua verrà più avanti sfruttata da Ripley in senso contrario, quando nel corso di due interrogatori con la polizia fingerà di parlare poco l'italiano: la prima volta a Roma con l'ispettore Roverini (Sergio Rubini), la seconda a Venezia con il colonnello Verrecchia (Ivano Marescotti).

Nella versione italiana di questa scena, questo sottile gioco di suspense ottenuto grazie ai continui rimbalzi fra italiano e inglese si perde, in quanto tutto è detto inevitabilmente in italiano. Si noti fra l'altro che nelle due scene in cui Ripley è interrogato dalla polizia italiana, l'inglese è stato mantenuto in originale e sottotitolato, producendo due momenti di incoerenza nel film e mettendo a rischio il principio dell'incredulità linguistica su cui il doppiaggio si basa come modalità traduttiva. Il risultato è che in queste due scene un personaggio americano che ha sempre parlato in italiano per tutto il corso del film, anche con suoi connazionali, improvvisamente si mette a usare l'inglese, ovvero la sua lingua “reale”. La scelta operata dalla versione italiana è obbligata, specie per la scena dell'interrogatorio a Venezia in quanto uno dei personaggi, Peter (Jack Davenport) si presta a fare da interprete all'amico Ripley. La giustificazione apportata subito dopo da Ripley di voler fingere di parlare poco l'italiano se certamente funziona per la versione

originale, può invece lasciare perplesso lo spettatore italiano. Si tornerà a parlare più avanti nel corso del capitolo di questo tipo di problema, quando si analizzerà la versione italiana di *Angels & Demons* (cfr. sezione 5.5.3).

5.4. Multilinguismo da cartolina e omogeneizzazione linguistica

5.4.1. L'omogeneizzazione linguistica nei film di Hitchcock

In questa sezione verranno esaminati tre film che all'interno della produzione di Hitchcock possono essere considerati multilingue solo da un punto di vista formale. In questo film, infatti, non soltanto il multilinguismo è presente ai minimi termini (punto di vista quantitativo), ma soprattutto esso non agisce mai come veicolo di suspense (punto di vista qualitativo). Questi tre film sono *Notorious* (1946), *I Confess* (1953) and *Topaz* (1969). Sarebbe forse più corretto considerarli come “film multiculturali” nel senso che, nonostante abbiano un'ambientazione internazionale e personaggi che provengono da diverse parti del mondo, le identità linguistiche e culturali vengono semplicemente alluse, espresse indirettamente piuttosto che essere chiaramente segnalate attraverso l'uso di lingue diverse. L'inglese resta sempre la lingua principale di questi film - per non dire l'unica -, mentre le lingue secondarie sono richiamate attraverso una procedura “indiretta”, vale a dire attraverso accorgimenti espressivi quali l'accento degli attori, le forme di saluto, gli appellativi allocutivi e di cortesia o anche un ristretto numero di brevi frasi prodotte in lingue diverse dall'inglese.

In altri termini, questi film ricorrono a un multilinguismo che è stato definito “da cartolina” (cfr. Wahl, 2005, 2008; sezione 3.1.1 di questa dissertazione), vale a dire che la presenza al loro interno di lingue diverse dall'inglese si riduce a pochi e semplici elementi che servono a segnalare semplicemente la nazione di origine di un personaggio o il paese in cui le vicende del film hanno luogo, nel caso in cui la lingua principale di questo film non sia la stessa lingua che nella realtà viene parlata in quel paese (si ipotizzi, per esempio, un film americano ambientato in un paese non anglofono, come la Germania, i cui dialoghi sono però in inglese). Questo tipo di strategia è stata definita nei termini di omogeneizzazione linguistica (cfr. Sternberg, 1981; O'Sullivan, 2007, 2011; sezione 3.1.2): personaggi che in un film provengono da diversi paesi e che dovrebbero quindi parlare lingue diverse risultano tutti essere parlanti della stessa lingua (la lingua del film, ovvero la lingua del discorso), mentre le loro lingue “reali”, cioè quelle che nella realtà parlerebbero persone di quelle date nazionalità (i.e. le lingue della storia), sono evocate

attraverso i sopracitati accorgimenti (sulle strategie di sostituzione, in particolare su quelle di segnalazione e di evocazione cfr. Bleichenbacher, 2007, 2008: 55-90).

Questo è quanto avviene nel film *Topaz*, i cui personaggi sono americani, russi, francesi e cubani. Tutti parlano un inglese fluente nel film, mentre le loro identità linguistiche e culturali possono essere agevolmente dedotte sia dai diversi appellativi allocutivi e di cortesia che questi personaggi usano - *Monsieur* e *Madame* per il francese oppure *Señor* e *Señora* per lo spagnolo - sia dai diversi accenti che gli attori hanno quando parlano in inglese. A questo proposito è importante sottolineare come Hitchcock abbia scritturato principalmente attori madrelingua per ciascuna delle diverse nazionalità rappresentate nel film. In modo abbastanza sorprendente nella versione italiana di *Topaz* tutti i personaggi parlano italiano standard senza conservare nessuna traccia di accento straniero, nonostante farli parlare con un qualche tipo di accento sarebbe stata un'impresa piuttosto fattibile, almeno in una certa misura.

Simile a *Topaz* è il caso di *I Confess*. Anche se la storia è ambientata nella città di Québec nel Canada francofono, i personaggi del film parlano in inglese per tutta la sua durata. È comunque possibile ascoltare anche un po' di francese in alcuni momenti del film grazie alle consuete procedure di rappresentazione tipiche dall'omogeneizzazione linguistica. In primo luogo, nel film si riscontrano alcuni brevi casi di commutazione di codice (linguistico), come avviene per esempio nella scena in cui un bambino si reca in chiesa per farsi confessare da padre Michael Logan (Montgomery Clift), il protagonista del film. In secondo luogo, gli appellativi allocutivi e di cortesia (*Madame*, *Monsieur*), al pari di altre brevi espressioni o frasi, sono a volte in francese. Infine, è presente anche una breve sequenza in cui Ruth (Anne Baxter), la protagonista femminile, parla in francese con la propria cameriera. Poiché questa scena ha un modesto impatto sullo sviluppo narrativo del film, nella versione italiana intitolata *Io confesso* il breve dialogo in francese è stato adattato in italiano. Si noti, fra l'altro, che la cameriera di Ruth è l'unico personaggio che nella versione italiana ricorre agli allocutivi francesi *Madame* e *Monsieur*, come parziale compensazione per la neutralizzazione del francese.

Nel suo complesso, il doppiaggio italiano non ha solo neutralizzato tutte le forme allocutive che nella versione originale sono in francese, ma ha anche cancellato ogni possibile traccia di accento straniero che contraddistingue l'inglese di alcuni personaggi. In merito a quest'ultimo aspetto, mentre i due antagonisti Otto e Alma Keller (O.E. Hasse e Dolly Haas), profughi della Germania nazista, hanno un chiaro accento tedesco quando parlano inglese, in *Io confesso* la loro identità linguistica risulta depurata da qualsiasi

intonazione straniera quando parlano italiano. Il doppiaggio italiano ha scelto la totale neutralizzazione delle situazioni multilingue anche per la sequenza finale, quando viene pronunciata l'unica parola in tedesco presente in tutto il film: Alma Keller è stata appena ferita a morte e chiede “*Verzeihen*” (‘perdono’), richiesta che viene tradotta in scena dallo stesso padre Michael che si trova sul posto al momento dello sparo. Nella versione italiana padre Michael non fa altro che ripetere nuovamente quanto la donna ha appena detto in punto di morte, rendendolo soltanto più udibile per gli altri personaggi presenti e per il pubblico.

Personaggio	Battuta dialogo doppiaggio italiano
Alma	Perdono.... Perdono.
Ispettore di polizia	Cosa? Cosa dice? Perdono? Ma cosa intende?
Padre Michael	Ha detto ‘Perdono’.

Esempio 5.5. Da *Io confesso*

L'omogeneizzazione linguistica è all'opera anche in *Notorious*. I due protagonisti Alicia Huberman (Ingrid Bergman) e T. R. Devlin (Cary Grant) sono entrambi americani. Anche se l'antagonista Alex Sebastian (Claude Rains) e sua madre dovrebbero essere tedeschi, entrambi parlano inglese per tutta la durata del film, anche nel corso delle loro conversazioni private quando cospirano ai danni di Alicia. La loro origine straniera può essere in ogni caso intuita facilmente dal leggero accento tedesco posseduto dalla madre di Sebastian quando parla in inglese (essendo questo ruolo interpretato dall'attrice austriaca Leopoldine Konstantin). Nella versione italiana, intitolata *Notorious, l'amante perduta*, questo elemento si perde completamente: i Sebastian parlano italiano standard al pari degli altri personaggi del film, senza la benché minima traccia di accento.

Sebbene la maggior parte degli eventi del film abbiano luogo a Rio de Janeiro, l'uso del portoghese è davvero minimo e ristretto a poche sequenze del film. L'unico caso in cui il portoghese entra maggiormente in primo piano si verifica quando il personaggio di Cary Grant ordina qualcosa da bere (“*duplo uisque com soda*”) al cameriere di un caffè. La versione italiana ha mantenuto il portoghese che è stato reinciso dall'attore doppiatore in modo da non produrre uno scarto percepibile fra la voce originale di Cary Grant e quella dell'attore italiano che lo doppia. Oltre al portoghese, durante la scena della festa organizzata in casa di Sebastian è possibile udire chiaramente anche alcune frasi in francese che servono a mettere in risalto l'importanza e l'origine internazionale degli invitati a quest'evento. Poiché il francese resta sempre sullo sfondo, agendo essenzialmente come un brusio di sottofondo (al pari cioè di un effetto sonoro), il

doppiaggio italiano lo ha sempre mantenuto nella sua versione originale, senza modificarlo.

Vale la pena sottolineare fin da ora come l'omogeneizzazione linguistica risulti essere una pratica ancora piuttosto comune nel doppiaggio italiano del cinema multilingue. Mentre le diverse lingue contenute nella versione originale di un film sono in genere ridotte a una lingua soltanto (l'italiano), le diverse nazionalità dei personaggi possono spesso essere richiamate attraverso l'utilizzo di certi accenti tipici, ovvero attraverso la ricostruzione *ad hoc* del caratteristico accento che gli stranieri di una data nazionalità (e quindi parlanti di una data lingua) si presume abbiano quando parlano in italiano (la lingua madre dello spettatore della versione doppiata). Come si è visto in precedenza (cfr. sezione 4.3.2), questo tipo di soluzione viene adottata in particolar modo per il doppiaggio delle commedie multilingue. Per contro, nessuna delle tre versioni italiane dei film di Hitchcock discussi in questa sezione ha sfruttato una possibilità del genere, così che nel complesso esse risultano ancora più neutre dal punto di vista linguistico rispetto alle rispettive versioni originali, in quanto esse non riescono a far passare lo stesso livello di multilinguismo "indiretto" che invece i diversi accenti trasmettono allo spettatore delle versioni originali.

5.4.2. Omogeneizzazione parziale in due film di Orson Welles

Prima di proseguire con l'analisi della produzione multilingue di Hitchcock, in questa sezione si prenderanno brevemente in considerazione altri due thriller che fanno parte del primo sottocampione (lettura diacronica). Si tratta di due film entrambi diretti (ed interpretati) da Orson Welles che, similmente ai film di Hitchcock discussi fin qui (cfr. 5.3.1 e 5.4.1), fanno ricorso al multilinguismo ai minimi termini imboccando la strada dell'omogeneizzazione linguistica: *The Stranger* (1946) e *Touch of Evil* (1958). Questi due film si rivelano interessanti anche per le scelte operate nei rispettivi doppiaggi in italiano.

La trama di *The Stranger*¹²⁷ ruota intorno allo smascheramento di un criminale nazista che vive negli Stati Uniti sotto una falsa identità. Se l'inglese del professor Rankin risulta essere del tutto privo di ogni possibile residuo o influsso di tedesco (che sia questo il frutto dell'accurato lavoro di Franz Kindler per depistare?), l'inglese di Konrad Meinike, uno

¹²⁷ Sulle tracce di Franz Kindler, un criminale nazista fuggito in America, Mr. Wilson (Edward G. Robinson), un membro della Commissione contro i crimini di guerra delle Nazioni Unite, sospetta del professor Charles Rankin (Orson Welles), che vive nella cittadina di Harper in Connecticut e che si è da poco sposato con la figlia di un giudice della Corte Suprema. Sono molto gli indizi che portano Wilson a sospettare del "rispettabile" professore, prima fra tutti la passione di quest'ultimo per l'orologeria.

degli ex collaboratori di Kindler, ha, al contrario, un evidente accento tedesco (il personaggio è interpretato dall'attore di origini russe Konstantin Shayne). A Meinike, che è stato scarcerato grazie all'intervento del commissario governativo Wilson, è stato affidato l'incarico di scovare il nascondiglio di Kindler. Proprio quel suo insolito accento consentirà al droghiere di qualificarlo come un “forestiero” di passaggio in città, quando gli capiterà di parlare di lui con Wilson che, non avendo avuto più notizie dell'uomo, si è messo a cercarlo. Meinike è stato infatti ucciso nel bosco da Rankin alias Kindler. L'accento del forestiero rappresenta una marca importante nel film, un “indizio” essenziale per il procedere della trama: Wilson ora sa per certo che Meinike è stato lì ad Harper e che sicuramente gli è capitato qualcosa di spiacevole.

La versione italiana intitolata *Lo straniero* non sembra aver tenuto conto di questo elemento, avendo completamente neutralizzato l'accento di Meinike che parla un italiano standard al pari di tutti gli altri personaggi del film. Per contro, ha mantenuto press'a poco com'è in originale l'unica sequenza multilingue contenuta all'inizio del film: Meinike è alla frontiera messicana, paese in cui deve incontrare un vecchio contatto che lo aiuti a localizzare Franz Kindler. Al controllo di polizia si sente qualche breve frase in spagnolo che invita i passeggeri a tenere pronti i passaporti (con traduzione anche in inglese - italiano nella versione doppiata) e frasi in sottofondo pronunciate da comparse (per una maggior resa realistica). Poi due funzionari fanno una domanda in francese a una donna che non sembra capirli e i due passano a parlare in inglese con lei (in italiano nella versione doppiata). Infine, assistiamo a un breve dialogo in spagnolo fra un uomo e una donna che ben presto si scoprirà essere due poliziotti messicani che hanno l'incarico di seguire Meinike¹²⁸.

Una presenza solo parziale dello spagnolo caratterizza anche *Touch of Evil*¹²⁹. Il film è ambientato al confine fra Stati Uniti e Messico e pertanto vede coinvolti nelle sue vicende tanto personaggi americani quanto messicani, a cominciare da uno dei protagonisti, il poliziotto Mike Vargas. Vargas, pur essendo messicano, non ha nessun tipo di accento e parla in inglese praticamente per tutto il film. Un leggero accento straniero contraddistingue, invece, l'inglese dei membri della famiglia Grandi, i trafficanti di droga del posto, prima fra tutti Joe Grandi (l'attore di origini armene Akim Tamiroff). Attraverso

¹²⁸ Qui agisce ancora una volta la traduzione contestuale.

¹²⁹ Il film è tratto dal romanzo poliziesco *Badge of Evil* scritto da Whit Masterson nel 1956 (titolo italiano: *Contro tutti*). Mentre si trovano in viaggio di nozze al confine fra Stati Uniti e Messico, il poliziotto messicano Miguel “Mike” Vargas (Charlton Heston) e sua moglie Susan “Susie” (Janet Leigh), assistono per caso alla morte di un ricco imprenditore della zona che viene fatto saltare in aria con la sua auto. Vargas decide di investigare, ma dovrà vedersela con il capitano Hank Quinlan (Orson Welles), chiamato dalla polizia americana ad indagare sul caso.

la consueta procedura dell'omogeneizzazione linguistica, i Grandi terminano per parlare quasi esclusivamente in inglese nel corso del film, non solo quindi quando interagiscono con personaggi americani, ma anche quando sono fra di loro, così come avviene con i Sebastian in *Notorious*: in questo secondo caso la lingua del discorso (l'inglese) sostituisce la lingua della storia (lo spagnolo), ovvero la lingua che questi personaggi parlerebbero nella vita reale. Lo spagnolo fa comunque delle brevi apparizioni in scena nel corso del film. Oltre ad accrescere il senso di realtà, specie se resta sullo sfondo, serve anche per creare conflitto fra i personaggi, specie quando è in primo piano. In questo caso la traduzione è sempre fornita in scena da uno dei personaggi.

L'esempio più interessante è certamente la scena in cui il capitano Quinlan interroga Manolo Sanchez (Victor Millan), un giovane messicano che ha una relazione con la figlia di Linnekar, l'imprenditore ucciso all'inizio del film, e su cui si sono concentrate le indagini della polizia. All'interrogatorio è presente anche Vargas. All'arrivo del poliziotto messicano in casa del ragazzo, questi si mette subito a parlare in spagnolo con lui. La cosa infastidisce Quinlan. Lo spagnolo serve qui a creare conflitto. Sanchez cerca il sostegno e la solidarietà del suo compatriota che per di più è un uomo di legge. L'opposizione spagnolo-inglese rispecchia l'opposizione fra due tipologie di poliziotti e di uomini molto diversi fra loro: da una parte Miguel Vargas, razionale, logico, onesto, sempre alla ricerca della verità, affabile e decisamente bilingue, dall'altra Quinlan, burbero, autoritario, istintivo, disposto a fabbricare prove false pur di corroborare le sue intuizioni, finanche corrotto e orgogliosamente "americano". Oltre a essere decisamente monolingue. A un certo punto Quinlan addirittura arriva a dire: "I don't speak Mexican!"¹³⁰

La chiusura mentale del poliziotto americano va ben oltre i commenti poco lusinghieri che l'uomo fa sui messicani, ma si palesa ancora di più nei suoi modi bruschi e nel suo temperamento collerico. Quinlan è entrato in competizione con Vargas fin dal primo momento in cui i due uomini si sono conosciuti e non fa nulla per nascondere. La presenza del poliziotto messicano in casa di Sanchez lo infastidisce e fin da subito mette in chiaro le regole: si tratta del "suo" sospettato e del "suo" interrogatorio e pertanto non ha nessuna intenzione di cedere terreno in favore del "rivale". La conversazione in spagnolo fra Vargas e Sanchez non fa che acutizzare la situazione: Quinlan sanziona più volte i due uomini a parlare in inglese, perché non vuole assolutamente trovarsi in una condizione di inferiorità.

¹³⁰ Entrambe le versioni in italiano hanno reso la battuta con: "Non capisco lo spagnolo", cancellando la gaffe.

Touch of Evil è un film che ha avuto una distribuzione abbastanza travagliata (cfr. Morandini, 2012; Mereghetti, 2013). Prima della sua uscita nelle sale cinematografiche nel 1958, la Universal tolse il film di mano al regista in post-produzione, tagliò una ventina di minuti, riducendolo alla durata di 93 minuti, fece girare nuove scene sotto la direzione di Harry Keller, modificò il primo montaggio. Nel 1976 venne scoperta negli archivi della Universal una versione del film della durata di 108 minuti che includeva i tagli all'epoca denunciati da Welles. Negli anni Novanta il produttore Rick Schmidlin, gran ammiratore di Welles, si propose di restaurare *Touch of Evil* con maggiore cura filologica, ripristinandolo per quanto possibile nella sua forma originaria. Il restauro, curato da Walter Murch, è terminato nel 1998. Questa nuova versione intitolata *Touch of Evil - Director's Cut*, dalla durata di 112 minuti, è quella ora proposta in DVD (Universal Pictures, 2003) che contiene una nuova versione in italiano realizzata nel 2003 dalla società CVD, il cui doppiaggio è stato diretto da Solvejg D'Assunta. Il film nella sua versione "ridotta" e con il doppiaggio d'epoca, curato dalla CDC, è stato la versione che de *L'infernale Quinlan* è circolata in televisione fino a tempi abbastanza recenti¹³¹.

Poiché é stato possibile reperire anche il primo doppiaggio, sono stati presi in considerazione entrambi e confrontati. In tutti e due i doppiaggi gli accenti stranieri sono stati completamente neutralizzati, così che ogni personaggio parla italiano standard. Tutti i passaggi che nella versione originale sono in spagnolo sono stati, comunque, sempre mantenuti anche nelle due versioni italiane, in virtù non solo della loro presenza quantitativamente contenuta, ma anche del fatto che in genere ne viene fornita una traduzione in scena da uno dei personaggi del film. In altri termini, vengono sempre salvaguardate la coerenza narrativa e linguistica del film. Inoltre, al fine di garantire la piena armonizzazione delle voci dei personaggi bilingue, tutte le frasi che tali personaggi dicono in spagnolo sono sempre state reincise dagli attori doppiatori.

Simile nelle due versioni italiane risulta anche la gestione dei riferimenti metalinguistici presenti nel film: essi sono stati in genere mantenuti, anche se sono stati in parte riscritti in modo da suonare convincenti all'orecchio di uno spettatore italiano. Così nella scena dell'interrogatorio a Sanchez le richieste del capitano Quinlan di parlare in inglese ("Let's keep it in English!" e "Speak in English!") vengono rese con "Non in spagnolo!" e "Basta con lo spagnolo!", così da apparire linguisticamente credibile in italiano. Detto diversamente, in soluzioni di questo tipo si conserva il riferimento alla

¹³¹ Chi scrive è in possesso della registrazione di un passaggio televisivo del film, nella sua prima versione e con il doppiaggio italiano d'epoca, sul canale tematico Studio Universal (all'epoca della piattaforma Sky) risalente agli anni Duemila.

lingua, ma se ne inverte la polarità: se nella versione originale la polarità della richiesta è positiva (“*parla nella lingua x*”, che è la lingua sia del personaggio richiedente sia del pubblico di riferimento), nelle due versioni italiane la polarità diventa negativa (“*non parlare nella lingua y*”, che è la lingua che né il personaggio né il pubblico di riferimento comprendono).

Nel primo doppiaggio si è scelto di cambiare il cognome Grandi, che un pubblico italofono avrebbe evidentemente giudicato “molto italiano”, in Grandes, che certamente ha una sonorità molto più messicana. È possibile, dunque, che anche questa volta abbiano agito motivazioni di natura ideologica nel tentativo di censurare ogni possibile associazione fra una famiglia di criminali messicani e il nostro paese, sulla falsa riga di quanto era già avvenuto con il cognome Balistero nel doppiaggio italiano di *The Wrong Man* un paio di anni prima. Il secondo doppiaggio, al contrario, ha mantenuto l'originale Grandi. La cosa sorprendente è che entrambe le versioni italiane hanno mantenuto inalterato il passaggio in cui Joe Grandi, durante il suo primo incontro con Susie, la moglie di Vargas, le spiega che il cognome della sua famiglia non è messicano. Se per lo spettatore della seconda edizione italiana la cosa può avere un suo senso, allo spettatore della prima versione potrebbe invece sorgere un dubbio e chiedersi perché mai un cognome così ispanofono come Grandes non dovrebbe essere messicano. In altre parole, la scena del cognome Grandes nel primo doppiaggio rende questo passaggio del film poco coerente.

5.5. Ruolo decisivo del multilinguismo come veicolo di suspense

In questo paragrafo, per prima cosa, si proseguirà con l'analisi della produzione multilingue di Hitchcock, passando in rassegna i cinque film diretti dal maestro del brivido in cui il multilinguismo gioca un ruolo più cruciale nell'impianto narrativo del film, contribuendone a sostenere e ad accrescere la suspense. Si tratta di *Foreign Correspondent* (1940), *Lifeboat* (1944), *To Catch a Thief* (1955), *The Man Who Knew Too Much* (1956) e *Torn Curtain* (1966). In questi film le lingue secondarie, anche se quantitativamente limitate, sono nondimeno essenziali. Tutti hanno un'ambientazione internazionale. Il loro leitmotiv è collegato alla seconda guerra mondiale o, alternativamente, alla guerra fredda e alla cortina di ferro. Successivamente, si estenderà l'analisi anche ad altri tre thriller che si rivelano altrettanto interessanti non solamente per la significativa presenza al loro interno di più lingue, ma soprattutto per le scelte per così dire “innovative” che sono state adottate nelle corrispettive versioni italiane. Questi

tre film sono *The Third Man* (1949), diretto da Carol Reed, *The Da Vinci Code* (2006) e *Angels & Demons* (2009), entrambi diretti da Ron Howard.

5.5.1. Doppiaggio e conservazione del multilinguismo nei film di Hitchcock

*Foreign Correspondent*¹³² è un film di spionaggio le cui vicende sono ambientate alla vigilia della seconda guerra mondiale. L'inglese è la lingua principale del film, mentre il nederlandese e il lettone sono le lingue secondarie. Il nederlandese è presente nella prima parte del film ambientata ad Amsterdam, in particolare nella scena ambientata al mulino abbandonato dove agisce come un veicolo per accrescere la suspense. Il protagonista John Jones ha appena scoperto che il diplomatico Van Meer è tenuto in ostaggio da alcune spie naziste. Il ruolo decisivo giocato dal nederlandese in questa scena consistente nel fatto che Jones non parla una parola di questa lingua, ma ciononostante capisce immediatamente che qualcosa di molto sospetto sta accadendo. La stessa cosa vale per gli spettatori del film che sono aiutati dalle immagini e dal contesto in generale a ricavare una traduzione contestuale di ciò a cui stanno assistendo. Jones ha grosse difficoltà a convincere due poliziotti olandesi a seguirlo al mulino, quando finalmente una bambina gli viene in aiuto mediando linguisticamente fra le due parti. Un esempio di interpretazione fornita direttamente in scena da un personaggio del film, anche se in questo caso i beneficiari sono soltanto i due agenti di polizia olandesi, in quanto lo spettatore è già a conoscenza di quanto sta avvenendo.

Oltre al nederlandese, nel film ci sono due sequenze che contengono anche due brevi passaggi in lingua lettone parlata da un buffo personaggio. La prima è durante il ricevimento che si tiene a Londra in onore di un'associazione pacifista, quando Jones incontra per la prima volta Carol Fisher (Laraine Day): il lettone serve a creare confusione e incomprensione fra i personaggi, diventando il pretesto usato da Jones per presentarsi alla giovane donna. La seconda occasione in cui è presente il lettone avviene nel corso della scena ambientata nell'albergo ad Amsterdam dove Jones sta alloggiando: due malviventi travestiti da poliziotti olandesi irrompono nella sua camera con l'intenzione di rapirlo. Jones immediatamente sospetta di loro, con un pretesto va in bagno e scappa dalla finestra, finendo con l'intrufolarsi proprio nella stanza di Carol. La sequenza si trasforma

¹³² Alla vigilia della seconda guerra mondiale il giornalista americano John Jones (Joel McCrea) è inviato in Europa come corrispondente estero per riferire che aria tira nel vecchio continente. Mentre si trova ad Amsterdam per partecipare a una conferenza per la pace, Jones è testimone oculare dell'“apparente” omicidio del diplomatico olandese Van Meer (Albert Bassermann). Il cronista si mette subito all'inseguimento del sicario e scoprirà così che il vero Van Meer è tenuto in ostaggio da alcuni agenti nazisti. Jones farà di tutto per andare in fondo alla faccenda e liberare il diplomatico.

in un autentico *pastiche* comico, poiché proprio in quel momento il buffo personaggio lettone bussa alla porta della ragazza e subito fraintende quello che vede, sospettando e alludendo con lo sguardo a una possibile relazione amorosa fra i due. La confusione prodotta dal lettone (codice verbale), combinato con le divertenti espressioni facciali dell'uomo (codice visivo), riescono a comunicare efficacemente il significato di queste due sequenze. In altri termini, il multilinguismo agisce come un dispositivo semiotico che contribuisce ad attirare l'attenzione dello spettatore sul mondo interiore di questi due personaggi, sulle loro emozioni, prima ancora che i due diretti interessati si rendano conto del tenero sentimento che sta sbocciando tra di loro.

Il film *Lifeboat* è ambientato durante la seconda guerra mondiale. In pieno Oceano Atlantico, i superstiti di una nave passeggeri abbattuta da un U-Boat tedesco trovano riparo a bordo di una scialuppa di salvataggio. Gli otto sopravvissuti (tutti inglesi e americani) sono ciascuno di un'estrazione socio-culturale distinta: un'affermata giornalista, un ricco industriale, un operatore radio, un'infermiera, un cameriere, un marinaio, un ingegnere dalle simpatie comuniste e una donna sola con bambino. Le cose si complicano quando i naufraghi tirano a bordo un sopravvissuto tedesco, Willy (Walter Slezak), che, nonostante le accuse rivoltegli, nega decisamente di essere il comandante del sommergibile nemico che li ha silurati.

Il vero protagonista della storia è il conflitto, conflitto fra classi sociali distinte (ogni personaggio ne rappresenta una), conflitto fra lingue (inglese vs. tedesco) e soprattutto conflitto fra identità culturali e politiche (da una parte, il mondo occidentale e gli Alleati e, dall'altra, la Germania nazista rappresentata dal naufrago tedesco). A questo proposito, il multilinguismo non solo accentua il conflitto, ma diventa un veicolo di suspense, perché tutti i naufraghi guardano con sospetto all'uomo tedesco, senza mai confidare in lui, anche quando accettano con molta riluttanza di farsi guidare da lui alla volta delle Bermuda. Malgrado la valida interpretazione dal tedesco offerta da Connie (Tallulah Bankhead) le barriere fra Willy e il resto dell'equipaggio non verranno mai abbattute. Effettivamente l'uomo sta ingannando i suoi compagni: non solo parla un inglese fluente, ma in una delle sue tasche sta addirittura nascondendo una bussola che consulta regolarmente per non perdere la rotta.

Lifeboat costituisce un esempio interessante all'interno della produzione multilingue di Hitchcock, in quanto non solo il tedesco - la lingua secondaria del film - gioca un ruolo cruciale da un punto di vista qualitativo, ma ha anche una significativa presenza in termini quantitativi. Dal momento che l'uomo tedesco sembra non saper parlare inglese, uno degli

altri personaggi si fa carico della mediazione linguistica per tutto il film. Questo è l'unico caso nella filmografia di Hitchcock che ricorre in maniera massiccia alla traduzione fornita direttamente in scena da un personaggio come tecnica traduttiva per gestire le lingue secondarie.

The Man Who Knew Too Much (1956) è il remake statunitense dell'omonimo film girato nel 1934 in Inghilterra (cfr. Chiaro Nocella, 1999). L'intreccio è sostanzialmente lo stesso, con l'unica differenza che ora la prima parte della vicenda è ambientata in Marocco. In questa nuova versione l'inglese è la lingua principale, mentre l'arabo e il francese sono le lingue secondarie. Rispetto alla prima versione del 1934, Hitchcock sembra mostrare una maggior consapevolezza del ruolo che il multilinguismo può ricoprire nello sviluppo narrativo della storia. L'arabo, o più precisamente la mediazione linguistica e culturale dall'arabo all'inglese diventa il mezzo che permette a Louis Bernard (Daniel Gélin) di fare conoscenza con Ben e Jo McKenna (James Stewart e Doris Day) durante il viaggio in autobus che li sta conducendo a Marrakesh. Come gli spettatori avranno modo di appurare più avanti, Bernard è in realtà un agente del controspionaggio francese a cui è stato affidato il compito di scovare una coppia apparentemente "ordinaria", ma che invece è a capo di un gruppo di terroristi.

Rispetto all'arabo, il francese è quantitativamente più presente nel film e funziona come veicolo di suspense in diverse occasioni. In primo luogo, nella camera d'albergo dei McKenna a Marrakesh. Louis Bernard li ha appena raggiunti per un aperitivo prima di andare a cena fuori, quando uno sconosciuto dall'aspetto sinistro bussa alla porta dicendo in francese che sta cercando la stanza di un altro ospite dell'hotel. Resosi conto dell'errore commesso, l'uomo si scusa e si congeda. A questo punto Bernard chiede ai McKenna di poter fare una telefonata. L'uomo parla al telefono in francese e, subito dopo aver agganciato, lascia la coppia con una scusa. Chi era in realtà quel tizio alla porta? E perché Bernard è andato via così all'improvviso? Come sarà chiarito più avanti, quell'uomo misterioso non è altri che un killer assoldato per uccidere un importante diplomatico in visita a Londra. Il cambiamento repentino di Bernard nei confronti dei McKenna si deve, invece, al fatto che proprio quella visita inattesa gli ha fatto comprendere di aver individuato la coppia sbagliata sull'autobus.

La coppia che Bernard sta cercando sono infatti i Drayton (interpretati rispettivamente da Bernard Miles e Brenda De Banzie). Ben e Jo McKenna li conoscono casualmente in un ristorante del posto quella stessa sera. Mentre le due coppie stanno cenando insieme allo stesso tavolo, Bernard arriva nel locale in compagnia di una ragazza e finge di

ignorare il gruppo. Più tardi, nel corso della cena, la ragazza gli chiede in francese: “*C'est ça la couple que tu cherches?*” (‘E' quella la coppia che cerchi?’) e l'uomo le risponde: “*Oui, c'est ça.*” (‘Sì, esatto.’). In entrambe le scene il francese non viene sottotitolato in inglese, lasciando così gli spettatori all'oscuro in un certo qual modo. Ciononostante, si tratta di una scelta deliberata in quanto la (possibile) non comprensione del francese da parte dello spettatore vuole chiaramente alludere che qualcosa di losco sta succedendo o in procinto di succedere.

La mattina seguente, dopo l'omicidio di Bernard nella piazza del mercato, Mr. Drayton si offre di accompagnare Ben alla stazione di polizia per fargli da interprete, dal momento che Ben non parla francese. Al loro arrivo, Drayton spiega al funzionario di turno il motivo della sua presenza lì in compagnia dell'uomo americano. Il commissario subito gli precisa in inglese che: “*We won't need any interpreter, Monsieur.*” (“Grazie signor Drayton, ma l'interprete non sarà necessario.”, doppiaggio italiano). Più tardi, con il procedere della storia, si capiranno le ragioni di tanta insistenza da parte di Drayton nel voler essere presente durante l'interrogatorio: l'uomo è in realtà uno dei cospiratori che stanno pianificando l'attentato a Londra. Allo stesso mondo, all'arrivo dei McKennas a Londra, Ben viene interrogato all'aeroporto da un agente di Scotland Yard. Per non compromettere quello che sa, Ben a un certo punto gli dice: “*The man spoke in French. I don't understand a single word of French.*” (“Mi parlò in francese. E io non capisco una sola parola di quella lingua.”, doppiaggio italiano). Il multilinguismo ancora una volta si rivela una fruttuosa risorsa per accrescere la suspense (Ben riesce a mascherare la propria reticenza sfruttando la sua non conoscenza del francese), un mezzo che conduce la storia a ulteriori sviluppi narrativi (la ricerca del figlio nella seconda parte del film).

Il doppiaggio italiano di questi tre film rispecchia fedelmente le versioni originali in merito alla gestione delle lingue secondarie. In altre parole è sempre stato adottato un criterio di prevalenza, in base al quale la lingua principale, ovvero l'inglese, è stata doppiata in italiano, mentre le lingue secondarie sono state mantenute, senza essere tradotte (esattamente come avviene nelle rispettive versioni originali). La versione italiana di *Foreign Correspondent*, intitolata *Il prigioniero di Amsterdam* o alternativamente *Corrispondente 17*, ha mantenuto sia il nederlandese sia il lettone nella loro versione originale. Inizialmente il film fu distribuito in una versione ridotta di novanta minuti, rispetto ai 120 minuti della versione originale. Il DVD italiano (Sinister Film, 2011) ora presenta il film nella sua interezza, integrando il doppiaggio dell'epoca con le scene tagliate all'uscita del film nelle sale italiane. Queste scene reintegrate sono state

sottotitolate in italiano. Fra queste scene rientra quella del *pastiche* comico nella camera d'albergo di Carol Fisher: il lettone parlato dal buffo personaggio non è stato sottotitolato in italiano, seguendo così la stessa strategia adottata nel doppiaggio del precedente passaggio del film che conteneva questa lingua.

Allo stesso modo, nei casi di traduzione fornita direttamente in scena da uno dei personaggi, la lingua secondaria viene mantenuta inalterata, mentre l'interpretazione del personaggio verso la lingua principale (l'inglese) viene chiaramente doppiata in italiano. Questo è quanto accade nella versione italiana di *Lifeboat* intitolata *Prigionieri dell'oceano*, dove la presenza di un interprete diegetico è massiccia. Nello specifico, il tedesco parlato da Willy e da Connie è stato mantenuto ed è sempre stato reinciso dagli attori italiani che li doppiano in modo da non originare uno scarto lampante fra la voce dell'attore originale e quella del doppiatore. Se i personaggi bilingue non vengono reincisi dagli attori doppiatori anche quando parlano la lingua secondaria del film, essi finiscono con l'aver due voci distinte a seconda della lingua che utilizzano (inglese vs. lingua secondaria).

Questo è quanto accade agli altri due interpreti diegetici nelle versioni italiane de *Il prigioniero di Amsterdam* e *L'uomo che sapeva troppo*. Nel primo, la bambina olandese che aiuta il protagonista con i due poliziotti è stata ovviamente doppiata quando nella versione originale parla in inglese, mentre è stata mantenuta in originale quando parla in olandese. Analogamente, nella scena in cui Louis Bernard fa da mediatore sull'autobus per Marrakesh, egli risulta avere due voci distinte: quella dell'attore originale (il francese Daniel Gélin) quando parla in arabo - mantenuto in originale -, e quella dell'attore doppiatore (Pino Locchi) quando parla in italiano con i McKenna. Al contrario, Bernard è sempre stato reinciso dal doppiatore italiano tutte le volte che nel corso del film parla in francese.

Questi ultimi esempi portano a luce un delicato problema tecnico che il doppiaggio deve fronteggiare ogni volta che in un film ci sono personaggi bilingue, ovvero il problema di armonizzare le voci - la voce dell'attore originale con quella dell'attore doppiatore. Come si è visto, con la sola eccezione del francese e del tedesco, tutte le altre lingue secondarie sono sempre state mantenute nella loro versione originale, finendo inevitabilmente per causare uno scarto abbastanza evidente fra le due voci. Non solo gli spettatori potrebbero subito notare la differenza, ma, cosa più importante, si ritroverebbero a vivere l'esperienza che, per riprednere la metafora della fornitura di corrente elettrica utilizzata da Chiaro (2008, 2009), produrre un calo di tensione rispetto a quanto essi

stanno vedendo e sentendo sullo schermo. In altri termini, la sospensione dell'incredulità linguistica su cui si fonda il doppiaggio come modalità traduttiva rischia di essere seriamente compromessa, dal momento che il “trucco”, l'artificio messo in piedi dal doppiaggio, può essere svelato e smascherato in maniera inequivocabile.

La reincisione delle lingue secondarie da parte degli attori doppiatori italiani rappresenta, da un punto di vista semiotico, il modo più efficace per risolvere il problema dell'armonizzazione delle voci. Questo almeno in linea molto teorica. Reincidere una lingua secondaria, infatti, significa scritturare attori doppiatori che conoscano detta lingua o che quantomeno siano capaci di riprodurla / imitarla acusticamente. In particolare, quando si tratti di lingue straniere meno comuni e conosciute in Europa occidentale (come per esempio l'arabo, il lettone, il russo e lo stesso nederlandese), inciderle di nuovo può diventare un'impresa parecchio complicata, per non dire ardua, per la semplice ragione che non necessariamente si riesce a trovare attori bilingue in grado di farlo. Per di più, “allenare” un attore doppiatore a riprodurre acusticamente una lingua che non conosce non solo richiede il suo tempo, ma comporta soprattutto un costo economico da sostenere, un aspetto molto spinoso per il mercato del doppiaggio oggi (cfr. Paolinelli & Di Fortunato 2005).

5.5.2. Doppiaggio e riduzione quantitativa delle situazioni multilingue nei film di Hitchcock

Rispetto ai tre film discussi fin qui, il doppiaggio italiano di *To Catch a Thief* e *Torn Curtain* presentano una strategia diversa in merito alla gestione delle situazioni multilingue presenti al loro interno: una loro riduzione quantitativa. Questo significa che tanto la lingua principale quanto quelle secondarie tendono ad essere adattate in italiano nelle maggior parte dei casi. Nella versione italiana di questi due film, dunque, la presenza delle lingue secondarie è quantitativamente ridotta e qualitativamente alterata rispetto alla versione originale. Una scelta traduttiva di questo tipo, tuttavia, rischia di avere pesanti ripercussioni sulla fruizione da parte degli spettatori della versione doppiata di questi film in quanto essi, in alcuni passaggi, si ritrovano a fare i conti con “strani” casi di incoerenza linguistica.

Diversamente dagli altri film analizzati in questo paragrafo, *To Catch a Thief* è un thriller con parecchi elementi tipici del film sentimentale (cfr. Truffaut, 2009). Le sue vicende non hanno tanto a che vedere con il mondo dello spionaggio o della guerra, bensì hanno più semplicemente un'ambientazione “internazionale” che presenta pertanto alcuni

situazioni multilingue¹³³. Anche se la storia è interamente ambientata in Francia, l'inglese è la lingua dominante in questo film. Poiché la trama non si sviluppa attorno all'opposizione di differenti identità linguistiche e culturali, il doppiaggio italiano ha optato per una riduzione quantitativa delle situazioni bilingue presenti nel film. Più nel dettaglio, mentre si è scelto di mantenere il francese quando esso è sullo sfondo e serve a dare un “sapore” più realistico all'atmosfera e all'ambientazione del film, esso è stato adattato in italiano, al pari dell'inglese, nelle due scene in cui entra maggiormente in primo piano. Va da sé che neutralizzando le diverse lingue contenute nella versione originale, i dialoghi italiani possono suonare a tratti ridondanti, poco plausibili o anche “bizzarri”.

In queste due scene il ricorso al multilinguismo agisce sia come un congegno narrativo per far complicare ulteriormente l'intreccio sia come un dispositivo semiotico per aumentare la tensione. La prima scena è ambientata al casinò: John Robie fa volutamente scivolare una fiche di gran valore giù per il decolleté di una donna francese che sta giocando alla roulette, con il chiaro obiettivo di catturare l'attenzione dell'americana Jessie Stevens (Jessie Royce Landis), una delle personalità più facoltose fra quelle che stanno soggiornando in quel momento in Costa Azzurra. Poiché la giocatrice sembra non parlare inglese, il croupier traduce in francese quello che Robie gli ha appena detto in inglese. La confusione e l'incomprensione linguistica, al pari del simulato imbarazzo da parte di Robie, attirano immediatamente l'attenzione degli astanti, suscitando la loro curiosità. Nella versione italiana, intitolata *Caccia al ladro*, non solo il dialogo appare inutilmente ridondante, ma rischia di suonare non del tutto verosimile. Dal momento che tutti i personaggi si intendono perfettamente, ci si potrebbe chiedere quali sono le motivazioni che spingono un personaggio a ripetere quanto un altro ha appena detto nella stessa lingua. Di seguito le due versioni a confronto.

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Robie	I'm terribly sorry, madam, I... (guardandosi attorno in cerca di aiuto)	Mi spiace molto, <i>Madame</i> .
Giocatrice	<i>Ne vous excusez pas, Monsieur. Ce n'est pas bien grave.</i>	Non state a scusarvi, <i>Monsieur</i> . Non è poi così grave.
Robie	Yes, but Madam that... (Al croupier) That was a ten thousand franc plaque!	Sì, ma vedete, <i>Madame</i> ... Mmm... Era una fiche da diecimila franchi!
Croupier	<i>Madame, ce monsieur dit il s'agit</i>	<i>Madame</i> , il signore dice che si tratta di

¹³³ Il film è ambientato in Costa Azzurra, dove l'americano John Robie (Cary Grant) si è trasferito dopo essersi ritirato dalla sua antica “professione” di ladro di gioielli. Quando una nuova serie di furti porta la polizia a sospettare di lui, Robie, deciso a dimostrare la propria innocenza, fa di tutto per incastrare il vero colpevole.

	<i>d'une plaque de dix mille francs.</i>	una fiche da diecimila franchi, <u>dunque...</u> (aggiunto in quanto il personaggio è temporaneamente fuori campo)
Robie	(Al croupier) Maybe she doesn't... (Alla donna) Madam, if you'd rather not take my word... (La donna gli dà delle fiche del valore corrispondente a quanto indicato) And I'll trust you too. I won't count it!	Beh, forse la signora... Se non volete credere a quanto ho detto non fa niente, signora. Grazie tante. Io invece vi crederò. Non starò a contarle!

Esempio 5.6. Da *To Catch a Thief* e *Caccia al ladro*

La seconda occasione in cui il francese è in prima piano si verifica durante il funerale di Foussard, uno degli ex compari di Robie. La figlia Danielle (impersonata dall'attrice francese Brigitte Auber¹³⁴), andata su tutte le furie nel vedere Robie al cimitero, lo riempie di insulti e lo fa quasi interamente in francese. Poi passa brevemente all'inglese, cacciandolo in malo modo. L'uso del francese in questa scena ha un duplice effetto. Innanzitutto, contribuisce a una resa maggiormente realistica di una situazione tanto delicata come quello di un evento privato disturbato da un intruso: l'irritazione di Danielle, la sua rabbia sempre più forte, il suo profondo dolore hanno uno straordinario impatto emotivo espressi come sono nella lingua madre del personaggio. La sequenza non avrebbe ottenuto lo stesso risultato, se l'attrice avesse recitato le sue battute in un'altra lingua (l'inglese).

In secondo luogo, il multilinguismo agisce come un veicolo di suspense. Danielle accusa Robie di essere “*un ignoble assassin*” (‘un ignobile assassino’) e “*un voleur*” (‘un ladro’) e poi ripete alcuni di questi insulti anche in inglese. Le insinuazioni e le accuse lanciate da Danielle ai danni di Robie attraverso l'uso combinato delle due lingue vogliono mettere in cattiva luce l'uomo agli occhi degli spettatori facendoli dubitare della sua innocenza per la prima volta dall'inizio del film. Il francese serve chiaramente per accentuare il conflitto fra i personaggi - a livello diegetico o di “dimensione orizzontale della comunicazione” (Vanoye, 1985; Sanz Ortega, 2011; cfr anche Kozloff, 2000; Bubel, 2008) - mentre al contempo può condurre gli spettatori alla confusione, se non conoscono il francese - se si considera cioè il piano extra-diegetico o “verticale della comunicazione” (*ibidem*). Il possibile stato di incertezza in cui sono lasciati gli spettatori, tuttavia, dura

¹³⁴ I Foussard sono francesi, anche se nel corso del film padre e figlia parlano in inglese praticamente tutto il tempo. Il loro inglese è molto fluente, anche se mostra un chiaro accento francese. Al contrario, nella versione doppiata parlano italiano standard senza nessuna traccia di accento francese. Si rimanda alle considerazioni fatte in merito nel precedente paragrafo (sezione 5.4.1).

solo per poco, in quanto una traduzione, seppure sommaria, è fornita in scena dalla stessa Danielle quando passa a parlare in inglese.

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Danielle	<i>Nous enterrons mon père, aujourd'hui et je vous prierai de ne pas confondre ce cimetière avec la Chambre des Députés! Qui vous a demandé de venir ici, John Robie? Personne ne vous a invité. Sans vous, mon père vivrait encore. Mais vous n'êtes que un ignoble assassin, cynique et sans pitié!</i> Killer! It's because of you he's dead!	Stiamo sotterrando mio padre. Non confondete il cimitero con la Camera dei Deputati! E a voi Robie chi vi ha chiesto di venire qui? Se non fosse per voi, mio padre sarebbe ancora vivo. Siete un essere ignobile, cinico e senza pietà! Assassino! E' morto per causa vostra!
Bertani	<i>Danielle, mon petite, pas en public! Vous avez tort.</i>	Hai torto. Cerca di calmarti!
Danielle	<i>Mais vous êtes tous une bande de lâches. Si personne n'ose le dire, moi je le ferai.</i> (A Robie) Get out of here! Killer! Voleur! Murderer!	Non siete che una banda di vigliacchi. Se nessuno osa dirvelo, lo faccio io! Fuori di qui! Andatevene! Ladro! Assassino! Vigliacco!

Esempio 5.7. Da *To Catch a Thief* e *Caccia al ladro*

Nella versione italiana questa scena non possiede la stessa forza che ha in originale, in quanto sia l'inglese sia il francese sono stati entrambi adattati in italiano. Non essendo più rimasta alcuna traccia di una possibile incomprensione linguistica da parte dello spettatore, il "sostanzioso" ruolo che il multilinguismo giocava nella versione originale viene perso completamente in traduzione. Di conseguenza, il dubbio sulla colpevolezza di Robie, più che essere soltanto insinuato in modo sottile e indiretto, viene piuttosto gridato ai quattro venti, in maniera diretta e inequivocabile. Tuttavia, se si considera il risultato ottenuto in termini esclusivamente narrativi, si può ugualmente affermare che il significato complessivo della scena - il suo nocciolo duro - non abbia risentito in maniera poi così drastica della neutralizzazione della situazione bilingue. Rispetto alla scena precedente, in questo caso la situazione appare certamente più sfumata.

La riduzione quantitativa delle situazioni multilingue contraddistingue anche il doppiaggio italiano di *Torn Curtain*¹³⁵, indubbiamente il film multilingue meglio strutturato non solo all'interno dell'intera produzione di Hitchcock, ma anche fra tutti i film americani che costituiscono il primo sottocampione della presente ricerca (lettura

¹³⁵ Il fisico americano Michael Armstrong (Paul Newman), finge di voler oltrepassare la cortina di ferro con l'obiettivo di sottrarre una formula segreta a un rinomato scienziato della Germania comunista. Per questo si reca a Berlino Est e a Lipsia, seguito, suo malgrado, dall'assistente-fidanzata Sarah Sherman (Julie Andrews) che rischia di rovinargli il piano.

diacronica). Questo film non solo ricorre al multilinguismo molto frequentemente (punto di vista quantitativo), ma soprattutto lo utilizza come veicolo di suspense in maniera costante (prospettiva qualitativa). L'inglese è la lingua principale del film, mentre il norvegese, il danese e lo svedese sono le lingue secondarie. In termini quantitativi esse hanno tutte una presenza piuttosto ridotta nel film, in quanto rimangono sempre sullo sfondo essenzialmente per garantire una rappresentazione più realistica delle diverse situazioni geografiche in cui hanno luogo gli eventi del film: la vicenda ha inizio con una crociera nel Mare del Nord a bordo di una nave norvegese, si sposta poi a Copenaghen, successivamente a Berlino Est - dove si sviluppa buona parte della storia -, e infine si conclude sulle coste svedesi.

Il tedesco, al contrario, può essere considerato una lingua “comprimaria” in virtù della sua significativa presenza sia in termini qualitativi che quantitativi. Al di là di una maggiore resa realistica, considerato che la maggior parte degli eventi del film avvengono nella Germania dell'Est, il tedesco è usato sia per accentuare il conflitto fra i personaggi (cioè a livello diegetico) sia per produrre suspense (al livello della percezione da parte dello spettatore di quanto sta vedendo sullo schermo). In altri termini, il tedesco agisce, per un verso, come un propulsore narrativo per spingere la storia verso ulteriori sviluppi e, per altro verso, come un dispositivo semiotico per accrescere la suspense: molto spesso questi due elementi risultano strettamente intrecciati l'uno con l'altro e compresenti all'interno della stessa scena. Questo avviene, per esempio, nella scena in cui Michael Armstrong, il protagonista del film, uccide Gromek, l'agente dei servizi di sicurezza tedesco-orientali che gli è stato assegnato, nell'isolata fattoria nei dintorni di Berlino dove il giovane americano ha incontrato uno dei suoi contatti all'interno dell'associazione anticomunista Pi-greco. E ancora, quando la polizia della DDR si reca in questa stessa fattoria in cerca del cadavere di Gromek.

Un altro caso esemplare è la famosa scena in cui Michael e la sua assistente-fidanzata Sarah scappano da Lipsia a bordo di un falso autobus di linea che li riporterà a Berlino. Il viaggio in compagnia da falsi passeggeri e con autista in falsa uniforme, tutti membri del Pi-greco, è stato organizzato da Herr Jakobi, l'uomo che in seno all'organizzazione clandestina guida le operazioni di salvataggio. Il tempo del racconto (Genette, 1976) è deliberatamente dilatato in modo da accrescere la suspense. Durante il viaggio sembra succedere di tutto: l'autobus viene prima fermato dalla polizia a un blocco stradale, poi alcuni disertori dell'esercito russo cercano di rapinare i passeggeri e infine il falso autobus viene raggiunto da quello regolare. E per caricare ulteriormente di tensione la scena entra

in gioco anche il multilinguismo: uno dei passeggeri, Fräulein Mann (Gloria Gorvin), si mette ripetutamente e insistentemente a protestare per la presenza fra loro dei due americani, rimarcando che essi potrebbero gravemente mettere a repentaglio la loro impresa. La donna passa costantemente dall'inglese al tedesco. Il ricorso al multilinguismo non solo contribuisce a sottolineare il grande impatto emotivo della scena (i.e. la difficoltà e il rischio dell'operazione), ma finisce anche con il provocare nello spettatore un'incredibile stato di apprensione, man mano che questo viaggio, apparentemente sempre più "interminabile", va avanti.

La versione italiana del film si intitola *Il sipario strappato*. Si noti, innanzitutto, come nel titolo italiano si perdano il doppio significato e l'allusione immediata alla cortina di ferro che sono invece contenuti in quello originale, in quanto la parola italiana 'sipario' (per l'inglese 'curtain') difficilmente la si associa al concetto di "cortina di ferro" (l'equivalente inglese è "Iron Curtain")¹³⁶. Il doppiaggio italiano ha mantenuto le lingue secondarie nella loro versione originale (sono infatti parlate da personaggi secondari), mentre ha quantitativamente ridotto rispetto alla versione originale la presenza del tedesco. I curatori dell'edizione italiana hanno, cioè, scelto di doppiare in italiano non solo la lingua principale del film (l'inglese), ma anche quella comprimaria (il tedesco), tutte le volte che hanno ritenuto possibile (e indolore) farlo. Nello specifico il tedesco è stato adattato tutte le volte che viene parlato da personaggi bilingue che alternano il tedesco all'inglese o all'interno di una stessa scena o da una scena all'altra nel corso del film. Questi personaggi parlano tutti italiano standard senza traccia di accento straniero.

Nella versione italiana l'unico personaggio che conserva un leggero accento straniero è la contessa polacca Kuchinska (interpretata dall'attrice russa Lila Kedrova), che i due protagonisti incontrano una volta arrivati a Berlino alla fine della loro avventura sul finto autobus di linea. La ragione che giustifica questa scelta risiede nel fatto che la lingua

¹³⁶ E' pur vero che esistono le varianti più rare 'sipario di ferro' e 'cortina o sipario d'acciaio' per riferirsi alla cortina di ferro (*Vocabolario Treccani Online*: <<http://www.treccani.it/vocabolario/cortina1>>, ultimo accesso: 20/05/2015). Resta il fatto che nel titolo italiano si perde quell'associazione immediata che invece producono il titolo inglese, quello francese (*Le Rideau déchiré*) e anche quello spagnolo (*Cortina rasgada*). La parola francese 'rideau', infatti, si può riferire tanto al sipario (che si chiama appunto 'rideau') quanto alla cortina di ferro ('rideau de fer'): *Dizionario Larousse Online* (<<http://www.larousse.com/it/dizionari/francese-italiano/rideau/63529>>, ultimo accesso: 20/05/2015). Allo stesso modo la parola spagnola 'cortina' richiama certamente la 'cortina de acero' (o 'cortina de hierro'), come viene chiamata la cortina di ferro nell'America ispanofona (fonte: *Diccionario Manual de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española*. Larousse Editorial, 2007), e può riferirsi anche al sipario, al tendone. Si noti, comunque, che in Spagna è sicuramente più usata la parola 'telón' per riferirsi al sipario, così come è molto più comune parlare di 'telón de acero' (o di 'telón de hierro') per riferirsi alla cortina di ferro: *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (<<http://lema.rae.es/drae/?val=tel%C3%B3n>>, ultimo accesso: 20/05/2015). La versione spagnola ha dunque privilegiato la variante latinoamericana della lingua in considerazione del suo maggior numero di parlanti nativi e del fatto che un parlante della variante iberica non avrebbe incontrato nessuna difficoltà a capire il titolo.

diventa un mezzo di caratterizzazione molto importante nella definizione di questo “insolito” e buffo personaggio: oltre ad avere un chiaro accento straniero, la donna commette infatti parecchi errori parlando in inglese. La sua controparte italiana non è da meno: oltre ad aver un leggero accento slavo ricostruito *ad hoc* dalla doppiatrice (Lydia Simoneschi), il suo italiano appare a tratti stentato.

Il tedesco, al contrario, è stato mantenuto o nei casi in cui rimane sullo sfondo (parlato da personaggi minori) oppure quando produce chiaramente conflitto e incomprensione linguistica, funzionando dunque come veicolo di suspense. In questo secondo caso il mantenimento delle due lingue in opposizione è apparsa l'unica scelta praticabile onde evitare di compromettere la coerenza narrativa complessiva. Il risultato, però, è che un attento spettatore potrebbe chiedersi il motivo per il quale alcuni personaggi tedeschi parlano in italiano per tutta la durata del film, mentre altri parlano tedesco, specie considerando il fatto che buona parte della storia è ambientata in Germania Est.

Il doppiaggio italiano, per esempio, ha mantenuto il tedesco nella sequenza finale del film in quanto chiaramente esso agisce come mezzo per produrre e accrescere la suspense. I due personaggi principali stanno cercando di raggiungere le coste svedesi a bordo di un mercantile nascosti in due cestoni di vimini. I due cestoni stanno per essere scaricati a riva quando, una ballerina tedesca (interpretata da Tamara Tumanova) che sta viaggiando sulla stessa nave, comincia a sospettare qualcosa. D'improvviso la donna si mette a gridare qualcosa in tedesco. La versione italiana segue da vicino quella originale, affidandosi alla sola traduzione contestuale. Anche se la scena non è stata sottotitolata, quello che la ballerina sta dicendo è ovvio e non necessita spiegazioni ulteriori: il codice visivo, insieme alla comprensione del contesto - lo spettatore è a conoscenza di quanto è avvenuto fino a quel momento -, aiuta lo spettatore a ricavare il significato del codice verbale.

Questa ballerina tedesca è la stessa che stava viaggiando sull'aereo con cui Armstrong arriva a Berlino Est. È anche la prima ballerina dello spettacolo che si sta tenendo nell'affollato teatro dove Michael e Sarah si sono rifugiati, al loro ritorno a Berlino da Lipsia, e da cui poi si vedono costretti a scappare proprio perché riconosciuti dalla donna. All'arrivo a Berlino Est, la ballerina tedesca crede per errore di essere la celebrità tanto attesa da tutti quei giornalisti presenti in aeroporto, che invece sono lì per accogliere il giovane scienziato americano. Una cosa simile si ripete anche al suo sbarco in Svezia, quando la scena le viene di nuovo “rubata” dallo stesso Armstrong. In particolare, per aumentare l'effetto umoristico, il doppiaggio italiano ha scelto di adattare in italiano il passaggio in tedesco in cui un assistente di volo, all'arrivo a Berlino Est, spiega alla

ballerina che la stampa non è lì per lei. Se dunque, in questa, come nelle scene successive, la donna parla (e capisce) sempre l'italiano - al pari di tutti i personaggi tedeschi bilingue del film -, nella scena finale si mette a parlare in tedesco in maniera piuttosto inaspettata - e al contempo incoerente rispetto al resto del film.

Un'ultima considerazione merita il trattamento dei riferimenti metalinguistici che ricorrono nel corso del film. All'arrivo di Armstrong a Berlino Est, un portavoce annuncia, prima in tedesco e poi in inglese, che il professor Amrstrong farà una breve dichiarazione dinnanzi alla stampa, di cui poi saranno rese disponibili anche delle copie per iscritto, sia in tedesco sia in inglese (“Professor Armstrong will now read you his statement in English. There will be copies available for you in English and in German.”). Il doppiaggio italiano mantiene in originale l'annuncio in tedesco, mentre adatta quello fatto in inglese nel seguente modo: “Il professor Armstrong vi leggerà ora sua dichiarazione. Vi verranno poi distribuite delle copie in francese e in tedesco.” Per evitare di fare riferimento all'inglese - la lingua madre del giovane scienziato che però ne *Il sipario strappato* è diventata l'italiano - si preferisce aggirare l'ostacolo sostituendo questa lingua con il francese, dando così alla situazione un'aura ancora più internazionale. Resta, comunque, il fatto che uno spettatore attento noterebbe subito la discrepanza nella traduzione in italiano di quel breve comunicato in tedesco, considerando che la parola ‘Englisch’ si sente distintamente ed è di facile e immediata comprensione anche per chi non conosce il tedesco.

Subito dopo si vedono i due protagonisti viaggiare su un'auto insieme a Karl Manfred, scortati da Hermann Gromek, l'agente che è stato assegnato alla sorveglianza del professore americano. Gromek (Wolfgang Kieling), che ha vissuto a lungo a New York, a un certo punto chiede ad Armstrong una conferma circa l'uso dell'espressione inglese ‘big deal’. Nella versione italiana il riferimento metalinguistico è stato del tutto cancellato ed il dialogo conseguentemente riscritto come segue:

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Karl Manfred (a Michael e Sarah)	Quite a reception, huh?	Una bella accoglienza, eh?
Gromek (a Michael)	Big deal. You still have that expression, ‘big deal’?	Molto bella. E' così che accolgono i nostri che chiedono asilo in America?
Michael Armstrong	Yeah, we've got it.	Beh, qualche volta.

Esempio 5.8. Da *Torn Curtain* e *Il sipario strappato*

Il doppiaggio italiano ha eliminato il riferimento all'inglese presente anche in un'altra scena del film. Armstrong si trova nell'infermeria dell'Università di Lipsia, dove il dottor

Koska (Gisela Fischer), un membro dell'Associazione Pi-greco, l'ha tratto con uno stratagemma in modo da potergli parlare. I due stanno conversando, quando Gretel, la figlia di Koska, bussa alla porta. Nella versione italiana l'esortazione a parlare in inglese (“Now, remember your English”) che la madre rivolge alla figlia diventa un più generico invito a entrare un momento. Ecco a confronto il dialogo originale con il corrispettivo dialogo italiano.

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Gretel	<i>(parla in tedesco)</i>	Mamma, io ho finito adesso di studiare.
Dr. Koska	Now, Gretel, remember your English. We have here a gentleman from America.	Entra un momento, Gretel. C'è un signore che viene dall'America.
Gretel	I am pleased to meet you. I am Gretel. Are you very well? Please?	Sono molto lieta di conoscerla. Io sono Gretel. Lei come si sente? Bene?
Michael Armstrong	Well, that's what your mother's trying to find out.	E' quello che tua madre cerca di scoprire.

Esempio 5.9. Da *Torn Curtain* e *Il sipario strappato*

Si noti, fra l'altro, come il dialogo italiano, rispetto a quello originale, si contraddistingua per la neutralizzazione del bilinguismo che, come si diceva, è una caratteristica costante della versione italiana del film tutte le volte che sono coinvolti personaggi che in quella originale sono bilingue (nella combinazione tedesco-inglese).

5.5.3. *Oltre Hitchcock*

In questa sezione si prenderanno in esame altri tre thriller presenti all'interno del campione i quali fanno ricorso al multilinguismo in maniera non molto diversa da quanto non avvenga in *Torn Curtain* di Hitchcock. Si tratta di tre film che hanno tutti un precedente letterario: *The Third Man* (1949), diretto dal regista inglese Carol Reed su un soggetto di Graham Greene, *The Da Vinci Code* (2006) e *Angels & Demons* (2009), entrambi diretti da Ron Howard e adattamenti cinematografici degli omonimi romanzi best-seller scritti da Dan Brown. Appare utile soffermarsi su di essi per due motivi principali. Innanzitutto, perché si tratta di tre thriller che all'interno del campione considerato fanno ampiamente ricorso al multilinguismo non solo in termini qualitativi, ma anche quantitativi. In secondo luogo perché, a differenza di quanto non avvenga per *Il sipario strappato*, le corrispondenti versioni italiane seguono molto più da vicino la versione originale, mantenendo praticamente intatte tutte le situazioni multilingue presenti nel film. Si tratta

di una differenza significativa, e per certi versi innovativa, che vale la pena analizzare più nel dettaglio, soprattutto in considerazione del *quantum* diversità linguistica che entra in gioco in questi film.

Oltre che autore del soggetto, Greene è autore anche della sceneggiatura di *The Third Man*¹³⁷ che ha poi pubblicato nel 1950 con lo stesso titolo sotto forma di *entertainment* o intrattenimento (cfr. Comellini, 1996), etichetta con cui lo scrittore inglese era solito chiamare i suoi brevi romanzi di evasione (per lo più riconducibili al genere giallo). Rispetto al testo letterario, decisamente monolingue, il film si differenzia per la sua natura marcatamente multilingue. Anche se la vicenda si svolge interamente nella Vienna occupata dalle forze alleate, l'inglese resta comunque la lingua principale del film, mentre il tedesco e il russo sono quelle secondarie. Il tedesco è molto presente per tutto il corso del film e quando entra in primo piano serve per creare conflitto e di conseguenza per accrescere la suspense. La conoscenza abbastanza limitata dell'inglese da parte del portiere del palazzo in cui viveva il defunto Harry Lime diventa una risorsa per accrescere la suspense. Questo avviene, per esempio, quando il protagonista Holly Martins torna a casa di Lime in compagnia di Anna e parla (per la terza volta) con il portiere (interpretato dall'attore austriaco Paul Hörbiger), le difficoltà linguistiche incontrate dell'uomo nel ricostruire i dettagli della (presunta) morte di Lime rallentano lo sviluppo della storia (cfr. le considerazioni su questa scena contenute in O'Sullivan, 2011: 77-79): l'uomo deve, a un certo punto, richiedere l'aiuto linguistico di Anna per poter chiarire che Lime era già morto ("quite dead") all'arrivo dei soccorsi. Il resoconto appare piuttosto confuso - linguisticamente - e pasticciato - a livello di sua coerenza complessiva - e non fa altro che avvolgere l'accaduto di un alone di mistero che spinge Martins a voler fare chiarezza sulla faccenda, specie quando il portiere fa menzione di un presunto "terzo uomo", a cui si riferisce il titolo del film, presente al momento dell'incidente. Evidentemente qualcuno sta occultando qualcosa. Il protagonista se ne sta sempre più convincendo. E lo spettatore con lui.

Quando Martins, alla fine, sollecita il portiere ad andare alla polizia per testimoniare in merito a questo presunto terzo uomo, il suo interlocutore si fa visibilmente nervoso: subito controbatte che sono tutte "stupidaggini" ("nonsense"), e che avrebbe fatto meglio a dare ascolto alla moglie. Poi passa a parlare in tedesco in modo sempre più concitato

¹³⁷ 1946, in una Vienna devastata dalla guerra e divisa in quattro zone di occupazione lo scrittore americano Holly Martins (Joseph Cotten) - Alga Martins nella versione italiana - si mette alla ricerca del suo vecchio amico di infanzia Harry Lime (Orson Welles), morto misteriosamente. Con l'aiuto dell'amante di Lime, Anna Schimt (Alida Valli), Martins scoprirà che la morte dell'amico era stata solo una messinscena e che Lime è coinvolto in un pericoloso traffico di penicillina adulterata.

(conflitto). I toni della conversazione presto trascendono e i due uomini finiscono per discutere con veemenza. A un tratto la macchina smette di seguirli e inquadra una palla che proprio in quel momento si ferma sulla soglia della porta d'entrata che era rimasta aperta. Al suo seguito fa capolino un bambino che, incuriosito dall'alterco fra i due, resta a guardare la scena che ora gli spettatori seguono dalla sua prospettiva. In altri termini il punto di vista e la "focalizzazione" (Genette, 1976), che fino a quel momento sono stati esterni e oggettivi, sono diventati ora soggettivi. E la cosa non è casuale.

Questo stesso bambino, infatti, ricomparirà più avanti nel corso del film: la sua presenza, unita al multilinguismo, giocheranno un ruolo decisivo come veicolo di suspense. È sera: Martins e Anna stanno per raggiungere il palazzo di Lime, quando da lontano i due notano che l'ingresso è stato letteralmente "presidiato" da un buon numero di curiosi accorsi perché qualcosa di grave sembra essere capitato. Martins ha un appuntamento con il portiere del palazzo che solo qualche ora prima, affacciandosi da una finestra, gli aveva proposto di ritornare quella sera stessa, quando la moglie¹³⁸ non sarebbe stata in casa, perché intenzionato a rivelargli qualcosa di molto importante sulla morte di Lime. Alla fine del breve colloquio con Martins, una volta chiusa la finestra, lo spettatore aveva visto il portiere cambiare di colpo l'espressione del volto, colto dalla sorpresa e dallo stupore di ritrovarsi di fronte a qualcuno che evidentemente aveva ascoltato quella conversazione. In quella circostanza, il codice visivo (il primo piano sulla faccia spaventata dell'uomo), insieme a quello acustico (aumenta il volume della musica di sottofondo), hanno subito fatto sospettare allo spettatore che quell'incontro fra il portiere e Martins non sarebbe mai avvenuto. E difatti soltanto qualche ora più tardi l'uomo verrà ritrovato morto.

Avvicinatosi alla folla di curiosi, Martins cerca di ottenere informazioni su quanto accaduto, ma nessuno dei presenti sembra essere in grado di dirgli in inglese che il portiere è stato assassinato. In un primo momento, il multilinguismo è usato dunque per produrre confusione sia in Martins sia nello spettatore. Il "doppio movimento" del multilinguismo (confusione e conflitto insieme) diventa evidente quando uno degli astanti riesce finalmente a spiegare a Martins quello che è successo. Si tratta del padre dello stesso bambino che avevamo visto giocare con la palla davanti alla porta di casa di Lime nella scena discussa sopra. Il bimbetto, che ha riconosciuto Martins, si mette a chiamare il

¹³⁸ Durante il secondo incontro di Martins con il portiere, quando l'uomo fa ritorno all'appartamento di Lime in compagnia del sedicente amico di lui, Mr. Kurtz, la moglie del portiere, visibilmente preoccupata, richiama in guardiola il marito con la scusa di una telefonata urgente (il dialogo avviene in tedesco). La reticenza della donna, o per meglio dire la sua preoccupazione a che il marito non si comprometta sono palesi. E a ben vedere, considerando gli sviluppi successivi, più che motivate.

padre (“*Papa!*”), facendogli cenno in direzione del nuovo venuto e gridando ripetutamente qualcosa in tedesco (“*Mörder!*”)¹³⁹. La concitazione del piccolo attira presto l'attenzione di tutti i presenti sul malcapitato protagonista che sulle prime sembra non capire il motivo di tanto interesse. A questo punto Anna raggiunge Martins e gli spiega che il bimbo lo sta accusando di essere l'assassino del portiere. I due riescono ad allontanarsi giusto in tempo, prima che un gruppetto fra gli uomini lì presenti, capeggiati nientemeno che dal piccolo pestifero, si lanci (inutilmente) al loro inseguimento. La scena è carica di suspense e di velato umorismo che trovano il loro propulsore proprio nella dimensione bilingue che la caratterizza.

La versione italiana del film intitolata *Il terzo uomo* ricalca piuttosto fedelmente lo spirito della versione originale, scegliendo di conservare le situazioni multilingue nella loro quasi totalità. Nello specifico, poiché sono presenti solo brevi scambi in russo, per lo più poche parole pronunciate in qualche scena da militari sovietici (dunque personaggi secondari), essi sono stati mantenuti in originale senza traduzione. Rispetto al doppiaggio de *Il sipario strappato*, è diversa, invece, la gestione del tedesco che è stato tendenzialmente mantenuto quasi in tutte le scene in cui compare. In particolare, il tedesco è stato reinciso dagli attori doppiatori italiani tutte le volte che un personaggio bilingue parla anche in inglese all'interno della stessa scena (primi fra tutti Anna e il portiere), soprattutto tenuto conto del fatto che in parecchie occasioni una traduzione sommaria o comunque una spiegazione riassuntiva sono fornite in scena da uno dei personaggi. Nel caso del portiere del palazzo di Lime, per ricreare anche nella versione italiana la sua limitata conoscenza dell'inglese si sceglie di far parlare questo personaggio con un tipico accento tedesco e con un italiano stentato e piuttosto sgrammaticato (con verbi all'infinito, imprecisione ed esitazione nel vocabolario). Anna, invece, che in originale parla un inglese fluente, parla italiano standard senza accento al pari di altri personaggi bilingue come il barone Kuntz o il dottor Winkel (interpretati rispettivamente dall'austriaco Ernst Deutsch e dal tedesco Erich Ponto).

Al contrario, il tedesco è stato mantenuto nella sua versione originale nel caso di personaggi secondari o che comunque non usano anche l'inglese (come per esempio la padrona di casa di Anna, interpretata dall'attrice austriaca Hedwig Bleibtreu)¹⁴⁰. Solo in un paio di occasioni l'edizione italiana decide di doppiare il tedesco in italiano. La prima

¹³⁹ La parola tedesca ‘mörder’ per ‘assassino’ è facilmente comprensibile per un pubblico anglofono visto che la sua pronuncia [mœrdɐ] non si discosta molto da quella della corrispondente parola inglese ‘murderer’ [ˈmɜːdərər]. Sul ruolo di parole imparentate ed espressioni di facile comprensione nel cinema multilingue si veda in particolare Bleichenbacher (2008: 178-180).

¹⁴⁰ Su questo personaggio si vedano le considerazioni di O’Sullivan (2011: 79-80).

volta avviene nella sopracitata scena della prima visita di Martins e Anna nell'appartamento di Lime (quella che termina con la discussione fra il protagonista e il portiere). A un certo punto squilla il telefono e Anna risponde, parlando in tedesco. Dall'altra parte del filo, però, pare non esserci nessuno. Per lo spettatore questo rappresenta un “indizio” inequivocabile: qualcuno sta cercando il defunto Harry Lime e, non avendolo trovato in casa, preferisce tacere e non esporsi. Quella telefonata suona sospetta: qual è il mistero che avvolge la morte di Lime? La strada imboccata dal doppiaggio italiano è quella della chiarezza, esplicitando quanto nella versione originale viene invece alluso in modo più indiretto attraverso il ricorso alla lingua straniera. In questo modo non si lascia allo spettatore italiano il benché minimo dubbio che quella telefonata sia casuale.

La seconda occasione in cui il tedesco è adattato in italiano è quando Martins si reca a far visita al Dr. Winkel, il medico di Lime, per avere dei chiarimenti sulla morte dell'amico. Nella versione originale si vede il dottore parlare in tedesco in due momenti diversi della scena: prima dell'arrivo di Martins e nel corso del suo colloquio con il visitatore. La scena si apre con un primo piano di un pollo arrosto che Winkel sta tagliando: lo si sente chiedere qualcosa in tedesco (“Preferite l'ala o la coscia?” come recita il sottotitolo italiano) a qualcuno li presente (un ospite? il suo cane?) che però non viene mai inquadrato. In questo primo passaggio il doppiaggio italiano ha mantenuto il tedesco in versione originale. Poco dopo, mentre Winkel sta parlando con il protagonista, i due vengono interrotti dal suo cane che inizia ad abbaiare. Il medico si mette a rimproverarlo. In questo caso la versione italiana ha doppiato in italiano quanto l'uomo nella versione originale gli dice in tedesco (“Cosa vuoi tu?” ecc.). Alla base di questa scelta c'è probabilmente una ragione tecnica: avendo adattato in italiano tutto il resto del dialogo, si sceglie di doppiare anche la parte in tedesco per armonizzare la voce del dottore. L'impressione che se ne ricava è che la versione italiana voglia rimarcare ancora di più il fatto che poco prima Winkel non stava parlando al suo cane, bensì a qualcun altro. Del resto egli stesso sollecita Martins ad andare subito al punto, visto che ha degli ospiti che lo stanno aspettando. Di chi si tratta? Ancora una volta l'edizione italiana sembra prediligere la strada dell'assoluta chiarezza.

La resa in italiano di questa scena presenta, inoltre, anche un altro aspetto controverso, e se si vuole “curioso”. Nella versione originale la cameriera che va ad aprire la porta a Martins gli parla in tedesco e l'uomo sembra non capire quello che la donna gli dice, tanto che a un certo punto le precisa: “I'm sorry, I don't speak German.” (“Mi spiace, non parlo

tedesco.’). Il dialogo italiano cancella totalmente il riferimento metalinguistico e viene riscritto in questo modo: “Non posso ritornare. Ditegli che devo ripartire.” La versione italiana sembra, in altri termini, produrre un esempio di traduzione incorporata (cfr. Camarca, 2005; Baldo, 2009a, 2009b), in cui il significato di quanto detto dalla domestica in tedesco viene spiegato dalla risposta, coerente, che Martins le dà in italiano. Per un momento sembra quasi che il protagonista capisca o parli tedesco, cosa che evidentemente non è vera, come è stato ampiamente mostrato fino a quel momento nelle scene precedenti del film. In questo modo, la soluzione italiana rischia di apparire incoerente rispetto al resto del film. La versione italiana ha, invece, parzialmente mantenuto, il riferimento metalinguistico presente in un'altra scena, precisamente durante il primo incontro fra Martins e il portiere del palazzo di Lime. Martins, non capendo quello che l'uomo gli sta dicendo in tedesco, gli chiede: “Speak English?” a cui l'altro risponde: “English?... Little... Little.” Il dialogo in italiano è stato riscritto in questo modo:

Personaggio	Battuta dialogo doppiaggio italiano
Martins	Parlate solo tedesco?
Portiere	Anche vostra lingua. Uno... poco.

Esempio 5.10. Da *Il terzo uomo*

Il meccanismo sostituivo è il seguente. Nel dialogo italiano, invece che far chiedere a Martin un poco probabile “Parlate la mia lingua?”, si sceglie di invertire la polarità della domanda in “Parlate *solo*...?” in modo da poter fare esplicito riferimento alla lingua in questione (il tedesco). In questo modo, si riesce ad aggirare agevolmente (e in modo abbastanza convincente) il riferimento all'inglese presente nella battuta originale. Più problematica, invece, la risposta del portiere, in cui non potendo chiamare in causa direttamente la lingua parlata da Martins - che è diventata l'italiano - si ricorre all'escamotage, piuttosto pratico nel doppiaggio italiano, di riferirsi a un più generico “la tua lingua”, un'espressione che difficilmente si userebbe nel linguaggio spontaneo. Più efficace appare, al contrario, la scelta di far parlare il personaggio con un italiano stentato e sgrammaticato (l'esitazione, il possessivo usato senza articolo, ‘uno’ invece che ‘un’ davanti al partitivo ‘poco’), con cui si cerca di riprodurre la limitata padronanza che l'uomo ha dell'inglese nella versione originale.

Un'ultima considerazione sulla versione italiana contenuta nel DVD attualmente disponibile in commercio in merito alla gestione delle lingue secondarie. Il DVD italiano (01 distribution, 2005), a differenza di quanto non era avvenuto per la versione in VHS de *Il terzo uomo* (Elleu, 1999), sceglie di sottotitolare sistematicamente tutte le lingue

secondarie presenti nel film, anche nei casi di traduzione intratestuale (cfr. Corrius & Zabalbeascoa, 2011; Zabalbeascoa & Corrius, 2012; Zabalbeascoa, 2012, 2014), cioè quando la traduzione è comunque fornita in scena, pur se sommariamente, da uno dei personaggi. La versione italiana contenuta nel DVD sembra così muoversi nella direzione opposta rispetto a quella seguita dalla versione originale del film che “uses extensive subtitled German dialogue to underscore the confusion and incomprehension of its American protagonist” (O’Sullivan, 2011: 77). In altri termini, al pari dei film di Hitchcock analizzati in questo capitolo, anche *The Third Man* preferisce fare esclusivo ricorso alla traduzione contestuale, ovvero a una messa in scena traduttiva per dirla con O’Sullivan (2011) in cui è il contesto attuale o quanto è precedentemente accaduto nel corso del film ad agevolare la comprensione da parte degli spettatori di ciò che sullo schermo viene detto in una lingua a loro non intellegibile. Vale la pena segnalare, fra l’altro, che per la versione in lingua originale contenuta nel DVD italiano sono disponibili soltanto i sottotitoli interlinguistici (cioè in italiano), ma non i cosiddetti “sottotitoli parziali” (cfr. O’Sullivan, 2007, 2011) in inglese per le parti di dialogo che sono in tedesco. Lo spettatore italiano che scegliesse di guardare il film in lingua originale senza ricorrere ai sottotitoli interlinguistici usufruirebbe, dunque, della stessa modalità di visione del film pensata per lo spettatore anglofono, ovvero senza l’ausilio di alcun sottotitolo per le lingue secondarie¹⁴¹.

Paragonati a *Torn Curtain* o a *The Third Man*, i due film tratti dai due romanzi di Dan Brown, se da una parte, fanno ampio ricorso al multilinguismo (punto di vista quantitativo), dall’altro, però, “sfruttano” in maniera molto più contenuta la presenza di lingue diverse come risorsa per produrre suspense (punto di vista qualitativo). In questo senso, questi due film assomigliano molto di più a un film “multiculturale” come *Topaz* di Hitchcock, in quanto si limitano ad avere un’ambientazione internazionale con personaggi di diversa nazionalità, senza che per questo la diversità linguistica diventi un fattore decisivo nella costruzione dell’intreccio. Al contempo, i due film si discostano da *Topaz*, perché non optano per l’omogeneizzazione linguistica, ma per il suo opposto, muovendosi decisamente in direzione della corrispondenza veicolare (cfr. Sternberg, 1981; O’Sullivan, 2007, 2011; sezione 3.4 di questa dissertazione). Anche se buona parte del film *The Da*

¹⁴¹ Nonostante i sottotitoli “parziali” o “forzati” siano, in linea di principio, progettati per essere parte integrante del film che accompagnano, comparando automaticamente sullo schermo senza che l’utente li selezioni dal menu di avvio del DVD, resta il fatto che lo spettatore può comunque disattivarli in qualsiasi momento attraverso i comandi manuali dei principali software di riproduzione video. Tecnicamente, dunque, questi sottotitoli restano “sottotitoli chiusi” (cfr. Díaz Cintas & Remael, 2007; Chiaro, 2009), in quanto la loro permanenza sullo schermo dipende comunque da loro fruitore che la può gestire a suo piacere.

*Vinci Code*¹⁴² è ambientata in Francia, l'inglese è la lingua principale del film. Le lingue secondarie sono, in ordine di loro presenza quantitativa nel corso del film, il francese, il latino e lo spagnolo. Il francese è piuttosto presente per tutta la durata del film: oltre a dare un senso di maggiore resa realistica in alcuni momenti crea conflitto e incomprensione fra i personaggi. Interessante in questo film è l'uso del latino che nella vicenda torna a essere una lingua “viva”: è parlata rispettivamente dal frate killer Silas, dal Maestro (Rector) e dagli altri loro complici agendo come veicolo di conflitto (è la lingua del loro complotto). Rispetto al francese e al latino, lo spagnolo ha una presenza più marginale nel film e viene parlato in alcune scene da Silas o comunque in scene in cui vedono coinvolto questo personaggio.

La versione italiana, intitolata *Il codice Da Vinci*¹⁴³, conserva le lingue secondarie del film nella stessa misura in cui esse sono presenti in quella originale. In particolare, tutte e tre le lingue secondarie (francese, latino e spagnolo) sono state sistematicamente reincise dagli attori doppiatori quando esse sono parlate da personaggi che nella versione originale parlano anche in inglese. Il doppiaggio italiano, in altri termini, prende in considerazione il problema dell'armonizzazione delle voci ed evita che questi personaggi bilingue abbiano due voci diverse a seconda della lingua che parlano, ovvero la lingua principale (l'italiano che sostituisce l'inglese) e la lingua secondaria di turno. Non solo, ma fa anche in modo che essi abbiano un accento tipico che suoni credibile all'orecchio di un pubblico italofono: per ottenere questo risultato sono stati scritturati per i due personaggi francesi di Sophie Neveu e del capitano Bezu Fache (interpretati rispettivamente da Audrey Tautou e da Jean Reno) due attori bilingue (Anne Marie Sanchez e Jacques Peyrac) che parlano un italiano fluente, ma che conserva un leggero accento francese, percettibile quanto basta per sembrare perfettamente naturale. La versione italiana, in poche parole, ricrea questi due personaggi esattamente come essi sono in quella originale. Inoltre, seguendo la stessa strategia dell'originale, sottotitola sistematicamente le lingue secondarie presenti nel film.

¹⁴² Robert Langdon (Tom Hanks), professore americano di simbologia religiosa, si trova a Parigi per lavoro quando viene convocato al Louvre, dove è stato misteriosamente assassinato uno dei curatori del museo, Jacques Saunière. Con l'aiuto della crittologa francese Sophie Neveu (Audrey Tautou), nipote di Saunière, Langdon inizia ad indagare su questa misteriosa morte, intraprendendo un viaggio che da Parigi li porterà fino a Londra alla scoperta di uno dei più grandi segreti dell'umanità, quello riguardante il santo Graal.

¹⁴³ La versione DVD che è stata utilizzata per la presente ricerca è quella più facilmente reperibile al momento sul mercato dell'home video (Sony Pictures, 2006). Essa contiene il montaggio originale del film così come esso era stato proiettato nelle sale (durata di 143 minuti). Esiste anche un DVD in edizione limitata (Somy Picture, 2006) che contiene una versione estesa del film (“*extended cut*”) in cui la durata del film sale a 168 minuti. Questa seconda versione DVD non è stata esaminata, non solo perché di non facile reperimento, ma anche in considerazione di uno degli assunti di partenza di questo lavoro di indagine: considerare la versione tradotta pensata per il più ampio pubblico possibile.

Un'altra differenza significativa rispetto a *Il sipario strappato* è rappresentata dalla gestione dei riferimenti metalinguistici che sono presenti in un paio di occasioni. Ne *Il codice Da Vinci* essi sono stati solo parzialmente mantenuti, aggirando in modo piuttosto abile l'insidioso ostacolo di fare riferimento all'inglese. All'apertura del film, nel corso della sua conferenza che sta tenendo a Parigi, Langdon interagisce con i suoi uditori ponendo loro delle domande. A un certo punto, uno dei presenti in sala risponde alla sua domanda in francese e il professore chiede: “In English, please!”, richiesta che nella versione italiana diventa un molto credibile “Chi mi traduce?” Allo stesso modo, più avanti nel corso del film abbiamo il seguente scambio fra il tenente francese Collet e il finto autista del camion blindato su cui stanno viaggiando nascosti i due protagonisti.

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Autista del camion	<i>Pas français! Anglais?</i> (con chiaro accento tedesco)	<i>Pas français! OK?</i> (con chiaro accento tedesco)
Tenente Collet	English? <i>Oui!</i> (con chiaro accento francese)	Meglio così? (con chiaro accento francese)

Esempio 5.11. Da *The Da Vinci Code* e *Il codice Da Vinci*

Nella versione italiana il poliziotto piuttosto che fare un riferimento diretto alla lingua inglese nominandola espressamente, passa direttamente a parlare un'altra lingua (l'italiano) accertandosi che il passaggio a questa nuova lingua di comunicazione fra di loro sia ben gradita al suo interlocutore. Si potrebbe discutere quanto questo breve scambio di battute sia realistico. Resta il fatto che l'autrice dei dialoghi italiani (Elettra Caporello) sembra ben consapevole delle insidie che si celano dietro scambi apparentemente innocui come questo. La soluzione potrebbe non risultare ottimale, ma quantomeno evita la reiterazione di un classico esempio di “doppiaggese” quale “Parli (Parla) la mia lingua?”, cioè di una di quelle pratiche traduttive piuttosto consolidate fra i professionisti del settore che hanno finito per creare un italiano che esiste solo nel mondo dei film stranieri (cfr. Baccolini *et alii*, 1994; Galassi, 1994; Paolinelli & Di Fortunato 2005; Pavesi, 2005).

Interessante anche la resa nella versione italiana di molte espressioni enigmatiche presenti nel film, molte delle quali sono presentate in forma grafica, cioè come componente verbale del codice visivo. Esse sono in genere mantenute in lingua originale e poi tradotte in italiano attraverso una traduzione cuscinetto (cfr. Camarca, 2005; Baldo, 2009a, 2009b)¹⁴⁴. Per esempio, alla scoperta del cadavere del vecchio Saunière al Louvre

¹⁴⁴ Si ricorda che nel corso del film ci sono parecchi esempi di traduzione cuscinetto per parole o espressioni latine e francesi (si veda, per esempio, la scena in casa di Sir Leigh Teabing quando si spiega il significato di Santo Graal) che, però, rispetto a quelle che sono in inglese non pongono grossi problemi in traduzione:

la decodifica da parte dei due protagonisti tanto della frase “So dark the con of the man” quanto dell'espressione “Madonna of the Rocks” è prima mantenuta in inglese e poi ripetuta in italiano (rispettivamente: “Così oscuro l'inganno dell'uomo” e “la Vergine delle Rocce”). Lo stesso avverrà per la decodifica del sigillo del cryptex la cui prima parte viene mal interpretata per due volte (in aereo prima e poi a bordo di un autobus a Londra): “a Pope” (‘un Papa’) invece che “A. Pope” (per il poeta inglese Alexander Pope). Nella versione italiana si mantiene in parte l'inglese non solo per l'ancoraggio del codice verbale a quello visivo, ma soprattutto perché solo in questo modo si riesce poi a spiegare l'equivoco. Parimenti, nella parte finale del film, quando Langdon rivela a Sophie la chiave d'accesso al cryptex, A-P-P-L-E viene scandito lettera per lettera in italiano, poi letta come la parola inglese “apple” [ˈæpl̩] e quindi tradotta in italiano “mela”, con tanto di riferimento alla male di Isacco Newton, uno dei tanti tasselli che compongono l'enigma del film.

Non molto diversa la situazione di *Angels & Demons*¹⁴⁵. Anche se il film è interamente ambientato in Italia, l'inglese resta la lingua principale del film¹⁴⁶. L'italiano, il tedesco e il latino sono le lingue secondarie. A queste si aggiungono anche il francese, lo spagnolo e il cinese che sono più marginali. Sia il francese (che si sente nella scena ambientata al laboratorio di Ginevra all'inizio del film) sia il tedesco sono stati reincisi quando vengono parlati da personaggi bilingue che nella versione originale parlano anche in inglese nel corso del film, come nel caso di Vittoria (quando a un certo punto ha uno scontro in francese con un collega del laboratorio), del comandante Richter e di Chartrand. I personaggi di madre lingua tedesca, tanto quelli primari quanto quelli secondari che nella versione originale parlano anche in inglese (in genere sempre fluente), nella versione italiana parlano un italiano con un tipico accento tedesco. Il rapitore / assassino, Mister Gay (interpretato dall'attore danese Nicolaj Lie Kaas), che in originale ha un chiaro

nella versione italiana è bastato conservare il termine nella lingua secondaria e adattare solamente in italiano la sua traduzione / spiegazione.

¹⁴⁵ Di questo film è stata analizzata la “versione cinematografica” (dalla durata di 133 minuti), così come espressamente riportato sulla custodia del DVD italiano disponibile in commercio (Somy Picture, 2009). Anche per *Angeli e demoni* esiste una versione estesa (“*extended edition*”) dalla durata di 140 minuti che è stata pubblicata in DVD in edizione limitata (Somy Picture, 2009) ed è più facilmente reperibile su Blu-ray Disc (Somy Picture, 2009). Questa seconda versione non è stata presa in considerazione. Si ricorda che la presente ricerca ha fatto ricorso quasi esclusivamente alle versioni dei film contenute nei rispettivi DVD e solo in qualche caso più sporadico al VHS (per i film più vecchi). Vale la pena ribadire, ancora una volta, che l'intesse della ricerca era indirizzato primariamente proprio alle versioni cinematografiche.

¹⁴⁶ Robert Langdon (Tom Hanks) indaga sul misterioso rapimento e sull'uccisione dei quattro cardinali favoriti alla successione al soglio pontificio. Coadiuvato dalla scienziata italiana Vittoria Febbri (Ayelet Zurer), si metterà a ricostruire l'ordita trama che si cela dietro gli antichi indizi che sono disseminati per le chiese di Roma e che lo porteranno a identificare l'autore di questo complotto nella società segreta degli Illuminati, una confraternita che da secoli rivendica il primato della scienza sulla Chiesa.

accento straniero, è reso nella versione italiana con un accento credibile. A differenza delle altre lingue secondarie, che in genere sono state mantenute, l'italiano presente nella versione originale confluisce e inevitabilmente si perde con il resto dei dialoghi adattati in italiano, sia quando esso è sullo sfondo sia quando è più in primo piano.

La conversazione in italiano fra Vittoria e Silvano che avviene nel laboratorio di Ginevra all'inizio del film è stata reincisa dagli attori doppiatori in modo da armonizzare la voce di lei che per il resto del film parlerà quasi sempre in inglese (italiano nel doppiaggio). Fra l'altro, il dialogo originale fra questi due scienziati contiene anche un'espressione davvero poco utilizzata nella lingua parlata che suona un po' fuori contesto: “di momento in momento”, che infatti nella versione italiana è stata sostituita con l'equivalente molto più comune “da un momento all'altro”. Vittoria tornerà di nuovo a parlare in italiano più avanti nel corso del film, precisamente quando si reca furiosa nell'ufficio di Richter, il capo delle Guardie Svizzere, per farsi restituire il diario di Silvano: l'accesa discussione (conflitto e maggior resa realistica insieme) fra i due avviene in italiano. Nella versione italiana è stata reincisa dai due attori italiani che doppiano questi personaggi (armonizzazione delle voci).

Il personaggio di Vittoria Vetra è interessante perché, a differenza del comandante Olivetti che è interpretato da Pier Francesco Favino (che ha doppiato sé stesso nella versione italiana), questo ruolo è stato affidato all'attrice israeliana Ayelet Zurer: anche se l'attrice recita le battute in italiano senza intoppi e in modo fluente, il suo accento, nondimeno, suona decisamente insolito, “poco italiano” all'orecchio di uno spettatore italofono che guardi la versione originale del film¹⁴⁷. Vale la pena sottolineare che nei due film tratti dai best seller di Dan Brown questo è l'unico personaggio principale il cui ruolo è affidato a un attore con una nazionalità diversa da quella del suo personaggio. Tutte le volte che nella versione originale l'italiano è in primo piano ed è pronunciato in maniera poco credibile da un attore, la versione italiana ha scelto di farlo reincidere a un doppiatore italiano. Questo avviene per esempio nel caso di un giornalista italiano presente in Piazza San Pietro per dare la notizia del secondo cardinale ritrovato morto (secondo raduno dei giornalisti in Piazza San Pietro): il personaggio ha nella versione originale uno strano accento regionale che non è facilmente riconoscibile o facilmente definibile (a tratti si direbbe siciliano, a tratti sembra pugliese); nella versione italiana questo personaggio parla

¹⁴⁷ Probabilmente la stessa impressione potrebbe produrre in uno spettatore tedesco la lingua parlata da personaggi tedeschi comprimari come il capo delle Guardie Svizzere Richter e il tenente Chartrand rispettivamente interpretati dall'attore svedese Stellan Skarsgård e dal danese Thure Lindhardt.

con dizione standard. Stessa sorte tocca più avanti anche a un cameraman, reinciso anche lui, nella scena in cui il camerlengo esce in piazza con il cilindro esplosivo.

La presenza dell'italiano nella versione originale ha portato in due casi alla parziale riscrittura dei dialoghi nell'edizione italiana per evitare l'insorgere di possibili momenti di incoerenza linguistica e narrativa. La prima volta avviene durante il colloquio che Langdon ha nel suo ufficio con Claudio Vincenzi della Gendarmeria Vaticana. A un certo punto Vincenzi gli chiede: “What’s the word for... *formidabile*?” in cui la parola italiana ‘formidabile’ è pronunciata dall'attore David Pasquesi con un chiaro accento italo-americano. Il professore gli risponde: “Formidable”. Il riferimento metalinguistico è stato cancellato e il passaggio in parte modificato in modo da suonare coerente con il resto del dialogo. L'ostacolo è stato aggirato nel seguente modo:

Personaggio	Battuta dialogo doppiaggio italiano
Langdon	Ma l'ha resa... come posso dire? Un avversario, diciamo...
Vincenzi	Da rispettare

Esempio 5.12. Da *Angeli e demoni*

Meno convincente appare, invece, la soluzione adottata per il secondo caso, quando in originale si fa riferimento alla non comprensione della lingua italiana. Langdon si reca per la seconda volta agli Archivi Vaticani insieme a Chartrand per consultare un testo scritto in italiano. A un certo punto, vedendosi palesemente in difficoltà, il professore chiede a Chartrand: “What does this say in Italian right here next the Ecstasy of Saint Teresa?” che nella versione italiana diventa: “Che cosa dice qui accanto all'estasi di Santa Teresa?”, dove il riferimento metalinguistico sparisce. Subito dopo, la richiesta di Langdon di tradurre (“Translate all this for me”) diventa nella versione italiana un più generico invito a capire cosa viene detto in un passaggio del testo (“Mi aiuti a capire che cosa dice qui”). Il dialogo italiano prosegue seguendo quello originale con Chartrand che offre la sua consulenza traduttiva. Da un punto strettamente linguistico, il dialogo italiano potrebbe anche funzionare, ma il vero problema risiede nel fatto che il codice verbale è fortemente ancorato a quello visivo: si vede, cioè, chiaramente inquadrato in primo piano il passaggio del libro in italiano. Uno spettatore attento lo noterebbe subito, specie considerando che *Angeli e demoni* è un thriller pieno di indizi linguistici e visivi. La versione italiana rischia, così, di produrre un possibile calo di tensione, portando lo spettatore italiano a chiedersi perché mai un rinomato professore di simbologia religiosa dovrebbe chiedere l'aiuto di un tenente della Gendarmeria Vaticana per comprendere il passaggio di un testo scritto in una lingua (l'italiano) che non solo conoscono entrambi, ma che a ben vedere è

anche la sua lingua madre e non quella dell'altro (Chartrand), che ricordiamo ha un accento “tipicamente” tedesco.

Nel tentativo di dare coerenza a quanto sente e vede sullo schermo, lo spettatore potrebbe immaginare che non si tratti di italiano, bensì di latino, la lingua ufficiale della Chiesa Cattolica. D'altronde, durante la prima visita agli Archivi Vaticani era emersa la non totale dimestichezza di Langdon con il latino, visto che a un certo punto Vittoria si offre di aiutare il professore americano con la comprensione di un testo scritto in questa lingua¹⁴⁸. Il latino è una delle lingue secondarie di questo film. La versione italiana lo ha sempre mantenuto, facendolo sistematicamente reincidere agli attori doppiatori sia quando viene parlato dai membri del clero sia quando viene letto dagli altri personaggi. Inoltre, tutti i riferimenti metalinguistici alla lingua latina presenti nel film sono sempre stati mantenuti anche nella versione italiana. Vittoria non aiuterà Langdon solamente con il latino, ma tornerà a fargli da mediatrice linguistica anche in una seconda occasione, e questa volta non per una lingua morta. Dopo essersi recati al Pantheon ed essersi resi conto di aver individuato la chiesa sbagliata, Richter ordina qualcosa in tedesco ai suoi uomini. Il commento di stupore della giovane scienziata italiana (“Back to the Vatican?” / “Come tornare in Vaticano?”) fa capire a Langdon che il comandante delle Guardie Svizzere ha deciso di far rientrare i propri uomini in Vaticano.

Per concludere, si rende necessaria una breve osservazione sulla gestione nella versione italiana delle altre lingue presenti in maniera marginale nel corso del film. Ci sono tre momenti e tre scene distinte del film che hanno una vocazione multilingue per eccellenza. Sono tutte ambientate in Piazza San Pietro, dove si sono radunati giornalisti provenienti da tutto il mondo. Nella prima scena (prima del ritrovamento del secondo cardinale ucciso) ci sono brevi battute in italiano, spagnolo e tedesco che sono state mantenute in originale, compreso l'italiano che in questo caso è ben pronunciato e risulta credibile anche all'orecchio di un italofono. Nella seconda scena a piazza San Pietro (dopo il ritrovamento del secondo cardinale morto) il cinese, il francese e l'inglese britannico sono stati mantenuti in originale, mentre l'italiano è stato reinciso (per via dell'insolito accento regionale, cfr. sopra). Infine, nella terza scena di giornalisti radunati in Vaticano (all'indomani dell'elezione del nuovo Papa) tanto l'inglese britannico quanto lo spagnolo sono stati mantenuti in originale. Si segnala, inoltre, che un breve scambio in spagnolo è udibile anche durante il conclave quando si discute la possibilità di eleggere come Papa il camerlengo: anche in questo caso è stato mantenuto in originale. Con la sola e inevitabile

¹⁴⁸ Si tratta di una possibile chiave di lettura di cui riconosciamo la natura altamente speculativa. Resta il fatto che questa interpretazione “non corretta” ha quantomeno un minimo di ancoraggio testuale.

eccezione dell'italiano, anche *Angeli e Demoni*, mantiene inalterate le situazioni multilingue presenti in *Angels & Demons*.

Capitolo Sei

LINGUE E IDENTITÀ CULTURALI SUL GRANDE SCHERMO: FRA NEUTRALIZZAZIONE E CONSERVAZIONE

6.1. Caratteri del cinema multilingue: cinema americano vs. cinema europeo

Il primo elemento che è emerso dall'analisi condotta nella presente ricerca è che la presenza di più lingue all'interno dello stesso film appare una caratteristica formale che sembra aver interessato il cinema a livello planetario (europeo, americano e prodotto in altre aree del mondo). Detto questo, una precisazione si rende, però, subito necessaria: una netta distinzione sembra emergere chiaramente fra il cinema multilingue europeo e quello statunitense. Se è vero che il fenomeno del multilinguismo ha globalmente investito il cinema negli ultimi due decenni¹⁴⁹, confermando dunque l'ipotesi da cui partiva la presente ricerca, resta il fatto che per quanto riguarda le pellicole *made in USA* l'inglese americano resta sempre e comunque la lingua principale e prevalente di questi film, anche quando le vicende sono ambientate interamente, o quasi interamente, in altri paesi.

Questo avveniva in film del passato come *Shanghai Express* (Joseph von Sternberg, 1932), *The Bitter Tea of Gen. Yen / L'amaro tè del generale Yen* (Frank Capra, 1933), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *For Whom the Bell Tolls / Per chi suona la campana* (Sam Wood, 1943), *The Emperor Waltz / Il walzer dell'imperatore* (1948) e *One, Two, Three / Uno, due, tre!* (1961) diretti da Billy Wilder, *The Barefoot Contessa / La contessa scalza* (Joseph L. Mankiewicz, 1954), *To Catch a Thief / Caccia al ladro* (Alfred Hitchcock, 1955), *Judgement at Nuremberg / Vincitori e vinti* (Stanley Kramer, 1961), *55 days at Peking / 55 giorni a Pechino* (Nicholas Ray, 1963), *Buona Sera, Mrs. Campbell / Buonasera, signora Campbell* (Melvin Frank, 1968), *The Wind And the Lion / Il vento e il leone* (John Milius, 1975), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *The English Patient / Il paziente inglese* (1997) e *The Talented Mr. Ripley / Il talento di Mr. Ripley* (1999) diretti da Anthony Minghella.

¹⁴⁹ Lo conferma il semplice fatto che il numero dei film che coprono l'arco temporale dell'ultimo decennio sia praticamente uguale a quello dei film girati nei decenni precedenti.

Ma questo continua ad avvenire anche per film statunitensi prodotti in tempi recenti (i.e. nell'ultimo decennio) come: *Under the Tuscan Sun / Sotto il sole della Toscana* (Audrey Wells, 2003), *Miracle at St. Anna / Miracolo a Sant'Anna* (Spike Lee, 2008) e *Angels & Demons / Angeli e demoni* (Ron Howard, 2009), tutti ambientati in Italia; *The Da Vinci Code / Il codice Da Vinci* (Ron Howard, 2006) e *The Good German / Intrigo a Berlino* (Steven Soderbergh, 2006) e *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008), ambientati interamente in Europa (fra Francia, Svizzera e Inghilterra il primo, in Germania il secondo, in Spagna il terzo); *Everything is Illuminated / Ogni cosa è illuminata* (Liev Schreiber, 2005) ambientato in Ucraina; *Charlie Wilson's War / La guerra di Charlie Wilson* (Mike Nichols, 2007) e *A Body of Lies / Nessuna verità* (Ridley Scott, 2008) ambientati principalmente in Medio Oriente (rispettivamente in Afganistan e Iraq).

Il cinema americano, almeno fino alla fine degli anni Novanta, ha fatto ricorso nelle sue produzioni a lingue diverse dall'inglese in maniera piuttosto contenuta: nella quasi totalità dei casi si tratta di film che formalmente appaiono multilingue, ma che in realtà ricorrono a un multilinguismo da cartolina o comunque minimo, che risente dell'atteggiamento omogeneizzante di fondo (e se si vuole anche egemonizzante) che per lungo tempo sembra aver caratterizzato il modo e lo sguardo con cui Hollywood ha guardato alla diversità linguistica e culturale (cfr. Shohat & Stam, 1985, 1994). Se, infatti, si vuole cercare fra i titoli del primo sottocampione qualche film americano che faccia ricorso al multilinguismo in maniera più significativa, sia in termini quantitativi sia in termini qualitativi, gli unici casi sono costituiti dalla commedia *One, Two, Three / Uno, due, tre!* (1961) diretta da Billy Wilder e dal film di spionaggio *Torn Curtain / Il sipario strappato* (1966) di Alfred Hitchcock, a cui si potrebbe aggiungere anche *Lifeboat / Prigionieri dell'oceano* (1944) sempre diretto da Hitchcock. Non a caso si tratta di storie che hanno come protagonisti personaggi americani che vivono o viaggiano in Europa (nei primi due film) o in cui sono in ogni caso coinvolti anche personaggi di origine europea (come, per esempio, il superstite tedesco nel terzo caso). La presenza di situazioni multilingue in queste produzioni statunitensi non sembra, comunque, paragonabile alla dimensione multilingue che caratterizza alcuni film europei girati nello stesso periodo (*Le mépris* e *La battaglia di Algeri*) o anche in epoche precedenti (*La grande illusione*, *Roma città aperta*, *Paisà*, *Senza pietà*, *The Third Man*).

Almeno fino agli anni Novanta, il cinema multilingue o poliglotta, per richiamare la definizione di Wahl (2005, 2008) sembra essere una caratteristica tipica ed esclusiva del panorama europeo. Fin dagli anni Trenta, infatti, il cinema europeo ha dato diversi esempi

di film in cui non solo più lingue sono usate in maniera realistica, ma soprattutto in cui più punti di vista diversi sono rappresentati: film francesi come *La grande illusion* (1937) di Renoir e di registi della *Nouvelle Vague* (Godard, Truffaut, Malle), film italiani come alcuni fra i più insigni capolavori del neorealismo (*Roma città aperta*, *Paisà*). Se nel caso dei film americani del primo sottocampione non si ricorre mai alla mediazione dei sottotitoli per la comprensione delle parti di dialogo prodotte in una delle lingue secondarie, nel caso dei film europei l'uso dei sottotitoli per i dialoghi in una delle lingue comprimarie o secondarie è una prassi traduttiva che si registra già con *La grande illusion*.

Fra i titoli americani del primo sottocampione, un punto di svolta è rappresentato dal film *Amistad* diretto da Steven Spielberg nel 1997. Si tratta di un film ad ambientazione storica, in cui numerosi passaggi sono in lingua mende, una delle lingue più parlate in Sierra Leone. In genere queste scene non sono mai sottotitolate in inglese (né in italiano nella versione doppiata); si tratta di una scelta deliberata che ha l'obiettivo di mettere in risalto il conflitto e l'incomprensione linguistica che esiste fra le due parti coinvolte, gli americani e gli schiavi africani: difficoltà a cui i primi cercano di porre rimedio, ricorrendo alla mediazione di un interprete, James Covey (Chiwetel Ejiofor), assunto a questo scopo. Questo personaggio non solo funge da interprete diegetico per gli altri personaggi del film, cioè a livello orizzontale della comunicazione, ma i suoi servizi linguistici sono estesi anche agli spettatori del film, a livello verticale (sulla dimensione orizzontale e verticale della comunicazione filmica cfr. Vanoye, 1985; Kozloff, 2000; Bubel, 2008; Sanz Ortega, 2011). Solamente in una scena la lingua mende viene sottotitolata, precisamente quando il film abbraccia la prospettiva dell'altra parte in causa, quella dei prigionieri africani: in questo caso, diventa essenziale che il pubblico capisca quanto questi personaggi si stanno dicendo, perché esso segna un punto di svolta nella vicenda, avviandola verso la sua conclusione.

Nella gestione traduttiva delle lingue secondarie da parte del cinema americano, un cambiamento importante si registra a partire dagli anni Duemila: con il film *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) per la prima volta (fra i film del campione) i dialoghi prodotti nella lingua secondaria del film (il giapponese) sono sistematicamente sottotitolati in inglese (e in italiano nella corrispondente versione italiana). Fra i film americani prodotti negli ultimi anni il ricorso ai cosiddetti “sottotitoli parziali” per le parti di dialogo prodotte in lingue diverse dall'inglese si rivela una pratica traduttiva ormai piuttosto consolidata, confermando quanto già emerso in altri studi (cfr. Kozloff, 2000; O'Sullivan, 2011; Bleichenbacher, 2008). In merito a quest'aspetto, lo scarto fra il cinema europeo e quello

americano sembra ormai essersi ridotto. Quelle che, per il momento, continuano a essere caratteristiche più squisitamente europee sono la maggiore frammentazione linguistica e la moltiplicazione dei punti di vista. Wahl (2008) afferma che ultimamente anche il cinema americano ha iniziato a dare qualche esempio di film poliglotta. Dalla presente ricerca quello che emerge con chiarezza è una maggior attenzione posta al fattore “lingua” da parte del cinema americano rispetto a quanto non avvenisse in passato: anche se ogni personaggio ora tende a esprimersi nella propria lingua in maniera realistica, si tratta pur sempre di un coro polifonico in cui si distacca la voce di un cantante solista. In altre parole, l'inglese resta la lingua che nel cinema americano multilingue ancora “la fa da padrone”.

Sembrano fare eccezione a questa tendenza generale alcuni film americani prodotti di recente come *Spanglish / Spanglish - Quando in famiglia sono in troppi a parlare* (James L. Brooks, 2004), che a differenza della lettura in chiave positiva che ne dà Wahl (2008: 347), va comunque preso con le debite cautele, in quanto, come ben evidenziato da O'Sullivan (2011: 93-101), il film offre una visione ancora fortemente etnocentrica della diversità linguistica e culturale. Nella pellicola, i personaggi messicani, in particolare quelli monolingue come la protagonista Flor (Paz Vega), non sempre hanno una voce a cui i personaggi americani prestano attenzione e, quando ciò avviene, è perché qualcun altro media linguisticamente in loro favore: basti pensare a tutte le volte che la giovane Christina (Shelbie Bruce) fa da interprete diegetico per la madre da e verso l'inglese.

In maniera più inequivocabile, sono film come *Babel* (2006) e *The Burning Plain* (2008) che segnano una vera svolta in direzione non solo di un'esatta corrispondenza veicolare fra lingue della storia e lingue del discorso, ma soprattutto di una moltiplicazione di lingue e di prospettive diverse. Non è un caso che entrambi siano sceneggiati e diretti da cineasti di origine messicana: il primo è stato diretto da Alejandro González Iñárritu su una sceneggiatura firmata da Guillermo Arriaga che ha anche scritto e diretto il secondo film. Fra l'altro, *Babel* è una coproduzione fra Stati Uniti, Messico e Francia, una pratica non così diffusa nel panorama del cinema nordamericano. Coproduzioni fra Stati Uniti, Spagna e Francia sono anche i due film scritti e diretti da Steven Soderbergh sulla vita del rivoluzionario Ernesto Che Guevara intitolati *Che: Part One / Che - L'argentino* (2008) e *Che: Part Two / Che - Guerriglia* (2008), in cui l'inglese è lingua secondaria rispetto allo spagnolo, uno dei rari casi fra i film prodotti in area statunitense. Non sorprende che il regista abbia fatto fatica a trovare finanziamenti

americani per il suo progetto e abbia quindi coinvolto produttori di altri paesi (cfr. Olsen, 2008 citato in O'Sullivan, 2011: 110).

Allo stesso modo, nel film *The Kite Runner / Il cacciatore di aquiloni* (Marc Forster, 2007), tratto dall'omonimo romanzo di Khaled Hosseini (2003), l'inglese perde terreno in favore del dari, lingua che è usata nella prima parte del film ambientata in Afghanistan, ma che è piuttosto presente anche nella seconda parte ambientata in America. In questo film, l'inglese risulta lingua comprimaria insieme al dari, se non addirittura lingua secondaria. Altre produzioni statunitensi in cui lingue diverse dall'inglese hanno un certo peso quanti/qualitativo sono i due film di Clint Eastwood *Gran Torino* (2008) e *Hereafter* (2010): nel primo la lingua hmong è piuttosto presente in scena, nel secondo uno dei tre episodi di cui si compone la vicenda è recitato quasi interamente in francese. Infine, *Inglourious Basterds / Bastardi senza gloria* (2009) di Quentin Tarantino porta sullo schermo una ricostruzione molto variegata di lingue e identità, avvicinandosi molto di più alla tradizione europea di quello che Wahl (2005, 2008) chiama cinema poliglotta. Del resto, gli eventi del film si svolgono nella Francia occupata dai nazisti durante la seconda guerra mondiale e vedono dunque coinvolti molti personaggi europei. Il film non ha una sola lingua primaria, bensì ne ha tre: l'inglese, il francese e il tedesco, infatti, si alternano (e si oppongono fra loro) nei diversi capitoli, condividendo la scena in maniera pressoché uguale.

Nel cinema europeo, dove sono molto comuni le coproduzioni fra più paesi, si assiste più frequentemente a una maggiore frammentazione linguistica, in cui la polarizzazione fra lingua primaria e lingua secondaria si declina al plurale, con film che spesso presentano più lingue primarie. Si vedano, per esempio i film di Fatih Akin, regista tedesco di origine turca, in cui il tedesco e il turco si alternano nei dialoghi, i film di Radu Mihăileanu, regista franco-rumeno di origine ebraica, in cui al francese si accompagna sempre almeno un'altra lingua comprimaria, oppure i film israeliani che sono coprodotti con diversi paesi europei, oppure ancora le due pellicole dirette dalla regista danese Susanne Bier: *Efter brylluppet / Dopo il matrimonio* (2006) e *Hævnen / In un mondo migliore* (2010).

Questi ultimi due film rappresentano un caso interessante fra quelli del campione, in quanto la dimensione multilingue che li caratterizza non risponde solamente a esigenze di carattere narrativo, ma è in parte dovuta anche a ragioni di tipo discorsivo. Da una parte, la presenza delle lingue secondarie (l'hindi e l'inglese nel primo film, l'arabo e l'inglese nel secondo) è dettata da esigenze narrative, in quanto i rispettivi protagonisti, Jacob (Mads

Mikkelsen) e Anton (Mikael Persbrandt), lavorano all'estero in un contesto internazionale (in un orfanotrofio in India il primo, in un ambulatorio africano di medici senza frontiere il secondo). D'altra parte, l'uso dello svedese accanto al danese si spiega, invece, con il fatto che fra i membri del cast sono stati scritturati anche attori svedesi che recitano in questa lingua: l'attore Rolf Lassgård nel ruolo del coprotagonista Jørgen Hanssen e l'attrice Mona Malm che interpreta sua madre Farmor in *Dopo il matrimonio*, e Mikael Persbrandt che veste i panni di uno dei protagonisti di *In un mondo migliore*. Se nelle scene del film che sono ambientate in Danimarca viene messo in scena un mondo della storia essenzialmente monolingue, in cui tutti i personaggi dovrebbero parlare in danese, il discorso filmico che racconta questa storia si fa invece bilingue (danese e svedese): un caso di promiscuità veicolare in cui a un universo narrativo monolingue corrisponde un universo discorsivo bilingue¹⁵⁰. Nelle corrispettive versioni doppiate in italiano questo bilinguismo si perde inevitabilmente: si torna a un universo monolingue non solo sul piano narrativo, ma anche su quello discorsivo. I personaggi del film parlano tutti la stessa lingua (l'italiano) e si capiscono alla perfezione, non diversamente da quanto avviene anche in originale in cui, pur in presenza di un bilinguismo di fatto, i personaggi si intendono sembra problemi, in virtù dell'alto livello di intelligibilità che esiste fra le due lingue scandinave.

Anche il cinema italiano dell'ultimo decennio sembra proseguire idealmente la tradizione multilingue inaugurata dai suoi illustri predecessori (in particolare, i film neo-realisti a cavallo fra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta). Film drammatici come *Le chiavi di casa* (2004) e *La stella che non c'è* (2006) diretti da Gianni Amelio, *Tickets* (Ermanno Olmi, Abbas Kiarostami & Ken Loach, 2005), *Nuovomondo* (Emanuele Crialese, 2006), *Una vita tranquilla* (Claudio Cupellini, 2010) e *Il gioiellino* (Andrea Molaioli, 2011) e commedie come *Baarìa* (Giuseppe Tornatore, 2009) o *Manuale d'amore 3* (Giovanni Veronesi, 2011) si muovono in direzione di un'esatta corrispondenza veicolare fra lingue della storia e lingue del discorso. Esattamente come avveniva per i film del passato, i dialoghi prodotti in lingue diverse dall'italiano sono solitamente accompagnati da sottotitoli che ne consentano la comprensione da parte del pubblico.

¹⁵⁰ Come si evince chiaramente dall'esempio di questi due, il ricorso alla promiscuità veicolare al cinema può andare ben al di là dell'intento maccheronico o umoristico, di cui si è discusso in precedenza (cfr. sezione 4.5.2).

6.2. Cinema multilingue e doppiaggio italiano: tre diverse macrostrategie

Come emerso dalla trattazione affrontata nei precedenti tre capitoli, la presente ricerca ha adottato un'ampia prospettiva semiotica sia nell'analisi della versione originale dei film selezionati nel campione, sia nella definizione delle strategie adottate dai professionisti del doppiaggio italiano per gestire la presenza di più lingue all'interno di quegli stessi film. Ciò ha significato andare al di là di un punto di vista strettamente linguistico, che consideri il doppiaggio come il semplice trasferimento di parole da una lingua di partenza a una lingua d'arrivo, per prendere in considerazione piuttosto la complessa interazione che il codice verbale instaura con gli altri codici semiotici (acustico, visivo) che insieme costruiscono il significato complessivo di un testo audiovisivo (cfr. Chaume, 2004a, 2004b, 2012; Chiaro, 2009). Particolare attenzione è stata rivolta al canale acustico, nello specifico alla dimensione fonologica della lingua (ad esempio gli accenti e le voci degli attori doppiatori). Visto da una prospettiva semiotica, il doppiaggio appare come un processo traduttivo integrato e costituito da più strati (o fasi): non solo questo processo traduttivo opera su un testo polisemiotico (la cosiddetta versione originale del film), ma il suo stesso risultato (la versione del film doppiata in italiano) costituisce a sua volta un testo polisemiotico.

L'esame delle versioni doppiate in italiano dei film compresi nel campione ha portato all'identificazione di tre macrostrategie impiegate nel doppiaggio del cinema multilingue:

1. la *conservazione* della dimensione multilingue: la lingua principale del film viene tradotta in italiano, mentre le lingue secondarie presenti vengono mantenute;
2. la *neutralizzazione* della dimensione multilingue, strategia che si muove invece sul binario opposto, portando alla totale scomparsa delle lingue secondarie nella versione doppiata in italiano: il film da un testo multilingue si trasforma in uno totalmente monolingue, con l'italiano come unica lingua adoperata nei dialoghi;
3. la *riduzione quantitativa* che è una soluzione di compromesso: tanto la lingua principale quanto le lingue secondarie sono generalmente doppiate in italiano, con una parziale conservazione di queste ultime in quei soli casi in cui gli addetti alla versione italiana hanno ritenuto necessario o consigliabile mantenerle.

Nella *Tabella 6.1* è riportata la distribuzione numerica di queste tre strategie fra i film che compongono il primo sottocampione.

Macrostrategia individuata	Numero	Percentuale %
Conservazione	46	50
Conservazione con compensazione	1	1,1
Omogeneizzazione (conservazione)	5	5,4
Totale conservazione	52	56,5
Neutralizzazione	18	19,6
Neutralizzazione quasi totale	2	2,2
Neutralizzazione con compensazione	2	2,2
Totale neutralizzazione	22	24
Riduzione quantitativa	13	14,1
Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale	5	5,4
Totale riduzione quantitativa	18	19,5
TOTALE	92	100

Tabella 6.1. Macrostrategie nel doppiaggio italiano dei film del primo sottocampione

Su un totale complessivo di centodieci titoli sono stati conteggiati solamente novantadue film: a questo totale sono stati infatti sottratti i tre film disponibili esclusivamente in versione sottotitolata e quindici dei diciannove film italiani presi in considerazione. Va precisato che quattro film di produzione italiana sono rientrati nel conteggio delle macrostrategie, poiché originariamente girati in una lingua diversa dall'italiano e successivamente doppiati in italiano: di essi esiste dunque una versione con i dialoghi in lingua originale esaminata in questa sede insieme a quella in lingua italiana. Questi quattro film sono:

1. *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948)
2. *Stazione Termini* (Vittorio De Sica, 1953)
3. *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954)
4. *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966).

Il fatto che la strategia della conservazione della dimensione multilingue originale sembra prevalere numericamente sulle altre due in maniera netta (il 56,5% dei casi) non deve stupire: basta scorrere la lista dei film in cui essa è stata applicata (cfr. *Tabella 6.3*) per rendersi conto che la maggior parte di essi sono produzioni americane che fanno un uso contenuto di lingue diverse dall'inglese. Al contrario, un certo numero di film europei che fanno un uso quantitativamente ampio e qualitativamente significativo del multilinguismo rientra invece in una delle altre due categorie individuate (cfr. *Tabella 6.5* e *Tabella 6.7*): oltre agli italiani *Stazione Termini*, *Viaggio in Italia* e *La battaglia di Algeri*, anche *Il disprezzo* di Godard, *Adele H. - Una storia d'amore* e *Effetto notte* di Truffaut, *Gatto nero, gatto bianco* di Emir Kusturica e *Bread and Roses* di Ken Loach.

La *Tabella 6.2* mostra, invece, l'andamento delle tre macrostrategie all'interno dei film del secondo sottocampione.

Macrostrategia individuata	Numero	Percentuale %
Conservazione	54	54
Totale conservazione	54	54
Neutralizzazione	17	17
Neutralizzazione quasi totale	3	3
Neutralizzazione con compensazione	5	5
Totale neutralizzazione	25	25
Riduzione quantitativa	15	15
Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale	6	6
Totale riduzione quantitativa	21	21
TOTALE	100	100

Tabella 6.2 Macrostrategie nel doppiaggio italiano dei film del secondo sottocampione

In questo caso, su un totale complessivo di centoquattordici film, è stato considerato un valore utile di cento titoli: sono stati sottratti i cinque film disponibili solo in versione originale con sottotitoli italiani, otto dei nove film italiani e il film *Tickets* (Ermanno Olmi, Abbas Kiarostami & Ken Loach, 2005), coproduzione fra Italia e Regno Unito. L'unico film italiano che è stato conteggiato è *Baaria* (Giuseppe Tornatore, 2009), girato in dialetto siciliano e poi doppiato in italiano, la cui versione originale è disponibile insieme a quella italiana esclusivamente nell'edizione speciale in 3 DVD, distribuita da Medusa Film a partire dal 2013. A prima vista, i dati quantitativi ottenuti per i titoli del secondo sottocampione non sembrano confermare in maniera immediata l'ipotesi iniziale, in base alla quale si immaginava una tendenza del doppiaggio italiano in direzione della neutralizzazione o comunque di una riduzione delle situazioni multilingue rispetto alla versione originale del film. Stando ai numeri, i casi di conservazione superano, seppure di poco, i casi in cui è applicata una riduzione e una totale neutralizzazione (il 54% vs. il 46%).

Tuttavia, operando una più attenta lettura qualitativa, si può notare che anche in questo secondo sottocampione i titoli che hanno subito una trasformazione in direzione di una maggiore omogeneizzazione linguistica rispetto all'originale (totale neutralizzazione o riduzione delle situazioni multilingue) sono proprio quei film che fanno ampio ricorso a lingue diverse al proprio interno. Allora, sembra trovare riscontro l'altra ipotesi, quella per cui il doppiaggio italiano tende a neutralizzare o quantomeno a ridurre le diverse lingue usate in quei film che fanno un ricorso più massiccio e significativo al fenomeno del multilinguismo. I film europei ancora una volta ricoprono una posizione dominante, ma non manca per questo secondo sottocampione anche qualche produzione statunitense come *Babel*, *Il cacciatore di aquiloni*, *Che - L'argentino* e *Bastardi senza gloria*.

Nella *Tabella 6.3* viene, infine, riassunta la distribuzione delle tre macrostrategie individuate per i film dell'intero campione di riferimento:

Macrostrategia individuata	Numero I Campione	Numero II Campione	Campione TOTALE	Percentuale %
Conservazione	46	54	100	52,1
Conservazione con compensazione	1	0	1	0,5
Omogeneizzazione (conservazione)	5	0	5	2,6
Totale conservazione	52	54	106	55,2
Neutralizzazione	18	17	35	18,2
Neutralizzazione quasi totale	2	3	5	2,6
Neutralizzazione con compensazione	2	5	7	3,7
Totale neutralizzazione	22	25	47	24,5
Riduzione quantitativa	13	15	28	14,6
Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale	5	6	11	5,7
Totale riduzione quantitativa	18	21	39	20,3
TOTALE	92	100	192	

Tabella 6.3. Macrostrategie nel doppiaggio italiano dei film dell'intero campione

6.3. La conservazione della dimensione multilingue

La prima strategia utilizzata dai professionisti del doppiaggio italiano è la *conservazione* della dimensione multilingue del film. In casi del genere, si applica un criterio di prevalenza in base al quale la lingua principale del film è doppiata in italiano, mentre le lingue secondarie sono mantenute così come esse appaiono nella versione originale. A ben vedere, quello che si conserva è in realtà l'opposizione fra una lingua primaria e una o più lingue secondarie: se la lingua principale del film è infatti tradotta in italiano, sono quelle secondarie a essere, a rigor di termini, mantenute. Nel caso dei film americani presenti nel primo sottocampione le lingue secondarie non sono mai accompagnate dai sottotitoli per la loro traduzione: in genere si ricorre a dispositivi traduttivi di tipo intratestuale o contestuale. L'uso dei cosiddetti "sottotitoli parziali" si rileva solo nel caso di produzioni europee.

6.3.1. La conservazione della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti fino agli anni Novanta

Fra i film che costituiscono il primo sottocampione la conservazione della loro dimensione multilingue risulta la strategia più adottata nelle corrispettive versioni doppiate in italiano (un totale di cinquantadue film, ovvero il 56,5% dei casi). La maggior parte dei film interessati da questa strategia sono produzioni statunitensi: trentotto casi su un totale di

sessantaquattro titoli americani presenti fra i film del primo sottocampione (ovvero il 59,4%, quasi i tre quinti del totale dei film *made in USA*). Il dato è facilmente comprensibile: la presenza piuttosto contenuta di lingue diverse dall'inglese in questi film ha agevolato l'applicazione di un principio di prevalenza: l'inglese è sempre e comunque la lingua principale della storia e pertanto viene doppiato in italiano; mentre le altre lingue utilizzate sono quelle secondarie, le quali vengono mantenute in originale o reincise da attori doppiatori italiani a seconda dei casi (cfr. *Tabella 6.4* per i dettagli). Fra i quattordici film europei spiccano le versioni italiane di alcuni film che fanno ampio ricorso al multilinguismo come *La grande illusion / La grande illusione* (1937) di Jean Renoir e, in tempi più recenti, *Hitlerjunge Salomon / Europa Europa* (1990) di Agnieszka Holland, *Train de vie / Train de vie - Un treno per vivere* (1998) di Radu Mihăileanu e i due film di Ken Loach: *Land and Freedom / Terra e libertà* (1995) e *Carla's Song / La canzone di Carla* (1996). Si segnala che all'interno di questa prima strategia di conservazione sono stati inclusi anche cinque film in cui vige un regime di omogeneizzazione linguistica totale o quasi totale: per questi cinque casi la versione italiana non fa altro che sostituire l'italiano alla lingua originale del film (l'inglese). Questi cinque film sono:

1. *Queen Christina / La regina Cristina* (Rouben Mamoulian, 1933)
2. *The Road to Glory / Le vie della gloria* (Howard Hawks, 1936)
3. *For Whom the Bell Tolls / Per chi suona la campana* (Sam Wood, 1943)
4. *The Three Musketeers / I tre moschettieri* (George Sidney, 1948)
5. *La bella di Mosca / Silk Stockings* (Rouben Mamoulian, 1957).

La *Tabella 6.4* contiene i dettagli sulla strategia seguita in ciascuna delle cinquantadue versioni italiane dei film di cui è stata conservata l'originale dimensione multilingue. Sono evidenziati in verde i cinque casi di *omogeneizzazione (conservazione)*, mentre è evidenziato in arancione l'unico caso riscontrato di *conservazione con compensazione*.

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Lingue VERSIONE ORIG	Strategia adottata VERSIONE ITALIANA
1933	<i>The Bitter Tea of Gen. Yen L'amaro tè del generale Yen</i>	Inglese Cinese (secondaria) Francese (secondaria: 1 sola scena)	Italiano (standard senza accento per tutti) Originale (anche per personaggi bilingue) Reinciso quando è usato del generale Yen dall'attore doppiatore italiano
1933	<i>Queen Christina La regina Cristina</i>	Inglese Spagnolo (secondaria: uso minimo)	Italiano (standard senza accento per tutti) Originale (sfondo); poche parole reincise dall'attore doppiatore italiano per il personaggio bilingue di Antonio De La Prada (di madrelingua spagnola). Omogeneizzazione (conservazione)
1936	<i>The Road to Glory Le vie della gloria</i>	Inglese Francese (secondaria: usi minimo)	Italiano (standard senza accento) Originale (soldati che intonano cori) Omogeneizzazione (conservazione)

1937	<i>Angel</i> <i>Angelo</i>	Inglese Francese (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Originale
1937	<i>La grande illusion</i> <i>La grande illusione</i>	Francese Tedesco Inglese (secondaria) Russo (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani sia per personaggi madrelingua sia per quelli non madrelingua. Sottotitolato, reinciso nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua. Originale (sfondo) e italiano con accento (primo piano). Tutti parlano in italiano standard senza accento tranne i personaggi russi che hanno una chiara intonazione straniera riprodotta da attori doppiatori italiani.
1937	<i>Lost Horizon</i> <i>Orizzonte perduto</i>	Inglese Cinese (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Originale
1937	<i>Shall We Dance</i> <i>Voglio danzar con te</i>	Inglese Francese (secondaria) Russo (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Originale Reinciso dall'attore doppiatore italiano per il protagonista Petrov che all'inizio del film si finge russo e parla in italiano con accento tipico.
1938	<i>You Can't Take It With You</i> <i>L'eterna illusione</i>	Inglese Russo (secondaria)	Italiano Reinciso dall'attore doppiatore italiano per il personaggio di Kolenkhov che parla in italiano con tipico accento russo.
1938	<i>The Lady Vanishes</i> <i>La signora scompare</i>	Inglese Tedesco (secondaria) Francese (secondaria) Italiano (secondaria) Lingua immaginaria: bandrichiano (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Reinciso Reinciso Spagnolo sostituisce l'italiano originale Reincisa Tutte le lingue secondarie sono reincise da attori doppiatori italiani per personaggi madrelingua
1939	<i>Love Affair</i> <i>Un grande amore</i>	Inglese Francese (secondaria)	Italiano: mantenuto in originale (senza sottotitoli) il radiogiornale iniziale in inglese britannico. Originale solo nel caso del radiogiornale iniziale; reinciso da attori doppiatori italiani per i personaggi bilingue (tutti di madrelingua francese). Tutti parlano in italiano standard senza accento (l'accento francese del protagonista Michel è neutralizzato), tranne il giardiniere Emile che parla in italiano con tipico accento francese, riprodotto dall'attore doppiatore italiano.
1940	<i>The Great Dictator</i> <i>Il grande dittatore</i>	Inglese Lingua immaginaria di Hynkel (secondaria)	Italiano Originale (tranne 1 breve reincisione) Tutti parlano in italiano standard senza accento, tranne Bonito Napoloni che ha un marcato accento romagnolo.
1940	<i>Foreign Correspondent</i> <i>Il prigioniero di Amsterdam /</i> <i>Corrispondente 17</i>	Inglese Nederlandese (secondaria) Lettone (secondaria)	Italiano Originale Originale (anche per personaggi bilingue) Tutti parlano in italiano standard senza accento, tranne la bambina olandese che fa da interprete che parla italiano con un

			leggero accento straniero (riprodotto da un'attrice doppiatrice italiana).
1943	<i>For Whom the Bell Tolls</i> <i>Per chi suona la campana</i>	Inglese Spagnolo (secondaria: uso minimo)	Italiano Reinciso da attori doppiatori italiani sia per personaggi madrelingua sia per quelli non madrelingua (entrambi i doppiaggi). Doppiaggio originale: tutti parlano in italiano standard senza accento. Doppiaggio DVD (2003): tutti parlano in italiano standard senza accento tranne il generale Golz che parla in italiano con marcata intonazione straniera, riprodotta dall'attore italiano che lo doppia. Omogeneizzazione (conservazione)
1944	<i>Lifeboat</i> <i>Prigionieri dell'oceano</i>	Inglese Tedesco (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Reinciso da attori doppiatori italiani
1946	<i>Notorious</i> <i>Notorious, l'amante perduta</i>	Inglese Francese (secondaria) Portoghese (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Originale (sfondo) Poche parole reincise dall'attore doppiatore italiano per il protagonista Devlin (personaggio non madrelingua).
1946	<i>The Stranger</i> <i>Lo straniero</i>	Inglese Spagnolo (secondaria) Francese ((secondaria)1 frase)	Italiano (standard senza accento per tutti) Reinciso da attori doppiatori italiani Reinciso da attori doppiatori italiani
1948	<i>Germania anno zero</i>	Tedesco Inglese (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano: mantenuto il tedesco in una scena corale (sfondo) e nel caso del disco con la registrazione di un discorso di Hitler. Originale Reinciso (da attori doppiatori italiani per personaggi madrelingua). Tutti parlano in italiano standard senza accento tranne i personaggi americani e francesi bilingue che parlano italiano con accento ed errori tipici degli stranieri.
1948	<i>The Three Musketeers</i> <i>I tre moschettieri</i>	Inglese	Italiano (standard senza accento) Regime di omogeneizzazione linguistica Omogeneizzazione (conservazione)
1949	<i>I Was a Male War Bride</i> <i>Ero uno sposo di guerra</i>	Inglese Tedesco (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano Originale Reinciso da attore doppiatore italiano per personaggio non madrelingua. Tutti parlano in italiano standard senza accento, tranne la proprietaria della locanda tedesca con parla in italiano con accento tipico, riprodotto da un'attrice doppiatrice italiana.
1949	<i>The Third Man</i> <i>Il terzo uomo</i>	Inglese Tedesco (secondaria) Russo (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue. Originale (sfondo) Tutti parlano in italiano standard senza accento, tranne il portiere che parla un italiano stentato e con un forte accento straniero, riprodotto dall'attore italiano che lo doppia.
1956	<i>The Man Who Knew Too Much</i> <i>L'uomo che sapeva troppo</i>	Inglese Francese (secondaria) Arabo (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Reinciso da attori doppiatori italiani sia per personaggi madrelingua sia per quelli non madrelingua. Originale (anche per personaggi bilingue)

1956	<i>High Society</i> <i>Alta società</i>	Inglese Francese (secondaria)	Italiano (standard senza accento) Reinciso da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua francese.
1957	<i>Silk Stockings</i> <i>La bella di Mosca</i>	Inglese	Italiano I personaggi russi parlano in italiano con tipico accento russo riprodotto dagli attori doppiatori italiani. Regime di omogeneizzazione linguistica. Omogeneizzazione (conservazione)
1958	<i>Touch of Evil</i> <i>L'infernale Quinlan</i>	Inglese Spagnolo (secondaria)	Italiano Reinciso da attori doppiatori italiani per personaggi madrelingua spagnola (entrambi i doppiaggi). In entrambi i doppiaggi del film tutti i personaggi parlano in italiano standard senza accento.
1960	<i>Let's Make Love</i> <i>Facciamo l'amore</i>	Inglese Francese (secondaria) Tedesco (secondaria) Cinese (secondaria) Arabo (secondaria) Italiano (secondaria)	Italiano Originale Originale Originale Originale Lo spagnolo (inciso da un attore doppiatore italiano) sostituisce l'italiano usato dal protagonista Clément (personaggio non madrelingua). Tutti parlano in italiano standard senza accento: il chiaro accento francese del protagonista è neutralizzato.
1961	<i>Judgement at Nuremberg</i> <i>Vincitori e vinti</i>	Inglese Tedesco (secondaria)	Italiano Originale Tutti parlano in italiano standard senza accento.
1961	<i>The Guns of Navarone</i> <i>I cannoni di Navarone</i>	Inglese Greco (secondaria) Tedesco (secondaria) Curdo (secondaria)	Italiano Reinciso solo nel caso di personaggi bilingue principali da attori doppiatori italiani; adattata in italiano 1 sola parola isolata (un insulto contro i tedeschi). Originale; in genere quando è parlato dal capitano Mallory è reinciso dall'attore italiano che lo doppia (tranne in una scena nella parte finale in cui è mantenuto in originale). Originale Tutti parlano in italiano standard senza accento, a eccezione dei personaggi tedeschi bilingue che parlano in italiano con leggero accento straniero riprodotto da attori doppiatori italiani.
1962	<i>Jules et Jim</i> <i>Jules e Jim</i>	Francese Tedesco (secondaria) Inglese (secondaria)	Italiano Solo parzialmente reinciso dagli attori doppiatori italiani (sia per i personaggi madrelingua sia per quelli non madrelingua); sottotitolata 1 sola scena in tedesco mantenuta in originale: lettera scritta da Jules a Catherine mentre è al fronte, letta ad alta voce dal personaggio. Reinciso da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua. Il personaggio di Jules parla in italiano con tipico accento tedesco, riprodotto dall'attore italiano che lo doppia.

1962	<i>Lawrence of Arabia</i> <i>Lawrence d'Arabia</i>	Inglese Arabo (secondaria) Turco (secondaria)	Italiano Originale Originale Tutti parlano in italiano standard senza accento.
1963	<i>55 Days at Peking</i> <i>55 giorni a Pechino</i>	Inglese Cinese (secondaria) Francese (secondaria) Italiano (secondaria)	Italiano Originale Reinciso (poche parole) Italiano (reinciso) L'imperatrice cinese e il suo entourage parlano in italiano standard senza accento, mentre il resto dei personaggi cinesi mostra una leggera intonazione straniera riprodotta da attori doppiatori italiani in modo piuttosto verosimile.
1963	<i>The Courtship of Eddie's Father</i> <i>Una fidanzata per papà</i>	Inglese Spagnolo (secondaria)	Italiano (standard senza accento) Reinciso da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua spagnola.
1965	<i>The Great Race</i> <i>La grande corsa</i>	Inglese Russo (secondaria)	Italiano Reinciso (1 frase) da attrice doppiatrice italiana per personaggio non madrelingua. Tutti i personaggi parlano in italiano standard senza accento, eccetto il personaggio di Max che viene ribattezzato Carmelo e parla con un marcato accento siciliano.
1965	<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i> <i>Agente Lemmy Caution, missione Alphaville</i>	Francese Russo (secondaria) Inglese (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Poche parole reinciso da un attore doppiatore italiano per personaggio madrelingua. Poche parole pronunciate in una scena che è stata tagliata nell'edizione italiana.
1965	<i>How to Murder Your Wife</i> <i>Come uccidere vostra moglie</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Italiano Il greco sostituisce l'italiano dell'originale (inciso da attori doppiatori italiani sia per personaggi madrelingua sia per quelli non madrelingua). Tutti parlano in italiano standard tranne il maggiordomo George che ha un tipico accento inglese, riprodotto dall'attore italiano che lo doppia. I personaggi greci (la protagonista e la madre) parlano in italiano con una leggera intonazione straniera (riprodotta da attori doppiatori italiani). L'italiano della protagonista è inizialmente stentato (lo sta imparando).
1968	<i>Une histoire immortelle</i> <i>Storia immortale</i>	Francese Cinese (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Originale
1978	<i>The Deer Hunter</i> <i>Il cacciatore</i>	Inglese Russo (secondaria) Vietnamita (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano Originale (sfondo: scena del matrimonio) Originale (traduzione contestuale) Reinciso da attore doppiatore italiano per personaggio madrelingua (Julien). I personaggi bilingue (russi e francesi) parlano in italiano con i corrispettivi accenti tipici (russo e francese), riprodotti da attori doppiatori italiani.
1979	<i>Apocalypse Now</i> <i>Apocalypse Now</i>	Inglese Vietnamita (secondaria) Khmer (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano Originale (sfondo) Originale (sfondo) Reinciso da attore doppiatore italiano per

			personaggio non madrelingua (Chef). Tutti i personaggi parlano in italiano standard senza accento.
1981	<i>Raiders of the Lost Ark</i> <i>I predatori dell'arca perduta</i>	Inglese Tedesco (secondaria) Arabo (secondaria) Nepalese (secondaria) Ebraico (secondaria) Francese (secondaria) Spagnolo (secondaria) Lingua degli Hovitos (secondaria)	Italiano Originale (tranne poche parole reincise per personaggi bilingue; sfondo; se in primo piano: traduzione contestuale). Originale (sfondo; se in primo piano: traduzione contestuale). Reinciso solo nel caso del personaggio bilingue di Marion dall'attrice italiana che lo doppia. Originale (usato dal personaggio bilingue di Beloq; armonizzazione delle voci). Poché parole: reincise dall'attore doppiatore italiano per il personaggio bilingue di Beloq. Poché parole: reincise da un attore doppiatore italiano per un personaggio bilingue, la guida di Jones. Lingua di una tribù immaginaria sudamericana (sfondo), mantenuta in originale Tutti i personaggi parlano in italiano standard senza accento.
1984	<i>Indiana Jones and the Temple of Doom</i> <i>Indiana Jones e il tempio maledetto</i>	Inglese Hindi (secondaria) Cinese (secondaria)	Italiano Reinciso (quasi sempre) nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani. Reinciso (quasi sempre) nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani. Tutti i personaggi parlano in italiano standard senza accento.
1987	<i>Empire of the Sun</i> <i>L'impero del sole</i>	Inglese Giapponese (secondaria) Cinese (secondaria)	Italiano Reinciso solo nel caso di personaggi bilingue (il protagonista Jim). Originale: reinciso solo nel caso di Basie, ma non di Frank (entrambi personaggi bilingue). I personaggi cinesi e giapponesi che sono bilingue parlano in italiano con accento tipico riprodotto da attori doppiatori italiani. Jim parla in giapponese con chiaro accento straniero (italiano). Basie parla in cinese con chiaro accento straniero (italiano).
1987	<i>Au revoir les enfants</i> <i>Arrivederci, ragazzi</i>	Francese Tedesco (secondaria) Greco classico (secondaria) Latino (secondaria)	Italiano Reinciso solo nel caso di personaggi bilingue (da attori doppiatori bilingue) Reinciso Reinciso I personaggi tedeschi bilingue parlano in italiano con chiara intonazione straniera e una padronanza della lingua (parlata come L2) diversa a seconda del personaggio: da un livello intermedio (con imprecisioni morfo-sintattiche) a uno avanzato.
1988	<i>A Fish Called Wanda</i> <i>Un pesce di nome Wanda</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Italiano (standard senza accento) Lo spagnolo sostituisce l'italiano dell'originale: inciso da attore doppiatore

		Russo (secondaria)	italiano per personaggio non madrelingua. Reinciso da attore doppiatore italiano per personaggio non madrelingua.
1989	<i>Indiana Jones and the Last Crusade</i> <i>Indiana Jones e l'ultima crociata</i>	Inglese Tedesco (secondaria) Turco (secondaria) Greco classico (secondaria) Latino (secondaria)	Italiano Originale (anche per personaggi bilingue): reinciso solo se usato dal protagonista Indiana Jones. Originale (sfondo) Reinciso Reinciso Tutti i personaggi tedeschi e turchi che sono bilingue parlano in italiano con accento straniero riprodotto dagli attori doppiatori italiani, tranne il personaggio del che parla in italiano standard senza accento. All'arrivo al castello dei Brunwald in Austria, il protagonista Jones si spaccia per scozzese e ne imita l'accento, che la versione italiana cerca di ricreare facendo usare al personaggio un accento snob.
1990	<i>Hitlerjunge Salomon</i> <i>Europa Europa</i>	Tedesco Russo Polacco (secondaria) Ebraico (secondaria)	Italiano (standard senza accento) Sottotitolato, originale Originale Originale
1990	<i>I Love You to Death</i> <i>Ti amerò.. fino ad ammazzarti</i>	Inglese Italiano (secondaria) Serbo-croato (secondaria)	Italiano Dialecto siciliano e italiano regionale sostituiscono l'italiano dell'originale. Reinciso da attrice doppiatrice italiana per il personaggio madrelingua di Nadja. Il tipico accento italo-americano del protagonista Joy è sostituito dall'accento siciliano riprodotto dall'attore italiano che lo doppia. Il personaggio bilingue di Nadja parla un italiano piuttosto sgrammaticato, pieno di imprecisioni lessicali e con un tipico accento slavo, riprodotto dall'attrice italiana che lo doppia. Conservazione con compensazione
1993	<i>Schindler's List</i> <i>Schindler's List - La lista di Schindler</i>	Inglese Tedesco (secondaria) Polacco (secondaria) Ebraico (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Originale, sottotitolato Originale Originale, reinciso solo nel caso di parole isolate inserite all'interno di una frase in italiano.
1995	<i>Land and Freedom</i> <i>Terra e libertà</i>	Inglese Spagnolo Catalano (secondaria)	Italiano Sottotitolato, solo parzialmente reinciso nel caso di personaggi bilingue. Originale I personaggi spagnoli parlano in italiano con intonazione straniera. Il protagonista parla spagnolo con chiaro accento straniero (italiano).
1996	<i>Carla's Song</i> <i>La canzone di Carla</i>	Inglese Spagnolo	Italiano Sottotitolato, solo parzialmente reinciso nel caso di personaggi bilingue I personaggi bilingue di madrelingua spagnola parlano in italiano con chiara intonazione straniera (riprodotta da attori doppiatori bilingue).

1997	<i>Amistad</i> <i>Amistad</i>	Inglese Mende (secondaria) Spagnolo (secondaria)	Italiano Originale (sottotitolata solo 1 scena) Sottotitolato, reinciso da attori doppiatori italiani per personaggi madrelingua. I personaggi spagnoli bilingue parlano in italiano con accento tipico riprodotto dagli attori doppiatori italiani.
1997	<i>The English Patient</i> <i>Il paziente inglese</i>	Inglese Tedesco (secondaria) Arabo (secondaria) Ungherese (secondaria) Italiano (secondaria)	Italiano Originale (anche per personaggi bilingue) Originale (anche per personaggi bilingue) Originale (canzone: tradotta dal protagonista) L'italiano dell'originale è doppiato e confluisce nel resto dei dialoghi in italiano. Tutti parlano in italiano standard senza accento. L'accento indiano di Kip è reso solo attraverso la scelta di una voce giusta con un timbro leggermente "esotico".
1998	<i>Saving Private Ryan</i> <i>Salvate il soldato Ryan</i>	Inglese Francese (secondaria) Tedesco (secondaria) Ceco (secondaria)	Italiano Reinciso solo nel caso di personaggi bilingue. Reinciso solo nel caso di personaggi bilingue ma non sempre (vedi ultimo scontro fra americani e tedeschi, dove anche il caporale Upham è mantenuto in originale). Originale Il prigioniero tedesco parla in italiano con chiara intonazione straniera (riprodotta da un attore doppiatore bilingue) e con una competenza di livello intermedio.
1998	<i>Train de vie</i> <i>Train de vie -</i> <i>Un treno per vivere</i>	Francese Tedesco (secondaria) Italiano ((secondaria)1 frase)	Italiano (standard senza accento) Sottotitolato, originale (anche per personaggi bilingue). Reinciso: confluisce nel resto dei dialoghi in italiano.

Tabella 6.4. Conservazione nei film del primo sottocampione

Si noti come nella versione italiana di tre film (*La signora scompare*, *Facciamo l'amore* e *Un pesce di nome Wanda*) l'italiano presente nei dialoghi originali sia stato sostituito dallo spagnolo. Diversamente, in film come *55 days at Peking* (Nicholas Ray, 1963) o *Train de vie*, in cui l'italiano è marginale e si riduce soltanto a poche parole, la sua presenza "svanisce" nelle corrispondenti versioni italiane (*55 giorni a Pechino* e *Train de vie - Un treno per vivere*), nel senso che l'italiano dell'originale confluisce nel resto dei dialoghi doppiati in italiano. Un caso interessante è rappresentato dalla versione italiana della commedia americana *How to Murder Your Wife / Come uccidere vostra moglie* (Richard Quine, 1965), in cui l'italiano dell'originale diventa greco. La scelta compiuta in questa direzione è dovuta al fatto che il film racconta del fortuito matrimonio che lo scapolo impenitente Stanley Ford (Jack Lemmon) contrae, in seguito a una colossale sbornia, con una bella ragazza italiana (interpretata da Virna Lisi) che non parla una sola parola di

inglese. Per mantenere lo stesso senso di spaesamento e di confusione linguistica provato dal protagonista, il quale sembra davvero non capire nulla di quello che la moglie gli dice, il doppiaggio italiano preferisce sostituire l'italiano dell'originale con una lingua, il greco, che certamente se ne discosta maggiormente (per cominciare, a livello di vocabolario) rispetto a quanto non faccia lo spagnolo. Dato il livello piuttosto altro di intelligibilità fra le due lingue romanze, la scelta si giustifica col fatto che sarebbe stato poco credibile che un parlante nativo dell'italiano non capisse nemmeno una parola detta nella lingua dei “cugini” spagnoli¹⁵¹. Infine, una terza strada è imboccata nel doppiaggio italiano del film *I Love You to Death / Ti amerò.. fino ad ammazzarti* (Lawrence Kasdan, 1990), in cui per poter mantenere l'opposizione originale dell'italiano con l'inglese, ulteriormente enfatizzata dall'evidente accento italo-americano con cui il protagonista Joey (Kevin Kline) parla inglese, non solo si inserisce il dialetto siciliano in quelle parti di dialogo che in originale sono in italiano, ma si fa anche parlare il protagonista (doppiato da Cesare Barbetti) con un marcato accento siciliano per tutta la durata del film.

6.3.2. *La conservazione della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti nell'ultimo decennio*

Anche fra i film che compongono il secondo sottocampione la conservazione della dimensione multilingue è la strategia numericamente più praticata (cinquantaquattro film, ovvero il 54% dei casi). Ancora una volta, questa strategia risulta quella più utilizzata nel caso di produzioni *made in USA*, con ben ventisei film su un totale complessivo di quarantuno titoli statunitensi presenti nel secondo sottocampione (il 63,4%, quasi i due terzi del totale dei film americani). A conferma che la presenza quantitativamente contenuta delle lingue secondarie in molti film nordamericani consente ai professionisti del doppiaggio italiano di mantenere senza troppe difficoltà la loro originale dimensione multilingue. Con l'eccezione di tre film prodotti nel resto del mondo (il brasiliano *L'anno in cui i miei genitori andarono in vacanza*, l'afgano *Osama* e l'iraniano *About Elly*) i rimanenti venticinque titoli (il 25% del totale) sono tutti film europei o coproduzioni con forte presenza di paesi europei (sono dunque stati inclusi due film israeliani, due film di registi mediorientali prodotti interamente da paesi europei e la coproduzione franco-

¹⁵¹ Questo tipo di problema si rileva, per esempio, nella versione italiana di *Spanglish / Spanglish - Quando in famiglia sono in troppi a parlare* (James L. Brooks, 2004), in cui non appare del tutto convincente che i personaggi americani (che parlano in italiano) non capiscono assolutamente nulla di quanto la protagonista messicana Flor (Paz Vega) dice loro in spagnolo. Indubbiamente, nessun cambiamento di identità o lingua era immaginabile per questo film: tuttavia, il problema rimane.

canadese *Incendies / La donna che canta*). Nella *Tabella 6.5* sono descritti i dettagli sulla versione italiana di ciascuno dei cinquantaquattro film, in cui sono state mantenute le originali situazioni multilingue rappresentate.

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Lingue VERSIONE ORIG	Dettaglio strategia adottata VERSIONE ITALIANA
2000	<i>Die Stille nach dem Schuß</i> <i>Il silenzio dopo lo sparo</i>	Tedesco Francese (secondaria)	Italiano (standard senza accento) Reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua francese.
2001	<i>Pearl Harbor</i> <i>Pearl Harbor</i>	Inglese Giapponese (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano Originale (anche per personaggi bilingue): sottotitolato; diversamente, interpretazione diegetica. Originale (poche parole in sottofondo) I personaggi giapponesi bilingue (il dentista e l'interprete della telefonata) parlano in italiano con accento tipico riprodotto da attori doppiatori italiani.
2002	<i>The Pianist</i> <i>Il pianista</i>	Inglese Tedesco (secondaria) Polacco (secondaria) Russo (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua. Originale (scene corali, traduzione contestuale) Originale (sfondo, traduzione contestuale) I personaggi tedeschi bilingue parlano italiano con accento tipico, riprodotto da attori doppiatori italiani. I personaggi polacchi bilingue parlano tedesco con chiaro accento straniero (italiano).
2002	<i>My Big Fat Greek Wedding</i> <i>Il mio grasso grosso matrimonio greco</i>	Inglese Greco (secondaria)	Italiano Sottotitolato e reinciso da attori doppiatori italiani sia per personaggi madrelingua sia per personaggi non madrelingua. I personaggi greci, immigrati di prima generazione, parlano italiano con accento tipico, riprodotto dagli attori doppiatori italiani. Al contrario, i loro figli (la seconda generazione) parlano italiano standard.
2002	<i>Bend It Like Beckham</i> <i>Sognando Beckham</i>	Inglese Punjabi (secondaria) Hindi (secondaria) Tedesco (secondaria)	Italiano Reinciso Reinciso Originale (sfondo) Le lingue punjabi e hindi sono reincise da attori doppiatori italiani per personaggi madrelingua. I personaggi indiani, immigrati di prima generazione, parlano italiano con accento tipico, riprodotto dagli attori doppiatori italiani. Al contrario, i loro figli (la seconda generazione) parlano italiano standard.
2002	<i>Minority Report</i> <i>Minority Report</i>	Inglese Svedese (secondaria)	Italiano Reinciso solo nel caso del personaggio bilingue del dottor Eddie Solomon da un attore doppiatore italiano per questo personaggio madrelingua svedese, che parla in italiano standard senza accento.

2003	<i>Good Bye Lenin!</i> <i>Good Bye Lenin!</i>	Tedesco Russo (secondaria)	Italiano Originale (presente in una canzone cantata dai protagonisti)
2003	<i>Lost in Translation</i> <i>Lost in Translation - L'amore tradotto</i>	Inglese Giapponese (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano Originale Originale (un paio di battute) I personaggi giapponesi bilingue parlano italiano con accento tipico riprodotto da attori doppiatori italiani.
2003	<i>The Last Samurai</i> <i>L'ultimo samurai</i>	Inglese Giapponese (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue: da attore doppiatore italiano nel caso del protagonista Nathan Algren (personaggio non madrelingua) e da attori doppiatori bilingue per i personaggi giapponesi (Katsumoto e Omura). I personaggi giapponesi bilingue parlano italiano con leggera intonazione straniera. Il protagonista parla giapponese con chiaro accento straniero (italiano).
2003	<i>Osama</i> <i>Osama</i>	Dari Pashtu (secondaria) Arabo (secondaria) Inglese (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano Originale (sfondo, conflitto) Originale (preghiere e invocazioni) Originale (poche parole di sfondo) Originale (poche parole di sfondo)
2004	<i>The Terminal</i> <i>The Terminal</i>	Inglese Bulgaro (secondaria) Russo (secondaria) Spagnolo (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano Reinciso Originale Reinciso nel caso del personaggio bilingue di Enrique Cruz; originale quando è di sfondo (nella sequenza di apertura). Originale (sottofondo sequenza di apertura) Il protagonista Viktor Navorski parla in italiano con marcata intonazione slava, ricostruita ad hoc dall'attore italiano che lo doppia. Il personaggio indiano Gupta Rajan parla in italiano con intonazione straniera e qualche sgrammaticatura. L'ispanico Enrique Cruz parla in italiano con leggero accento straniero, riprodotto dall'attore italiano che lo doppia.
2004	<i>Der Untergang</i> <i>La caduta - Gli ultimi giorni di Hitler</i>	Tedesco Russo (secondaria)	Italiano Originale (sottotitoli nella scena in cui è in primo piano; traduzione contestuale quando è sullo sfondo)
2004	<i>Spanglish</i> <i>Spanglish - Quando in famiglia sono in troppi a parlare</i>	Inglese Spagnolo Italiano (secondaria)	Italiano Reinciso da attori doppiatori bilingue. Il francese (inciso da un attore doppiatore italiano) sostituisce l'italiano presente in una breve frase pronunciata da John Clasky (personaggio non madrelingua). I personaggi messicani parlano in italiano con diversi gradi di intonazione straniera a seconda del livello di conoscenza che essi hanno in originale dell'inglese: la protagonista Flor parla con un più marcato accento ispanofono rispetto alla figlia Cristina che impara la nuova lingua molto più rapidamente.
2004	<i>Seres queridos</i> <i>Il mio nuovo strano</i>	Spagnolo Ebraico (secondaria)	Italiano (standard senza accento) Originale

	<i>fidanzato</i>	Arabo (secondaria)	Originale
2004	<i>Zivot je cudo</i> <i>La vita è un miracolo</i>	Serbo Inglese (secondaria) Tedesco (secondaria) Ungherese (secondaria)	Italiano Sottotitolato, originale (anche nel caso di personaggi bilingue) Sottotitolato, originale (anche nel caso di personaggi bilingue) Originale, non sottotitolato
2005	<i>Everything Is Illuminated</i> <i>Ogni cosa è illuminata</i>	Inglese Russo Ucraino (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori bilingue (vedi il protagonista Alex). Originale, sottotitolato. Il caratteristico inglese di Alex, che non solo è pieno di sgrammaticature e di acrobazie lessicali, ma che presenta anche una forte intonazione slava, è ricreato anche nella versione doppiata attraverso un italiano piuttosto sgrammatico che mostra un chiaro accento slavo, riprodotto abilmente dall'attore doppiatore.
2006	<i>The Departed</i> <i>The Departed - Il bene e il male</i>	Inglese Cinese (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Originale (primo piano: interpretazione diegetica; diversamente, di sfondo)
2006	<i>The Da Vinci Code</i> <i>Il codice Da Vinci</i>	Inglese Francese (secondaria) Latino (secondaria) Spagnolo (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso da attori bilingue Sottotitolato, reinciso da attore italiano Sottotitolato, reinciso da attore italiano I personaggi francesi bilingue parlano italiano con leggera intonazione straniera.
2006	<i>Borat</i> <i>Borat</i>	Inglese Ebraico (secondaria) Armeno (secondaria) Rumeno (secondaria) Polacco (secondaria)	Italiano Sottotitolato, originale: usato da Borat in sostituzione del kazako. Sottotitolato, originale: usato da Azamat in sostituzione del kazako. Sottotitolato, originale: usato in sostituzione del kazako dai personaggi di contorno nelle scene ambientate nel villaggio di Borat, Kuzcek, che in realtà è Glod in Romania. Sottotitolato, in genere originale con qualche reincisione da parte dell'attore doppiatore italiano: alcune parole, espressioni e intercalari in polacco sono usati da Borat per dare un sapore più slavo al suo idioletto. Borat parla in italiano con una marcata intonazione slava (fra il polacco e il russo), riprodotta dall'attore italiano che lo doppia.
2006	<i>Blood Diamond</i> <i>Blood Diamond - Diamanti di sangue</i>	Inglese Mende (secondaria) Afrikaans (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Sottotitolato, originale (anche nel caso di personaggi bilingue) Sottotitolato, originale (anche nel caso di personaggi bilingue)
2006	<i>The Good Shepherd</i> <i>The Good Shepherd - L'ombra del potere</i>	Inglese Spagnolo (secondaria) Russo (secondaria) Tedesco (secondaria) Lingala (secondaria)	Italiano e inglese: i filmati o le registrazioni d'epoca di Kennedy e Churchill sono mantenuti in lingua originale con sottotitoli. Sottotitolato, originale. Originale Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue. Originale (sottofondo) I personaggi russi bilingue hanno un chiaro

			accento straniero, alcuni più marcato di altri (sono doppiati da attori italiani tranne il personaggio di Valentin Mironov alias Yuri Modin che è doppiato da un attore bilingue). I personaggi bilingue tedeschi parlano italiano con leggera intonazione straniera (doppiati da attori bilingue). L'interprete nella sede CIA. dei Caraibi parla in italiano con un marcato accento ispanofono (attore bilingue). La fidanzata di Edward Jr. ha nella fatidica registrazione un chiaro accento francese. Infine, l'accento italo-americano di Mr. Palmi è reso con accento siciliano.
2006	<i>The Good German</i> <i>Intrigo a Berlino</i>	Inglese Tedesco (secondaria) Russo (secondaria)	Italiano Il discorso di Truman alla radio è mantenuto in inglese, senza sottotitoli. Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue: da attore doppiatore italiano nel caso del protagonista Jake Geismer (personaggio non madrelingua) e da attori doppiatori bilingue per i personaggi tedeschi. Traduzione contestuale: originale per scene corali, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori bilingue (vedi il personaggio del generale Sikorsky). I personaggi tedeschi e russi che sono bilingue parlano in italiano con leggera intonazione straniera. Il protagonista parla tedesco con chiaro accento straniero (italiano).
2006	<i>Laitakaupungin valot</i> <i>Le luci della sera</i>	Finlandese Russo (secondaria)	Italiano Originale (sfondo)
2006	<i>O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias</i> <i>L'anno in cui i miei genitori andarono in vacanza</i>	Portoghese Yiddish (secondaria) Ebraico (secondaria)	Italiano Originale Originale
2007	<i>It's a Free World...</i> <i>In questo mondo libero...</i>	Inglese Polacco (secondaria) Ucraino (secondaria) Farsi (secondaria)	Italiano Reinciso da attori doppiatori bilingue Reinciso da attori doppiatori bilingue Reinciso da attori doppiatori bilingue I personaggi bilingue di origine straniera (polacca, ucraina, iraniana, etc.) parlano italiano con intonazione straniera.
2007	<i>Persepolis</i> <i>Persepolis</i>	Francese Farsi (secondaria) Tedesco (secondaria) Inglese (secondaria)	Italiano Poche parole reincise, inserite in frasi in italiano (francese nell'originale). Reinciso solo per personaggi bilingue. Reincise l'espressione "Life is life" e la canzone "Eye of the Tiger" dei Survivor cantata dalla protagonista come un inno personale. Frau Schloss è l'unico personaggio che nel film parla in italiano con accento straniero (tedesco), riprodotto dall'attrice italiana che lo doppia.
2007	<i>The Visitor</i> <i>L'ospite inatteso</i>	Inglese Francese (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Sottotitolato, reinciso da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua

		Arabo (secondaria)	francese. Sottotitolato, originale (anche nel caso di personaggi bilingue): reincisa solo qualche parola di arabo se inserita all'interno di frasi che per il resto sono in italiano (in inglese nell'originale).
		Rumeno (secondaria)	Originale (sottofondo)
2007	<i>Charlie Wilson's War</i> <i>La guerra di Charlie Wilson</i>	Inglese Dari (secondaria) Russo (secondaria) Urdu (secondaria) Ebraico (secondaria) Arabo (secondaria)	Italiano Originale (traduzione diegetica o contestuale) Originale, sottotitolato Originale (sfondo) Reinciso (poche parole: traduzione contestuale) Poche parole (inno di esaltazione ad Allah): originale per il coro di voci e reinciso per un personaggio bilingue in primo piano. I personaggi bilingue che non sono americani (pachistani, afgani, israeliani, egiziani) parlano in italiano con leggera intonazione straniera, riprodotta (in genere) da attori doppiatori bilingue.
2008	<i>Body of Lies</i> <i>Nessuna verità</i>	Inglese Arabo (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori italiani sia per personaggi madrelingua sia per personaggi non madrelingua. I personaggi di madrelingua araba parlano italiano con leggera intonazione straniera. Il protagonista Roger Ferris parla arabo con chiaro accento straniero (italiano).
2008	<i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull</i> <i>Indiana Jones e il regno del teschio di cristallo</i>	Inglese Russo (secondaria) Spagnolo (secondaria) Quecha (secondaria) Maya (secondaria)	Italiano Reinciso solo nel caso di personaggi bilingue principali Originale (interpretazione diegetica) Originale (sfondo) Reinciso I personaggi russi bilingue parlano italiano con accento tipico riprodotto da attori doppiatori italiani.
2008	<i>Vicky Cristina Barcelona</i> <i>Vicky Cristina Barcelona</i>	Inglese Spagnolo (secondaria)	Italiano Sottotitolato, originale (anche nel caso di personaggi bilingue): reincisa solo qualche parola di spagnolo se inserita all'interno di frasi che per il resto sono in italiano (in inglese nell'originale). I personaggi spagnoli bilingue parlano italiano con accento tipico riprodotto da attori doppiatori italiani.
2008	<i>Der Baader Meinhof Komplex</i> <i>La banda Baader Meinhof</i>	Tedesco Inglese (secondaria) Francese (secondaria) Svedese (secondaria) Arabo (secondaria)	Italiano Reinciso (interpretazione diegetica) Reinciso (traduzione diegetica o contestuale) Originale (interpretazione diegetica) Originale (sfondo, traduzione contestuale) L'inglese e il francese sono reincisi da attori doppiatori italiani per personaggi bilingue che le usano come L2.
2008	<i>The Burning Plain</i> <i>The Burning Plain - Il confine della solitudine</i>	Inglese Spagnolo (secondaria)	Italiano Sottotitolato, originale (un paio di reincisioni da parte degli attori doppiatori

			italiani per i personaggi bilingue in punti di raccordo fra una lingua e l'altra). I personaggi messicani bilingue parlano in italiano standard senza accento.
2008	<i>Machan</i> <i>Machan - La vera storia di una falsa squadra</i>	Cingalese Inglese (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori italiani per personaggi non madrelingua inglese.
2008	<i>Defiance</i> <i>Defiance - I giorni del coraggio</i>	Inglese Russo (secondaria) Tedesco (secondaria) Ebraico (secondaria)	Italiano (standard senza accento) Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua. Sottotitolato, originale (1 sola reincisione nel caso del personaggio bilingue di Shimon che fa da interprete diegetico). Reinciso: 1 formula religiosa (matrimonio). I personaggi russi bilingue parlano in italiano standard senza accento. I personaggi bielorusi bilingue parlano in russo con leggera intonazione straniera (italiana), ma risultano credibili. Il personaggio bilingue di Shimon parla in tedesco con chiaro accento straniero (italiano), ma risulta credibile.
2008	<i>Gran Torino</i> <i>Gran Torino</i>	Inglese Hmong (secondaria)	Italiano (standard senza accento) Sottotitolato, originale (tranne una frase pronunciata dal protagonista Thao nella scena finale che è stata reincisa). La seconda generazione di immigrati hmong parla in italiano standard senza accento. (Si noti che nel film la prima generazione usa solo la lingua hmong).
2009	<i>Los abrazos rotos</i> <i>Gli abbracci spezzati</i>	Spagnolo Inglese (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori italiani per personaggi non madrelingua inglese.
2009	<i>Lebanon</i> <i>Lebanon</i>	Ebraico Arabo (secondaria) Inglese (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano Sottotitolato, originale (anche nel caso del personaggio bilingue del falangista). Sottotitolato, reinciso da doppiatori italiani per personaggi non madrelingua inglese. Sottotitolato, originale (1 parola: Pace). I personaggi israeliani e libanesi che usano l'inglese come L2 per comunicare fra loro, parlano questa lingua con un chiaro accento straniero (italiano).
2009	<i>2012</i> <i>2012</i>	Inglese Francese (secondaria) Tibetano (secondaria) Cinese (secondaria) Russo (secondaria) Hindi (secondaria) Portoghese (secondaria) Latino (secondaria) Italiano (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua. Originale, sottotitolato. Originale (anche per personaggi bilingue). Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani per personaggi madrelingua. Reinciso nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani per personaggi madrelingua. Originale (sfondo: filmato TV) Originale (sfondo; scena San Pietro) Originale (sfondo; scena San Pietro)

			I personaggi indiani, russi, cinesi, tedeschi e arabi che sono bilingue parlano in italiano con rispettivo accento tipico riprodotto da attori doppiatori italiani. Il personaggio tibetano di Tenzin (bilingue) parla italiano standard (1 sola frase).
2009	<i>A Serious Man</i> <i>A Serious Man</i>	Inglese Yiddish (secondaria) Ebraico (secondaria)	Italiano Originale, sottotitolato. Originale (tranne che per qualche parola reincisa dagli attori doppiatori se inserita in frasi che per il resto sono in italiano (in inglese nell'originale). I personaggi di origine coreana parlano italiano con accento tipico riprodotto da attori doppiatori italiani.
2009	<i>Looking for Eric</i> <i>Il mio amico Eric</i>	Inglese Francese (secondaria)	Italiano Reinciso da attore doppiatore bilingue per il personaggio di Eric Cantona (che interpreta sé stesso), che parla in italiano con un chiaro accento francese.
2009	<i>Soul Kitchen</i> <i>Soul Kitchen</i>	Tedesco Greco (secondaria)	Italiano (standard senza accento) Originale
2009	<i>Le hérisson</i> <i>Il riccio</i>	Francese Giapponese (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso da attrice doppiatrice italiana nel caso della protagonista Paloma (personaggio non madrelingua) e da attore doppiatore bilingue per il personaggio giapponese di Kakuro Ozu Il personaggio di Kakuro Ozu parla italiano con leggera intonazione straniera. La protagonista Paloma parla giapponese con chiaro accento straniero (italiano).
2009	<i>Zanan-e bedun-e mardan</i> <i>Donne senza uomini</i>	Farsi Inglese (secondaria)	Italiano Reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori italiani per personaggi non madrelingua inglese.
2009	<i>Darbareye Elly</i> <i>About Elly</i>	Farsi Tedesco (secondaria)	Italiano Reinciso da attori italiani per personaggi non madrelingua tedesca.
2009	<i>Simon Konianski</i> <i>Simon Konianski</i>	Francese Tedesco (secondaria) Inglese (secondaria) Ucraino (secondaria) Yiddish (secondaria) Spagnolo (secondaria)	Italiano Originale Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua inglese (vedi il protagonista Simon). Originale Originale (canto) Poche parole pronunciate da Corazon, l'ex moglie del protagonista, reincise dall'attrice doppiatrice italiana. Tutti i personaggi del film parlano in italiano standard. tranne Corazon che è spagnola e ha un leggero accento straniero, riprodotto dall'attrice italiana che la doppia.
2009	<i>Invictus</i> <i>Invictus - L'invincibile</i>	Inglese Afrikaans (secondaria) Zulu (secondaria) Xhosa (secondaria) Sesotho (secondaria) Maori (secondaria)	Italiano (standard senza accento) Reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani. Originale Originale Originale Originale

2010	<i>Des hommes et des dieux</i> <i>Uomini di Dio</i>	Francese Arabo (secondaria)	Italiano Non sottotitolato, originale (anche nel caso di personaggi bilingue): reinciso solo in due occasioni qualche breve passaggio in arabo dall'attore doppiatore italiano per il personaggio bilingue di Ali Fayattia, quando il personaggio parla fuori campo (in modo da essere identificato facilmente). I personaggi algerini bilingue parlano italiano con accento tipico riprodotto da attori doppiatori italiani.
2010	<i>The Human Resources Manager</i> <i>Il responsabile delle risorse umane</i>	Ebraico Inglese (secondaria) Rumeno (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue. Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue. L'inglese e il rumeno sono stati reincisi da attori doppiatori italiani per personaggi bilingue che parlano queste due lingue come L2.
2010	<i>Hereafter</i> <i>Hereafter</i>	Inglese Francese (secondaria)	Italiano Originale, sottotitolato. I personaggi francesi e svizzeri che sono bilingue parlano in italiano con un leggero accento straniero (francese o tedesco), riprodotto da attori doppiatori italiani.
2010	<i>Incendies</i> <i>La donna che canta</i>	Francese Arabo Inglese (secondaria)	Italiano Sottotitolato, quasi sempre in originale, reinciso solo nelle poche occasioni in cui è usato da Jeanne come L2 (il personaggio ha solo qualche nozione di base della lingua). Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori italiani per personaggi non madrelingua inglese (vedi Jeanne). I personaggi libanesi bilingue parlano in italiano con diversi gradi di intonazione straniera a seconda del livello di conoscenza che essi hanno in originale del francese: più il loro livello è altro, più la loro intonazione italiana va verso lo standard. La protagonista Nawal Marwan parla in italiano standard senza accento.
2010	<i>Beautiful</i> <i>Beautiful</i>	Spagnolo Cinese Wolof (secondaria)	Italiano Originale, sottotitolato. Originale, sottotitolato. I personaggi cinesi e senegalesi bilingue parlano in italiano con intonazione straniera riprodotta da attori doppiatori italiani.
2010	<i>Route Irish</i> <i>L'altra verità</i>	Inglese Arabo (secondaria)	Italiano Reinciso solo nel caso del traduttore Harim, personaggio di madrelingua araba, da un attore doppiatore bilingue. Il personaggio di Harim parla in italiano con leggera intonazione straniera.
2011	<i>Et maintenant on va où?</i> <i>E ora dove andiamo?</i>	Arabo Russo (secondaria) Inglese (secondaria)	Italiano Originale, sottotitolato. Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori italiani per personaggi non madrelingua inglese.

Tabella 6.5. Conservazione nei film del secondo sottocampione

In merito alle lingue secondarie del film, dalla tabella emerge che esse possono essere sottotitolate (seguendo la logica della versione originale) oppure tradotte attraverso dispositivi di tipo intratestuale (un interprete diegetico, un narratore o un breve resoconto fatto da un personaggio su quanto è stato detto in un'altra lingua) o di tipo contestuale (specie se le lingue secondarie sono più sullo sfondo). Nel caso in cui si scelga di ricorrere ai sottotitoli, le lingue secondarie possono essere mantenute in originale e semplicemente sottotitolate (anche se usate da personaggi bilingue) come avviene in film come *Zivot je cudo / La vita è un miracolo* (Emir Kusturica, 2004), *Borat* (Larry Charles, 2006), *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008), *Gran Torino* (2008) e *Hereafter* (2010) entrambi diretti da Clint Eastwood, *Blood Diamond / Blood Diamond - Diamanti di sangue* (Edward Zwick, 2006), *The Visitor / L'ospite inatteso* (Thomas McCarthy, 2007), *The Burning Plain / The Burning Plain - I confini della solitudine* (Guillermo Arriaga, 2008), *Incendies / La donna che canta* (Denis Villeneuve, 2010), *Lebanon* (Samuel Maoz, 2009) e *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010). In altri casi, le lingue secondarie sono reincise da doppiatori italiani quando sono usate da personaggi bilingue che passano dalla lingua primaria del film a una delle sue lingue secondarie, soprattutto se tali personaggi non sono parlanti nativi di questa seconda lingua.

Per esempio, nella versione italiana di film americani come *Defiance / Defiance - I giorni del coraggio* (Edward Zwick, 2008) e *2012* (Roland Emmerich, 2009), il russo è stato reinciso dagli attori doppiatori italiani quando viene usato dagli stessi personaggi (principalmente i fratelli Bielski nel primo film, Yuri Karpov e la sua famiglia nel secondo) che in originale parlano anche in inglese (la lingua principale del film doppiata in italiano) e poi sottotitolato in italiano. La stessa soluzione è stata seguita anche nel doppiaggio del film israeliano *The Human Resources Manager / Il responsabile delle risorse umane* (Eran Riklis, 2010) per entrambe le lingue secondarie, l'inglese e il rumeno. Allo stesso modo, l'arabo è stato reinciso nella versione italiana di *A Body of Lies / Nessuna verità* (Ridley Scott, 2008) dagli attori doppiatori italiani, sia nel caso di personaggi madrelingua sia nel caso di personaggi non madrelingua come il protagonista Roger Ferris (interpretato da Leonardo Di Caprio e doppiato da Francesco Pezzulli). Nella versione italiana di *Route Irish / L'altra verità* (Ken Loach, 2010) l'arabo è stato reinciso da un attore doppiatore bilingue (Hossein Taheri) nel caso del personaggio del traduttore Harim (Talib Rasool), che parla in italiano con una leggera intonazione straniera, sulla falsariga di quanto avviene in originale.

Nella versione italiana di *The Last Samurai / L'ultimo samurai* (Edward Zwick, 2003) il giapponese è stato reinciso quando è usato da personaggi bilingue: da un attore doppiatore italiano (Roberto Chevalier) nel caso del protagonista Nathan Algren (Tom Cruise), personaggio americano non di madrelingua giapponese, e da un attore doppiatore bilingue (Haruhiko Yamanouchi) per il personaggio giapponese di Katsumoto (Ken Watanabe), in modo che l'italiano di quest'ultimo personaggio presenti una leggera intonazione straniera che risulti credibile all'orecchio del pubblico italiano. Lo stesso attore bilingue, Haruhiko Yamanouchi, ha prestato la sua voce al personaggio franco-giapponese di Kakuro Ozu (interpretato da Togo Igawa) nella versione italiana del film francese *Le hérisson / Il riccio* (Mona Achache, 2009): la scelta di scritturare un attore doppiatore bilingue (italiano-giapponese) ha permesso di poter reincidere le parti di dialogo pronunciate in giapponese dal personaggio e di conferirgli la stessa intonazione straniera che il personaggio ha nell'originale quando parla francese. Analogamente, nella versione italiana di *It's a Free World.../ In questo mondo libero...* (Ken Loach, 2007) tutti i personaggi ucraini e polacchi sono stati reincisi da attori bilingue, a cominciare dal polacco Karol (interpretato da Leslaw Zurek e doppiato da Olek Mincer) che parla un italiano fluente, non diversamente da quanto il personaggio non faccia in originale con l'inglese. Vale la pena evidenziare il fatto che, in questi ultimi esempi analizzati, la lingua secondaria reincisa da attori bilingue costituisce sempre la lingua madre dei personaggi che essi doppiano.

Da un punto di vista semiotico, far reincidere le lingue secondarie agli attori doppiatori (italiani o bilingue) si rivela una maniera efficace per superare il problema tecnico che il doppiaggio deve affrontare tutte le volte che in un film ci sono personaggi bilingue: l'armonizzazione delle voci (quella dell'attore originale e quella dell'attore italiano che lo doppia). Nella versione italiana degli esempi sopracitati (*La vita è un miracolo*, *Borat*, *Vicky Christina Barcelona*, *Gran Torino*, *Hereafter*, *Blood Diamond - Diamanti di sangue*, *L'ospite inatteso*, *The Burning Plain - I confini della solitudine*, *La donna che canta*, *Lebanon* e *Beautiful*), le lingue secondarie sono sempre mantenute in originale e sottotitolate anche quando si tratta di personaggi bilingue, i quali finiscono pertanto per avere due voci diverse a seconda della lingua che parlano. Così, per esempio, nella versione italiana di *The Burning Plain - I confini della solitudine* i personaggi messicani hanno la voce degli attori originali quando parlano in spagnolo, mentre hanno la voce degli attori italiani che li doppiano nelle scene in cui in originale parlano in inglese. O ancora, Tarek, il protagonista del film *L'ospite inatteso*, ha la voce dell'attore italiano

(Roberto Giammino) che lo doppia anche nei momenti in cui parla in francese (che è stato reinciso), mentre ha la voce dell'attore originale (Haaz Sleiman) quando questo personaggio usa l'arabo. In situazioni di questo tipo, gli spettatori possono subito notare lo scarto inevitabile che esiste fra le due voci. Il rischio che comporta la non reincisione delle lingue secondarie usate da un personaggio bilingue è un possibile calo di tensione, per richiamare la metafora usata da Chiaro (2008, 2009), che finisce per ricordare al pubblico che quello che sta guardando è il risultato di un processo di traduzione e non il film originale. Il principio della sospensione dell'incredulità linguistica, su cui si regge il doppiaggio, finisce così con l'essere gravemente compromesso.

6.4. La neutralizzazione della dimensione multilingue

La seconda strategia individuata a cui i professionisti del doppiaggio italiano possono ricorrere per far fronte al multilinguismo presente sul grande schermo è la *neutralizzazione* delle diverse lingue parlate nella versione originale, doppiando interamente il film in italiano. Come risultato di questa scelta, una pellicola originariamente multilingue si trasforma in un testo monolingue nella corrispondente versione doppiata in italiano, in cui si instaura dunque un regime di omogeneizzazione linguistica. La scelta di doppiare interamente un film multilingue comporta necessariamente la parziale riscrittura dei dialoghi del film in quelle scene in cui la versione originale mette in scena problemi comunicativi dovuti a incomprensioni di natura linguistica. Riscrivere in una sola lingua i dialoghi che in partenza sono prodotti in lingue diverse comporta, tuttavia, il grave rischio di fare apparire questi nuovi dialoghi ridondanti, poco plausibili o anche insoliti. In altre parole, rendere un dialogo originariamente multilingue con uno interamente monolingue nella versione doppiata in italiano può seriamente compromettere la sospensione dell'incredulità, principio su cui si basa il doppiaggio come modalità di traduzione del cinema e dei prodotti audiovisivi più in generale. In questo modo, non solo la versione doppiata finisce per svelare il suo "trucco" (il fatto, cioè, di essere il prodotto di un processo di traduzione), ma anche l'impianto narrativo complessivo del film rischia di essere messo gravemente in pericolo.

6.4.1. La neutralizzazione della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti fino agli anni Novanta

L'esempio più significativo, o se si vuole “emblematico”, di neutralizzazione dell'originale dimensione multilingue è rappresentato dalla versione italiana del film *Le mépris* (1963) di Jean-Luc Godard (*Il disprezzo*), in cui le diverse lingue presenti nel film (francese, inglese, tedesco e italiano) sono state tutte doppiate in italiano, rendendo la presenza del personaggio di Francesca Vanini (interpretato da Giorgia Moll), che in originale fa da interprete diegetico per gli altri personaggi (e per lo stesso spettatore), totalmente ridondante e senza senso (cfr. sezione 3.4.3). Non fungendo più da mediatrice linguistica, questo personaggio acquista nella versione italiana una fisionomia differente rispetto a quella che possiede nell'originale: non più un'assistente zelante e poliglotta, quanto piuttosto una collaboratrice pedante e supponente, che non fa altro che ripetere per tutto il tempo o parafrasare cose già dette da altri nella stessa lingua, come ben si evince dalla trascrizione di questa scena¹⁵²:

Personaggio	Battuta versione originale	Traduzione italiana letterale	Battuta doppiaggio italiano
Jeremy Prokosch	Only yesterday there were kings here	Solo ieri c'erano re qui.	Questo posto ieri era popolato di re.
Francesca Vanini (traduce in francese)	<i>Hier il y avait des rois.</i>	Ieri c'erano dei re.	Quando fa così, non bisogna interromperlo.
Jeremy Prokosch	Kings and queens! Warriors and lovers!	Re e regine! Guerrieri e amanti!	Vi erano re e regine! Guerrieri e amanti!
Francesca Vanini	<i>Des princesses, des amoureux.</i>	Delle principesse e degli amanti.	Gli piace recitare. Faceva l'attore una volta.
Jeremy Prokosch	All kinds of real human beings.	Ogni tipo di esseri umani.	Esseri umani di ogni specie e di tutte le razze.
Francesca Vanini	<i>Toutes les émotions humaines.</i>	Tutte le emozioni umane.	Tutto un mondo di comparse.
Jeremy Prokosch	Feeling the real human emotions! Yesterday I sold this land	Che provano le vere emozioni umane! Ieri ho venduto questa terra.	Esseri che vivevano le loro vicende umane. E ora tutto questo non è più mio.
Francesca Vanini	<i>Hier il a vendu tout.</i>	Ieri ha venduto tutto.	Ieri ha venduto tutto.
Jeremy Prokosch	And now they're gonna build a five and ten cent store, Prisunic, on this...	E ora qui ci costruiranno un centro commerciale della Prisunic, proprio qui...	Qui ora costruiranno palazzi di sette piani e magazzini, botteghe, drogherie...
Francesca Vanini	<i>On va construire des Prisunic.</i>	Ci costruiranno dei negozi della Prisunic.	E noi dovremo trovarci un nuovo lavoro..

¹⁵² È interessante notare che la stessa strategia di neutralizzazione è stata applicata anche nella versione doppiata in inglese di questo film intitolata *Contempt*. Si veda O'Sullivan (2011: 182) che riporta la versione doppiata in inglese di questa stessa scena, in cui il dialogo inglese sembra ricalcare piuttosto da vicino le scelte operate nella versione italiana.

Jeremy Prokosch	On this, my last kingdom.	Proprio qui, sul mio ultimo regno.	E' tutto un mondo che sprofonda nel nulla.
Francesca Vanini	<i>C'est la fin du cinéma.</i>	Questa è la fine del cinema.	<i>(Battuta omessa perché il personaggio è momentaneamente fuori campo)</i>
Jeremy Prokosch	I tell you it is the end of motion pictures.	Vi assicuro che questa è la fine del cinema.	Questa è la fine del cinematografo.

Esempio 6.1. Da *Le mépris* / *Il disprezzo*

Indubbiamente, *Le mépris* rappresentava per il doppiaggio italiano una novità nel panorama cinematografico, se si considera che l'unico film, fra quelli selezionati per la presente ricerca, che in precedenza aveva fatto un cospicuo e significativo ricorso al multilinguismo era il francese *La grande illusion* (Jean Renoir, 1937), la cui versione italiana (*La grande illusione*) aveva, però, mantenuto inalterate le situazioni multilingue rappresentate. Se si scorre la lista dei film del primo sottocampione che prima de *Il disprezzo* hanno subito una neutralizzazione delle diverse lingue presenti al loro interno, si noterà subito che in realtà si tratta di pellicole nelle quali in originale vige un regime di omogeneizzazione linguistica pressoché totale (come per esempio *Casablanca*, *The Emperor Waltz* o *I Confess*) o che in ogni caso ricorrono a un multilinguismo minimo o contenuto, quantitativamente parlando (film come *Anna Karenina*, *Rebecca* o *Strangers on a Train*). In questi casi, il doppiaggio italiano non ha fatto altro che accentuare maggiormente un appiattimento linguistico di per sé già presente nella versione originale.

Le uniche due eccezioni, prima de *Il disprezzo*, sono rappresentate dai film italiani *Stazione Termini* (Vittorio De Sica, 1953) e *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954) che sono stati girati in inglese, la lingua principale dei dialoghi, che si alterna all'italiano, la lingua secondaria: le corrispondenti versioni doppiate in italiano di questi due film hanno neutralizzato la dimensione bilingue originale. Nel caso di *Viaggio in Italia*, se si confronta la versione italiana con quella originale, ci si accorge che nell'edizione italiana è stata addirittura eliminata una divertente scena di incomprensione e confusione linguistica fra il protagonista, l'inglese Alex (George Sanders), e la domestica italiana della casa in cui l'uomo sta soggiornando con la moglie: un *pastiche* comico bilingue impossibile da convertire in una conversazione monolingue (in merito cfr. anche O'Sullivan, 2011: 184). Una simile strategia di neutralizzazione quasi totale della dimensione bilingue originale (francese-arabo) ha interessato anche la versione doppiata in italiano del film di Gillo Pontecorvo, *La battaglia di Algeri* (1966), di solo pochi anni successiva a *Il disprezzo*. Oltre ai tre film italiani e a *Le mépris*, anche a un'altra pellicola francese è toccata la stessa sorte quando ha varcato i confini nazionali: *L'histoire d'Adèle H. / Adele H., una storia*

d'amore (1975) di François Truffaut, un film bilingue (francese-inglese) i cui dialoghi sono stati interamente doppiati in italiano.

Su un totale di ventidue film che nella versione italiana presentano la strategia della neutralizzazione, ben tredici film sono di produzione statunitense, di cui nove operanti in un regime di omogeneizzazione linguistica quasi totale e quattro che fanno ricorso a situazioni multilingue contenute. Fra i titoli americani interessati dalla neutralizzazione, in sette casi si tratta di film che hanno l'italiano come lingua secondaria: in un caso i protagonisti sono membri della comunità italo-americana: *The Rose Tattoo / La rosa tatuata* (Daniel Mann, 1955); negli altri sei casi si tratta di film le cui vicende hanno luogo solo in parte in Italia come *Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935) oppure che sono interamente ambientate nel bel paese: *A Farewell to Arms / Addio alle armi* (Frank Borzage, 1932), *It Started in Naples / La baia di Napoli* (Melville Shavelson, 1860), *Buona Sera, Mrs. Campbell / Buonasera, signora Campbell* (Melvin Frank, 1968), *Avanti! / Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* (Billy Wilder, 1972) e *The Talented Mr. Ripley / Il talento di Mr. Ripley* (Anthony Minghella, 1999).

Si noti come nel doppiaggio di *Addio alle armi* e *Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* per compensare parzialmente la neutralizzazione dell'italiano presente in originale si faccia ricorso all'italiano parlato con accento regionale: in particolare nel film di Billy Wilder i personaggi italiani parlano con accento regionale (principalmente napoletano, ma anche siciliano e barese nel caso di Pippo Franco che interpreta l'impiegato comunale dell'obitorio). Lo stesso avviene anche in due film britannici ambientati in Italia: *The Battle of the Villa Fiorita / Accadde un'estate* (1965) di Delmer Daves (coprodotto con gli USA) e *A Room with a View / Camera con vista* (1986) di James Ivory: se nel primo film l'italiano dell'originale sparisce nel resto dei dialoghi doppiati dall'inglese all'italiano, nel secondo, invece, i personaggi fiorentini parlano con un più marcato accento toscano rispetto a quanto non avvenga nell'originale. Gli altri due film prodotti nel Regno Unito, la cui versione italiana ha imboccato la strada della neutralizzazione sono: *A Countess from Hong Kong / La contessa di Hong Kong* (1966) di Charles Chaplin (coprodotto con gli USA) e, più recentemente, *Bread and Roses* (2000) diretto da Ken Loach (coprodotto da UK, Francia, Germania, Spagna, Italia e Svizzera).

Nella seguente tabella (*Tabella 6.6*) sono contenuti i dettagli sulla strategia adottata nella versione italiana dei ventidue film del primo sottocampione, la cui originale dimensione multilingue è stata neutralizzata dal doppiaggio italiano. Sono evidenziati in

rosa i due casi di *neutralizzazione con compensazione* e in azzurro i due casi di *neutralizzazione quasi totale*.

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Lingue VERSIONE ORIG	Dettaglio strategia adottata VERSIONE ITALIANA
1932	<i>A Farewell to Arms</i> <i>Addio alle armi</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione con compensazione: il film è tutto in italiano standard senza accento (l'intonazione italo-americana del maggior Rinaldi scompare). Accenti regionali (veneto, napoletano, siciliano) vengono introdotti nell'italiano di alcuni personaggi secondari per compensare la neutralizzazione dell'italiano presente nell'originale.
1935	<i>Anna Karenina</i> <i>Anna Karenina</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento. Il breve scambio in italiano a Venezia (reinciso dagli attori doppiatori) confluisce nel resto dei dialoghi doppiati in italiano.
1940	<i>Rebecca</i> <i>Rebecca, la prima moglie</i>	Inglese Francese (secondaria)	Neutralizzazione: il film è praticamente tutto in italiano standard senza accento. Mantenuto il francese solo quando è sullo sfondo.
1942	<i>Casablanca</i> <i>Casablanca</i>	Inglese Francese (secondaria) Tedesco (secondaria) Italiano (secondaria)	Neutralizzazione: il film è praticamente tutto in italiano. Nella versione originale vige già un regime di omogeneizzazione, accentuato ancor più in quella italiana dove tutti i personaggi parlano in italiano standard senza accento. Unica eccezione è il personaggio afro-americano di Sam che è doppiato come uno straniero.
1948	<i>The Emperor Waltz</i> <i>Il valzer dell'imperatore</i>	Inglese Tedesco (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento. Nella versione originale vige già un regime di omogeneizzazione, accentuato ancor più in quella italiana con la neutralizzazione degli sporadici casi in cui alcuni personaggi del film mostrino un'intonazione straniera (tedesca nel caso del veterinario e dei due poliziotti in Tirolo, spagnola e ungherese nel caso di due corteggiatori della protagonista).
1951	<i>Strangers on a Train</i> <i>L'altro uomo /</i> <i>Delitto per delitto</i>	Inglese Francese (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.
1953	<i>Stazione Termini</i> <i>Terminal Station</i>	Inglese Italiano (secondaria) Francese (secondaria: sfondo)	Neutralizzazione quasi totale: i dialoghi del film in inglese sono oppiati in italiano, conflueno con il resto dei dialoghi girati in italiano e mantenuti in originale. Mantenuta qualche breve frase in inglese di facile comprensione a parziale compensazione. Mantenuto in originale il francese di sfondo. I due protagonisti (Maria e Giovanni) parlano in italiano standard senza accento, i personaggi italiani di contorno mostrano spesso intonazioni regionali.
1953	<i>I Confess</i> <i>Io confesso</i>	Inglese Francese (secondaria) Tedesco (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.

1954	<i>Viaggio in Italia</i> <i>Voyage to Italy /</i> <i>Journey to Italy</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione: il film è praticamente tutto in italiano. L'italiano dell'originale è stato reinciso da attori doppiatori italiani se in originale è usato da personaggi non madrelingua, confluendo nel resto dei dialoghi in italiano. Una scena in italiano (confusione, incomprensione) è stata eliminata. Nella scena con la prostituta è stato inizialmente mantenuto l'inglese usato dal protagonista Alex, reinciso dall'attore doppiatore italiano, che inizialmente dice di non parlare italiano, per poi mettersi incoerentemente a parlare in italiano con la donna subito dopo. I personaggi inglesi parlano in italiano standard senza accento. Le tre guide turistiche della protagonista parlano italiano con chiaro accento regionale (napoletano).
1955	<i>The Rose Tattoo</i> <i>La rosa tatuata</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione: il film è tutto in italiano standard senza accento. L'italiano dell'originale confluisce nel resto dei dialoghi doppiati in italiano.
1960	<i>It Started in Naples</i> <i>La baia di Napoli</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione: il film è tutto in italiano. L'italiano dell'originale confluisce nel resto dei dialoghi doppiati in italiano. Il protagonista americano Michael Hamilton parla in italiano standard senza accento, i personaggi italiani hanno un'intonazione napoletana, più o meno marcata.
1963	<i>Le mépris</i> <i>Il disprezzo</i>	Francese Inglese Tedesco (secondaria) Italiano (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.
1965	<i>The Battle of the Villa Fiorita</i> <i>Accadde un'estate</i>	Inglese Italiano (secondaria) Francese (secondaria: sfondo)	Neutralizzazione: il film è praticamente tutto in italiano standard senza accento. L'italiano dell'originale (in parte reinciso) confluisce nel resto dei dialoghi in italiano. Mantenate solo poche parole di francese di sfondo, pronunciate dall'altoparlante alla stazione di Calais, e di inglese, sempre dall'altoparlante a Calais e poi ancora all'aeroporto.
1966	<i>A Countess from Hong Kong</i> <i>La contessa di Hong Kong</i>	Inglese Francese (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento (compresa la protagonista che è russa). Il francese è neutralizzato in italiano: sono mantenute in tutto soltanto due parole in francese (<i>Voilà</i> e <i>Merci</i>). La cameriera di Martha (la moglie del protagonista) parla in italiano con tipico accento francese (riprodotto da un'attrice doppiatrice italiana), unico personaggio che nel film ha un'intonazione straniera.
1966	<i>La battaglia di Algeri</i>	Francese Arabo Inglese (secondaria: 1 battuta)	Neutralizzazione quasi totale: il film è praticamente tutto in italiano standard senza accento. L'arabo è drasticamente ridotto: doppiato in italiano (primo piano) oppure mantenuto in originale quando è sullo sfondo (scene corali) per esprimere conflitto. L'inglese (1 battuta) è mantenuto

			in originale (c'è interpretazione diegetica).
1968	<i>Buona Sera, Mrs. Campbell</i> <i>Buonasera, signora Campbell</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione: il film è tutto in italiano. L'italiano dell'originale confluisce nel resto dei dialoghi doppiati in italiano. I personaggi americani parlano in italiano standard senza accento, i personaggi italiani hanno invece un'intonazione più regionale.
1969	<i>Topaz</i> <i>Topaz</i>	Inglese Spagnolo (secondaria) Francese (secondaria) Russo (secondaria)	Neutralizzazione: il film è tutto in italiano. Nella versione originale vige già un regime di omogeneizzazione, accentuato ancor più in quella italiana dove tutti i personaggi parlano in italiano standard senza accento.
1972	<i>Avanti!</i> <i>Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione con compensazione: il film è tutto in italiano. L'italiano presente nell'originale confluisce nel resto dei dialoghi in italiano (è reinciso e in parte modificato): l'italiano con accento regionale (principalmente napoletano, ma anche siciliano e barese) viene usato per compensare la neutralizzazione della dimensione bilingue. I due protagonisti, per contro, parlano in italiano standard senza accento.
1975	<i>L'histoire d'Adèle H.</i> <i>Adele H., una storia d'amore</i>	Francese Inglese	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.
1986	<i>A Room with a View</i> <i>Camera con vista</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano. I personaggi inglesi parlano in italiano standard senza accento, mentre quelli italiani hanno un accento fiorentino più marcato rispetto all'originale.
1999	<i>The Talented Mr. Ripley</i> <i>Il talento di Mr. Ripley</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione: il film è praticamente tutto in italiano. L'italiano dell'originale è stato reinciso da attori doppiatori italiani se in originale è usato da personaggi non madrelingua, confluendo nel resto dei dialoghi in italiano. In due scene (interrogatori della polizia) è stato mantenuto l'inglese in originale, che è sottotitolato (problema di coerenza): nella scena a Venezia si tratta di una scelta obbligata in quanto in presenza di un caso di interpretazione diegetica. I personaggi madrelingua inglese parlano in italiano standard senza accento, mentre quelli italiani hanno un'intonazione più regionale.
2000	<i>Bread and Roses</i> <i>Bread and Roses</i>	Inglese Spagnolo (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.

Tabella 6.6. Neutralizzazione nei film del primo sottocampione

6.4.2. La neutralizzazione della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti nell'ultimo decennio

Fra i film multilingue girati nell'ultimo decennio, il caso certamente più emblematico di neutralizzazione è costituito dalla ben nota versione italiana del film *Babel* (2006) di Alejandro González Iñárritu contenuta nel rispettivo DVD (01 Distribution, 2007), in cui le diverse lingue parlate nel film (inglese, arabo, berbero, spagnolo, giapponese, russo e francese) sono tutte doppiate in italiano (con la sola ovvia eccezione della lingua dei segni giapponese che è stata sottotitolata). Come si diceva in precedenza (cfr sezione 6.4.1), la scelta di annullare la dimensione multilingue che caratterizza il film ha comportato la parziale riscrittura dei dialoghi italiani in quelle scene del film che mettono in primo piano l'incomprensione linguistica fra i personaggi, in particolare nelle occasioni in cui la guida marocchina Anwar (Mohamed Akhzam) fa da interprete per l'americano Richard (Brad Pitt), dopo che la moglie Susan (Cate Blanchett) è stata gravemente ferita da un colpo di fucile. Si veda come nella versione italiana del seguente dialogo Anwar perde il suo ruolo di mediatore, in quanto tutti i personaggi parlano (e capiscono) perfettamente l'italiano:

Personaggio	Battuta versione originale	Sottotitolo inglese versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Anwar	This is the doctor.		Lui è il dottore.
Dottore	<i>(parla in arabo)</i>	Good morning!	<i>Salam Ailechum!</i> <i>Salam Ailechum!</i>
Richard	Easy! ... Easy! Easy! Easy! Easy! Easy! Easy! Easy! Tell him easy!		Stai calma! Buona! Buona! Buona! Buona! Buona! Buona! Buona! Digli di fare piano!
Dottore	<i>(parla in arabo)</i>	The bullet didn't hit her spine or split her jugular. But it did shatter her clavicle and she could bleed to death.	La pallottola non ha toccato la spina dorsale. Ma se il fucile non sarà fermato, calerà la notte eterna!
Amar assume un'espressione preoccupata			
Richard	What did he say?		Che vuol dire, cazzo?
Anwar	He says she will be fine.		Ha detto che se la caverà.
Richard	You're fucking lie to me! You tell me what he said! Tell me what he said!		Non mi dire cazzate! Dimmi che può fare! Fate qualcosa!
Anwar	<i>(parla in arabo)</i>	Can't we wait awhile?	Non si può aspettare?
Dottore	<i>(parla in arabo)</i>	She has to go to the hospital.	Ci vuole l'ospedale
			Richard: Sì, lo so! <i>(Battuta aggiunta perché il personaggio è momentaneamente fuori campo)</i>
Dottore	Hospital.		Ospedale.
Richard	I know hospital. What can		Ci vuole l'ospedale.

	you do?		Ma tu che puoi fare?
Anwar	(<i>parla in arabo</i>)	Is there anything else we can do right now?	Si può fare qualcosa subito? Qui?
Dottore	(<i>parla in arabo</i>)	Tell him I have to stitch up the wound to stop the bleeding.	Il fiume va fermato. Bisogna chiudere.
Anwar	He says he needs to sew up the wounds.		Bisogna chiudere subito la ferita.
Richard	Oh, shit!		Cazzo!
Susan	What did he say?		Che ha detto?
Richard	He said he puts some stitches on you.		Ha detto che deve metterti dei punti, amore!
Susan	Stitches? What do you mean stitches?		Dei punti? Come dei punti?

Esempio 6.2. Da *Babel* (ORIG) / *Babel* (ITA)

Non appena il dottore finisce di parlare, Anwar appare visibilmente preoccupato. Ciononostante, prova a mentire a Richard dicendogli che la moglie si rimetterà presto. Tuttavia, l'espressione del suo volto, insieme al tono incerto della sua voce, lo tradiscono: Richard non ci mette molto a capire che Anwar gli sta mentendo (“You're fucking lie to me!”). In preda alla rabbia, l'uomo americano insiste perché il suo interprete sia sincero con lui (“Tell me what he said!”). La presenza dei sottotitoli in inglese per i dialoghi in arabo consente agli spettatori del film non solo di venire a conoscenza immediatamente delle reali condizioni di salute di Susan, ma anche di toccare con mano l'inaffidabilità di Anwar come interprete, in particolare la sua volontà di non allarmare ulteriormente un marito già molto preoccupato per lo stato in cui si trova la moglie. Al contrario, Richard può contare solo sul proprio istinto per capire il significato delle parole pronunciate in arabo dal medico e poter così trarre le sue conclusioni: il contesto generale e la comunicazione non verbale parlano da soli in modo inequivocabile. Nel dialogo italiano non è tanto la fisionomia del personaggio di Anwar a cambiare (il suo tentativo di indorare la pillola rimane), quanto quella di Richard, il quale finisce con l'apparire come il belloccio di turno poco sveglio che chiede chiarimenti inutili (“Che vuol dire, cazzo?”) su qualcosa che è stato detto nella sua lingua, pur se con l'uso di un registro metaforico (“Ma se il fiume non sarà fermato, calerà la notte eterna!”), che viene utilizzato nell'intento di rendere la conversazione credibile. Un tentativo che non sembra del tutto riuscito, visto che il dialogo italiano non suona del tutto convincente e verosimile.

La neutralizzazione delle situazioni multilingue presenti in originale è una strategia che sembra coinvolgere tutti quei film che *non* hanno *una sola lingua principale*, ma ne hanno diverse, o se si vuole dirlo diversamente, quei film che *non hanno* affatto una lingua principale o dominante. Fra i titoli del secondo sottocampione questa strategia è adottata

nel doppiaggio italiano di venticinque film, fra cui, ancora una volta sembrano prevalere i film europei (un totale di quindici):

- l'italiano *Baaria* (Giuseppe Tornatore, 2009), in cui i dialoghi originariamente girati in dialetto siciliano stretto sono doppiati in un italiano regionale che confluisce nel resto dei dialoghi del film che già erano in questa lingua;
- i due film tedeschi *Gegen die Wand / La sposa turca* (2004) e *Auf der anderen Seite / Ai confini del paradiso* (2006) del regista Fatih Akin;
- i due film danesi *Efter brylluppet / Dopo il matrimonio* (2006) e *Hævnen / In un mondo migliore* (2010) della regista Susanne Bier;
- il film britannico *Slumdog Millionaire / The Millionaire* (Danny Boyle, 2008);
- i cinque film francesi *Les poupées russes / Bambole russe* (Cédric Klapisch, 2005), *Welcome* (Philippe Lioret, 2009), *Le concert / Il concerto* (Radu Mihăileanu, 2009), *Hors la loi / Uomini senza legge* (Rachid Bouchareb, 2010) e *Copie conforme / Copia conforme* (2010) diretto dall'iraniano Abbas Kiarostami;
- i due film israeliani *Walk on Water / Camminando sull'acqua* (2004) di Eytan Fox e *Lemon Tree / Il giardino di limoni - Lemon Tree* (2008) di Eran Riklis, coprodotto da Israele, Germania e Francia;
- il film *The Time that Remains / Il tempo che ci rimane* (2009) del regista palestinese Elia Suleiman, prodotto intermente da paesi europei (UK, Italia, Belgio, Francia);
- il film *Manolete* (Menno Meyjes, 2008), coproduzione fra Spagna, UK, Francia e USA.

I film americani sono cinque: oltre a *Babel*, la neutralizzazione ha interessato anche *The Kite Runner / Il cacciatore di aquiloni* (Marc Forster, 2007), *Che: Part Two / Che - Guerriglia* (Steven Soderbergh, 2008), *Nine* (Rob Marshall, 2009) e *Letters to Juliet* (Gary Winick, 2010). Nel caso di questi ultimi due titoli, la neutralizzazione della dimensione bilingue è dovuta al fatto che la lingua secondaria del film è l'italiano, lingua che si perde nel resto dei dialoghi doppiati dall'inglese all'italiano. Lo stesso avviene anche per il doppiaggio italiano del film australiano *Looking for Alibrandi / Terza generazione* (Kate Woods, 2000) e del canadese *Mambo italiano* (Émile Gaudreault, 2003), come si è visto nella sezione 4.3.2. Inoltre, l'appiattimento linguistico ha investito anche film prodotti in altre parti del mondo come *Safar e Ghandehar / Viaggio a Kandahar* (2001) dell'iraniano Mohsen Makhmalbaf (coprodotto con la Francia), *Fa yeung nin wa / In the mood for love*

(2000) del cinese Wong Kar-wai (coprodotto da Hong Kong e Francia) e *Tsotsi / Il suo nome è Tsotsi* (2005) del sudafricano Gavin Hood (coprodotto con il Regno Unito).

La trasformazione di un film originariamente multilingue in un film monolingue non necessariamente ha drastiche ripercussioni sull'economia narrativa del film. Ci sono, infatti, casi in cui, a dispetto della neutralizzazione delle diverse lingue presenti in originale, l'impianto complessivo del film sembra reggere anche nella versione italiana, senza risentire esageratamente dell'appiattimento linguistico prodotto nei dialoghi italiani. Questo avviene, per esempio, nelle versioni italiane dei film statunitensi *Il cacciatore di aquiloni* (2008) e *Che - Guerriglia* (2009); nella versione italiana del film *The Millionaire*; nelle versioni italiane dei due film diretti della Bier, specie nel film *In un mondo migliore*, dove, fra l'altro, l'arabo viene mantenuto in originale, in quanto è tradotto diegeticamente da un personaggio del film. Più sfumata la situazione di due film come *Il giardino di limoni - Lemon Tree* e *Welcome*, in cui il conflitto e l'incomprensione fra i personaggi vanno ben oltre le semplici barriere linguistiche, ma abbracciano più ampie dinamiche sociali legate a questioni di identità: il conflitto israelo-palestinese nel primo caso, il problema dell'immigrazione illegale nelle società europee occidentali nel secondo. In questi due film, la neutralizzazione dell'originale dimensione multilingue sembra funzionare, nel complesso, abbastanza bene: gli unici momenti in cui è possibile registrare un calo di tensione sono le scene ambientate in tribunale. In *Welcome*, nella scena in cui al protagonista Bilal (Firat Ayverdi) viene sentenziata l'espulsione e il rimpatrio in Iraq, si vede chiaramente l'interprete sussurrargli all'orecchio quanto il giudice francese sta dicendo: cosa che potrebbe lasciare perplessi gli spettatori più attenti in considerazione del fatto che nel film tutti parlano e capiscono l'italiano alla perfezione.

Anche nel film *Il giardino di limoni - Lemon Tree* si rileva un problema dello stesso tipo rappresentato dagli auricolari per l'interpretazione simultanea che sono ben in vista nelle sequenze che si svolgono presso la Corte Suprema israeliana, a cui la protagonista palestinese Salma Zidane (Hiam Abbass) si è appellata come ultimo tentativo per evitare che gli alberi del suo giardino di limoni vengano sradicati. Per arginare parzialmente il problema, il doppiaggio italiano ha adottato l'espedito tecnico di abbassare il volume che proviene dall'auricolare della donna palestinese (che non parla una parola di ebraico) fino a renderlo inudibile. Il vero problema, però, si ha nel momento in cui la Corte Suprema pronuncia la sua decisione: Salma si alza in piedi e si mette a parlare in arabo, interrompendo il giudice israeliano. In questo caso, si vede chiaramente il giudice e gli avvocati militari mettersi le cuffie per capire quanto la donna sta dicendo. Una simile

situazione di parziale incoerenza fra codice verbale e codice visivo, con gli auricolari per la traduzione in bella mostra accompagnati da personaggi che parlano tutti la stessa lingua, fa subito pensare a un illustre precedente nella storia del cinema multilingue: il film *Judgement at Nuremberg / Vincitori e vinti* (1961) diretto da Stanley Kramer (cfr. sezione 3.2.1).

La neutralizzazione della dimensione multilingue, o per meglio dire bilingue visto che le lingue principali del film sono due (francese e inglese), sembra reggere anche nel doppiaggio italiano della commedia francese *Les poupées russes / Bambole russe*. Le vicende del film, sequel de *L'auberge espagnole / L'appartamento spagnolo* (Cédric Klapisch, 2002), ruotano attorno al francese Xavier (Romain Duris) e all'inglese Wendy (Kelly Reilly) che in originale comunicano fra di loro in inglese. A differenza del primo film, però, la ragazza inglese parla in italiano standard senza accento. Il fratello di lei, William (Kevin Bishop), che ne *L'appartamento spagnolo* era stato mantenuto in originale, in virtù del suo comprovato (e a tratti ostentato) monolinguismo, in questo film invece parla in italiano come tutti gli altri. La decisione di doppiare praticamente tutti i dialoghi del film in italiano (gli unici personaggi che nella versione italiana conservano la loro lingua sono quelli russi) ha comportato la riscrittura di una simpatica scena di confusione e canzonatura linguistica. Al suo arrivo a Parigi, William, in visita all'amico Xavier, si mette a pronunciare parole in francese alla rinfusa e senza senso: la lingua fasulla è usata dal personaggio come un dispositivo comico (cfr. Chiaro, 2007, 2010) per produrre una parodia dei francesi e della Francia, in particolare attraverso l'allusione sessuale contenuta nella celeberrima frase (*Voulez-vous coucher avec moi?*) contenuta nella battuta finale.

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
William	Bonjour Paris! Je suis parisien! Je voudrais des escargots et du vin rouge. [...] (A due ragazze francesi che stanno passando) Parlez-vous français?	Buongiorno Parigi! Pigalle! Montparnasse! Camembert! Champagne! Escargot. D'Artagnan! [...] Scusate un'informazione?
Ragazza francese	Oui.	Sì.
William	Voulez-vous coucher avec moi?	Ci verreste al centro Pompinou?

Esempio 6.3. Da *Les poupées russes / Bambole russe*

Come si evince dalla trascrizione, la portata umoristica della scena è mantenuta anche nella versione italiana, che sposta la parodia dal piano strettamente linguistico a quello culturale: il William italiano si lancia in un'elencazione quasi “turistica” di alcuni degli

elementi più tipici della cultura e dell'orgoglio nazionale francesi, o per meglio dire, di quegli elementi che un personaggio non particolarmente brillante come William immagina siano i più tipici, perché sono quelli che lui conosce. Anche l'allusione sessuale presente nell'ultima battuta del dialogo originale viene ricreata in italiano attraverso la parola 'Pompinou' che a livello fonologico suona come una storpiatura "alla francese" della corrispondente parola italiana con cui nel linguaggio colloquiale si è soliti riferirsi al sesso orale.

Più problematica si rivela, invece, la versione italiana di un'altra commedia francese, *Le concert* (2009), diretta dal regista franco-rumeno Radu Mihăileanu: *Il concerto*. Si tratta di un film bilingue, in cui il russo e il francese si dividono la scena in modo pressoché paritario. La prima parte della storia si svolge a Mosca: il russo è la lingua principale dei dialoghi, mentre il francese è meno presente in scena. Per contro, nella seconda parte, quando l'orchestra del Bolshoi giunge a Parigi per esibirsi nel concerto a cui fa riferimento il titolo, l'equilibrio tra le due lingue è invertita: i dialoghi in francese si fanno più numerosi rispetto a quelli in russo, in quanto anche la maggior parte dei personaggi russi usa il francese come L2, caratterizzato da errori morfo-sintattici e lessicali oltre che da una marcata intonazione straniera. Nella seconda parte il multilinguismo diventa spesso veicolo di confusione e umorismo. Proprio la presenza di personaggi bilingue che parlano russo e francese (seppure con diversi livelli di competenza a seconda dei personaggi) ha probabilmente spinto i responsabili dell'edizione italiana a optare per la neutralizzare della dimensione bilingue del film, prassi non nuova nel doppiaggio italiano in simili casi (si veda, per esempio, le versioni italiane di *L'histoire d'Adèle H.* di François Truffaut, di *Bread and Roses* di Ken Loach o di *Gegen die Wand* di Fatih Akin).

Ciò che risulta interessante nella versione italiana di questo film è il tentativo di controbilanciare la spinta verso l'omogeneizzazione linguistica con uno stratagemma che cerca invece di conservare qualche traccia della diversificazione linguistica fra i personaggi russi e quelli francesi che consiste nel mettere in bocca ai primi un italiano pronunciato con una marcata intonazione straniera, riprodotta dagli attori doppiatori italiani per tutta la durata del film, sia nelle scene ambientate in Russia sia in quelle ambientate in Francia. Quando in originale i personaggi russi parlano un francese stentato e sgrammaticato, la versione italiana segue da vicino quella originale, facendo parlare a questi personaggi un italiano altrettanto sgangherato e incerto, accompagnato sempre da un accento straniero che gli attori doppiatori tendono a caricare. Si veda nell'esempio seguente cosa succede quando il violoncellista russo Sacha Grossman (Dmitri Nazarov)

cerca di convincere la violinista francese Anne-Marie Jacquet (Mélanie Laurent) a non annullare il concerto pianificato (l'italiano e il francese sgrammaticati sono sottolineati).

Personaggio	Battuta versione originale	Battuta doppiaggio italiano
Sacha	<u>Il trop bu. Il ivre, raconter bêtises. Beaucoup émotion pour vous. Pas faire ça, pas annuler! S'il te plait! Concert le plus important pour lui. Si pas concert, mourir. Tuer lui. [...]</u> Andrei le plus bon au monde. Brejnev... [...] <u>Toute carrière à lui fini. Honneur fini. (parla russo: C'est homme est un génie.)</u> Mmm, un génie. <u>Eux transformer lui en raté, en ivro... ivro..</u>	Lui troppo bere. Ubriaco. Dire stupidizze. Molto emozionato per te. <u>Ma non fa. Non annulla. Prego te! Concerto il più importante per lui. Non fa concerto, morire. Lei uccide lui. [...]</u> Andrei più buono uomo di mondo. Brezhnev... [...] <u>Carriera finita. Onore finito. Lui direttore più grande. Lui.. genio. Loro trasformato lui in fallito. Lui... aa.. acoli... alcoli..</u>
Anne-Marie	Ivrogne.	Alcolizzato. Alcolizzato.
Sacha	Ivrogne! <u>Moi juif, comme...</u>	Alcolizzato. <u>Me ebreo</u> come...
Anne-Marie	Lea et Yitzhak Strum. Je sais	Lea e Yitzhak Strum. Lo so
Sacha	<u>Pas demander vous aimer Andrei. Just jouer violon. Puzhalsta!</u> (S'il vous plait!) <u>Venir jouer concert</u>	<u>Io non chiedo lei ama Andrei. Solo suona violino. Per favore! Venire suonare concerto.</u>

Esempio 6.4. Da *Le concert* / *Il concerto*

La versione italiana di questa scena acquista un tono più comico rispetto all'originale francese (che è più drammatico): si tratta di un momento tipico nel film, in cui si iniziano a svelare i misteri che circondano la nascita di Anne-Marie Jacquet e i suoi legami nascosti con alcuni musicisti del Bolshoi. Il dialogo italiano sembra non trasmettere la stessa intensità dell'originale non tanto a causa del parlare stentato di Sacha, quanto piuttosto a causa dell'intonazione slava esageratamente marcata (da suonare finta) con cui l'attore doppiatore (Paolo Marchese) fa parlare il suo personaggio. Nel film *Il concerto*, in altri termini, si sfrutta oltremodo l'idea di impiegare un italiano con l'accento per segnalare l'identità russa, o per dirla con Voellmer & Zabalbeascoa (2014: 244) per indicare “the represented nationality”. Come si è visto nel capitolo 4 (cfr. sezione 4.3.2), il ricorso a un accento tipico è uno stratagemma piuttosto comune nel doppiaggio delle commedie multilingue che ha come obbiettivo quello di mantenere, o anche accrescere, la portata umoristica presente nella versione originale del film. La logica alla base di quest'atteggiamento “creativo” sta nel fatto che “[c]ertain genres, such as comedies, for example, are in a certain sense perceived as being detached from reality and therefore offer more room for ‘unorthodox’ solutions in film translation.” (Heiss, 2004: 211).

Ciò che, tuttavia, appare problematico nella soluzione “poco ortodossa” adottata nel caso de *Il concerto* è che i personaggi russi finiscono per parlare un italiano che all'orecchio del pubblico suona sempre come una lingua seconda (L2), anche nelle scene

in cui questi personaggi sono in casa propria a Mosca e, quindi, per il principio della sospensione dell'incredulità linguistica, dovrebbero parlare nella loro lingua madre, non in una lingua straniera, come invece il ricorso costante a un'inflessione “alla slava” farebbe pensare¹⁵³. Il risultato è che, il doppiaggio italiano del film corre il rischio di rendersi visibile ai suoi spettatori. Poiché “viewers are creatures of habit” (Ivarsson 1992: 66), il doppiaggio tende a passare inosservato in un paese come l'Italia che ricorre in maniera sistematica a questa modalità di traduzione dei prodotti audiovisivi. In genere gli spettatori danno il doppiaggio per scontato, nel senso che sono soliti accettare di buon grado il “trucco” che permette a personaggi di un film straniero di esprimersi nella lingua madre del pubblico di riferimento (l'italiano) anziché nella propria. La soluzione adottata nella versione italiana può, in altre parole, ricordare agli spettatori che quello a cui stanno assistendo è in realtà il prodotto di un processo di traduzione, un processo che ai più attenti potrebbe apparire non del tutto riuscito.

La presente sezione si chiude con la seguente tabella riassuntiva (la *Tabella 6.7*) nella quale sono contenuti i dettagli sulla strategia adottata nella versione italiana dei venticinque film, la cui dimensione multilingue è neutralizzata. Sono evidenziati in rosa i cinque casi di *neutralizzazione con compensazione* e in azzurro i tre casi di *neutralizzazione quasi totale*.

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Lingue VERSIONE ORIG	Dettaglio strategia adottata VERSIONE ITALIANA
2000	<i>Fa yeung nin wa</i> <i>In the mood for love</i>	Cantonese Dialetto di Shanghai (secondaria) Francese (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento. Viene usato il <i>voice over</i> sul filmato in francese che resta udibile, ma non comprensibile.
2000	<i>Looking for Alibrandi</i> <i>Terza generazione</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione con compensazione: l'italiano regionale e il dialetto siciliano sostituiscono l'italiano dell'originale e rendono l'etnoletto. Accento tipico.
2001	<i>Safar e Ghandehar</i> <i>Viaggio a Kandahar</i>	Farsi Inglese Pashtu (secondaria) Polacco (secondaria) Arabo (secondaria: preghiere)	Neutralizzazione: il film è praticamente tutto in italiano standard senza accento. Mantenuto solo l'arabo in originale nella scena della lettura del Corano.
2003	<i>Mambo italiano</i> <i>Mambo italiano</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione con compensazione: l'italiano regionale e il dialetto (principalmente siciliano) sostituiscono

¹⁵³ Secondo quanto affermato da Alessandro Rossi, il direttore del doppiaggio italiano, e Marcello De Bellis, il responsabile dell'edizione italiana presso BIM Distribuzione (la società di distribuzione), lo stratagemma di far parlare i personaggi russi con una forte intonazione straniera per tutta la durata del film è stato adottato con l'approvazione dello stesso regista Mihăileanu, il quale ne avrebbe addirittura “suggerito” l'utilizzo. Le loro dichiarazioni si possono leggere sulla rivista on-line *aSinc* (<<http://www.asinc.it>>), che si occupa di critica dell'arte del doppiaggio, alla seguente pagina web in cui il doppiaggio italiano de *Il Concerto* è stato apertamente stroncato: < http://www.asinc.it/rec_dtt_00.asp?Id=261> (ultimo accesso: 20/05/2015).

			l'italiano dell'originale e rendono l'etnoletto. Accento tipico.
2004	<i>Gegen die Wand</i> <i>La sposa turca</i>	Tedesco Turco Inglese (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.
2004	<i>Walk on Water</i> <i>Camminando sull'acqua</i>	Inglese Tedesco Ebraico Arabo (secondaria) Turco (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento. Vengono mantenuti il turco della scena iniziale (è sullo sfondo); una frase in tedesco (non sottotitolata e non reincisa) con cui il protagonista si smaschera (sa parlare tedesco: elemento narrativo importante); una frase in ebraico che serve per produrre conflitto e suspense (non sottotitolata e non reincisa).
2005	<i>Les poupées russes</i> <i>Bambole russe</i>	Francese Inglese Russo (secondaria) Spagnolo (secondaria) Italiano (secondaria)	Neutralizzazione quasi totale: il film è praticamente tutto in italiano. Viene mantenuto in originale soltanto il russo (confusione ed esigenze narrative), parzialmente sottotitolato. William, personaggio bilingue, non è stato reinciso quando parla in russo. Tutti i personaggi parlano in italiano standard senza accento (diversamente dal primo film della serie), ad eccezione di alcuni personaggi russi che invece hanno un accento tipico, riprodotto da attori doppiatori italiani. L'italiano dell'originale è stato reinciso e modificato.
2005	<i>Tostsi</i> <i>Il suo nome è Tostsi</i>	Tsotsitaal o isiCamtho (lingua creola che mescola: Zulu, Sesotho, Tswana, Xhosa, Afrikaans e Inglese)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.
2006	<i>Babel</i> <i>Babel</i>	Inglese Spagnolo Arabo Berbero Giapponese Lingua dei segni giapponese Francese (secondaria) Russo (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento. La voce italiana di Amelia, la tata messicana (Anna Melato), ha una credibile sonorità ispanofona. Viene mantenuta una sola frase in spagnolo durante il matrimonio in Messico che si aggancia al titolo della canzone in spagnolo che viene cantata subito dopo (<i>Mujer Hermosa</i>). La lingua dei segni giapponese è sottotitolata.
2006	<i>Auf der anderen Seite</i> <i>Ai confini del paradiso</i>	Tedesco Turco Inglese	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.
2006	<i>Efter brylluppet</i> <i>Dopo il matrimonio</i>	Danese Svedese Inglese (secondaria) Hindi (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano. I personaggi indiani parlano in italiano con accento tipico (attori doppiatori italiani).
2007	<i>The Kite Runner</i> <i>Il cacciatore di aquiloni</i>	Dari Inglese Pashtu (secondaria) Russo (secondaria) Urdu (secondaria)	Neutralizzazione quasi totale: tutto praticamente in italiano standard senza accento. Viene mantenuto soltanto il russo presente in una scena (perché c'è interpretazione diegetica) e l'urdu nelle scene in Pakistan quando è sullo sfondo.
2008	<i>Slumdog Millionaire</i> <i>The Millionaire</i>	Inglese Hindi	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.
2008	<i>Lemon Tree</i>	Arabo	Neutralizzazione: tutto in italiano

	<i>Il giardino di limoni - Lemon Tree</i>	Ebraico Inglese (secondaria)	standard senza accento. Viene mantenuta una sola frase in inglese (originale, sottotitolata) perché si vede chiaramente un personaggio principale del film mentre fa da interprete alla protagonista (coerenza semiotica).
2008	<i>Che: Part Two Che - Guerriglia</i>	Spagnolo Inglese (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.
2008	<i>Manolete Manolete</i>	Inglese Spagnolo (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.
2009	<i>Welcome Welcome</i>	Francese Inglese Curdo Turco (secondaria)	Neutralizzazione con compensazione: tutto in italiano, con personaggi curdi e turchi che parlano italiano con accento abilmente ricostruito <i>ad hoc</i> da attori doppiatori italiani.
2009	<i>Baaria</i>	Dialetto siciliano Italiano Inglese (secondaria: 1 frase)	Neutralizzazione con compensazione: l'italiano regionale e un dialetto siciliano italianizzato sostituiscono il dialetto siciliano stretto dell'originale. Accento tipico ricreato dagli attori se non sono siciliani. La frase in inglese serve a creare confusione e non è sottotitolata (traduzione contestuale).
2009	<i>Le concert Il concerto</i>	Francese Russo	Neutralizzazione con compensazione: l'accento tipico russo riprodotto dagli attori doppiatori italiani sostituisce la lingua russa dell'originale.
2009	<i>The Time that Remains Il tempo che ci rimane</i>	Arabo Ebraico Inglese (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.
2009	<i>Nine Nine</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Neutralizzazione: praticamente tutto in italiano. Le canzoni in inglese sono state sottotitolate. L'italiano è stato in parte mantenuto nella sua versione originale e in parte reinciso. I personaggi interpretati da attori stranieri sono doppiati in italiano standard senza accento, quelli interpretati da attori italiani conservano un'intonazione regionale.
2010	<i>Copie conforme Copia conforme</i>	Francese Inglese Italiano	Neutralizzazione: praticamente tutto in italiano. L'italiano dell'originale è stato reinciso e in parte modificato (per rendere i dialoghi plausibili). In una scena la protagonista traduce dal francese verso l'italiano: nella versione originale lo fa invece dall'italiano verso l'inglese (l'italiano dell'originale in questo caso è sostituito dal francese, inciso ex novo). I personaggi stranieri parlano in italiano standard senza accento, mentre quelli italiani conservano un'intonazione regionale (toscana).
2010	<i>Letters to Juliet Letters to Juliet</i>	Inglese Italiano (secondaria) Spagnolo (secondaria: 1 frase)	Neutralizzazione: praticamente tutto in italiano. Mantenuta soltanto una breve frase in spagnolo pronunciata da un personaggio madrelingua che è stata reincisa da un attore doppiatore italiano. L'italiano dell'originale è stato reinciso. I personaggi stranieri parlano in italiano standard senza accento, mentre quelli italiani mostrano una lieve intonazione

			regionale.
2010	<i>Hævnen</i> <i>In un mondo migliore</i>	Danese Svedese Inglese (secondaria) Arabo (secondaria)	Neutralizzazione quasi totale: il film è praticamente tutto in italiano standard senza accento. Mantenuto soltanto l'arabo perché in genere è accompagnato da casi di interpretazione diegetica (oltre che per esigenze narrative di conflitto). L'arabo è sempre mantenuto in originale, anche nel caso di personaggi bilingue.
2010	<i>Hors la loi</i> <i>Uomini senza legge</i>	Francese Arabo Inglese (secondaria)	Neutralizzazione: tutto in italiano standard senza accento.

Tabella 6.7. Neutralizzazione nei film del secondo sottocampione

6.5. La riduzione quantitativa

La terza macro-strategia individuata è la *riduzione quantitativa*. Si tratta di una soluzione per così dire “di compromesso” o intermedia fra il polo positivo della conversazione e quello negativo della neutralizzazione delle situazioni multilingue rappresentate in un film. Nello specifico, tanto la lingua primaria quanto quelle secondarie tendono a essere doppiate in italiano, con una parziale conservazione di queste ultime soltanto in quei casi in cui i responsabili dell'edizione italiana hanno ritenuto necessario o consigliabile mantenerle. Il film doppiato in italiano resta formalmente un testo multilingue, ma la presenza delle lingue secondarie è quantitativamente ridotta e qualitativamente modificata rispetto alla versione originale (in merito cfr. Monti, 2009; 2014; Minutella, 2012; Bonsignori & Bruti, 2014; Heiss, 2014). Le lingue secondarie sono in genere mantenute o quando sono sullo sfondo (usate da personaggi secondari) per produrre un effetto da cartolina oppure quando sono più in primo piano ed esprimono situazioni di conflitto o di confusione (a seconda dei casi e del genere prevalente nel film) essenziali per lo sviluppo successivo della trama. Al contrario, le lingue secondarie sono per lo più neutralizzate se utilizzate da personaggi bilingue che passano da una lingua all'altra all'interno della stessa scena oppure da una scena all'altra nel corso del film.

Da un lato, questo atteggiamento maggiormente omogeneizzante nei confronti della diversità linguistica al cinema può essere ricondotto a una scelta ideologica deliberata, compiuta da chi opera nel settore dell'audiovisivo a diversi livelli: dai dialoghetti e direttori di doppiaggio ai responsabili dell'edizione italiana, fino a salire più a monte a livello di distribuzione del film. D'altra parte, una soluzione di questo tipo può anche essere dettata dall'inevitabile problema di scritturare attori doppiatori bilingue che possano

reincidere lingue per così dire più “esotiche” (meno conosciute e diffuse in Italia), semplicemente perché non si trova nessuno che sia nella condizione di poterlo fare.

6.5.1. La riduzione quantitativa della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti fino agli anni Novanta

Fra i titoli del primo sottocampione la riduzione quantitativa ha interessato il doppiaggio italiano di diciotto film. L'esempio più significativo di questa strategia è rappresentato dalla versione italiana di *Torn Curtain / Il sipario strappato* (1966) di Hitchcock, non a caso il film che all'interno della filmografia del “maestro del brivido” fa maggior ricorso al multilinguismo (cfr. sezione 5.5.2). Di questi diciotto film, la maggior parte di essi è costituita da produzioni americane (quattordici titoli in tutto) a cui si aggiunge la pellicola *The Prince and the Showgirl / Il principe e la ballerina* (Laurence Olivier, 1957), coprodotta da Regno Unito e Stati Uniti. Fra i quattordici film statunitensi, in sei casi la riduzione quantitativa è dovuta al fatto che una delle lingue secondarie è l'italiano. I sei film in questione sono:

1. *The Man Who Knew Too Much / L'uomo che sapeva troppo* (Alfred Hitchcock, 1934)
2. *Arch of Triumph / Arco di trionfo* (Lewis Milestone, 1948)
3. *The Barefoot Contessa / La contessa scalza* (Joseph L. Mankiewicz, 1954)
4. *Beat the Devil / Il tesoro dell'Africa* (John Huston, 1953)
5. *The Wrong Man / Il ladro* (Alfred Hitchcock, 1956)
6. *An Affair to Remember / Un amore splendido* (Leo McCarey, 1957).

Inoltre, per cinque film è stata riscontrata una strategia che si è preferito denominare con la doppia etichetta di “riduzione quantitativa / conservazione sostanziale”: la versione italiana riduce sì le situazioni multilingue dell'originale, adattando in italiano una parte dei dialoghi prodotti in una delle lingue secondarie, ma nel complesso mantiene inalterato la vocazione multilingue dei film, muovendosi dunque lungo il binario di una sostanziale conservazione. Questo tipo di strategia è stata riscontrata nella versione italiana dei seguenti film:

1. *Shanghai Express* (Joseph von Sternberg, 1932)
2. *The Man Who Knew Too Much / L'uomo che sapeva troppo* (Alfred Hitchcock, 1934)
3. *One, Two, Three / Uno, due, tre!* (Billy Wilder, 1961)
4. *Les deux anglaises et le Continent / Le due inglesi* (François Truffaut, 1971)

5. *The Wind And the Lion / Il vento e il leone* (John Milius, 1975).

Infine, una breve trattazione necessita la versione italiana del film *Crna mačka, beli mačor* (1998) del regista serbo Emir Kusturica intitolata *Gatto nero, gatto bianco*. La vicenda ha come protagonisti un gruppo di zingari slavi che alterna costantemente la lingua romaní a quella serba, entrambe lingue primarie nel film. La versione italiana neutralizza il bilinguismo di questi personaggi, ma mantiene, al contempo, le lingue secondarie del film (il bulgaro e l'inglese). Poiché la stragrande maggioranza dei dialoghi avviene in una delle due lingue primarie, la drastica riduzione quantitativa che caratterizza la versione italiana farebbe quasi pensare, almeno da un punto di vista narrativo, a un caso di neutralizzazione quasi totale dell'originale dimensione multilingue, sulla falsa riga di quanto avviene nel doppiaggio italiano di film come *Stazione Termini* o *La battaglia di Algeri* (cfr. sezione 6.4.1). La scelta di considerare la strategia adottata come un caso limite di riduzione quantitativa risiede nel fatto che il doppiaggio italiano ha fatto reincidere sistematicamente agli attori doppiatori italiani i dialoghi in lingua bulgara quando essa è parlata da personaggi bilingue, in modo da armonizzarne le voci: un'operazione che non è così frequente quando si ha a che fare con lingue meno comuni come quelle slave. L'attenzione posta a quest'aspetto, spesso trascurato dai professionisti del settore, sembra indicare un certo grado di consapevolezza del complesso gioco di intrecci che la presenza di più lingue riveste nella versione originale.

I dettagli sulla strategia adottata nella versione italiana per ciascuno dei diciotto film del primo sottocampione nei quali è stata rilevata una riduzione quantitativa delle originali situazioni multilingue sono contenuti nella seguente tabella (*Tabella 6.8*). Sono evidenziati in giallo i cinque casi di *riduzione quantitativa / conservazione sostanziale*.

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Lingue VERSIONE ORIG	Dettaglio strategia adottata VERSIONE ITALIANA
1932	<i>Trouble in Paradise</i> <i>Mancia competente</i>	Inglese Italiano (secondaria) Russo (secondaria) Spagnolo (secondaria) Tedesco (secondaria)	Italiano (e inglese in 1 scena) Originale: italiano e inglese dell'originale sono mantenuti in originale 1 scena con interpretazione diegetica. Italiano Italiano Reinciso (poche parole) da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua. Tutti i personaggi parlano in italiano standard senza accento.
1932	<i>Shanghai Express</i> <i>Shanghai Express</i>	Inglese Francese (secondaria) Cinese (secondaria) Tedesco (secondaria)	Italiano Reinciso Reinciso (per personaggi bilingue) e originale (personaggi secondari, sfondo). Italiano e tedesco (ridotto e reinciso).

			<p>Il francese, il cinese e il tedesco sono reincisi da attori doppiatori italiani sia per personaggi madrelingua sia per quelli non madrelingua.</p> <p>Tutti parlano in italiano standard, tranne i personaggi cinesi che hanno un accento tipico e usano spesso i verbi all'infinito.</p> <p>Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale</p>
1934	<i>The Man Who Knew Too Much</i> <i>L'uomo che sapeva troppo</i>	<p>Inglese</p> <p>Tedesco (secondaria)</p> <p>Francese (secondaria)</p> <p>Italiano (secondaria)</p>	<p>Italiano</p> <p>Reinciso (da attori doppiatori italiani per personaggi madrelingua).</p> <p>Reinciso (da attore doppiatore italiano per un personaggio non madrelingua).</p> <p>L'italiano dell'originale è doppiato e confluisce nel resto dei dialoghi in italiano.</p> <p>Tutti parlano in italiano standard senza accento.</p> <p>Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale</p>
1948	<i>Arch of Triumph</i> <i>Arco di trionfo</i>	<p>Inglese</p> <p>Tedesco (secondaria)</p> <p>Italiano (secondaria)</p>	<p>Italiano</p> <p>Originale (sfondo)</p> <p>Le poche parole in italiano dell'originale sono reincise e confluiscono nel resto dei dialoghi in italiano.</p> <p>Tutti parlano in italiano standard senza accento.</p>
1951	<i>An American in Paris</i> <i>Un americano a Parigi</i>	<p>Inglese</p> <p>Francese (secondaria)</p> <p>Tedesco (secondaria)</p>	<p>Italiano</p> <p>Italiano e francese (ridotto, originale)</p> <p>Originale (1 canzone)</p> <p>Tutti parlano in italiano standard senza accento.</p>
1953	<i>Beat the Devil</i> <i>Il tesoro dell'Africa</i>	<p>Inglese</p> <p>Arabo (secondaria)</p> <p>Italiano (secondaria)</p>	<p>Italiano</p> <p>Originale (sfondo)</p> <p>L'italiano dell'originale è stato doppiato con alcune modifiche oppure è stato mantenuto in originale.</p> <p>Alcune compensazioni aggiuntive in certi personaggi (accento francese e calabrese) per la neutralizzazione di fondo:</p> <p>1) accento tipico e allocutivi in francese (Monsieur e Madame) per un personaggio italiano (il gestore del ristorante Le Blue Pavillon);</p> <p>2) il maggiore Ross diventa tedesco e parla con tipico accento tedesco (attore doppiatore italiano) e usando brevi frasi in tedesco (che traduce lui stesso).</p> <p>Il personaggio di Ahmed, l'inquisitore arabo, parla in italiano con accento straniero piuttosto credibile, riprodotto da un attore doppiatore italiano.</p> <p>Con la sola eccezione di questi tre personaggi, tutti gli altri parlano in italiano standard senza accento.</p>
1954	<i>The Barefoot Contessa</i> <i>La contessa scalza</i>	<p>Inglese</p> <p>Spagnolo (secondaria)</p>	<p>Italiano</p> <p>Reinciso solo nel caso di personaggi bilingue (da attori doppiatori italiani sia per personaggi madrelingua sia per quelli non madrelingua).</p>

		Italiano (secondaria)	L'italiano dell'originale è doppiato e in parte modificato confluendo nel resto dei dialoghi in italiano. Tutti parlano in italiano standard senza accento, tranne il personaggio spagnolo di Oscar (proprietario del locale notturno di Madrid nella scena iniziale) che parla con accento tipico (riprodotto da attore doppiatore italiano) e ha un italiano un po' sgrammatico (meno di quanto non sia il suo inglese in originale).
1955	<i>To Catch a Thief</i> <i>Caccia al ladro</i>	Inglese Francese (secondaria)	Italiano Italiano (primo piano) e francese (ridotto: mantenuto in originale quando è sullo sfondo). Tutti parlano in italiano standard senza accento.
1956	<i>The Wrong Man</i> <i>Il ladro</i>	Inglese Spagnolo (secondaria) Italiano (secondaria)	Italiano Reinciso (da attori doppiatori italiani sia per personaggi madrelingua sia per quelli non madrelingua). Cancellata ogni traccia di italianità. Tutti parlano in italiano standard senza accento. Il protagonista parla in spagnolo con chiaro accento straniero (italiano).
1957	<i>An Affair to Remember</i> <i>Un amore splendido</i>	Inglese Francese (secondaria) Italiano (secondaria)	Italiano Italiano e francese (ridotto e reinciso da attori doppiatori italiani per personaggi madrelingua). L'italiano del radiogiornale iniziale è stato reinciso e in parte modificato. Tutti parlano in italiano standard senza accento.
1957	<i>The Prince and the Showgirl</i> <i>Il principe e la ballerina</i>	Inglese Tedesco (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano Italiano e tedesco (ridotto, originale). Italiano e francese (ridotto e reinciso da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua). Tutti parlano in italiano standard senza accento.
1961	<i>One, Two, Three</i> <i>Uno, due, tre!</i>	Inglese Tedesco (secondaria) Russo (secondaria)	Italiano Tedesco Italiano con accento tipico I personaggi russi bilingue parlano in italiano con accento tipico (riprodotto da attori doppiatori italiani). Tutti i personaggi tedeschi bilingue parlano in italiano standard senza accento, con la sola eccezione del medico che ha una chiara intonazione straniera (riprodotta da un attore doppiatore italiano). Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
1961	<i>West Side Story</i> <i>West side story</i>	Inglese Spagnolo (secondaria)	Italiano Italiano e spagnolo (ridotto e reinciso da attori doppiatori italiani per personaggi madrelingua). Tutti parlano in italiano standard senza accento.
1966	<i>Torn Curtain</i> <i>Il sipario strappato</i>	Inglese Tedesco	Italiano Italiano e tedesco (ridotto, originale)

		Danese (secondaria) Norvegese (secondaria) Svedese (secondaria)	Originale Originale Originale Tutti parlano in italiano standard senza accento, tranne il personaggio della contessa polacca Kuchinska che parla un italiano stentato e ha un leggero accento straniero (slavo), riprodotto dall'attrice doppiatrice italiana.
1971	<i>Les deux anglaises et le Continent</i> <i>Le due inglesi</i>	Francese Inglese (secondaria)	Italiano Italiano e inglese, sottotitolato e reinciso: da attori doppiatori bilingue per i personaggi madrelingua inglese e da attori doppiatori italiani per i personaggi non madrelingua inglese. I personaggi inglesi bilingue parlano in italiano con intonazione straniera. Il protagonista Claude parla in inglese con chiaro accento straniero (italiano). Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
1973	<i>La nuit américaine</i> <i>Effetto notte</i>	Francese Inglese (secondaria) Italiano (secondaria)	Italiano Parzialmente ridotto e reinciso da attori doppiatori italiani . La neutralizzazione dell'italiano presente nell'originale (personaggio di Severine) è in parte compensata mantenendo in originale brevi frasi in inglese e francese. Tutti parlano in italiano standard senza accento, eccetto il personaggio bilingue di Julie Baker che parla in italiano con tipico accento inglese, riprodotto dall'attrice italiana che lo doppia.
1975	<i>The Wind And the Lion</i> <i>Il vento e il leone</i>	Inglese Arabo (secondaria) Berbero (secondaria) Tedesco (secondaria) Francese (secondaria)	Originale (sfondo) Originale (sfondo) Originale (sfondo) Poche parole di sfondo adattate in italiano Tutti parlano in italiano standard senza accento, tranne i personaggi tedeschi bilingue che parlano in italiano con accento tipico (riprodotto da attori doppiatori italiani) e alcuni personaggi secondari che non hanno accento ma usano i verbi all'infinito. Nella scena del compleanno di Roosevelt, il segretario di stato, John Hay, prende in giro l'ospite cinese, parlandogli con l'accento la maniera tipica di parlare dei cinesi (verbi all'infinito, uso scorretto degli articoli). L'ospite cinese parla in italiano standard senza accento, ma imita a sua volta la parlata tipica cinese in risposta alla canzonatura di Hay. Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
1998	<i>Crna mačka, beli mačor</i> <i>Gatto nero, gatto bianco</i>	Lingua romani Serbo Bulgaro (secondaria) Inglese (secondaria)	Italiano Italiano Reinciso solo nel caso di (personaggi bilingue). Battuta del film Casablanca: originale nel

			<p>caso del film trasmesso in TV, e reincisa quando la battuta è invece ripetuta diegeticamente da un personaggio del film.</p> <p>Tutti parlano in italiano standard senza accento a eccezione della donna che parla in italiano con una leggera intonazione straniera, ricreata ad hoc dall'attrice doppiatrice italiana. I personaggi bulgari parlano in italiano con accento tipico, riprodotto da attori doppiatori italiani.</p>
--	--	--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabella 6.8. Riduzione quantitativa nei film del primo sottocampione

6.5.2. La riduzione quantitativa della dimensione multilingue nel doppiaggio italiano di film prodotti nell'ultimo decennio

Fra i film del secondo sottocampione la riduzione quantitativa è stata applicata in ventuno casi: undici film sono di produzione europea, nove sono statunitensi, uno è coreano (*Chinjeolhan geumjass / Lady Vendetta* di Park Chan-wook). Questa strategia è stata adottata soprattutto nel caso di pellicole europee che hanno come protagonisti personaggi bilingue che passano costantemente da una lingua all'altra nel corso del film, come avviene per esempio in *Ae Fond Kiss / Un bacio appassionato* (Ken Loach, 2003), nei film francesi *L'auberge espagnole / L'appartamento spagnolo* (Cédric Klapisch, 2002), *Va, vis et deviens / Vai e vivrai* (Radu Mihăileanu, 2005), *Le chant des mariées / Il canto delle spose* (Karin Albou, 2008) e *Un prophète / Il profeta* (Jacques Audiard, 2009), o ancora nel tedesco *Almanya - Willkommen in Deutschland / Almanya - La mia famiglia va in Germania* (Yasemin Samdereli, 2011). Nella loro versione italiana, le lingue secondarie sono sempre adattate in italiano nei casi in cui esse sono usate da personaggi principali, mentre sono invece mantenute in originale quando sono più sullo sfondo o usate da personaggi secondari che parlano soltanto nella lingua secondaria.

Per esempio, nel caso de *Il canto delle spose*, un film bilingue in cui le due protagoniste Nour (Olympe Borval) e Myriam (Lizzie Brocheré) alternano continuamente l'arabo e il francese (cfr. sezione 3.4.1), i dialoghi principali sono tutti doppiati in italiano. Ciononostante, per lasciare una traccia visibile del bilinguismo che caratterizza i personaggi, il doppiaggio italiano sceglie di mantenere il francese in originale, sottotitolandolo tutte le volte che le due ragazze ascoltano un programma radiofonico in lingua francese. In questo, la generale atmosfera bilingue che pervade la versione originale del film viene in qualche modo trasmessa anche allo spettatore italiano, almeno in una certa misura.

Fra i novi film americani, la cui versione italiana ha subito una riduzione delle originali situazioni multilingue, sette pellicole annoverano fra le loro lingue secondarie anche l'italiano (cfr. *Tabella 6.9*). Se nel caso di *The Man Who Wasn't There / L'uomo che non c'era* (Joel & Ethan Cohen, 2001) e *Kingdom of Heaven / Le crociate - Kingdom of Heaven* (Ridley Scott, 2005), la presenza dell'italiano resta essenzialmente sullo sfondo, in film come *Munich* (Steven Spielberg, 2005) e *Angels & Demons / Angeli e demoni* (Ron Howard, 2009) le corrispettive versioni italiane hanno dovuto parzialmente riscrivere quelle parti di dialogo che in originale sono già in questa lingua, operazione nel complesso abbastanza riuscita (cfr. sezione 5.5.3). Più problematiche appaiono invece le versioni italiane dei film *Under the Tuscan Sun / Sotto il sole della Toscana* (Audrey Wells, 2003) e *Miracle at St. Anna / Miracolo a Sant'Anna* (Spike Lee, 2008), entrambi ambientati quasi interamente in Italia.

Il primo film ha come protagonista la scrittrice americana Frances Mayes (Diane Lane), che decide di trasferirsi a Cortona per rimettere in sesto non solo la vecchia villa che ha deciso di comprare, ma anche la propria vita. L'italiano presente in originale confluisce nel resto dei dialoghi doppiati dall'inglese, e in alcuni casi è in parte modificato perché il dialogo possa apparire credibile. In particolare, tutte le traduzioni che in originale i personaggi italiani fanno dall'italiano all'inglese vengono trasformate in commenti metacomunicativi che spesso suonano come una stanca (e un po' inutile) ripetizione di cose già chiare, tanto ai personaggi quanto allo spettatore: i personaggi che fanno questo genere di commenti assumono una nuova fisionomia, connotandosi spesso come spocchiosi. Ciononostante, il problema principale della versione italiana è dato dal fatto che in originale Frances interagisce con i tre muratori polacchi che le stanno ristrutturando la casa, attraverso la mediazione del giovane Pawel (interpretato da Pawel Szajda), il quale non parla una parola d'italiano e si serve dell'inglese L2 come lingua veicolare nella comunicazione con la donna. In questi casi, il doppiaggio italiano mantiene i dialoghi in inglese, facendoli re incidere a rispettivi attori doppiatori (Rossella Izzo e Olek Mincer) per armonizzarne le voci. Il risultato finale è, tuttavia, piuttosto straniante: l'americana Frances che ha praticamente parlato sempre in italiano nel corso del film, anche nelle scene iniziali ambientate negli Stati Uniti, torna d'un tratto a parlare la sua "vera" lingua (l'inglese) per interagire con un personaggio che per giunta non è neanche un parlante nativo di quella lingua. Pur trattandosi di una scelta obbligata, resta il fatto che la coerenza complessiva del testo filmico ne esce indebolita.

Miracolo a Sant'Anna è un film sulla seconda guerra mondiale che vede come protagonisti quattro soldati della 92^a divisione Buffalo, composta di soli afroamericani che, sopravvissuti a un attentato nazista, si rifugiano in un paesino della Garfagnana, dove poco a poco si guadagnano il rispetto e l'amicizia degli abitanti del posto. Nella versione originale, i personaggi americani e quelli italiani non si capiscono e hanno bisogno della mediazione linguistica di Renata (Valentina Cervi)¹⁵⁴ che parla l'inglese e di quella di Hector (Laz Alonso), caporale americano di origine portoricana, che mastica un po' di italiano. Nella versione italiana, al contrario, americani e italiani parlano la stessa lingua (seppure quest'ultimi con un chiaro accento toscano): la fraternizzazione fra le due parti non deve più superare il primo scoglio rappresentato dalla barriera linguistica. I dialoghi italiani sono stati riscritti tutte le volte che in originale un personaggio chiede il chiarimento o la traduzione di quanto è stato detto nella lingua dell'*Altro*. In tutti questi casi, le loro richieste si trasformano in semplici commenti metacomunicativi su quanto è stato precedentemente detto nella stessa lingua: per esempio, l'originale “Cos'hai detto?” chiesto da Ludovico alla figlia Renata in merito a qualcosa che lei ha detto in inglese diventa “Che ti salta in mente?”, e ancora la sua richiesta “Che ha detto la mi figliola?” rivolta a Hector viene cambiato in “Sta scherzando la mi figliola!”.

Allo stesso modo, la presenza dell'italiano in una scena di *Inglourious Basterds / Bastardi senza gloria* (2009) di Quentin Tarantino ha comportato la drastica riscrittura dei dialoghi nell'edizione italiana di questo film. Per poter entrare nel cinema francese dove sarà presente anche Hitler, il tenente americano Aldo Raine (Brad Pitt) e i suoi uomini devono farsi passare per attori italiani di cinema. Come era già avvenuto in altre circostanze, anche questa volta le doti poliglote del colonnello tedesco Hans Landa (Christoph Waltz), daranno una bella prova di sé. In modo del tutto inaspettato, infatti, il militare nazista si mette a parlare un italiano fluente, finendo così per smascherare miseramente gli impostori: i personaggi americani sono quelli che nel film dimostrano di avere la minore destrezza con le lingue straniere. Nella versione italiana, i “Bastardi” devono spacciarsi per siciliani e parlare solo in siciliano: nel tentativo di dare senso a quest'improbabile scena (perché mai degli uomini di cinema italiani dovrebbero parlare *solo* in siciliano?), l'autrice dei dialoghi e direttrice del doppiaggio, Fiamma Izzo, decide

¹⁵⁴ Quando i quattro soldati americani piombano in casa del vecchio Ludovico (Omero Antonutti), il sergente Aubrey Stamps (Derek Luke) chiede stupito a Renata: “Where did you learn English?” a cui la ragazza risponde: “I was nanny for a British family”. Il dialogo italiano viene cambiato in: “Non sembri una di qui!” / “Ho vissuto in città. Facevo la governante”. Uno spettatore attento potrebbe chiedersi fino a che punto sia probabile che un soldato americano, giunto in Italia per la prima volta in occasione della guerra, possa conoscere così bene quei luoghi da poter affermare con tanta certezza che una donna del posto non sembri “una di lì”.

di caricare la scena con una più marcata impronta umoristica. Non solo Domenico Decocco diventa “l'impareggiabile parrucchiere” dell'attore siciliano Enzo Grolomi alias Aldo Raine (in originale Dominick Decocco è l'assistente dell'assistente di Grolomi), ma inizia un vero e proprio *pastiche* linguistico in merito alla pronuncia esatta di nomi propri di persona (il cognome Grolomi viene pronunciato dallo stesso Raine in ben tre modi diversi) e di alcune località italiane (lo stretto di Messina, Basso Posillipo): queste scelte, tuttavia, non sembrano sufficienti a riscattare la scena dall'impressione di trovarsi di fronte a un dialogo decisamente privo di senso, ai limiti dell'inverosimile.

Un calo di tensione è osservabile anche in un altro momento del film. La versione italiana di *Bastardi senza gloria* sceglie di mantenere sempre il tedesco in originale, sottotitolandolo, e di doppiare sempre in italiano i dialoghi in inglese. Anche le parti in francese sono quasi sempre doppiate in italiano, tranne nella sequenza di apertura del film, quando il colonnello Landa si reca nella fattoria di Perrier LaPadite (Denis Ménochet), in cerca della famiglia ebrea dei Dreyfus: in questa scena il francese è mantenuto in originale e sottotitolato, mentre l'inglese viene doppiato in italiano. I due uomini iniziano a parlare fra loro in francese, ma sul più bello l'ufficiale nazista chiede al padrone di casa il permesso di poter passare all'inglese per il resto della conversazione (nel sottotitolo italiano del dialogo si legge un più generico “permesso di cambiare lingua”). Al di là del fatto che questi due personaggi bilingue cambiano voce, di punto in bianco, nel momento in cui cambiano lingua (la voce degli attori originali e quella degli attori italiani che li doppiano) emerge un problema di coerenza complessiva nella versione italiana di questa scena palesato dalla richiesta di Landa che ha l'obiettivo di non consentire ai Dreyfus, nascosti nello scantinato, di capire quello che i due uomini si diranno da quel momento in avanti. Questo “s sofisticato” gioco messo in atto dalle abilità poliglote di Landa, infatti, si perde nell'edizione italiana, soprattutto alla luce del fatto che Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent), l'unica superstite della strage che sta per compiersi di lì a poco in casa dei LaPadite, parlerà in italiano per tutto il corso del film e quindi, secondo questa logica di rappresentazione non del tutto convincente, ha capito perfettamente quanto detto da Landa, cosa che invece in originale non avviene.

Un'ultima considerazione merita la versione italiana del film *Che: Part One* (Steven Soderbergh, 2008) intitolata *Che - L'argentino*: sia lo spagnolo (lingua primaria del film) sia l'inglese (lingua secondaria) tendono a essere doppiati in italiano nella maggior parte dei casi, tranne quando è in scena il giovane interprete (interpretato da Oscar Isaac) che media le conversazioni da e verso l'inglese per il protagonista Guevara (Benicio Del

Toro). L'aspetto più interessante, da un punto di vista traduttivo, nel doppiaggio italiano di questo film riguarda proprio il trattamento riservato al personaggio dell'interprete: se in originale egli funge anche da narratore, nelle scene in cui si sente la voce fuori campo di Guevara parlare in spagnolo che viene simultaneamente tradotto in inglese dal suo interprete¹⁵⁵, questo personaggio viene letteralmente “messo a tacere” nella versione italiana e la parola passa direttamente al personaggio di Che Guevara, o meglio alla voce dell'attore italiano (Francesco Prando) che doppia Benicio Del Toro.

Nella *Tabella 6.9* sono riportati i dettagli sulla strategia adottata nella versione italiana per ciascuno dei ventuno film che costituiscono il secondo sottocampione nei quali è stata rilevata una riduzione quantitativa delle originali situazioni multilingue. Sono evidenziati in giallo i sei casi di *riduzione quantitativa / conservazione sostanziale*.

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Lingue VERSIONE ORIG	Dettaglio strategia adottata VERSIONE ITALIANA
2001	<i>The Man Who Wasn't There</i> <i>L'uomo che non c'era</i>	Inglese Italiano (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano L'italiano dell'originale confluisce nel resto dei dialoghi doppiati in italiano, senza lasciare traccia di accento italo-americano presente nell'originale. Poche parole reincise dall'attore doppiatore italiano per il personaggio bilingue del maestro di musica Jacques Carcanogues, che parla in italiano con accento tipico.
2002	<i>Amen.</i> <i>Amen.</i>	Inglese Italiano (secondaria) Tedesco (secondaria) Polacco (secondaria) Svedese (secondaria) Francese (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) L'italiano dell'originale confluisce nel resto dei dialoghi (reinciso solo il discorso del Papa alla radio: improbabile interpretazione diegetica). Originale (sfondo: canti e ordini dei soldati) Originale (poche parole di sfondo) Originale (poche parole di sfondo) 1 frase pronunciata da un ufficiale francese bilingue (nella parte finale del film) adattata in italiano. Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
2002	<i>L'auberge espagnole</i> <i>L'appartamento spagnolo</i>	Francese Inglese Spagnolo	Italiano Italiano e inglese: sottotitolato, mantenuto in originale (scene corali) o reinciso (personaggi principali bilingue). L'inglese è sostituito da italiano con accento tipico quando è più in primo piano: vedi il personaggio inglese di Wendy, doppiato da un'attrice doppiatrice bilingue, che parla italiano con una chiara intonazione inglese. Italiano e spagnolo (ridotto): sottotitolato,

¹⁵⁵ Si tratta di un caso di *voice over*. Seguendo Kozloff (1988), si potrebbe parlare di un caso di voce narrante fuori campo.

		<p>Catalano (secondaria) Danese (secondaria) Tedesco (secondaria) Italiano (secondaria)</p>	<p>originale (scene corali) o reinciso (personaggi principali bilingue). Lo spagnolo è sostituito da italiano (con e senza accento tipico) in una scena quando è più in primo piano (si parla di identità culturale) Sottotitolato, originale Originale (voce narrante fuori campo) Originale (sfondo) L'italiano dell'originale (di sfondo) confluisce nel resto dei dialoghi doppiati in italiano. I personaggi non madrelingua spagnola parlano spagnolo con accento straniero (sia se mantenuti in originale sia se reincisi). I personaggi non madrelingua inglese parlano in inglese con accento straniero (sia se mantenuti in originale sia se reincisi). I personaggi non madrelingua francese parlano in italiano con chiaro accento straniero (vedi il danese Lars, la spagnola Neus o l'inglese Wendy).</p>
2003	<i>Under the Tuscan Sun</i> <i>Sotto il sole della Toscana</i>	<p>Inglese</p> <p>Italiano (secondaria)</p> <p>Polacco (secondaria) Tedesco (secondaria) Spagnolo (secondaria)</p>	<p>Italiano e inglese: l'inglese è mantenuto in originale e sottotitolato, quando è usato come L2 da personaggi che non parlano italiano (i muratori polacchi e gli acquirenti tedeschi); reinciso e sottotitolato nel caso di personaggi che in altre scene parlano anche in italiano (protagonista compresa). L'italiano dell'originale confluisce nel resto dei dialoghi doppiati dall'inglese all'italiano, parzialmente riscritti. Originale Sottotitolato, originale (1 frase) Reinciso (da attori doppiatori italiani) I personaggi americani parlano in italiano standard senza accento, mentre quelli italiani hanno accenti regionali (toscano, romano, napoletano). Nei casi in cui l'inglese è reinciso dagli attori doppiatori italiani per i personaggi americani, questi personaggi madrelingua parlano in inglese con un leggero accento straniero (italiano). Il personaggio polacco di Pawel è doppiato da un attore bilingue polacco: il personaggio parla in inglese e in italiano con intonazione straniera.</p>
2004	<i>Ae Fond Kiss...</i> <i>Un bacio appassionato</i>	<p>Inglese</p> <p>Punjabi (secondaria)</p> <p>Spagnolo (secondaria)</p>	<p>Italiano Italiano e punjabi (ridotto: originale e sottotitolato, per personaggi secondari) Sottotitolato e reinciso nel caso di personaggi bilingue che parlano spagnolo con chiaro accento straniero (italiano). I personaggi pakistani, immigrati di prima generazione, parlano italiano con accento tipico, riprodotto dagli attori doppiatori italiani. Al contrario, i loro figli (la seconda generazione) parlano italiano standard senza accento.</p>

2005	<i>Va, vis et deviens</i> <i>Vai e vivrai</i>	Ebraico Francese Amarico (secondaria)	Italiano: mantenuto l'ebraico in originale solo nel caso di preghiere e di cerimonie religiose. Italiano e francese (ridotto): mantenuto in originale in 2 scene, sottotitolate. Italiano con accento straniero e amarico (ridotto): originale e sottotitolato, tranne 1 frase reincisa da attore doppiatore italiano nella scena finale quando il protagonista ritrova la vera madre. La nonna materna parla italiano con accento francese riprodotto dall'attrice doppiatrice italiana. Il personaggio bilingue di Qès parla in italiano con chiaro accento straniero (amarico) per tutto il film, al contrario il protagonista Shlomo ha un'intonazione straniera solo da bambino quando ancora sta imparando l'ebraico e il francese (dopo parla in italiano standard senza accento. come tutti gli altri personaggi del film). Questi due personaggi sono doppiati da attori doppiatori bilingue.
2005	<i>Kingdom of Heaven</i> <i>Le crociate - Kingdom of Heaven</i>	Inglese Arabo (secondaria) Italiano (secondaria) Latino (secondaria)	Italiano (standard senza accento per tutti) Qualche sottotitolo, reinciso nel caso di personaggi bilingue Reinciso (sfondo) Reinciso Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
2005	<i>Munich</i> <i>Munich</i>	Inglese Italiano (secondaria) Tedesco (secondaria) Francese (secondaria) Ebraico (secondaria) Arabo (secondaria) Greco (secondaria) Russo (secondaria)	Italiano L'italiano dell'originale è reinciso e in parte modificato, conflueno nel resto dei dialoghi doppiati dall'inglese all'italiano. Parzialmente sottotitolato (se no, traduzione contestuale) reinciso nel caso di personaggi bilingue. Parzialmente sottotitolato (se no, traduzione contestuale) reinciso nel caso di personaggi bilingue. Originale, parzialmente sottotitolato. Originale, parzialmente sottotitolato. Originale (traduzione contestuale) Originale (sfondo) Le lingue secondarie sono in genere reincise da attori doppiatori italiani anche nel caso di personaggi madrelingua. Tutti i personaggi francesi e tedeschi che sono bilingue parlano italiano con accento tipico. I personaggi di madrelingua araba hanno sempre una chiara intonazione straniera quando parlano altre lingue (italiano o inglese). Il portiere greco dell'albergo di Atene parla italiano con accento tipico. La speaker della televisione israeliana che annuncia i nomi delle vittime ha un chiaro accento ebraico (pronuncia molto gutturale di certi suoni, erre tipica dell'ebraico). Al contrario, Jeanette, il sicario olandese nella sequenza ambientata a Londra, parla in

			italiano standard senza accento. Fra i collaboratori del protagonista l'unico ad avere un leggero accento straniero (fra tedesco e francese) è il belga Robert. Infine, si noti che nelle scene ambientate a Cipro e ad Atene il protagonista Avner si spaccia per tedesco, simulando un tipico accento tedesco, ricreato anche nella versione italiana. Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
2005	<i>Chinjeolhan geumjass</i> <i>Lady Vendetta</i>	Coreano Inglese (secondaria) Giapponese (secondaria)	Italiano Sottotitolato, reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua inglese (vedi la protagonista Geum-ja). 1 sola frase (“Parlate giapponese?”) pronunciata dal sig. Chang adattata in italiano. I personaggi coreani bilingue parlano inglese con chiaro accento straniero (italiano). Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
2007	<i>Sukkar banat</i> <i>Caramel</i>	Arabo Francese (secondaria)	Italiano Italiano e francese (ridotto) che è reinciso solo nel caso di personaggi bilingue da attori doppiatori italiani per personaggi non madrelingua francese. Nelle scene in cui i dialoghi in francese sono resi in italiano, il personaggio americano di Charles (corteggiatore di zia Rose), che in originale usa il francese come L2, parla in italiano con tipico accento inglese, riprodotto da un attore doppiatore italiano, colorito con qualche parola in inglese di facile comprensione, per compensare parzialmente la neutralizzazione della situazione bilingue (arabo-francese), oltre che per rendere le scene credibili: se in originale è il personaggio di Rose a non parlare molto bene il francese, nella versione italiana è invece Charles a parlare poco e male l'italiano.
2007	<i>14 kilómetros</i> <i>14 kilómetros</i>	Spagnolo Arabo (secondaria) Hausa (secondaria)	Italiano (standard senza accento) Reinciso (poche parole) Poche parole neutralizzate in italiano con parziale riscrittura dei dialoghi
2008	<i>Miracle at St. Anna</i> <i>Miracolo a Sant'Anna</i>	Inglese Italiano Tedesco (secondaria)	Italiano L'italiano dell'originale è reinciso e in parte modificato, conflueno nel resto dei dialoghi doppiati dall'inglese all'italiano. Sottotitolato, originale I personaggi tedeschi bilingue parlano italiano con accento tipico riprodotto da attori doppiatori italiani. I personaggi americani parlano in italiano standard senza accento, i personaggi italiani hanno accento toscano.
2008	<i>Valkyrie</i>	Inglese	Italiano (standard senza accento)

	<i>Operazione Valchiria</i>	Tedesco (secondaria)	Italiano e tedesco (ridotto al giuramento presente nei titoli di testa, sottotitolato)
2008	<i>Che: Part One</i> <i>Che - L'argentino</i>	Spagnolo Inglese (secondaria)	Italiano Italiano e inglese (ridotto) che è reinciso da attori doppiatori italiani sia per i personaggi madrelingua (Lisa Howard) sia per i personaggi non madrelingua (l'interprete). Il personaggio americano di Lisa Howard (che in originale è monolingue) parla in italiano e in inglese (reinciso dall'attrice doppiatrice italiana). Il personaggio dell'interprete (in originale di madrelingua spagnola) parla in inglese con chiaro accento straniero (italiano). Questo personaggio perde il suo ruolo di narratore del film (in originale la sua voce fuori campo si sovrappone a quella di Guevara traducendo in inglese quanto il guerrigliero argentino sta dicendo in spagnolo): nella versione italiana il narratore diventa lo stesso Guevara.
2008	<i>Le chant des mariées</i> <i>Il canto delle spose</i>	Arabo Francese Tedesco (secondaria)	Italiano (standard senza accento): mantenuto l'arabo nelle preghiere e nei canti, in particolare nel canto delle spose che ricorre in diversi momenti del film ed è sempre sottotitolato. Italiano e francese (ridotto): originale e sottotitolato tranne un caso di reincisione da parte dell'attore doppiatore italiano per il personaggio non madrelingua di Khaled in una scena in cui è inizialmente fuori campo (in modo da essere identificato facilmente). Primo piano: filmato d'epoca all'inizio del film (tradotto da un cartello riassuntivo che fa da introduzione alla situazione storica); se no, di sfondo (traduzione contestuale).
2008	<i>Vals Im Bashir</i> <i>Valzer con Bashir</i>	Ebraico Arabo (secondaria) Inglese (secondaria) Tedesco (secondaria)	Italiano e ebraico: 2 canzoni significative in termini narrativi (1 cantata anche dal protagonista) sono mantenute in originale con sottotitoli italiani. Originale (traduzione intratestuale o contestuale) Originale, sottotitolato Il dialogo in tedesco di un film porno visto in TV da un inetto comandante dell'esercito israeliano è adattato in italiano: uno dei personaggi del filmato parla in italiano con un lieve accento tedesco riprodotto da un'attrice italiana. Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
2009	<i>Angels & Demons</i> <i>Angeli e demoni</i>	Inglese Italiano (secondaria)	Italiano e inglese: viene mantenuto l'inglese britannico nella seconda e terza scena dei giornalisti radunati in Piazza San Pietro, sottotitolato in italiano. L'italiano dell'originale è reinciso e in parte modificato, confluendo nel resto dei dialoghi doppiati dall'inglese all'italiano.

		<p>Latino (secondaria)</p> <p>Francese (secondaria)</p> <p>Tedesco (secondaria)</p> <p>Spagnolo (secondaria)</p> <p>Cinese (secondaria)</p>	<p>Sottotitolato, reinciso nel caso di personaggi bilingue principali.</p> <p>Sottotitolato, reinciso nel caso di personaggi bilingue principali.</p> <p>Sottotitolato, reinciso nel caso di personaggi bilingue principali.</p> <p>Sottotitolato, originale.</p> <p>Sottotitolato, originale.</p> <p>I personaggi francesi e tedeschi che sono bilingue parlano in italiano con accento tipico riprodotto da attori doppiatori italiani.</p> <p>Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale</p>
2009	<i>Inglourious Basterds</i> <i>Bastardi senza gloria</i>	<p>Inglese</p> <p>Francese</p> <p>Tedesco</p> <p>Italiano (secondaria)</p>	<p>Italiano</p> <p>Italiano e francese (ridotto): originale, sottotitolato.</p> <p>Originale, sottotitolato (reinciso solo quando il personaggio di Wilhelm Wiki fa da interprete).</p> <p>Il dialetto siciliano sostituisce l'italiano dell'originale</p> <p>I personaggi francesi parlano in italiano standard senza accento quando in originale usano il francese.</p> <p>I personaggi francesi bilingue parlano italiano con accento tipico (riprodotto da attori doppiatori italiani) quando in originale usano altre lingue (inglese o tedesco). L'interprete Francesca Mondino parla in italiano standard senza accento (non viene reincisa quando parla in tedesco).</p> <p>I personaggi tedeschi bilingue parlano italiano con accento tipico (riprodotto da attori doppiatori italiani) quando in originale usano altre lingue (francese, o inglese). Il colonnello poliglotta Landa ha un'intonazione straniera meno marcata rispetto agli altri personaggi tedeschi bilingue. Il caporale bilingue Wilhelm Wiki parla italiano standard senza accento: unico caso di reincisione del tedesco da parte di un attore doppiatore italiano.</p>
2009	<i>Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte</i> <i>Il nastro bianco</i>	<p>Tedesco</p> <p>Italiano (secondaria)</p> <p>Polacco (secondaria)</p>	<p>Italiano (standard senza accento)</p> <p>L'italiano dell'originale (1 frase) non è stato reinciso e confluisce nel resto dei dialoghi doppiati in italiano.</p> <p>Originale (sfondo)</p>
2009	<i>Un prophète</i> <i>Il profeta</i>	<p>Francese</p> <p>Arabo</p> <p>Corso</p>	<p>Italiano (standard senza accento)</p> <p>Italiano e arabo (ridotto): sottotitolato e mantenuto in originale anche nel caso di personaggi bilingue come il protagonista Malik.</p> <p>Italiano e corso (ridotto): reinciso da attori doppiatori italiani sia per personaggi madrelingua sia per quelli non madrelingua.</p>
2011	<i>Almanya - Willkommen in Deutschland</i>	<p>Tedesco</p> <p>Turco</p>	<p>Italiano</p> <p>Italiano e turco (ridotto): il turco è</p>

	<i>Almanya - La mia famiglia va in Germania</i>	adattato in italiano nel caso di personaggi bilingue ed è invece mantenuto nel caso di personaggi secondari monolingue, senza essere sottotitolato. La prima generazione di immigrati turchi parla in italiano con accento tipico riprodotto da attori doppiatori italiani. La seconda e la terza generazione parlano italiano standard senza accento.
--	-------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabella 6.9. Riduzione quantitativa nei film del secondo sottocampione

6.6. Sottotitoli e multilinguismo

Prima di procedere con qualche osservazione critica di carattere conclusivo, in questa sezione si faranno alcune considerazioni sul rapporto tra sottotitoli e multilinguismo, considerazioni che vengono suggerite in particolare dall'analisi degli otto film del campione, dei quali è disponibile solamente una versione sottotitolata in italiano. Se doppiare un film multilingue rappresenta indubbiamente una sfida, sottotitolarlo può essere altrettanto problematico. Come osserva Cronin (2009: 106): “Subtitles are an aid to foreignization in that they maintain the linguistic alterity of what is on the screen, the soundtrack of language matching the identity of the image.” Rispetto al doppiaggio, i sottotitoli sembrano apparentemente essere una modalità di traduzione per lo schermo più efficace nella preservazione di differenze linguistiche e culturali presenti in un film, quantomeno a livello diegetico, dal momento che tutto quello che succede nella storia diventa comprensibile solamente agli spettatori, ma non ai personaggi che non conoscono la lingua in cui avviene quella parte di dialogo.

Nel caso dei film come *Intervento divino* (Elia Suleiman, 2002), *La sposa siriana* (Eran Riklis, 2004), *Free Zone* (Amos Gitai, 2005) o *La passione di Cristo* (Mel Gibson, 2004), va subito rilevato come in nessun caso nei sottotitoli italiani venga offerta allo spettatore una traccia visibile delle diverse lingue parlate nel film, attraverso l'uso di un font differente (corsivo, grassetto) per ciascuna delle diverse lingue o di un'indicazione metalinguistica, del tipo “(detto) in arabo”, che segnali il passaggio da una lingua all'altra. Nella versione italiana di questi film, lo spettatore può fare affidamento esclusivamente sul codice acustico e sul contesto più in generale per cogliere la commutazione di codice che avviene all'interno di una stessa scena o fra una scena e l'altra, a meno che, ovviamente, non conosca (e quindi riconosca) una delle lingue usate dai personaggi. Nel caso de *La passione di Cristo*, ad esempio, la comprensione da parte dello spettatore può essere certamente agevolata dalla logica di fondo, in base alla quale i personaggi romani si

esprimono in latino (pronunciato nella forma ecclesiastica¹⁵⁶), mentre i personaggi giudei usano l'aramaico. Tuttavia, se nel caso delle due lingue principali (il latino e l'aramaico), il contesto facilita il loro riconoscimento, più problematico può rivelarsi invece distinguere fra le due lingue semitiche parlate nel film, l'aramaico e l'ebraico, quest'ultimo utilizzato nel caso delle preghiere e delle formule religiose.

Nell'eventualità in cui lo spettatore capisca una delle lingue adoperate in un film multilingue, la mediazione offerta dai sottotitoli per quella specifica porzione di dialogo può diventare (in parte o del tutto) superflua. Questo è quanto succede nelle versioni italiane di *Another Time, Another Place - Una storia d'amore* (Michael Radford, 1983) e di *Italiano per principianti* (Lone Scherfig, 2000), in cui l'italiano è la lingua secondaria del discorso filmico e non necessita chiaramente di traduzione, in quanto immediatamente comprensibile (e riconoscibile) da parte del pubblico: l'assenza dei sottotitoli per le porzioni di dialogo prodotte in italiano consente agevolmente di distinguere (per sottrazione) la lingua primaria del film (l'inglese nel primo caso, il danese nel secondo). Lo stesso avviene per la versione originale del film *Baaria* (Giuseppe Tornatore, 2009), in cui le parti di dialogo in dialetto siciliano sono sottotitolate in italiano, mentre quelle in italiano (regionale) non richiedono alcun tipo di ausilio linguistico: questo consente al pubblico di individuare facilmente, a livello visivo oltre che uditivo, i passaggi da una lingua all'altra. Allo stesso modo, nelle due versioni italiane del film *The Secret Agent* (1936) di Alfred Hitchcock (*Amore e mistero* e *L'agente segreto*) che sono state prese in esame (cfr. sezione 5.2), i sottotitoli non traducano mai i dialoghi prodotti nelle lingue secondarie del film (tedesco e francese), mettendole così chiaramente in risalto agli occhi e alle orecchie dello spettatore italiano.

In generale, è lecito quindi chiedersi se gli spettatori che guardino la versione sottotitolata in italiano di un film multilingue siano sempre in grado di distinguere le diverse lingue presenti al suo interno. Questo certamente può dipendere dal grado di familiarità che essi hanno con quelle determinate lingue. Sicuramente, nel caso di film come *La sposa siriana* e *Free Zone*, il pubblico italiano sarà in grado di distinguere le

¹⁵⁶ Nonostante il dichiarato tentativo di offrire un'accurata ricostruzione storica anche sul piano linguistico attraverso un'esatta corrispondenza veicolare fra lingue della storia e lingue del discorso, vanno rilevate alcune inesattezze. Innanzitutto, per il latino si è preferito utilizzare la pronuncia ecclesiastica in luogo della pronuncia classica, che più verosimilmente era quella impiegata dai Romani del tempo. La cosiddetta "pronuncia ecclesiastica" del latino (usata cioè dalla Chiesa Cattolica Romana) è quella che viene insegnata generalmente nella scuola italiana. Inoltre, va segnalato che nelle zone orientali dell'Impero Romano del tempo era molto più comune l'uso del greco come lingua franca rispetto al latino (cfr. Cardinale, 1990). La scelta di usare il latino al posto del greco può essere stata dettata dalla volontà di creare uno scarto maggiore, a livello uditivo, con l'aramaico, in modo da consentire al pubblico di distinguere con maggior facilità le due lingue.

lingue europee usate in questi due film (inglese, francese e russo nel primo caso, inglese e spagnolo nel secondo), in quanto lingue a cui sono maggiormente esposti, anche solo a livello di sonorità, attraverso distinti mezzi di comunicazione (come gli spot pubblicitari, la musica, i filmati in streaming su Internet, ecc.). Ma cosa succede con le lingue semitiche usate in questi due film (arabo ed ebraico)? Si tratta di due lingue con cui gli italiani hanno probabilmente meno dimestichezza. È indubbio che con la recente trasformazione dell'Italia in paese di immigrazione, una lingua semitica come l'arabo possa essere diventata per alcuni italiani meno “esotica”, ma resta il fatto che quando due lingue semitiche, molto imparentate fra di loro, come l'arabo e l'ebraico si alternano e si accompagnano all'interno dello stesso spazio discorsivo come un film multilingue, un orecchio non allenato possa fare fatica a coglierne le differenze. Per esempio, in un film bilingue come *Intervento divino* del regista Elia Suleiman, le cui vicende si svolgono in un checkpoint fra Israele e Cisgiordania, “un luogo che ha perso ogni identità, dove la differenza tra palestinesi e israeliani è praticamente indistinguibile e l'odio [...] ha preso il sopravvento” (Mereghetti, 2013: 1908), i sottotitoli contenuti nel DVD italiano (Warner Home Video, 2003) non offrono agli spettatori nessuna indicazione in merito alla lingua di volta in volta usata dai personaggi, indicazione che possa assisterli e facilitare la loro interpretazione del complesso quadro raffigurato nel film.

La stessa difficoltà si potrebbe verificare anche nel caso di film i cui dialoghi sono prodotti in lingue che al pubblico italiano potrebbero apparire comunque più “esotiche”, anche se in realtà esse sono parlate in alcune aree geografiche dello stesso continente europeo. Si sta pensando a un film come *Gatto nero, gatto bianco* (1998) di Emir Kusturica, in cui, come si è visto (cfr. 6.5.1) i personaggi alternano costantemente la lingua romaní al serbo. I sottotitoli interlinguistici presenti nel DVD italiano (Cecchi Gori, 2000), che accompagnano la traccia audio originale del film, non forniscono nessuna indicazione (tipografica o metalinguistica) in merito al passaggio da una lingua all'altra, rendendo davvero difficile per lo spettatore che guardi il film in versione sottotitolata capire esattamente quale delle due lingue sia effettivamente adoperata nei dialoghi. Come ben sottolineato da Heiss (2004: 215): “One should not underestimate the risk that people will simply overlook cultural differences when being presented with nothing but single-language subtitles”. Se i sottotitoli sembrano preservare meglio le diverse identità linguistiche e culturali presenti in un film multilingue a livello della sua traccia audio (cioè sul piano acustico), questo non significa necessariamente che essi raggiungono lo stesso risultato anche a livello del codice verbale. In merito, Cronin (2009: 106) fa notare che

“[r]eading the subtitles, the spectator vicariously translates the linguistic multiplicity of the planet into a familiar idiom”. La “lingua familiare” a cui Cronin si riferisce è naturalmente la lingua madre dello spettatore. A ben vedere, quindi, anche i sottotitoli trasformano la varietà linguistica presente in un film (i.e. la sua dimensione multilingue) in un universo discorsivo monolingue che si esprime attraverso l'uso di una sola lingua, quella del pubblico. Per dirla con le parole di O’Sullivan (2011: 190): “Vehicular matching in subtitles, where the subtitles may code-switch alongside the dialogue, is extremely rare”.

L'osservazione di O’Sullivan viene confermata dai dati ottenuti nella presente ricerca: in nessuno dei film del campione, che facciano ricorsi ai cosiddetti “sottotitoli parziali” per quelle parti di dialogo prodotte in una delle lingue secondarie del film, viene infatti fornita un qualche tipo di indicazione (visiva o testuale) che differenzi le diverse lingue parlate nel film. Come suggerito da O’Sullivan (2011:192), il ricorso a diversi tipi di carattere (grassetto, corsivo) o a sottotitoli di colore diverso, una pratica quest'ultima già ampiamente utilizzata in televisione per la redazione dei sottotitoli per non udenti (cfr Neves, 2005), può costituire una strada praticabile per segnalare la diverse identità linguistiche e culturali presenti in una pellicola multilingue¹⁵⁷. A questo proposito, vale la pena segnalare che quando il film *Beautiful* (2010) di Alejandro González Iñárritu è stato distribuito nelle sale italiane all'inizio del 2011, la versione italiana ha seguito la stessa strada imboccata dall'originale spagnolo (cfr. de Higes Andino, 2014a: 131), impiegando nei sottotitoli colori diversi per ciascuna delle lingue secondarie del film: il ciano per la lingua cinese e il giallo per quella wolof¹⁵⁸. Tuttavia, questa soluzione è stata adottata solamente per la versione cinematografica del film, in quanto il DVD italiano (Universal Pictures, 2011) allo stesso modo di quello spagnolo (Universal Pictures, 2011), non fa più uso di sottotitoli colorati, ma traduce queste due lingue secondo la consuetudine tipica dei sottotitoli interlinguistici, ovvero un unico font e un unico colore (il bianco). Nonostante la sua fattibilità in termini tecnici, una soluzione innovativa come quella che caratterizzava la versione cinematografica di *Beautiful* sembra essere ancora molto lontana da una sua possibile istituzionalizzazione nel mercato dei DVD. Solamente l'osservazione e l'analisi degli sviluppi futuri nella pratica professionale della sottotitolazione (e della traduzione)

¹⁵⁷ In merito cfr. anche Bartoll (2006) e de Higes-Andino *et alii* (2013).

¹⁵⁸ La fonte di questo dato è la memoria dell'autore della presente ricerca che aveva visto il film all'epoca della sua uscita nelle sale nel 2011. Il ruolo del ricercatore come spettatore può essere un parziale aiuto nei casi di possibili discrepanze fra la versione cinematografica e la versione contenuta nel rispettivo DVD.

del cinema multilingue potranno confermare l'attuale atteggiamento omogeneizzante o se, al contrario, è possibile registrare nuove tendenze in atto.

6.7. Osservazioni critiche conclusive e sviluppi futuri nella ricerca

La conservazione e la neutralizzazione della dimensione multilingue di un film sono due strategie che si trovano su due poli opposti. Da un lato, conservare le diverse identità linguistiche e culturali rappresenta un chiaro tentativo da parte dei professionisti del doppiaggio di rispecchiare fedelmente la versione originale di un film multilingue, mantenendo anche nella versione doppiata in italiano lo stesso livello di conflitto e / o di confusione presenti nella pellicola originale. D'altra parte, doppiare interamente (o quasi interamente) un film multilingue porta inevitabilmente a un appiattimento linguistico non presente nell'originale, ricreando un regime di omogeneizzazione che sembra voler “perpetuare” questa pratica di rappresentazione in auge soprattutto nel cinema del passato (cfr. sezione 3.1 e 3.2), in base alla quale le diverse identità culturali rappresentate sullo schermo risultano “mutilate” della loro componente linguistica. È come se il doppiaggio italiano ancora non si mostrasse del tutto capace di cogliere e di rispondere prontamente alla sfida che il fenomeno del multilinguismo pone, una volta che esso “invade” il grande schermo. In un film drammatico, per esempio, l'appiattimento linguistico prodotto nella versione italiana può generare la scomparsa del conflitto fra i diversi personaggi, un elemento centrale in film di questo genere, avendo come risultato finale dialoghi italiani che possono apparire non solo incoerenti e poco plausibili, ma neanche stranianti (si veda l'esempio de *Il disprezzo* o di *Babel*).

Un tale effetto straniante che rischia di compromettere la sospensione dell'incredulità si può manifestare anche nel caso in cui il doppiaggio pratichi una riduzione quantitativa delle originali situazioni multilingue rappresentate nel film, una soluzione che si colloca fra i due poli opposti costituiti dalla conservazione e della neutralizzazione. Tanto la neutralizzazione quanto la riduzione quantitativa dell'originale dimensione multilingue del film sono strategie strettamente collegate alle (e fortemente influenzate dalle) specificità proprie del doppiaggio come modalità di traduzione dei prodotti audiovisivi. Da una parte, una chiara scelta ideologica compiuta dai professionisti del doppiaggio (dialoghisti e direttori) nel tentativo non solo (e non tanto) di censurare apertamente la diversità linguistica presenti nel pianeta, ma anche (e soprattutto) di proteggere il loro *core business* dalle aggressioni di un nuovo e agguerrito concorrente nel settore, le agenzie di sottotitolazione. Questo perché, la scelta di doppiare solamente una parte dei dialoghi in

italiano e lasciare in originale ampie porzioni di film equivale non solo a un minor ritorno economico per il settore del doppiaggio, ma significa anche favorire altri soggetti che operano nel campo della traduzione degli audiovisivi, chi lavora nella sottotitolazione.

A questo tipo di considerazioni, si deve aggiungere inoltre un altro elemento cruciale: il problema dell'armonizzazione delle voci per i personaggi bilingue. Si tratta di un fattore tecnico rilevante, che viene spesso strumentalizzato come scudo per giustificare la tendenza alla neutralizzazione che viene seguita tutte le volte che si deve doppiare un film che presenti più lingue principali al suo interno. Come più volte sottolineato, la reincisione delle lingue secondarie da parte di attori doppiatori (italiani o bilingue) costituisce il modo più efficace per risolvere il delicato problema dell'armonizzazione delle voci. Questo almeno in linea molto generale. Reincidere la lingua secondaria di un film, infatti, significa scritturare attori doppiatori che parlino questa lingua (a livello di lingua madre o L2, a seconda dei casi) o che almeno siano capaci di riprodurla a livello acustico e fonologico. Un'operazione del genere comporta ovviamente un qualche tipo di "allenamento" linguistico a cui si devono sottoporre gli attori doppiatori perché apprendano, se non a esprimersi in quella lingua, quantomeno a riprodurla acusticamente in una maniera naturale e convincente, esattamente come avviene spesso con gli attori originali di un film quando sono chiamati a usare una lingua straniera che non conoscono. Va da sé che "allenare" un attore doppiatore in una lingua straniera non solo richiede tempo, ma comporta anche un costo economico aggiuntivo da sostenere, un aspetto che è diventato essenziale nell'attuale mercato del doppiaggio italiano (cfr. Paolinelli & Di Fortunato, 2005) e che pertanto non deve essere sottovalutato. Per di più, qualcuno potrebbe obiettare che spendere tempo e risorse per reincidere una parte dei dialoghi di un film che resterebbe comunque incomprensibile allo spettatore italiano contraddice lo spirito stesso del doppiaggio, che è quello di favorire la comprensione da parte degli italiani dei prodotti audiovisivi di produzione estera. Tuttavia, il fatto che in molti casi le lingue secondarie di un film siano state reincise dagli attori doppiatori lascia presupporre che gli operatori del settore abbiano chiaramente presente il problema.

Scritturare attori doppiatori bilingue, vale a dire attori di origine straniera (francese, tedesca, spagnola, inglese, russa, giapponese, cinese, ecc.) che parlino un italiano altrettanto fluente è un'alternativa sicuramente più sostenibile sul piano economico. Non solo: i dialoghi doppiati da attori bilingue risultano anche più realistici e convincenti, in quanto l'italiano accentato parlato da un attore bilingue suona molto più naturale di quanto non avvenga con un accento straniero ricreato *ad hoc* da un attore doppiatore italiano. In

questo modo, l'intonazione straniera (più o meno marcata a seconda dei casi) accresce ulteriormente il senso di autenticità del testo filmico multilingue doppiato, avvicinandosi maggiormente allo spirito del film originale, di cui riproduce con maggior fedeltà e accuratezza la varietà linguistica rappresentata. Il problema più grosso che pone il ricorso all'accento tipico imitato da attori italiani (in genere monolingue) è proprio il fatto che esso suona spesso posticcio, artificiale, che in casi estremi può giungere al bozzettismo o alla caricatura linguistica (si pensi alla versione italiana de *Il concerto*).

Per contro, l'ostacolo più grande a cui deve far fronte la pratica di scritturare attori doppiatori bilingue è rappresentato dal fatto che non sempre ci sono attori con quella specifica combinazione linguistica. In particolare, quando si tratta di lingue straniere meno studiate e conosciute in Italia e in Europa occidentale in generale (come l'hindi, il punjabi, il cinese, la maggior parte delle lingue africane locali, ma anche l'arabo, l'ebraico, lo yiddish o lo stesso russo), inciderle di nuovo può rivelarsi un'impresa difficile da realizzarsi, per la semplice ragione che non si riescono a trovare attori bilingue che siano nella posizione di poterlo fare. In questi casi, le alternative sono due: o si mantiene la lingua secondaria in originale, creando uno scarto inevitabile fra la voce dell'attore originale e quella del doppiatore italiano, oppure si neutralizza la dimensione bilingue di quel personaggio e lo si fa parlare sempre in italiano. Mentre questa seconda possibilità sembrava essere la scelta operata soprattutto nel passato recente, negli ultimi anni gli operatori del settore sembrano orientarsi maggiormente verso la prima opzione (mantenere le lingue secondarie nell'audio originale).

Mentre si stava redigendo questa dissertazione sono usciti nelle sale italiane due film multilingue molto diversi fra loro (per tematiche e genere), la cui versione italiana sembra muoversi chiaramente in questa direzione: il film francese *Casse-tête chinois* (Cédric Klapisch, 2013), sequel dei precedenti *L'appartamento spagnolo* e *Bambole russe*, uscito in Italia nel giugno 2014, e il film *Timbuktu* (Abderrahmane Sissako, 2014), candidato all'Oscar 2015 come miglior film straniero, distribuito a febbraio del 2015. Le versioni italiane di questi due film (intitolate rispettivamente *Rompicapo a New York* e *Timbuktu*), entrambe curate da Marzia Dal Fabbro (autrice dei dialoghi italiani e direttrice del doppiaggio), hanno doppiato solamente la lingua principale (il francese nel primo film, il bambara nel secondo), sottotitolando le lingue secondarie, le quali sono sempre state mantenute in originale (inglese compreso) anche nel caso di personaggi bilingue.

Solamente gli sviluppi futuri potranno confermare o smentire questa tendenza in atto. Indubbiamente l'idea di mantenere le lingue secondarie sempre in originale, a discapito del

problema dell'armonizzazione delle voci per i personaggi bilingue, lascia la strada aperta a una considerazione conclusiva, che potrebbe aprire nuove strade nel campo della ricerca sul cinema multilingue e la sua traduzione. Sembra possibile ipotizzare un nuovo scenario in cui, seguendo un principio di prevalenza, si decida di doppiare in italiano solo la lingua principale del film e di mantenere in originale tutte le altre lingue, in ogni circostanza e per ogni personaggio. In questo modo, gli spettatori italiani si ritroverebbero sullo schermo personaggi bilingue che hanno voci diverse a seconda della lingua che parlano, sulla falsa riga di quanto già avviene nella versione italiana di film musicali, in cui il pubblico accetta per convenzione che i personaggi di quel mondo di finzione non solo di punto in bianco si mettano a cantare, ma che lo facciano per giunta in una lingua diversa da quella usata nei dialoghi e con voce diversa (quelle degli attori originali) rispetto a quella che essi hanno quando parlano (quelle degli attori doppiatori). All'analisi di tipo testuale (come quella che è stata condotta nella presente ricerca), si potrebbero affiancare studi sulla percezione da parte degli spettatori del prodotto audiovisivo doppiato, sulla falsa riga di quanto non è già stato fatto per altri aspetti (cfr. Antonini, Bucaraia & Senzani, 2003; Antonini, 2005, 2008; Antonini & Chiaro, 2005, 2009; Bucaria, 2006, 2008; Bucaria & Chiaro, 2007; Chiaro, 2004, 2006; Rossato, 2007; Rossato & Chiaro, 2010), i quali potrebbero aiutare i ricercatori e gli operatori del settore a fare luce su questa spinosa questione, confermando se davvero la non armonizzazione delle voci rappresenti un problema e crei un qualche tipo di fastidio nella visione del film da parte del pubblico o se, invece, il fatto che un personaggio bilingue abbia due voci diverse passi totalmente inosservato.

Nel 2004 Christine Heiss osservava che: “[a] version which had subtitles and dubbing built into it would place greater demands on the audience but would correspond more closely to the cultural diversity presented in the film” (Heiss, 2004: 215-216). Le parole della studiosa si riferivano in particolare alla traduzione del cinema multilingue europeo. Se per i film statunitensi la combinazione di doppiaggio e sottotitoli si rivela una scelta traduttiva praticata con una certa frequenza dagli operatori del settore, nel caso dei film europei di più recente produzione, invece, l'invito e l'auspicio da parte di Heiss sembrano essere ancora in buona parte disattesi: per questi film si preferisce imboccare la strada della neutralizzazione delle diverse lingue rappresentate. È fuori dubbio che abbinare al doppiaggio altre modalità di traduzione audiovisiva, in particolare i sottotitoli, richiede un maggiore sforzo economico da parte dell'industria dell'audiovisivo, nondimeno resta il fatto che un simile approccio eviterebbe di ripetere alcune eccessive alterazioni, per non

dire vere e proprie modificazioni, che alcuni film multilingue hanno subito quando sono arrivati sugli schermi italiani (si pensi a film come *Il concerto* o *Babel*).

In conclusione, si può affermare che tradurre un film multilingue richiede agli operatori del settore non solo soluzioni più innovative rispetto a quelle che essi tradizionalmente adottano nel caso dei prodotti audiovisivi monolingue, ma anche la definizione di nuove sinergie fra i diversi agenti che lavorano nel campo (società di doppiaggio e agenzie di sottotitolazione). La produzione e la distribuzione di pellicole multilingue è un fenomeno in decisivo aumento, un “flusso inarrestabile” che sembra deciso a perdurare nel tempo. Soltanto l'osservazione e l'analisi degli sviluppi futuri potranno rivelare se le pratiche e le strategie emerse nella presente ricerca continueranno a essere seguite dai professionisti del doppiaggio anche negli anni a venire o se, al contrario, verranno imboccate nuove strade con l'obiettivo di offrire al pubblico italiano una resa più accurata della ricchezza e della varietà linguistica che un numero sempre maggiore di film sembra intenzionato a portare sul grande schermo.

Conclusioni

Questa dissertazione ha avuto come obiettivo quello di esaminare le diverse modalità con cui il cinema ha rappresentato il fenomeno del multilinguismo nel corso della sua storia. L'obiettivo è stato, da un lato, quello di analizzare in che modo e in che misura la diversità linguistica e culturale è stata trasferita sul grande schermo, lungo un arco temporale che va dall'inizio degli Anni Trenta (con l'avvento del cinema sonoro) alla fine degli anni Duemila, sulla base della presenza o assenza di più lingue all'interno di un testo filmico, e di individuare, dall'altro lato, strategie e modalità adottate dai professionisti del doppiaggio italiano quando si trovano ad affrontare un film che presenti al proprio interno più di una lingua, nei termini di una possibile conservazione dell'originale dimensione multilingue o di una sua neutralizzazione, che ha come risultato finale un testo di arrivo monolingue.

È emerso che il ricorso a più lingue in un film è diventato un aspetto molto ricorrente all'interno del panorama cinematografico mondiale, con una crescita esponenziale di produzioni multilingue soprattutto nell'ultimo decennio. Questo dato, già messo in luce da alcuni osservatori, ha trovato un ulteriore riscontro nei risultati ottenuti dalla presente ricerca. Sono due, infatti, gli elementi di novità che hanno contraddistinto questa ricerca. Il primo, l'approccio multidisciplinare proposto: in cui ai contributi teorici e metodologici tipici degli studi di traduzione, specie di traduzione audiovisiva, si sono affiancate modalità di analisi più comunemente adottate nel campo dei *film studies*, in particolare della semiotica del cinema. Il secondo, la volontà di effettuare un'indagine a più ampio respiro, non solo in termini temporali (l'evoluzione della rappresentazione della diversità linguistica a partire dall'avvento del cinema sonoro fino ai giorni nostri), ma anche in termini quantitativi (il robusto numero di film considerati), provando dunque a superare il limite che finora ha caratterizzato molte delle ricerche e degli studi condotti sul tema, i quali si sono in genere limitati a esaminare un numero mediamente contenuto di prodotti audiovisivi multilingue, lungo un arco temporale a sua volta ristretto.

Dopo aver presentato, nel primo capitolo, la revisione della letteratura pertinente, nel secondo capitolo sono state affrontate le questioni legate alla metodologia seguita nella selezione del materiale di analisi e al quadro teorico di riferimento. Sono state individuate

tre funzioni principali svolte dal multilinguismo al cinema: resa realistica, conflitto e confusione. Nel caso della resa realistica, la presenza di più lingue sullo schermo è stata interpretata come un mezzo che mira a dare un maggiore senso di realtà a quanto avviene in scena. Ci sono stati film in cui le lingue secondarie sono praticamente sempre rimaste sullo sfondo senza essere mai tradotte, agendo come un ulteriore “arredo di scena” che, al pari dei costumi o della scenografia, hanno contribuito ad accrescere nello spettatore la percezione di verosimiglianza. In altri film, invece, le lingue secondarie sono risultate non solo quantitativamente più presenti in scena, ma anche qualitativamente più rilevanti: più lingue diverse si sono ritrovate affiancate, giustapposte le une alle altre in momenti diversi dello stesso film, senza entrare necessariamente in contrasto fra di loro. Nei casi in cui le identità linguistiche e culturali hanno assunto, invece, un ruolo centrale a livello narrativo e discorsivo, il multilinguismo si è mosso allora in direzione del conflitto o della confusione.

Nella categoria di conflitto sono rientrate quelle situazioni in cui lingue diverse hanno interagito fra loro in maniera problematica, portando all'insorgere di problemi di comunicazione difficilmente risolvibili. In casi simili, le identità culturali sono state rappresentate in maniera “forte” e in netta opposizione fra loro: la lingua è diventata così una risorsa con cui i personaggi del film hanno potuto marcare e rivendicare la propria diversità. Al contrario, nel caso della confusione, le identità linguistiche e culturali sono apparse sullo schermo in maniera più “morbida”: i problemi di comunicazione non hanno prodotto conflitto, ma hanno condotto a situazioni più distese, bizzarre o buffe, fino a produrre momenti di ilarità e umorismo. In questi casi, non solamente le diverse lingue usate dai personaggi sono state mescolate in maniera più disordinata, ma le stesse identità culturali sono divenute il bersaglio di una parodia o di una presa in giro bonaria.

Se il conflitto è risultato una caratteristica più ricorrente nei film drammatici (come quelli di guerra), la confusione, invece, è apparsa un vero e proprio leitmotiv nelle commedie che hanno messo in scena un incontro interculturale. Collegata alla funzione svolta dal multilinguismo nel film, si è rivelata dunque centrale nell'analisi la nozione di genere cinematografico prevalente, a cui è stato possibile ricondurre i film selezionati nel campione di riferimento. Sono stati individuati tre generi cinematografici prevalenti: il film drammatico, la commedia e il film thriller. Questo passo interpretativo ha consentito di esaminare, nei tre capitoli successivi, i dati ottenuti nella ricerca in modo più agevole, raggruppando all'interno di queste tre macro-aree di riferimento i film del campione che presentavano punti di contatto fra loro.

Il terzo capitolo ha discusso il ruolo del multilinguismo nel film drammatico come veicolo per generare e accrescere il conflitto fra diverse identità culturali che si trovano a confrontarsi fra loro. L'analisi ha preso avvio dal polo negativo dell'omogeneizzazione linguistica, in quei casi in cui i personaggi del film si sono espressi tutti nella stessa lingua, per arrivare man mano al polo positivo della corrispondenza veicolare, in quei film che invece hanno mostrato una ricostruzione più accurata e realistica delle diverse lingue usate. Nel corso della trattazione, sono state passate in rassegna anche quelle modalità di rappresentazione che si collocano in una situazione intermedia fra questi due estremi: dalle situazioni di omogeneizzazione linguistica pressoché totale (multilinguismo da cartolina) ai casi di presenza solo parziale delle lingue secondarie nel film; dai casi di resa realistica con la lingua primaria del film sostituita a quelli che hanno offerto una rappresentazione sì realistica di lingue diverse (in termini qualitativi), ma il cui uso è risultato comunque contenuto nel film (da un punto di vista quantitativo). Mentre il cinema europeo multilingue ha storicamente imboccato la strada della corrispondenza veicolare, quello americano si è orientato più spesso verso il polo dell'omogeneizzazione linguistica o comunque di una rappresentazione realistica con uso contenuto di lingue diverse dall'inglese.

Il quarto capitolo ha esaminato il ruolo svolto dal multilinguismo nella commedia come veicolo di confusione e di umorismo. L'analisi ha preso avvio dal film *One, Two, Three* (1961) diretto da Billy Wilder, il primo caso, fra i titoli presenti nel campione, in cui non sono soltanto le identità culturali, ma sono anche le diverse lingue impiegate dai personaggi ad avere un peso quantitativo nel film. Il discorso è stato, successivamente, allargato anche ad altre commedie che presentavano tanto somiglianze quanto differenze con gli elementi emersi dall'esame di questo primo film. Quello che è emerso in maniera inequivocabile è il fatto che la confusione delle identità linguistiche e culturali rappresenta un vero e proprio filo rosso nelle commedie a sfondo interculturale. Questa confusione può agire tanto a livello delle interazioni fra i diversi personaggi del film quanto a livello di percezione da parte dello spettatore di ciò che vede accadere sullo schermo. Il risultato comico che ne deriva è stato interpretato non tanto nei termini di un umorismo che si esprime per mezzo della parola, quanto piuttosto come una forma di comicità che coinvolge un'area più ampia in cui è la lingua in sé, e più in generale l'identità culturale, a creare una situazione buffa ed esilarante.

Tre aspetti fondamentali sono stati rilevati nel corso dell'analisi delle commedie a sfondo interculturale. In primo luogo, l'identità culturale può diventare un dispositivo

comico, in particolare sotto forma di visione fortemente stereotipata che ognuna delle parti in causa ha dell'altra che si concretizza sotto forma di parodia, di beffa o di presa in giro. Un ruolo importante in questo tipo di situazioni è giocato dall'accento tipico, uno stratagemma molto sfruttato nel cinema multilingue, in base al quale un personaggio straniero parla in una lingua diversa dalla propria lingua madre con un'intonazione che segnala chiaramente il suo status di straniero, di *altro*. Il secondo aspetto rilevante è la funzione ludica che può assumere la traduzione fornita in scena direttamente da uno dei personaggi del film, specie nei casi di traduzione fasulla in cui il presunto traduttore sconvolge completamente quanto l'*altro* sta dicendo. Infine, il terzo elemento riscontrato è la dimensione comica che l'uso di una lingua straniera porta con sé, specie nei casi di promiscuità veicolare, cioè quando un personaggio ricorre a una lingua diversa dalla propria per confondere i suoi interlocutori. In casi di questo tipo, è risultato evidente che a produrre un effetto comico non sia tanto il *cosa* si dice in lingua straniera, quanto il semplice fatto di dire questo qualcosa (il *come* si dice).

Il quinto capitolo ha affrontato il ruolo svolto dal multilinguismo nel cinema thriller come veicolo di suspense, attraverso una ricostruzione dettagliata dell'evoluzione che l'uso di lingue diverse dall'inglese ha subito nel corso della filmografia di Alfred Hitchcock (unico regista la cui produzione multilingue è stata inclusa per intero nel campione di film selezionati per questa ricerca). L'analisi è stata estesa anche agli altri film thriller compresi nel campione, mostrando tanto i punti di contatto quanto quelli di divergenza rispetto ai quattordici film del maestro del brivido esaminati. Si è visto come, nella produzione multilingue di Hitchcock, la presenza delle lingue secondarie, pur se quantitativamente contenuta, sia risultata nondimeno decisiva in termini qualitativi (narrativi e semiotici), in quanto esse in genere hanno agito come dispositivo per generare o accrescere la suspense. In nessuno dei film di Hitchcock, infatti, le lingue secondarie sono state sottotitolate: una scelta traduttiva operata proprio in vista dell'aumento di suspense, specie se lo spettatore non conosce la lingua in questione.

Nel sesto capitolo, infine, è stata fornita un'analisi integrata dei dati ottenuti che sono stati passati a vaglio critico. Innanzitutto, è stata discussa la differenza che separa il cinema americano multilingue da quello europeo, mettendo in risalto come, almeno fino a tempi piuttosto recenti, sia stato solamente il cinema europeo a mostrare una vocazione davvero multilingue. Fino alla fine degli anni Novanta, infatti, nel cinema statunitense ha prevalso quella linguistica del dominio di cui parlano Ella Shohat e Robert Stam (1994), ovvero un atteggiamento omogeneizzante e al tempo egemonizzante che ha portato a

mettere sempre sullo sfondo le lingue diverse dall'inglese. Storicamente, il cinema americano ha sì dimostrato di aver prodotto esempi di cinema multilingue, ma si è trattato quasi sempre di un multilinguismo minimo, contenuto, un multilinguismo “da cartolina”, per dirla nei termini di Chris Wahl (2005, 2008). Solo nell'ultimo decennio si è assistito anche sul fronte americano a una rappresentazione più accurata e realistica della diversità linguistica e culturale con film come *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006).

Successivamente, sono state passate in rassegna le tre macrostrategie adottate dai professionisti del doppiaggio italiano nella traduzione del cinema multilingue: la conservazione dell'originale dimensione multilingue del film, la neutralizzazione delle situazioni multilingue e la loro riduzione quantitativa. Se la prima strategia è risultata quella prevalentemente seguita nel doppiaggio delle pellicole statunitensi, in virtù del numero relativamente contenuto delle situazioni multilingue presenti, nel caso, invece dei film europei è emersa una tendenza persistente verso la neutralizzazione, che ha fatto emergere come risultato finale un appiattimento linguistico non presente in originale (l'esempio più noto resta la versione italiana de *Il disprezzo* di Godard). Imboccando la strada della neutralizzazione, il doppiaggio italiano finisce così con il ricreare un regime di omogeneizzazione linguistica, un atteggiamento che sembra voler “perpetuare” questa modalità di rappresentazione a cui il cinema ha fatto molto ricorso nel passato. È come se il doppiaggio italiano si mostrasse ancora incapace di rispondere con prontezza alla sfida che il fenomeno del multilinguismo rappresenta, una volta che ha “invaso” il grande schermo.

Il capitolo si è chiuso con alcune osservazioni critiche sulla traduzione del cinema multilingue, prendendo in considerazione tanto la pratica del doppiaggio quanto quella della sottotitolazione. Se doppiare un film multilingue rappresenta un'operazione non sempre facile, sottotitolarlo può essere altrettanto problematico. Dall'analisi degli otto film compresi nel campione, di cui è disponibile esclusivamente una versione sottotitolata in italiano, è emerso che in nessun caso è stata offerta agli spettatori una traccia visibile delle diverse lingue parlate nel film, attraverso l'uso di un carattere differente (corsivo, grassetto) per ciascuna delle diverse lingue o di un'indicazione metalinguistica che segnali il passaggio da una lingua all'altra. Il pubblico italiano può dunque contare sul solo codice acustico e sul contesto per cogliere la commutazione di codice che avviene all'interno di una stessa scena o fra una scena e l'altra, a meno che, ovviamente, non conosca (e quindi riconosca) una delle lingue usate dai personaggi. Questa ultima considerazione ha spinto a domandarsi fino a che punto gli spettatori che guardano una versione sottotitolata di una

pellicola multilingue siano in realtà in grado di distinguere le diverse lingue presenti al suo interno. Questo certamente può dipendere dal grado di familiarità che essi hanno con quelle determinate lingue. Se i sottotitoli preservano meglio le diverse identità linguistiche e culturali presenti in un film multilingue sul piano acustico, questo non significa necessariamente che essi raggiungono lo stesso risultato anche a livello del codice verbale. Al pari del doppiaggio, i sottotitoli rendono familiare ciò che non lo è, ma lo fanno riducendo la varietà linguistica della versione originale a un universo discorsivo che si esprime attraverso l'uso di una sola lingua, quella degli spettatori.

In merito al doppiaggio sono stati messi in evidenza diversi fattori che spingono i professionisti del settore in direzione della neutralizzazione e della riduzione quantitativa dell'originale dimensione multilingue di un film. Innanzitutto, una scelta ideologica compiuta dagli stessi operatori (dialoghisti, direttori e distributori) nel tentativo non tanto di censurare le diversità linguistica presenti nel pianeta, quanto piuttosto di proteggere il loro *core business* dalle aggressioni di un nuovo *competitor*, le agenzie di sottotitolazione. Doppiare soltanto una parte dei dialoghi in italiano e lasciare in originale ampie porzioni di film da sottotitolare equivale non solo a un minor ritorno economico per il comparto doppiaggio, ma significa anche favorire altri soggetti che operano nel campo della traduzione degli audiovisivi. A questi due elementi se ne deve aggiungere un terzo: il problema tecnico di armonizzare le voci nel caso di personaggi bilingue, in particolare la difficoltà di scritturare attori doppiatori che siano in grado di reincidere lingue straniere meno comuni.

È fuori dubbio che abbinare al doppiaggio altre modalità di traduzione audiovisiva, in particolare i sottotitoli, richiede un maggiore sforzo economico da parte dell'industria dell'audiovisivo, nondimeno resta il fatto che un simile approccio eviterebbe di ripetere alcune eccessive alterazioni, per non dire vere e proprie modificazioni, che alcuni film multilingue hanno subito quando sono arrivati sugli schermi italiani (si pensi a film come *Il concerto* o *Babel*). La traduzione di un film multilingue richiede certamente non soltanto soluzioni più innovative rispetto a quelle normalmente usate per i prodotti audiovisivi monolingue, ma anche la definizione di nuove sinergie fra i diversi agenti che lavorano nel campo, in particolare le società di doppiaggio e le agenzie di sottotitolazione.

Considerato il flusso senza sosta con cui il multilinguismo sembra intenzionato a invadere il grande schermo, si è aperto lo spazio a nuovi interrogativi. Da un lato, verificare, se le tendenze osservate finora continueranno a essere operative anche nel futuro o se, al contrario, si delineeranno nuovi scenari in cui i professionisti del

doppiaggio cederanno terreno (i dialoghi da tradurre per il pubblico italiano) alle agenzie di sottotitolazione, in modo da garantire una resa più accurata delle diverse lingue rappresentate all'interno dello stesso spazio discorsivo. Se un simile gioco di squadra si farà prassi consolidata anche per il cinema europeo, allora si aprirà il varco a nuove strade per la ricerca sul cinema multilingue e la sua traduzione, come per esempio studi sulla percezione da parte degli spettatori in merito ai personaggi bilingue che hanno voci diversi a seconda della lingua che parlano. Se il cinema (il fratello maggiore) ha iniziato a dare voce con forza alla diversità linguistica, il suo fratello minore (il doppiaggio) sembra ancora fare fatica a seguire il suo passo. Solo lo studio degli sviluppi futuri nel campo potrà rivelare se il fratello minore sarà riuscito finalmente a “mettersi al passo”.

Riferimenti bibliografici

- Abend-David, D. (ed.). (2014). *Media and Translation. An Interdisciplinary Approach*. New York - London - New Delhi - Sydney: Bloomsbury.
- Altman, R. (2004). *Film/Genere*. Traduzione di Antonella Santambrogio. Milano: Vita e Pensiero.
- Anderson, J. (2014). Bringing home the banter: Translating “empty” dialogue in exotic crime fiction. In S. M. Cadera & A. Pavic Pintaric (eds.), *The Voices of Suspense and Their Translation in Thrillers*. Amsterdam - New York: Rodopi, 127-139.
- Antonini, R. & Chiaro, D. (2005). The Quality of Dubbed Television Programmes in Italy: the experimental design of an empirical study. In M. Bondi & N. Maxwell (eds.), *Cross-Cultural Encounters. Linguistic Perspectives*. Roma: Officina Edizioni, 33-44.
- Antonini, R. & Chiaro, D. (2009). The Perception of Dubbing by Italian Audiences. In J. Diaz Cintas & G. Anderman (eds.), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 97-114.
- Antonini, R. (2005). The perception of subtitled humour in Italy. An empirical study. *HUMOR - International Journal of Humor Research. Special Issue Humor and Translation*, 18(2), 209-225.
- Antonini, R. (2008). The perception of dubbese. An Italian study. In D. Chiaro, C. Heiss & C. Bucaria (eds.), *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 135-147.
- Antonini, R., Bucaria, C. & Senzani, A. (2003). It's a Priest's Thing. You Wouldn't Understand: *Father Ted Goes to Italy*. *Antares*, 6, 26-30.
- Armstrong, N. & Federici, F. M. (2006). Introduction. In N. Armstrong & F. M. Federici (eds.), *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, 11-15.
- Armstrong, N. & Federici, F. M. (eds.). (2006). *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne.
- Armstrong, N. (2006). Translating *The Simpsons*: how popular is that?. In N. Armstrong & F. M. Federici (eds.), *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, 207-219.
- Ávila-Cabrera, J. J. (2013). Subtitling Multilingual Films: The Case of *Inglourious Basterds*. *Revista Electrónica de Lingüística Aplicada*, 12, 87-100.
- Baccolini, R., Bollettieri Bosinelli, R. M. & Gavioli, L. (eds.). (1994). *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: CLUEB.
- Baldo, M. (2009a). Subtitling Multilingual Films. The Case of *Lives of the Saints*, an Italian-Canadian TV Screenplay. In F. M. Federici (ed.), *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*. Roma: Aracne, 117-135.
- Baldo, M. (2009b). Dubbing multilingual films: *La terra del ritorno* and the Italian-Canadian immigrant experience. In M. Giorgio Marrano, G. Nadiani & C. Rundle (eds.), *The Translation of Dialects in Multimedia. Special Issue di InTRAlinea*. <http://www.intralea.org/specials/article/Dubbing_multilingual_films> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Bartlett, F. C. (1932). *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bartoll, E. (2006). Subtitling multilingual films. In M. Carroll, H. Gerzymisch-Arbogast & S. Nauert (eds.), *MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*.

- <http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Bartoll_Eduard.pdf> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Bellour, R. (1977). Hitchcock, The Enunciator. *Camera Oscura*, 2, 66-91.
- Berger, V. & Komori, M. (2010). Introduction: Moving Pictures from a Modern Babel. In V. Berger & M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Berlin - Münster - Wien - Zürich - London: LIT Verlag, 7-12.
- Berger, V. & Komori, M. (eds.). (2010). *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Berlin - Münster - Wien - Zürich - London: LIT Verlag.
- Berger, V. (2010). Voices Against the Silence: Polyglot Documentary Films from Spain and Portugal. In V. Berger & M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Berlin - Münster - Wien - Zürich - London: LIT Verlag, 211-225.
- Bettetini, G. (1984). *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Milano: Bompiani.
- Biscio, M. (2013). The Subtitling of French Contemporary Accented Polyglot Films: *Le Grand Voyage*. *New Voices in Translation Studies*, 9, 69-83.
- Blanchon, K. (2010). Raymond Rajaonarivelo's Cinema: Between Madagascar and France. In V. Berger & M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Berlin - Münster - Wien - Zürich - London: LIT Verlag, 127-138.
- Bleichenbacher, L. (2007). "This is meaningless - It's in Russian": multilingual characters in mainstream movies. *SPELL: Swiss papers in English language and literature*, 19, 111-127.
- Bleichenbacher, L. (2008). *Multilingualism in the Movies. Hollywood Characters and Their Language Choices*. Tübingen: Franke Verlag.
- Bollettieri Bosinelli, R. M., Di Giovanni, E. & Rossato, L. (eds.). *Across Screens Across Boundaries*. Special Issue di *InTRAlinea*.
<http://www.intraline.org/specials/across_screens> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Bollettieri Bosinelli, R. M., Heiss, C., Soffritti, M. & Bernardini, S. (eds.). (2000). *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?*. Bologna: CLUEB.
- Bollettieri, R. M. (2013). *La donna che canta: una proposta di analisi*. In M. I. Fernández García & M. Russo (eds.), *Palabras con aroma a mujer. Scritti in onore di Alessandra Melloni*. Special Issue di *InTRAlinea*.
<http://www.intraline.org/specials/article/la_donna_che_canta_una_proposta_di_analisi> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Bonsignori, V. & Bruti S. (2014). Representing varieties of English in film language and dubbing: The case of Indian English. In R. M. Bollettieri Bosinelli, E. Di Giovanni & L. Rossato (eds.), *Across Screens Across Boundaries*. Special Issue di *InTRAlinea*.
<http://www.intraline.org/specials/article/representing_varieties_of_english_in_film_language_and_dubbing> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Bonsignori, V. (2012). The transposition of cultural identity of Desi/Brit-Asian in Italian dubbing. In S. Bruti & E. Di Giovanni (eds.), *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*. Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Oxford - Wien: Peter Lang, 15-33.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010a). *Storia del cinema. Un'introduzione*, Edizione italiana a cura di David Bruni ed Elena Mosconi. Terza edizione. Milano: McGraw-Hill.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010b). *Storia del cinema e del film*. Milano: McGraw-Hill.
- Bourdieu, P. (1983). *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Traduzione di Guido Viale. Bologna: Il Mulino.

- Brisset, F. (2014). Yinglish in Woody Allen's films: A dubbing issue. In A. Şerban & R. Meylaerts (eds.), *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13, 112-134.
- Bruti, S. (2009). From the US to Rome passing through Paris: Accents and dialects in *The Aristocats* and its Italian dubbed version. In M. Giorgio Marrano, G. Nadiani & C. Rundle (eds.), *The Translation of Dialects in Multimedia. Special Issue di InTRAlinea*.
<http://www.intraline.org/specials/article/From_the_US_to_Rome_passing_through_Paris> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Bruti, S. & Di Giovanni, E. (eds.). (2012). *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*. Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Oxford - Wien: Peter Lang.
- Bubel, C. M. (2008). Film audiences as overhearers. *Journal of Pragmatics*, 40(1), 55-71.
- Bucaria, C. & Chiaro, D. (2007). End-User Perception of Screen Translation: the Case of Italian Dubbing. *TradTerm*, 13, 91-118.
- Bucaria, C. (2006). The Perception of Humour in Dubbing vs Subtitling: The Case of *Six Feet Under*. *ESP Across Cultures*, 2, 36-48.
- 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 (eds.), *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 149-163.
- Buckley, T. (2014). The reasons for and implications of multilingualism in *Une bouteille à la mer*. In A. Şerban & R. Meylaerts (eds.), *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13, 355-366.
- Byram, M. (2007). Plurilingualism in Europe: Its Implications. In *Conference Report - Berlin Conference, 26-27 January 2007: Preparing for the World of Work- Language Education for the Future*. <www.britishcouncil.org/.../newsletter_-_sep_07_-_borrowed_from_-_plurilingualism.doc> (ultimo accesso: 09/05/2010).
- Camarca, S. (2005). Code-switching and textual strategies in Nino Ricci's trilogy. *Semiotica*, 154-1(4), 225-241.
- Campari, R. (1983). *Il racconto del film. Generi, personaggi, immagini*. Roma - Bari: Laterza.
- Cardinale, A. (1990). *I Greci e noi. Grammatica per il liceo classico*. Napoli: Ferrero Editori.
- Casetti, F. & di Chio F. (1990). *Analisi del film*. Milano: Bompiani.
- Chatman, S. (1981). *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Traduzione di Elisabetta Graziosi. Parma: Pratiche.
- Chaume, F. (2004a). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. (2004b). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta: Translator's Journal*, 49(1), 12-24.
- Chaume, F. (2007). Dubbing practices in Europe: Localisation beats globalisation. In A. Remael & J. Neves (eds.), *A tool for social integration?: Audiovisual translation from different angles. Linguistica Antverpiensia – New Series*, 6, 203-217.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester - Kinderhook: St. Jerome.
- Chiaro Nocella, D. (1999). *The Man Who Knew Too Much: Hitchcock remakes Hitchcock*. In G. E. Bussi & D. Chiaro (eds.), *Letteratura e cinema. Il remake*. Bologna: CLUEB, 161-174.
- Chiaro, D. (1992). *The Language of Jokes. Analyzing Verbal Play*. London - New York: Routledge.

- Chiaro, D. (2004). Investigating the perception of translated Verbally Expressed Humour on Italian TV. *ESP Across Cultures*, 1, 35-52.
- Chiaro, D. (2006). Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception. In J. Díaz Cintas, P. Orero & A. Ramael (eds.), *JoSTrans. The Journal of Specialised Translation*, 6(1), 198-208.
- Chiaro, D. (2007). Lost, found or retrieved in translation? Cross-language humour in multilingual films. In M. G. Scelfo & S. Petroni (eds.), *Lingua, cultura e ideologia nella traduzione di testi multimediali (Cinema, televisione, web)*. Roma: Aracne, 123-137.
- Chiaro, D. (2008). Where have all the varieties gone?: The vicious circle of the disappearance act in screen translations. In I. Helin (ed.), *Dialect for all seasons*. Münster: Nodus, 9-25.
- Chiaro, D. (2009). Issues in audiovisual translation. In J. Munday (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*. London - New York: Routledge, 141-165.
- Chiaro, D. (2010). Found in translation: cross-talk as a form of humour C. Valero-Garcés (ed.), *Dimensions of Humor: Explorations in Linguistics, Literature, Cultural Studies and Translation*. València: Universitat de València, 33-54.
- Chiaro, D., Heiss, C. & Bucaria, C. (eds.). (2008). *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Chion, M. (1991). *La voce nel cinema*. Traduzione di Mario Fontanelli. Parma: Pratiche.
- Cipolloni, M. (1997). *Lingue di celluloido. La traduzione del cinema spagnolo in Italia. La Spagna e lo spagnolo nel cinema italiano e nel film multilingue*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Cipolloni, M. (2007). Chi ha doppiato i silenzi di Dio? Le lingue perdute dell'oltremondo in *Sin noticias de Dios*. In M. G. Scelfo & S. Petroni (eds.), *Lingua, cultura e ideologia nella traduzione di testi multimediali (Cinema, televisione, web)*. Roma: Aracne, 171-182.
- Colombo, E. (1999). *Rappresentazioni dell'Altro. Lo straniero nella riflessione sociale occidentale*. Milano: Guerini.
- Colombo, E. (2002). *Le società multiculturali*. Roma: Carocci.
- Comellini, C. (1996). *Invito alla lettura di Graham Greene*. Milano: Mursia.
- Corrius, M. & Zabalbeascoa, P. (2011). Language variation in source texts and their translations The case of L3 in film translation. *Target*, 23(1), 113-130.
- Corrius, M. (2008). *Translating Multilingual Audiovisual Texts. Priorities and Restrictions. Implications and Applications*. Tesi di dottorato non pubblicata. Barcellona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Cotesta, V. (2002). *Lo straniero. Pluralismo culturale e immagini dell'Altro nella società globale*. Roma - Bari: Laterza.
- Cronin, M. (2009). *Translation goes to the Movies*. London - New York: Routledge.
- de Higes Andino, I. (2014a). *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora*. Tesi di dottorato non pubblicata. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. <<http://www.tdx.cat/handle/10803/144753>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- de Higes-Andino, I. (2014b). The translation of multilingual films: Modes, strategies, constraints and manipulation in the Spanish translations of *It's a Free World...* In A. Şerban & R. Meylaerts (eds.), *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13, 211-231.
- de Higes-Andino, I., Prats-Rodríguez, A. M., Martínez-Sierra J. J. & Chaume, F. (2013). Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films. *Meta: Translator's Journal*, 58(1), 134-145.

- Delabastita, D. & Grutman, R. (2005). Introduction. Fictional representations of multilingualism and translation. In D. Delabastita & R. Grutman (eds.), *Fictionalising Translation and Multilingualism. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 4, 11-34.
- Delabastita, D. & Grutman, R. (eds.). (2005). *Fictionalising Translation and Multilingualism. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 4.
- Delabastita, D. (2002). A great feast of languages. Shakespeare's multilingual comedy in "King Henry V" and the Translator. *The Translator*, 8(2), 303-340.
- Delabastita, D. (2005). Cross-language comedy in Shakespeare. *HUMOR - International Journal of Humor Research. Special Issue Humor and Translation*, 18(2), 161-84.
- Delabastita, D. (2010). Language, comedy and translation in the BBC sitcom 'Allo 'Allo!'. In D. Chiaro (ed.), *Translation, Humour and the Media*. London - New York: Continuum, 193-221.
- Delabastita, D. (2014). Thrilled by Trilby? Dreading Dracula? Late- Victorian thrillers and the curse of the foreign tongue. In S. M. Cadera & A. Pavic Pintaric (eds.), *The Voices of Suspense and Their Translation in Thrillers*. Amsterdam - New York: Rodopi, 23-45.
- Denton, J. (1994). How "A Fish Called Wanda" became "Un pesce di nome Wanda". *Il traduttore nuovo*, 42(1), 29-34.
- Devoto, G. & Oli, G. C. (2013). *Il Devoto-Oli 2014. Vocabolario della lingua italiana*. A cura di L. Serianni & M. Trifone. Firenze: Le Monnier.
- Diadori, P. (2003). Doppiaggio, sottotitoli, e fenomeni di code-switching e code-mixing: la traduzione dei testi multilingui. *Italica*, 80(4), 529-541.
- Díaz Cintas, J. & Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester - Kinderhook: St. Jerome.
- Díaz Cintas, J., Matamala, A. & Neves, J. (eds.). (2010). *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2*. Amsterdam - New York: Rodopi.
- Díaz Cintas, J., Orero, P. & Remael, A. (eds.). (2006). *JoSTrans. The Journal of Specialised Translation*, 6(1).
- Díaz Cintas, J. & Anderman G. (eds.). (2009). *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dore, M. (2009). Target Language Influences over Source Texts: A Novel Dubbing Approach in *The Simpsons*, First Series. In F. M. Federici (ed.), *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*. Roma: Aracne, 137-156.
- Dwyer, T. (2005). Universally speaking: *Lost in Translation* and polyglot cinema. In D. Delabastita & R. Grutman (eds.), *Fictionalising Translation and Multilingualism. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 4, 295-310.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Ekman, P. & Friesen, W. V. (1969). The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding. *Semiotica*, 1, 49-98.
- Elias, N. (1982). *La civiltà delle buone maniere*. Traduzione di Giuseppina Panzieri. Bologna: Il Mulino.
- Farinotti, P. & R. (2014). *il Farinotti 2015. Dizionario di tutti i film*. Con la collaborazione di Giancarlo Zappoli. Roma: Newton Compton editori.
- Federici, F. M. (ed.). (2009). *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*. Roma: Aracne.
- Federici, F. M. (ed.). (2011). *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions*. Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Oxford - Wien: Peter Lang.

- Ferrari, C. (2006). Translating Stereotypes: Local and Global in Italian Television Dubbing. In N. Armstrong & F. M. Federici (eds.), *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, 123-141.
- Filmer, D. (2012). Ethnic epithets and linguistic taboos: Offensive language transfer in Clint Eastwood's *Gran Torino*. In S. Bruti & E. Di Giovanni (eds.), *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*. Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Oxford - Wien: Peter Lang, 129-152.
- Gabrielli, A. (2011). *Grande dizionario Hoepli italiano*. Milano: Hoepli.
- Galassi, G. G. (1994). La norma traviata. In R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli & L. Gavioli (eds.), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: CLUEB, 61-70.
- Gambier, Y. (2009). Créativité et décision: le traducteur audiovisuel n'est pas une roue de secours. In F. M. Federici (ed.), *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*. Roma: Aracne, 179-195.
- Gambier, Y. (ed.). (2004). *Traduction audiovisuelle / Audiovisual Translation. Meta: Translator's Journal*, 49(1).
- Genette, G. (1976). *Figure III. Discorso del racconto*. Traduzione di Lina Zecchi. Torino: Einaudi.
- Giacovelli, E. (1995). *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*. Milano: Gremese Editore.
- Giorgio Marrano, M., Nadiani, G. & Rundle, C. (2009). 'Dialects': a Translation Challenge. In M. Giorgio Marrano, G. Nadiani & C. Rundle (eds.), *The Translation of Dialects in Multimedia*. Special Issue di *InTRAlinea*.
<http://www.intraline.org/specials/article/Dialects_a_Translation_Challenge>
(ultimo accesso: 20/05/2015).
- Giorgio Marrano, M., Nadiani, G. & Rundle, C. (eds.). (2009). *The Translation of Dialects in Multimedia*. Special Issue di *InTRAlinea*.
<<http://www.intraline.org/specials/medialectrans>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Gottlieb, H. (2001). Subtitling: Visualizing filmic dialogue. In L. Garcia & A. M. Pereira Rodriguez (eds.), *Traducción subordinada (II): El subtitulado*. Vigo: Servicio de la Universidad de Vigo, 85-110.
- Grutman, R. (1997). *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal: Fides.
- Grutman, R. (1998). Multilingualism and translation. In Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London - New York: Routledge, 157-160.
- Grutman, R. (2006). Refraction and recognition. Literary multilingualism in translation. *Target* 18(1), 17-47.
- Grutman, R. (2009). Multilingualism. In M. Baker & G. Saldana (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London - New York: Routledge, 182-186.
- Hannerz, U. (1998). *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*. Traduzione di Savina Neirotti. Edizione italiana a cura di Arnaldo Bagnasco. Bologna: Il Mulino.
- Hannerz, U. (2001). *La diversità culturale*. Traduzione di Rinaldo Falcioni. Bologna: Il Mulino.
- Hargreaves, A. G. & Kealhofer, L. (2010). Back to the Future? Language Use in Films by Second-Generation North Africans in France. In V. Berger & M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Berlin - Münster - Wien - Zürich - London: LIT Verlag, 75-87.
- Heiss, C. & Bollettieri Bosinelli, R. M. (eds.). (1996). *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: CLUEB.

- Heiss, C. & Leporati, L. (2000). *Non è che ci mettiamo a fare i difficili, eh?* Traduttori e dialoghetti alle prese con il regioletto. In R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti & S. Bernardini (eds.), *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?*. Bologna: CLUEB, 43-66.
- Heiss, C. (2000). Quanto è tedesco Mimì Metallurgico? Qualità e strategie del doppiaggio in alcuni esempi di commedia all'italiana, *inTRAlinea*, 3.
<http://www.intraline.org/archive/article/Quanto_e_tedesco_Mimi_Metallurgico> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Heiss, C. (2004). Dubbing multilingual films: A new challenge?. *Meta: Translator's Journal*, 49(1), 208-220.
- Heiss, C. (2014). Multilingual Films and Integration? What Role Does Film Translation Play?. In D. Abend-David (ed.), *Media and Translation. An Interdisciplinary Approach*. New York - London - New Delhi - Sydney: Bloomsbury, 3-24.
- Istituto dell'Enciclopedia Italiana (2013). *Treccani 2014. Dizionario della lingua italiana*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Ivarsson, J. & Carrol, M. (1998). *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.
- Ivarsson, J. (1992). *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Stockholm: TransEdit.
- Johnston, C. (2010). Intergenerational Verbal Conflicts, Plurilingualism and *Banlieue Cinema*. In V. Berger & M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Berlin - Münster - Wien - Zürich - London: LIT Verlag, 89-98.
- Joppke, C. (1999). How immigration is changing citizenship: a comparative view. *Ethnic and Racial Studies*, 22(4), 629-652.
- Kaminsky S. M. (1997). *Generi cinematografici americani*. Prefazione e traduzione di Leonardo Gandini. Milano: Nuova Pratiche Editrice.
- King, G. (2014). The power of the treacherous interpreter: Multilingualism in Jacques Audiard's *Un prophète*. In A. Şerban & R. Meylaerts (eds.), *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13, 78-92.
- Komori, M. (2010). Going North: Language and Culture Contact in Spanish Emigration Cinema. In V. Berger & M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Berlin - Münster - Wien - Zürich - London: LIT Verlag, 193-210.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkely: University of California Press.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkely: University of California Press.
- Kruger, J., Kruger, H. & Verhoef, M. (2007). Subtitling and the promotion of multilingualism: the case of marginalised languages in South Africa. In A. Remael & J. Neves (eds.), *A tool for social integration?: Audiovisual translation from different angles. Linguistica Antverpiensia – New Series*, 6, 35-49.
- Labate, S. (2013). Heterolingualism in Second World War Films: *The Longest Day* and *Saving Private Ryan*. In G. González Núñez, Y. Khaled & T. Voinova (eds.), *Emerging Research in Translation Studies: Selected Papers of the CETRA Research Summer School 2012*. Leuven: CETRA (Centre for Translation Studies).
<<https://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/labate>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Labate, S. (2014). Translating French into French: The case of *Close Encounters of the Third Kind*. In A. Şerban & R. Meylaerts (eds.), *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13, 193-210.

- Larousse Editorial (2007). *Diccionario Manual de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española*. SL: Larousse Editorial.
- 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.
- Mackiewicz, W. (2002). Plurilingualism in the European Knowledge Society. Comunicazione presentata alla conferenza *Lingue e produzione del sapere*. Accademia svizzera delle scienze umane e sociali, Università della Svizzera italiana, 14 giugno 2002. <www.celelc.org/docs/speech_final_website_1.doc> (ultimo accesso: 09/05/2010).
- Martínez-Sierra J. J., Martí-Ferriol, J. L., de Higes-Andino, I., Prats-Rodríguez, A. M. & Chaume, F. (2010). Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Translational Approach. In V. Berger & M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Berlin - Münster - Wien - Zürich - London: LIT Verlag, 15-32.
- Mereghetti, P. (2013). *Il Mereghetti. Dizionario dei Film 2014*. Con la collaborazione di Alberto Pezzotta, Filippo Mazarella, Roberto Curti, Alessandro Stellino, Pier Maria Bocchi, Carlo Alberto Amadei & Elena Martelli Gracis. Milano: Baldini & Castoldi.
- Mével, P. (2009). Traduire *La Heine*: Français des banlieues et sous-titrage. In F. M. Federici (ed.), *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*. Roma: Aracne, 263-279.
- Meylaerts, R. & Şerban, A. (2014). Introduction. In A. Şerban & R. Meylaerts (eds.), *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13, 1-13.
- Meylaerts, R. (2006). Heterolingualism in/and translation. How legitimate are the Other and his/her language? An introduction. *Target* 18(1), 1-15.
- Meylaerts, R. (2010). Multilingualism and Translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins, vol. 1, 227-230.
- Mingant, N. (2010). Tarantino's *Inglourious Basterds*: a blueprint for dubbing translators?. *Meta: Translator's Journal*, 55(4), 712-731.
- Minutella, V. (2012). 'You Fancying Your Gora Coach Is Okay with Me': Translating Multilingual Films for an Italian Audience. In A. Remael, P. Orero & M. Carroll (eds.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*. Amsterdam - New York: Rodopi, 313-334.
- Mizzau, M. (1998). *Storie come vere. Strategie comunicative in testi narrativi*. Milano: Feltrinelli.
- Monti, S. (2009). Code-switching and multicultural identity in screen translation. In M. Freddi & M. Pavesi (eds.), *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*. Bologna: CLUEB, 165-185.
- Monti, S. (2014). Code-switching in British and American films and their Italian dubbed version. In A. Şerban & R. Meylaerts (eds.), *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13, 135-168.
- Morandini, L., L. & M. (2012). *il Morandini 2013. Dizionario dei film*. Con la collaborazione di Mauro Tassi. Bologna: Zanichelli.
- Mutman, M. (2008). Up Against the Wall of the Signifier: *Gegen die Wand*. In M. Christensen & N. Erdogan (eds.), *Shifting Landscapes: Film and Media in European Context*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 317-333.
- Nadiani, G. & Rundle, C. (eds.). (2012). *The Translation of Dialects in Multimedia II*. Special Issue di *InTRAlinea*. <<http://www.intralinea.org/specials/medialectrans2>> (ultimo accesso: 20/05/2015).

- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton - Oxford: Princeton University Press.
- Neves, J. (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Tesi di dottorato non pubblicata. Londra: University of Roehampton. <<http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/12580>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- O'Sullivan, C. (2007). Multilingualism at the multiplex: a new audience for screen translation?. In A. Remael & J. Neves (eds.), *A tool for social integration? Audiovisual translation from different angles. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 6, 81-95.
- O'Sullivan, C. (2011). *Translating Popular Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Olsen, M. (2008). Soderbergh takes a revolutionary approach to Che. *Los Angeles Times*, 31 October.
- Paolinelli, M. & Di Fortunato, E. (2005). *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: Teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Milano: Hoepli.
- Parini, I. (2009). The Transposition of Italian–American in Italian Dubbing. In F. M. Federici (ed.), *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*. Roma: Aracne, 157-176.
- Patou-Patucchi, S. (2006). Quando un italiano diventa greco, o spagnolo. In N. Armstrong & F. M. Federici (eds.), *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, 109-122.
- Pavesi, M. (2005). *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci.
- Pettit, Z. (2004). The Audio-visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres. *Meta: Translator's Journal*, 49(1), 25-38.
- Pettit, Z. (2011). Translating *Tsotsi* for the screen. In A. Şerban, A. Matamala & J. Lavaur (eds.), *Audiovisual Translation in Close-Up. Practical and Theoretical Approaches*. Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Oxford - Wien: Peter Lang, 75-91.
- Pettit, Z. (2014). A South African Take on the Gangster Film Genre: Translating *Tsotsi* and *Hijack Stories* for an International Audience. In D. Abend-David (ed.), *Media and Translation. An Interdisciplinary Approach*. New York - London - New Delhi - Sydney: Bloomsbury, 53-72.
- Piccone Stella, S. (2003). *Esperienze multiculturali. Origini e problemi*. Roma: Carocci.
- Planchenault, G. (2010). Displacement and Plurilingualism in *Inch'Allah Dimanche: Appropriating the Other's Language in Order to find One's Place*. In V. Berger & M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Berlin - Münster - Wien - Zürich - London: LIT Verlag, 99-110.
- Pollini, G. (2002). Dalla cassetta degli attrezzi: classificazioni e tipologie. In G. Pollini & G. Scidà (eds.), *Sociologia delle migrazioni e della società multi-etnica*. Milano: Franco Angeli, 65-97.
- Ranzato, I. (2006). Tradurre dialetti e socioletti nel cinema e nella televisione. In N. Armstrong & F. M. Federici (eds.), *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, 143-162.
- Ranzato, I. (2010). Localising Cockney: translating dialect into Italian. In J. Díaz Cintas, A. Matamala & J. Neves (eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2*. Amsterdam - New York: Rodopi, 109-122.
- Remael, A., Orero P. & Carroll, M. (eds.). (2012). *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*. Amsterdam - New York: Rodopi.

- Remael, A. & Neves, J. (eds.). (2007). *A tool for social integration? Audiovisual translation from different angles. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 6.
- Rondolino, G. & Tomasi, D. (2010). *Manuale di storia del cinema*. Torino: UTET.
- Rossato, L. & Chiaro, D. (2010). Audiences and Translated Humour: An Empirical Study. In D. Chiaro (ed.), *Translation, Humour and the Media*. London - New York: Continuum, 121-137.
- Rossato, L. (2007). Cara Germania Est addio: quando le cose non sono quello che sembrano. In M. G. Scelfo & S. Petroni (eds.), *Lingua, cultura e ideologia nella traduzione di testi multimediali (Cinema, televisione, web)*. Roma: Aracne, 77-105.
- Rudin, E. (1996). *Tender Accents of Sound. Spanish in the Chicano Novel in English*. Tempe: Bilingual Press.
- Sabatini, F. & Coletti, V. (2008). *Il Sabatini Coletti. Dizionario della Lingua Italiana*. Firenze; Sansoni.
- Salmon Kovarski, L. (2000). Tradurre l'etnoletto: come doppiare in italiano l' "accento ebraico". In R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti & S. Bernardini (eds.), *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?*. Bologna: CLUEB, 67-84.
- Sanz Ortega, E. (2011). Subtitling and the Relevance of Non-verbal Information in Polyglot Films. *New Voices in Translation Studies*, 7, 19-34.
- Sassen, S. (1999). *Migranti, coloni, rifugiati. Dall'emigrazione di massa alla fortezza Europa*. Traduzione di Maria Gregorio. Milano: Feltrinelli.
- Scelfo, M. G. (2007). Ibridismo linguistico e ideologico nella traduzione audiovisiva di *Terra e Libertà* di Ken Loach. In M. G. Scelfo & S. Petroni (eds.), *Lingua, cultura e ideologia nella traduzione di testi multimediali (Cinema, televisione, web)*. Roma: Aracne, 213-228.
- Schank, R. C. & Abelson, R. P. (1977). *Scripts, plans, goals and understanding: an inquiry into human knowledge structures*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Şerban A. & Meylaerts, R. (eds.), *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13.
- Şerban, A. (2012). Translation as alchemy: The aesthetics of multilingualism in film. *MonTI*, 4, 39-63.
- Sho(c)hat, E. & Stam R. (1985). The Cinema After Babel: Language, Difference, Power. *Screen* 26(3-4): 35-58.
- Shohat, E. & Stam R. (1994). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London - New York: Routledge.
- Stam, R., Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo. Parole chiave nell'analisi del film*. Edizione italiana a cura di Alessandra Raengo. Milano: Bompiani.
- Sternberg, M. (1981). Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis. *Poetics Today*, 2(4), 221-239.
- Taylor, C. J. (2006). The Translation of Regional Variety in the Films of Ken Loach. In N. Armstrong & F. M. Federici (eds.), *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, 37-52.
- Tortoriello, A. (2012). Lost in subtitling? The case of geographically connotated language. In S. Bruti & E. Di Giovanni (eds.), *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*. Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Oxford - Wien: Peter Lang, 97-112.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins.

- Truffaut, F. (2009). *Il cinema secondo Hitchcock*. Con la collaborazione di Helen Scott. Edizione definitiva. Traduzione di Giuseppe Ferrari e Francesco Pititto. Milano: il Saggiatore.
- UNESCO Institute for Statistics (2012a). *From International Blockbusters to National Hits. Analysis of the 2010 Cinema Survey*. Information Bulletin, 8. Disponibile on-line all'indirizzo: <<http://www.uis.unesco.org/FactSheets/Documents/ib8-analysis-cinema-production-2012-en2.pdf>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- UNESCO Institute for Statistics (2012b). *Linguistic Diversity of Feature Films*. UIS Fact Sheet February 2012, 17. Disponibile on-line all'indirizzo: <<http://www.uis.unesco.org/FactSheets/Documents/fs17-2012-linguistic-diversity-film-en5.pdf>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- UNESCO Institute for Statistics (2013). *Feature Film Diversity*. UIS Fact Sheet May 2013, 24. Disponibile on-line all'indirizzo: <<http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/fs24-feature-film-diversity-en.pdf>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Valdeón, R. A. (2005). Asymmetric representations of languages in contact: uses and translations of French and Spanish in *Frasier*. In D. Delabastita & R. Grutman (eds.), *Fictionalising Translation and Multilingualism. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 4, 279-294.
- Vanoye, F. (1985). Conversations publiques. In F. Vanoye (ed.), *La Parole au Cinéma. Special Issue of Iris*. 3(1), 99-118.
- Vermeulen, A. (2012) Heterolingualism in Audiovisual Translation: *De Zaak Alzheimer / La Memoria del Asesino*. In A. Remael, P. Orero & M. Carroll (eds.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*. Amsterdam - New York: Rodopi, 295-312.
- Vitale, E. (2004). *Ius migrandi. Figure di erranti al di qua della cosmopoli*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Voellmer, E. & Zabalbeascoa, P. (2014). How heterolingual can a dubbed film be? Language combinations and national traditions as determining factors. In A. Şerban & R. Meylaerts (eds.), *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective. Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13, 232-250.
- Voellmer, E. (2014). When *Herman the German* becomes *Erik der Wikinger*: Heterolingualism in US Sitcoms and Their German Dubbed Versions. In A. W. Khalifa (ed.), *Translators Have Their Say? Translation and Power of Agency*. Berlin - Münster - Wien - Zürich - London: LIT Verlag, 153-173.
- Wahl, C. (2005). Discovering a genre: The polyglot film. *Cinemascope 1: Translating the cinematic experience across cultures*, 1-8. Disponibile anche in italiano con il titolo: Scoprendo un genere. Il film poliglotta. Traduzione di Massimiliano Gaudiosi, pp. 1-8. <<http://www.cinemascope.it>> (ultimo accesso: 24/11/2014).
- Wahl, C. (2008). 'Du Deutscher, Toi Français, You English: Beautiful!' – The Polyglot Film as a Genre. In M. Christensen & N. Erdögan (eds.), *Shifting Landscapes: Film and Media in European Context*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 334-350.
- Wallmach, K. (2013). Dealing with multilingualism at university: the case of South Africa. Comunicazione presentata al convegno internazionale *L'Università per il multilinguismo: politiche per le lingue straniere, politiche per l'italiano*. Bologna: Università di Bologna, 21- 22 Maggio 2013.
- Zabalbeascoa, P. & Corrius, M. (2012). How Spanish in an American film is rendered in translation. Dubbing *Butch Cassidy and The Sundance Kid* in Spain. *Perspectives*, 1-16.

- Zabalbeascoa, P. & Voellmer, E. (2014). Accounting for Multilingual Films in Translation Studies. Intradtextual Translation in Dubbing. In D. Abend-David (ed.), *Media and Translation. An Interdisciplinary Approach*. New York - London - New Delhi - Sydney: Bloomsbury, 25–52
- Zabalbeascoa, P. (1996). Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator*, 2 (2), 235-257.
- Zabalbeascoa, P. (1997). Dubbing and the nonverbal dimension of translation. In F. Poyatos (ed.), *Nonverbal Communication and Translation. New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins, 327-342.
- Zabalbeascoa, P. (2010). Translation in constrained communication and entertainment. In J. Díaz Cintas, A. Matamala & J. Neves (eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2*. Amsterdam - New York: Rodopi, 25-40.
- Zabalbeascoa, P. (2012). Translating Heterolingual Audiovisual Humor: Beyond the Blinkers of Traditional Thinking. In J. Muñoz-Basols, C. Fouto, L. Soler González & T. Fisher (eds.), *The Limits of Literary Translation: Expanding Frontiers in Iberian Languages*. Kassel: Reichenberger, 317-338.
- Zabalbeascoa, P. (2014). Introducción. La combinación de lenguas como mecanismo de humor y problema de traducción audiovisual. In G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis & E. Perego (eds.), *Translating Humour in Audiovisual Texts*. Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Oxford - Wien: Peter Lang, 25-47.
- Zanotti, S. (2011). Dubbing and Re-Dubbing: When, How and Why? Comunicazione presentata al convegno internazionale *Media for All 4 - Audiovisual Translation Tacking Stock*. Londra: Imperial College, 28 giugno- 1 luglio 2011.
- Zanotti, S. (2012). Racial stereotypes on screen: Dubbing strategies from past to present. In S. Bruti & E. Di Giovanni (eds.), *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*. Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Oxford - Wien: Peter Lang, 153-170.
- Zárate, S. (2010). Bridging the gap between Deaf Studies and AVT for Deaf children. In J. Díaz Cintas, A. Matamala & J. Neves (eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2*. Amsterdam - New York: Rodopi, 159-174.
- Zingarelli, N. (2014). *Lo Zingarelli 2015. Vocabolario della lingua italiana*. A cura di M. Cannella & B. Lazzarini. Bologna: Zanichelli.
- Zolberg, A. R. (1997). Richiesti ma non benvenuti. *Rassegna Italiana di Sociologia*, 1 (gennaio-marzo), 19-40.

Siti internet

- Accademia della Crusca* <<http://www.accademiadellacrusca.it>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- aSinc* <<http://www.asinc.it>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Babel (2006) IMAGINING BABEL: THE SCRIPT*
<<http://www.visualhollywood.com/movies/babel/about3.php>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Ciak Hollywood - Il doppiaggio italiano nel cinema americano della Golden Age*
<<http://www.ciakhollywood.com/doppiaggio>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
- Cinemascope* <<http://www.cinemascope.it>> (ultimo accesso: 24/11/2014).

Dizionari Larousse bilingui online <<http://www.larousse.com/it/dizionari/bilingui>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
Il mondo dei doppiatori <<http://www.antoniogenna.net/doppiaggio>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
Internet Movie Data Base <<http://www.imdb.com>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
Real Academia Española <<http://www.rae.es/>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
UNESCO Institute for Statistics <<http://www.uis.unesco.org/Pages/default.aspx>> (ultimo accesso: 20/05/2015).
Vocabolario Treccani <<http://www.treccani.it/vocabolario/>> (ultimo accesso: 20/05/2015).

APPENDICE A
FILM DEL PRIMO SOTTOCAMPIONE

Anno	Regista	Titolo originale	Titolo italiano Titolo internazionale	Paese
1932	Frank Borzage	<i>A Farewell to Arms</i>	<i>Addio alle armi</i>	USA
1932	Ernst Lubitsch	<i>Trouble in Paradise</i>	<i>Mancia competente</i>	USA
1932	Joseph von Sternberg	<i>Shanghai Express</i>	<i>Shanghai Express</i>	USA
1933	Frank Capra	<i>The Bitter Tea of Gen. Yen</i>	<i>L'amaro tè del generale Yen</i>	USA
1933	Rouben Mamoulian	<i>Queen Christina</i>	<i>La regina Cristina</i>	USA
1934	Alfred Hitchcock	<i>The Man Who Knew Too Much</i>	<i>L'uomo che sapeva troppo</i>	UK
1935	Clarence Brown	<i>Anna Karenina</i>	<i>Anna Karenina</i>	USA
1936	Alfred Hitchcock	<i>The Secret Agent</i>	<i>L'agente segreto / Amore e mistero</i>	UK
1936	Howard Hawks	<i>The Road to Glory</i>	<i>Le vie della gloria</i>	USA
1937	Ernst Lubitsch	<i>Angel</i>	<i>Angelo</i>	USA
1937	Jean Renoir	<i>La grande illusion</i>	<i>La grande illusione</i> <i>Grand Illusion</i>	Francia
1937	Douglas Sirk	<i>La Habanera</i>	<i>Habanera</i> <i>La Habanera</i>	Germania
1937	Frank Capra	<i>Lost Horizon</i>	<i>Orizzonte perduto</i>	USA
1937	Mario Camerini	<i>Il signor Max</i>	<i>Mister Max</i>	Italia
1937	Mark Sandrich	<i>Shall We Dance</i>	<i>Voglio danzar con te</i>	USA
1938	Frank Capra	<i>You Can't Take It With You</i>	<i>L'eterna illusione</i>	USA
1938	Alfred Hitchcock	<i>The Lady Vanishes</i>	<i>La signora scompare</i>	UK
1939	Leo McCarey	<i>Love Affair</i>	<i>Un grande amore</i>	USA
1940	Charles Chaplin	<i>The Great Dictator</i>	<i>Il grande dittatore</i>	USA

1940	Alfred Hitchcock	<i>Rebecca</i>	<i>Rebecca, la prima moglie</i>	USA
1940	Alfred Hitchcock	<i>Foreign Correspondent</i>	<i>Il prigioniero di Amsterdam / Corrispondente 17</i>	USA
1942	Michael Curtiz	<i>Casablanca</i>	<i>Casablanca</i>	USA
1943	Sam Wood	<i>For Whom the Bell Tolls</i>	<i>Per chi suona la campana</i>	USA
1944	Alfred Hitchcock	<i>Lifeboat</i>	<i>Prigionieri dell'oceano</i>	USA
1945	Roberto Rossellini	<i>Roma città aperta</i>	<i>Rome, Open City / Open City</i>	Italia
1946	Alfred Hitchcock	<i>Notorious</i>	<i>Notorious, l'amante perduta</i>	USA
1946	Roberto Rossellini	<i>Paisà</i>	<i>Paisan</i>	Italia
1946	Orson Welles	<i>The Stranger</i>	<i>Lo straniero</i>	USA
1948	Roberto Rossellini	<i>Germania anno zero</i>	<i>Germany Year Zero</i>	Italia, Francia, Germania
1948	Lewis Milestone	<i>Arch of Triumph</i>	<i>Arco di trionfo</i>	USA
1948	Alberto Lattuada	<i>Senza pietà</i>	<i>Without Pity</i>	Italia
1948	George Sidney	<i>The Three Musketeers</i>	<i>I tre moschettieri</i>	USA
1948	Billy Wilder	<i>The Emperor Waltz</i>	<i>Il valzer dell'imperatore</i>	USA
1949	Howard Hawks	<i>I Was a Male War Bride</i>	<i>Ero uno sposo di guerra</i>	USA
1949	Carol Reed	<i>The Third Man</i>	<i>Il terzo uomo</i>	UK, USA
1950	Roberto Rossellini	<i>Stromboli, terra di Dio</i>	<i>Stromboli</i>	Italia, USA
1951	Vincente Minnelli	<i>An American in Paris</i>	<i>Un americano a Parigi</i>	USA
1951	Luciano Emmer	<i>Parigi è sempre Parigi</i>	<i>Paris Is Always Paris</i>	Italia, Francia
1951	Carlo Lizzani	<i>Achtung! Banditi!</i>	<i>Attention! Bandits!</i>	Italia
1951	Alfred Hitchcock	<i>Strangers on a Train</i>	<i>L'altro uomo / Delitto per delitto</i>	USA

1953	Vittorio De Sica	<i>Stazione Termini</i>	<i>Terminal Station</i>	Italia, USA
1953	John Huston	<i>Beat the Devil</i>	<i>Il tesoro dell'Africa</i>	USA, UK, Italia
1953	Alfred Hitchcock	<i>I Confess</i>	<i>Io confesso</i>	USA
1954	Roberto Rossellini	<i>Viaggio in Italia</i>	<i>Voyage to Italy / Journey to Italy</i>	Italia, Francia
1954	Joseph L. Mankiewicz	<i>The Barefoot Contessa</i>	<i>La contessa scalza</i>	USA
1954	Luchino Visconti	<i>Senso</i>	<i>Senso</i>	Italia
1955	Robert Z. Leonard	<i>La donna più bella del mondo</i>	<i>Beautiful But Dangerous / The World's Most Beautiful Woman</i>	Italia
1955	Alfred Hitchcock	<i>To Catch a Thief</i>	<i>Caccia al ladro</i>	USA
1955	Daniel Mann	<i>The Rose Tattoo</i>	<i>La rosa tatuata</i>	USA
1956	Alfred Hitchcock	<i>The Man Who Knew Too Much</i>	<i>L'uomo che sapeva troppo</i>	USA
1956	Alfred Hitchcock	<i>The Wrong Man</i>	<i>Il ladro</i>	USA
1956	Charles Walters	<i>High Society</i>	<i>Alta società</i>	USA
1957	Leo McCarey	<i>An Affair to Remember</i>	<i>Un amore splendido</i>	USA
1957	Rouben Mamoulian	<i>Silk Stockings</i>	<i>La bella di Mosca</i>	USA
1957	Laurence Olivier	<i>The Prince and the Showgirl</i>	<i>Il principe e la ballerina</i>	UK, USA
1958	Orson Welles	<i>Touch of Evil</i>	<i>L'infernale Quinlan</i>	USA
1960	George Cukor	<i>Let's Make Love</i>	<i>Facciamo l'amore</i>	USA
1960	Melville Shavelson	<i>It Started in Naples</i>	<i>La baia di Napoli</i>	USA
1961	Billy Wilder	<i>One, Two, Three</i>	<i>Uno, due, tre!</i>	USA
1961	Stanley Kramer	<i>Judgement at Nuremberg</i>	<i>Vincitori e vinti</i>	USA
1961	Robert Wise	<i>West Side Story</i>	<i>West side story</i>	USA
1961	J. Lee Thompson	<i>The Guns of Navarone</i>	<i>I cannoni di Navarone</i>	USA
1962	François Truffaut	<i>Jules et Jim</i>	<i>Jules e Jim</i>	Francia

			<i>Jules and Jim</i>	
1962	David Lean	<i>Lawrence of Arabia</i>	<i>Lawrence d'Arabia</i>	UK
1963	Nicholas Ray	<i>55 Days at Peking</i>	<i>55 giorni a Pechino</i>	USA
1963	Jean-Luc Godard	<i>Le mépris</i>	<i>Il disprezzo</i> <i>Contempt</i>	Francia, Italia
1963	Vincente Minelli	<i>The Courtship of Eddie's Father</i>	<i>Una fidanzata per papà</i>	USA
1965	Delmer Daves	<i>The Battle of the Villa Fiorita</i>	<i>Accadde un'estate</i>	UK, USA
1965	Blake Edwards	<i>The Great Race</i>	<i>La grande corsa</i>	USA
1965	Jean-Luc Godard	<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i>	<i>Agente Lemmy Caution, missione Alphaville</i> <i>Alphaville: A Strange Adventure of Lemmy Caution</i>	Francia, Italia
1965	Richard Quine	<i>How to Murder Your Wife</i>	<i>Come uccidere vostra moglie</i>	USA
1966	Chaplin Charles	<i>A Countess from Hong Kong</i>	<i>La contessa di Hong Kong</i>	UK, USA
1966	Alfred Hitchcock	<i>Torn Curtain</i>	<i>Il sipario strappato</i>	USA
1966	Gillo Pontecorvo	<i>La battaglia di Algeri</i>	<i>La bataille d'Alger / The Battle of Algiers</i>	Italia, Algeria
1968	Ettore Scola	<i>Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?</i>	<i>Will Our Heroes Be Able to Find Their Friend Who Has Mysteriously Disappeared in Africa?</i>	Italia
1968	Mario Monicelli	<i>La ragazza con la pistola</i>	<i>The Girl with a Pistol</i>	Italia
1968	Melvin Frank	<i>Buona Sera, Mrs. Campbell</i>	<i>Buonasera, signora Campbell</i>	USA
1968	Orson Welles	<i>Une histoire immortelle</i>	<i>Storia immortale</i> <i>The Immortal Story</i>	Francia
1969	Alfred Hitchcock	<i>Topaz</i>	<i>Topaz</i>	USA
1971	Nanni Loy	<i>Detenuto in attesa di</i>	<i>In Prison Awaiting</i>	Italia

		<i>giudizio</i>	<i>Trial</i>	
1971	François Truffaut	<i>Les deux anglaises et le Continent</i>	<i>Le due inglesi</i> <i>Two English Girls</i>	Francia
1971	Mario Monicelli	<i>La mortadella</i>	<i>Lady Liberty</i>	Italia, Francia
1972	Billy Wilder	<i>Avanti!</i>	<i>Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?</i>	USA
1973	François Truffaut	<i>La nuit américaine</i>	<i>Effetto notte</i> <i>Day for Night</i>	Francia, Italia
1975	François Truffaut	<i>L'histoire d'Adèle H.</i>	<i>Adele H., una storia d'amore</i> <i>The Story of Adele H.</i>	Francia
1975	John Milius	<i>The Wind And the Lion</i>	<i>Il vento e il leone</i>	USA
1978	Michael Cimino	<i>The Deer Hunter</i>	<i>Il cacciatore</i>	USA, UK
1979	Francis Ford Coppola	<i>Apocalypse Now</i>	<i>Apocalypse Now</i>	USA
1981	Steven Spielberg	<i>Raiders of the Lost Ark</i>	<i>I predatori dell'arca perduta</i>	USA
1983	Michael Radford	<i>Another Time, Another Place</i>	<i>Another Time, Another Place - Una storia d'amore</i>	UK
1983	Carlo Verdone	<i>Acqua e sapone</i>	<i>Soap and Water</i>	Italia
1984	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones and the Temple of Doom</i>	<i>Indiana Jones e il tempio maledetto</i>	USA
1986	James Ivory	<i>A Room with a View</i>	<i>Camera con vista</i>	UK
1987	Steven Spielberg	<i>Empire of the Sun</i>	<i>L'impero del sole</i>	USA
1987	Louis Malle	<i>Au revoir les enfants</i>	<i>Arrivederci, ragazzi</i> <i>Au revoir les enfants</i>	Francia, Germania
1988	Charles Crichton	<i>A Fish Called Wanda</i>	<i>Un pesce di nome Wanda</i>	UK, USA
1989	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones and the Last Crusade</i>	<i>Indiana Jones e l'ultima crociata</i>	USA
1990	Agnieszka Holland	<i>Hitlerjunge Salomon</i>	<i>Europa Europa</i> <i>Europa Europa</i>	Germania, Francia

1990	Lawrence Kasdan	<i>I Love You to Death</i>	<i>Ti amerò.. fino ad ammazzarti</i>	USA
1993	Steven Spielberg	<i>Schindler's List</i>	<i>Schindler's List - La lista di Schindler</i>	USA
1995	Ken Loach	<i>Land and Freedom</i>	<i>Terra e libertà</i>	UK, Spagna, Germania
1996	Ken Loach	<i>Carla's Song</i>	<i>La canzone di Carla</i>	UK, Nicaragua, Spagna
1997	Steven Spielberg	<i>Amistad</i>	<i>Amistad</i>	USA
1997	Roberto Benigni	<i>La vita è bella</i>	<i>Life Is Beautiful</i>	Italia
1997	Anthony Minghella	<i>The English Patient</i>	<i>Il paziente inglese</i>	USA
1998	Steven Spielberg	<i>Saving Private Ryan</i>	<i>Salvate il soldato Ryan</i>	USA
1998	Radu Mihăileanu	<i>Train de vie</i>	<i>Train de vie - Un treno per vivere Train of Life</i>	Francia, Belgio, Paesi Bassi, Romania
1998	Emir Kusturica	<i>Crna mačka, beli mačor</i>	<i>Gatto nero, gatto bianco Black Cat, White Cat</i>	Yugoslavia (ora Serbia), Francia, Germania
1999	Anthony Minghella	<i>The Talented Mr. Ripley</i>	<i>Il talento di Mr. Ripley</i>	USA
2000	Ken Loach	<i>Bread and Roses</i>	<i>Bread and Roses</i>	UK, Francia, Germania, Spagna, Italia, Svizzera

APPENDICE A bis
PAESI DI PRODUZIONE DEI FILM DEL PRIMO
SOTTOCAMPIONE INDICATI NEI QUATTRO DIZIONARI
CONSULTATI

I dati indicati per il dizionario on-line IMDb (www.imdb.it) si riferiscono all'ultimo accesso effettuato in data 10/05/2014.

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Paese IMDb	Paese Morandini	Paese Mereghetti	Paese Farinotti
1932	<i>A Farewell to Arms</i> <i>Addio alle armi</i>	USA	USA	USA	USA
1932	<i>Trouble in Paradise</i> <i>Mancia competente</i>	USA	USA	USA	USA
1932	<i>Shanghai Express</i> <i>Shanghai Express</i>	USA	USA	USA	USA
1933	<i>The Bitter Tea of Gen. Yen</i> <i>L'amaro tè del generale Yen</i>	USA	USA	USA	USA
1933	<i>Queen Christina</i> <i>La regina Cristina</i>	USA	USA	USA	USA
1934	<i>The Man Who Knew Too Much</i> <i>L'uomo che sapeva troppo</i>	UK	UK	UK	UK
1935	<i>Anna Karenina</i> <i>Anna Karenina</i>	USA	USA	USA	USA
1936	<i>The Secret Agent</i> <i>L'agente segreto / Amore e mistero</i>	UK	UK	UK	UK
1936	<i>The Road to Glory</i> <i>Le vie della gloria</i>	USA	USA	USA	USA
1937	<i>Angel</i> <i>Angelo</i>	USA	USA	USA	USA
1937	<i>La grande illusion</i>	Francia	Francia	Francia	Francia

	<i>La grande illusione</i>				
1937	<i>La Habanera</i> <i>Habanera</i>	Germania	Germania	Germania	Germania
1937	<i>Lost Horizon</i> <i>Orizzonte perduto</i>	USA	USA	USA	USA
1937	<i>Il signor Max</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
1937	<i>Shall We Dance</i> <i>Voglio danzar con te</i>	USA	USA	USA	USA
1938	<i>You Can't Take It With You</i> <i>L'eterna illusione</i>	USA	USA	USA	USA
1938	<i>The Lady Vanishes</i> <i>La signora scompare</i>	UK	UK	UK	UK
1939	<i>Love Affair</i> <i>Un grande amore</i>	USA	USA	USA	USA
1940	<i>The Great Dictator</i> <i>Il grande dittatore</i>	USA	USA	USA	USA
1940	<i>Rebecca</i> <i>Rebecca, la prima moglie</i>	USA	USA	USA	USA
1940	<i>Foreign Correspondent</i> <i>Il prigioniero di Amsterdam /</i> <i>Corrispondente 17</i>	USA	USA	USA	USA
1942	<i>Casablanca</i> <i>Casablanca</i>	USA	USA	USA	USA
1943	<i>For Whom the Bell Tolls</i> <i>Per chi suona la campana</i>	USA	USA	USA	USA
1944	<i>Lifeboat</i> <i>Prigionieri dell'oceano</i>	USA	USA	USA	USA
1945	<i>Roma città aperta</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
1946	<i>Notorious</i> <i>Notorious, l'amante perduta</i>	USA	USA	USA	USA

1946	<i>Paisà</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
1946	<i>The Stranger</i> <i>Lo straniero</i>	USA	USA	USA	USA
1948	<i>Germania anno zero</i>	Italia, Francia, Germania	Italia, Germania	Italia, Francia, Germania	Italia
1948	<i>Arch of Triumph</i> <i>Arco di trionfo</i>	USA	USA	USA	USA
1948	<i>Senza pietà</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
1948	<i>The Three Musketeers</i> <i>I tre moschettieri</i>	USA	USA	USA	USA
1948	<i>The Emperor Waltz</i> <i>Il valzer dell'imperatore</i>	USA	USA	USA	USA
1949	<i>I Was a Male War Bride</i> <i>Ero uno sposo di guerra</i>	USA	USA	USA	USA
1949	<i>The Third Man</i> <i>Il terzo uomo</i>	UK	UK, USA	UK; USA	UK
1950	<i>Stromboli, terra di Dio</i>	Italia, USA	Italia, USA	Italia	Italia
1951	<i>An American in Paris</i> <i>Un americano a Parigi</i>	USA	USA	USA	USA
1951	<i>Parigi è sempre Parigi</i>	Italia, Francia	Italia, Francia	Italia, Francia	Italia
1951	<i>Achtung! Banditi!</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
1951	<i>Strangers on a Train</i> <i>L'altro uomo / Delitto per delitto</i>	USA	USA	USA	USA
1953	<i>Stazione Termini</i>	Italia, USA	Italia, USA	Italia, USA	Italia, USA
1953	<i>Beat the Devil</i> <i>Il tesoro dell'Africa</i>	USA, UK, Italia	USA, Italia	USA, UK, Italia	USA
1953	<i>I Confess</i> <i>Io confesso</i>	USA	USA	USA	USA
1954	<i>Viaggio in Italia</i>	Italia, Francia	Italia, Francia	Italia, Francia	Italia

1954	<i>The Barefoot Contessa</i> <i>La contessa scalza</i>	USA, Italia	USA	USA	USA
1954	<i>Senso</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
1955	<i>La donna più bella del mondo</i>	Italia, Francia	Italia	Italia	Italia
1955	<i>To Catch a Thief</i> <i>Caccia al ladro</i>	USA	USA	USA	USA
1955	<i>The Rose Tattoo</i> <i>La rosa tatuata</i>	USA	USA	USA	USA
1956	<i>The Man Who Knew Too Much</i> <i>L'uomo che sapeva troppo</i>	USA	USA	USA	USA
1956	<i>The Wrong Man</i> <i>Il ladro</i>	USA	USA	USA	USA
1956	<i>High Society</i> <i>Alta società</i>	USA	USA	USA	USA
1957	<i>An Affair to Remember</i> <i>Un amore splendido</i>	USA	USA	USA	USA
1957	<i>Silk Stockings</i> <i>La bella di Mosca</i>	USA	USA	USA	USA
1957	<i>The Prince and the Showgirl</i> <i>Il principe e la ballerina</i>	UK, USA	UK, USA	UK, USA	USA
1958	<i>Touch of Evil</i> <i>L'infernale Quinlan</i>	USA	USA	USA	USA
1960	<i>Let's Make Love</i> <i>Facciamo l'amore</i>	USA	USA	USA	USA
1960	<i>It Started in Naples</i> <i>La baia di Napoli</i>	USA	USA	USA	USA
1961	<i>One, Two, Three</i> <i>Uno, due, tre!</i>	USA	USA	USA	USA
1961	<i>Judgement at Nuremberg</i>	USA	USA	USA	USA

	<i>Vincitori e vinti</i>				
1961	<i>West Side Story</i> <i>West side story</i>	USA	USA	USA	USA
1961	<i>The Guns of Navarone</i> <i>I cannoni di Navarone</i>	USA, UK	USA	USA	USA
1962	<i>Jules et Jim</i> <i>Jules e Jim</i>	Francia	Francia	Francia	Francia
1962	<i>Lawrence of Arabia</i> <i>Lawrence d'Arabia</i>	UK	UK	UK	UK
1963	<i>55 Days at Peking</i> <i>55 giorni a Pechino</i>	USA	USA, Spagna	USA	USA
1963	<i>Le mépris</i> <i>Il disprezzo</i>	Francia, Italia	Francia, Italia	Francia, Italia	Francia
1963	<i>The Courtship of Eddie's Father</i> <i>Una fidanzata per papà</i>	USA	USA	USA	USA
1965	<i>The Battle of the Villa Fiorita</i> <i>Accadde un'estate</i>	UK	USA	UK, USA	UK
1965	<i>The Great Race</i> <i>La grande corsa</i>	USA	USA	USA	USA
1965	<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i> <i>Agente Lemmy Caution, missione Alphaville</i>	Francia, Italia	Francia, Italia	Francia, Italia	Francia
1965	<i>How to Murder Your Wife</i> <i>Come uccidere vostra moglie</i>	USA	USA	USA	USA
1966	<i>A Countess from Hong Kong</i> <i>La contessa di Hong Kong</i>	UK	UK	UK, USA	USA
1966	<i>Torn Curtain</i> <i>Il sipario strappato</i>	USA	USA	USA	USA

1966	<i>La battaglia di Algeri</i>	Italia, Algeria	Italia, Algeria	Italia, Algeria	Italia
1968	<i>Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
1968	<i>La ragazza con la pistola</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
1968	<i>Buona Sera, Mrs. Campbell</i> <i>Buonasera, signora Campbell</i>	USA	USA	USA	USA
1968	<i>Une histoire immortelle</i> <i>Storia immortale</i>	Francia	Francia	Francia	Francia
1969	<i>Topaz</i> <i>Topaz</i>	USA	USA	USA	USA
1971	<i>Detenuto in attesa di giudizio</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
1971	<i>Les deux anglaises et le Continent</i> <i>Le due inglesi</i>	Francia	Francia	Francia	Francia
1971	<i>La mortadella</i>	Italia, Francia	Italia, Francia	Italia	Italia
1972	<i>Avanti!</i> <i>Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?</i>	USA, Italia	USA	USA	USA
1973	<i>La nuit américaine</i> <i>Effetto notte</i>	Francia, Italia	Francia, Italia	Francia	Francia
1975	<i>L'histoire d'Adèle H.</i> <i>Adele H., una storia d'amore</i>	Francia	Francia	Francia	Francia
1975	<i>The Wind And the Lion</i> <i>Il vento e il leone</i>	USA	USA	USA	USA
1978	<i>The Deer Hunter</i> <i>Il cacciatore</i>	USA, UK	USA	USA	USA, UK
1979	<i>Apocalypse Now</i> <i>Apocalypse Now</i>	USA	USA	USA	USA

1981	<i>Raiders of the Lost Ark</i> <i>I predatori dell'arca perduta</i>	USA	USA	USA	USA
1983	<i>Another Time, Another Place</i> <i>Another Time, Another Place - Una storia d'amore</i>	UK	UK	UK	UK
1983	<i>Acqua e sapone</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
1984	<i>Indiana Jones and the Temple of Doom</i> <i>Indiana Jones e il tempio maledetto</i>	USA	USA	USA	USA
1986	<i>A Room with a View</i> <i>Camera con vista</i>	UK	UK	UK	UK
1987	<i>Empire of the Sun</i> <i>L'impero del sole</i>	USA	USA	USA	UK, USA
1987	<i>Au revoir les enfants</i> <i>Arrivederci, ragazzi</i>	Francia, Germania, Italia	Francia	Francia, Germania	Francia
1988	<i>A Fish Called Wanda</i> <i>Un pesce di nome Wanda</i>	UK, USA	USA	UK	UK
1989	<i>Indiana Jones and the Last Crusade</i> <i>Indiana Jones e l'ultima crociata</i>	USA	USA	USA	USA
1990	<i>Hitlerjunge Salomon</i> <i>Europa Europa</i>	Germania, Francia, Polonia	Germania, Francia	Germania, Francia	Germania, Francia
1990	<i>I Love You to Death</i> <i>Ti amerò.. fino ad ammazzarti</i>	USA	USA	USA	USA
1993	<i>Schindler's List</i> <i>Schindler's List - La lista di Schindler</i>	USA	USA	USA	USA
1995	<i>Land and Freedom</i> <i>Terra e libertà</i>	UK, Spagna, Germania, Italia, Francia	UK, Spagna, Germania	UK, Spagna	UK, Spagna

1996	<i>Carla's Song</i> <i>La canzone di Carla</i>	UK, Spagna, Germania	UK, Nicaragua, Spagna	UK, Nicaragua, Spagna	UK
1997	<i>Amistad</i> <i>Amistad</i>	USA	USA	USA	USA
1997	<i>La vita è bella</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
1997	<i>The English Patient</i> <i>Il paziente inglese</i>	USA, UK	USA	USA	USA
1998	<i>Saving Private Ryan</i> <i>Salvate il soldato Ryan</i>	USA	USA	USA	USA
1998	<i>Train de vie</i> <i>Train de vie - Un treno per vivere</i>	Francia, Belgio, Paesi Bassi, Israele, Romania	Francia, Belgio, Paesi Bassi	Francia	Francia, Belgio, Germania, Romania
1998	<i>Crna mačka, beli mačor</i> <i>Gatto nero, gatto bianco</i>	Yugoslavia (ora Serbia), Francia, Germania, Austria, Grecia, USA	Yugoslavia (ora Serbia), Francia, Germania, UK	Yugoslavia (ora Serbia), Francia	Yugoslavia (ora Serbia), Francia
1999	<i>The Talented Mr. Ripley</i> <i>Il talento di Mr. Ripley</i>	USA	USA	USA	USA
2000	<i>Bread and Roses</i> <i>Bread and Roses</i>	UK, Francia, Germania, Spagna, Italia, Svizzera	UK, Francia, Germania, Spagna, Italia, Svizzera	UK	UK

APPENDICE B
FILM DEL SECONDO SOTTOCAMPIONE

Anno	Regista	Titolo originale	Titolo italiano Titolo internazionale	Paese
2000	Wong Kar-wai	<i>Fa yeung nin wa</i>	<i>In the mood for love</i> <i>In the Mood for Love</i>	Hong Kong, Francia
2000	Lone Scherfig	<i>Italiensk for begyndere</i>	<i>Italiano per principianti</i> <i>Italian for Beginners</i>	Danimarca
2000	Kate Woods	<i>Looking for Alibrandi</i>	<i>Terza generazione</i>	Australia
2000	Volker Schlöndorff	<i>Die Stille nach dem Schuß</i>	<i>Il silenzio dopo lo sparo</i> <i>The Legend of Rita</i>	Germania
2001	Mohsen Makhmalbaf	<i>Safar e Ghandehar</i>	<i>Viaggio a Kandahar</i> <i>The Sun Behind the Moon</i>	Iran, Francia
2001	Michael Bay	<i>Pearl Harbor</i>	<i>Pearl Harbor</i>	USA
2001	Joel Coen	<i>The Man Who Wasn't There</i>	<i>L'uomo che non c'era</i>	USA
2002	Costa-Gavras	<i>Amen.</i>	<i>Amen.</i> <i>Amen.</i>	Francia, Germania
2002	Roman Polanski	<i>The Pianist</i>	<i>Il pianista</i>	Francia, Germania, Polonia, UK
2002	Joel Zwick	<i>My Big Fat Greek Wedding</i>	<i>Il mio grasso grosso matrimonio greco</i>	USA, Canada
2002	Gurinder Chadha	<i>Bend It Like Beckham</i>	<i>Sognando Beckham</i>	UK, Germania
2002	Elia Suleiman	<i>Yadon ilaheyya</i>	<i>Intervento divino</i> <i>Divine Intervention</i>	Francia, Marocco, Germania, Palestina
2002	Steven Spielberg	<i>Minority Report</i>	<i>Minority Report</i>	USA
2002	Cédric Klapisch	<i>L'auberge espagnole</i>	<i>L'appartamento spagnolo</i> <i>Pot Luck /</i> <i>The Spanish Apartment</i>	Francia, Spagna
2003	Wolfgang Becker	<i>Good Bye Lenin!</i>	<i>Good Bye Lenin!</i> <i>Good Bye Lenin!</i>	Germania

2003	Sofia Coppola	<i>Lost in Translation</i>	<i>Lost in Translation - L'amore tradotto</i>	USA, Giappone
2003	Edward Zwick	<i>The Last Samurai</i>	<i>L'ultimo samurai</i>	USA
2003	Émile Gaudreault	<i>Mambo italiano</i>	<i>Mambo italiano</i>	Canada
2003	Siddiq Barmak	<i>Osama</i>	<i>Osama Osama</i>	Afghanistan, Irlanda, Giappone
2003	Audrey Wells	<i>Under the Tuscan Sun</i>	<i>Sotto il sole della Toscana</i>	USA, Italia
2004	Fatih Akin	<i>Gegen die Wand</i>	<i>La sposa turca Head-On</i>	Germania, Turchia
2004	Eytan Fox	<i>Walk on Water</i>	<i>Camminando sull'acqua</i>	Israele
2004	Steven Spielberg	<i>The Terminal</i>	<i>The Terminal</i>	USA
2004	Mel Gibson	<i>The Passion of the Christ</i>	<i>La passione di Cristo</i>	USA
2004	Gianni Amelio	<i>Le chiavi di casa</i>	<i>The Keys to the House</i>	Italia, Germania, Francia
2004	Eran Riklis	<i>The Syrian Bride</i>	<i>La sposa siriana</i>	Israele, Francia, Germania
2004	Oliver Hirschbiegel	<i>Der Untergang</i>	<i>La caduta - Gli ultimi giorni di Hitler Downfall</i>	Germania, Austria, Italia
2004	James L. Brooks	<i>Spanglish</i>	<i>Spanglish - Quando in famiglia sono in troppi a parlare</i>	USA
2004	Ken Loach	<i>Ae Fond Kiss...</i>	<i>Un bacio appassionato</i>	UK, Belgio, Italia, Spagna
2004	Dominic Harari, Teresa Pelegri	<i>Seres queridos</i>	<i>Il mio nuovo strano fidanzato Only Human</i>	Spagna, Argentina, Portogallo, UK
2004	Emir Kusturica	<i>Zivot je cudo</i>	<i>La vita è un miracolo Life is a Miracle</i>	Serbia e Montenegro (ora Serbia), Francia
2005	Liev Schreiber	<i>Everything Is Illuminated</i>	<i>Ogni cosa è illuminata</i>	USA
2005	Cédric Klapisch	<i>Les poupées russes</i>	<i>Bambole russe Russian Dolls</i>	Francia, UK
2005	Radu Mihăileanu	<i>Va, vis et deviens</i>	<i>Vai e vivrai Live and Become</i>	Francia, Israele, Belgio, Italia

2005	Ridley Scott	<i>Kingdom of Heaven</i>	<i>Le crociate - Kingdom of Heaven</i>	USA, UK, Spagna
2005	Abbas Kiarostami, Ken Loach, Ermanno Olmi	<i>Tickets</i>	<i>Tickets</i> <i>Tickets</i>	Italia, UK
2005	Cristina Comencini	<i>La bestia nel cuore</i>	<i>Don't Tell</i>	Italia, UK, Francia, Spagna
2005	Steven Spielberg	<i>Munich</i>	<i>Munich</i>	USA, Canada
2005	Amos Gitai	<i>Free Zone</i>	<i>Free Zone</i>	Israele, Belgio, Francia, Spagna
2005	Gavin Hood	<i>Tsotsi</i>	<i>Il suo nome è Tsotsi</i> <i>Tsotsi</i>	Sudafrica, UK
2005	Park Chan-wook	<i>Chinjeolhan geumjass</i>	<i>Lady Vendetta</i> <i>Sympathy for Lady Vengeance</i>	Corea del Sud
2006	Gianni Amelio	<i>La stella che non c'è</i>	<i>The Missing Star</i>	Italia, Svizzera, Francia, Singapore
2006	Emanuele Crialese	<i>Nuovomondo</i>	<i>Golden Door</i>	Italia, Francia
2006	Alejandro González Iñárritu	<i>Babel</i>	<i>Babel</i>	USA, Messico, Francia
2006	Fatih Akin	<i>Auf der anderen Seite</i>	<i>Ai confini del paradiso</i> <i>The Edge of Heaven</i>	Germania, Turchia
2006	Martin Scorsese	<i>The Departed</i>	<i>The Departed - Il bene e il male</i>	USA
2006	Ron Howard	<i>The Da Vinci Code</i>	<i>Il codice Da Vinci</i>	USA
2006	Susanne Bier	<i>Efter brylluppet</i>	<i>Dopo il matrimonio</i> <i>After the Wedding</i>	Danimarca, Svezia
2006	Larry Charles	<i>Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan</i>	<i>Borat - Studio culturale sull'America a beneficio della gloriosa nazione del Kazakhstan</i>	USA
2006	Edward Zwick	<i>Blood Diamond</i>	<i>Blood Diamond - Diamanti di sangue</i>	USA
2006	Robert De Niro	<i>The Good Shepherd</i>	<i>The Good Shepherd - L'ombra del potere</i>	USA
2006	Steven Soderbergh	<i>The Good German</i>	<i>Intrigo a Berlino</i>	USA
2006	Aki Kaurismäki	<i>Laitakaupungin valot</i>	<i>Le luci della sera</i>	Finlandia, Francia,

			<i>Lights in the Dusk</i>	Germania
2006	Cao Hamburger	<i>O ano em que meus pais saíram de férias</i>	<i>L'anno in cui i miei genitori andarono in vacanza</i> <i>The Year My Parents Went on Vacation</i>	Brasile
2007	Nadine Labaki	<i>Sukkar banat</i>	<i>Caramel</i> <i>Caramel</i>	Francia, Libano
2007	Ken Loach	<i>It's a Free World...</i>	<i>In questo mondo libero...</i>	UK, Italia, Germania, Spagna, Polonia
2007	Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi	<i>Persepolis</i>	<i>Persepolis</i> <i>Persepolis</i>	Francia, USA
2007	Thomas McCarthy	<i>The Visitor</i>	<i>L'ospite inatteso</i>	USA
2007	Marc Forster	<i>The Kite Runner</i>	<i>Il cacciatore di aquiloni</i>	USA
2007	Mike Nichols	<i>Charlie Wilson's War</i>	<i>La guerra di Charlie Wilson</i>	USA
2007	Gerardo Olivares	<i>14 kilómetros</i>	<i>14 kilómetros</i> <i>14 kilometers</i>	Spagna
2008	Danny Boyle	<i>Slumdog Millionaire</i>	<i>The Millionaire</i>	UK
2008	Ridley Scott	<i>Body of Lies</i>	<i>Nessuna verità</i>	USA
2008	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull</i>	<i>Indiana Jones e il regno del teschio di cristallo</i>	USA
2008	Spike Lee	<i>Miracle at St. Anna</i>	<i>Miracolo a Sant'Anna</i>	USA, Italia
2008	Woody Allen	<i>Vicky Cristina Barcelona</i>	<i>Vicky Cristina Barcelona</i>	USA, Spagna
2008	Uli Edel	<i>Der Baader Meinhof Komplex</i>	<i>La banda Baader Meinhof</i> <i>The Baader Meinhof Complex</i>	Germania, Francia
2008	Guillermo Arriaga	<i>The Burning Plain</i>	<i>The Burning Plain - Il confine della solitudine</i>	USA
2008	Eran Riklis	<i>Etz Limon</i>	<i>Il giardino di limoni - Lemon Tree</i> <i>Lemon Tree</i>	Israele, Germania, Francia
2008	Uberto Pasolini	<i>Machan</i>	<i>Machan - La vera storia di una falsa squadra</i>	Sri Lanka, Italia, Germania
2008	Edward Zwick	<i>Defiance</i>	<i>Defiance - I giorni del coraggio</i>	USA

2008	Bryan Singer	<i>Valkyrie</i>	<i>Operazione Valchiria</i>	USA, Germania
2008	Steven Soderbergh	<i>Che: Part One</i>	<i>Che - L'argentino</i>	USA, Spagna, Francia
2008	Steven Soderbergh	<i>Che: Part Two</i>	<i>Che - Guerriglia</i>	USA, Spagna, Francia
2008	Karin Albou	<i>Le chant des mariées</i>	<i>Il canto delle spose</i> <i>The Wedding Song</i>	Francia, Tunisia
2008	Ari Folman	<i>Vals Im Bashir</i>	<i>Valzer con Bashir</i> <i>Waltz with Bashir</i>	Israele, Francia, Germania, USA
2008	Clint Eastwood	<i>Gran Torino</i>	<i>Gran Torino</i>	USA, Australia
2008	Menno Meyjes	<i>Manolete</i>	<i>Manolete</i>	Spagna, UK, Francia, USA
2009	Ron Howard	<i>Angels & Demons</i>	<i>Angeli e demoni</i>	USA
2009	Pedro Almodóvar	<i>Los abrazos rotos</i>	<i>Gli abbracci spezzati</i> <i>Broken Embraces</i>	Spagna
2009	Philippe Lioret	<i>Welcome</i>	<i>Welcome</i> <i>Welcome</i>	Francia
2009	Samuel Maoz	<i>Lebanon</i>	<i>Lebanon</i> <i>Lebanon</i>	Israele, Francia, Germania, Libano
2009	Quentin Tarantino	<i>Inglourious Basterds</i>	<i>Bastardi senza gloria</i>	USA, Germania
2009	Giuseppe Tornatore	<i>Baaria</i>	<i>Baaria</i>	Italia, Francia
2009	Michael Haneke	<i>Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte</i>	<i>Il nastro bianco</i> <i>The White Ribbon</i>	Germania, Austria, Francia, Italia
2009	Roland Emmerich	<i>2012</i>	<i>2012</i>	USA, Canada
2009	Ethan Coen, Joel Coen	<i>A Serious Man</i>	<i>A Serious Man</i>	USA, UK, Francia
2009	Ken Loach	<i>Looking for Eric</i>	<i>Il mio amico Eric</i>	UK, Francia, Italia, Belgio, Spagna
2009	Fatih Akin	<i>Soul Kitchen</i>	<i>Soul Kitchen</i> <i>Soul Kitchen</i>	Germania
2009	Radu Mihăileanu	<i>Le concert</i>	<i>Il concerto</i> <i>The Concert</i>	Francia, Italia, Romania, Belgio, Russia
2009	Mona Achache	<i>Le hérisson</i>	<i>Il riccio</i>	Francia, Italia

			<i>The Hedgehog</i>	
2009	Jacques Audiard	<i>Un prophète</i>	<i>Il profeta</i> <i>A Prophet</i>	Francia, Italia
2009	Elia Suleiman	<i>The Time that Remains</i>	<i>Il tempo che ci rimane</i>	UK, Italia, Belgio, Francia
2009	Shirin Neshat, Shoja Azari	<i>Zanan-e bedun-e mardan</i>	<i>Donne senza uomini</i> <i>Women Without Men</i>	Germania, Austria, Francia
2009	Asghar Farhadi	<i>Darbareye Elly</i>	<i>About Elly</i> <i>About Elly</i>	Iran, Francia
2009	Micha Wald	<i>Simon Konianski</i>	<i>Simon Konianski</i> <i>Simon Konianski</i>	Francia, Belgio, Canada
2009	Clint Eastwood	<i>Invictus</i>	<i>Invictus - L'invincibile</i>	USA
2009	Rob Marshall	<i>Nine</i>	<i>Nine</i>	USA, Italia
2010	Abbas Kiarostami	<i>Copie conforme</i>	<i>Copia conforme</i> <i>Certified Copy</i>	Francia, Italia, Iran
2010	Gary Winick	<i>Letters to Juliet</i>	<i>Letters to Juliet</i>	USA
2010	Xavier Beauvois	<i>Des hommes et des dieux</i>	<i>Uomini di Dio</i> <i>Of Gods and Men</i>	Francia
2010	Claudio Cupellini	<i>Una vita tranquilla</i>	<i>A Quiet Life</i>	Italia, Francia, Germania
2010	Susanne Bier	<i>Hævnen</i>	<i>In un mondo migliore</i> <i>In a Better World</i>	Danimarca, Svezia
2010	Eran Riklis	<i>The Human Resources Manager</i>	<i>Il responsabile delle risorse umane</i>	Israele, Germania, Francia, Romania
2010	Clint Eastwood	<i>Hereafter</i>	<i>Hereafter</i>	USA
2010	Denis Villeneuve	<i>Incendies</i>	<i>La donna che canta</i> <i>Incendies</i>	Canada, Francia
2010	Alejandro González Iñárritu	<i>Biutiful</i>	<i>Biutiful</i> <i>Biutiful</i>	Messico, Spagna
2010	Rachid Bouchared	<i>Hors la loi</i>	<i>Uomini senza legge</i> <i>Outside the Law</i>	Francia, Algeria, Belgio, Italia
2010	Ken Loach	<i>Route Irish</i>	<i>L'altra verità</i>	UK, Francia, Italia, Belgio, Spagna
2011	Giovanni Veronesi	<i>Manuale d'amore 3</i>	<i>The Ages of Love</i>	Italia

2011	Andrea Molaioli	<i>Il gioiellino</i>	<i>The Jewel</i>	Italia, Francia
2011	Massimo Coppola	<i>Hai paura del buio</i>	<i>Afraid of the Dark (Bruises)</i>	Italia
2011	Yasemin Samdereli	<i>Almanya - Willkommen in Deutschland</i>	<i>Almanya - La mia famiglia va in Germania</i> <i>Almanya – Welcome to Germany</i>	Germania
2011	Nadine Labaki	<i>Et maintenant on va où?</i>	<i>E ora dove andiamo?</i> <i>Where Do We Go Now?</i>	Francia, Libano, Egitto, Italia

APPENDICE B bis
PAESI DI PRODUZIONE DEI FILM DEL SECONDO
SOTTOCAMPIONE INDICATI NEI QUATTRO DIZIONARI
CONSULTATI

I dati indicati per il dizionario on-line IMDb (www.imdb.it) si riferiscono all'ultimo accesso effettuato in data 10/05/2014.

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Paese IMDb	Paese Morandini	Paese Mereghetti	Paese Farinotti
2000	<i>Fa yeung nin wa</i> <i>In the mood for love</i>	Hong Kong, Francia	Hong Kong, Francia	Hong Kong, Francia	Hong Kong
2000	<i>Italiensk for begyndere</i> <i>Italiano per principianti</i>	Danimarca, Svezia	Danimarca	Danimarca	Danimarca
2000	<i>Looking for Alibrandi</i> <i>Terza generazione</i>	Australia	Australia	Australia	Australia
2000	<i>Die Stille nach dem Schuß</i> <i>Il silenzio dopo lo sparo</i>	Germania	Germania	Germania	Germania
2001	<i>Safar e Ghandehar</i> <i>Viaggio a Kandahar</i>	Iran, Francia	Iran, Francia	Iran, Francia	Iran, Francia
2001	<i>Pearl Harbor</i> <i>Pearl Harbor</i>	USA	USA	USA	USA
2001	<i>The Man Who Wasn't There</i> <i>L'uomo che non c'era</i>	USA, UK	USA	USA	USA
2002	<i>Amen.</i> <i>Amen.</i>	Francia, Germania, Romania	Francia	Francia, Germania	Francia
2002	<i>The Pianist</i> <i>Il pianista</i>	Francia, Germania, Polonia, UK	Francia, Germania, Polonia, UK	Francia, Germania, Polonia, UK	Polonia
2002	<i>My Big Fat Greek Wedding</i> <i>Il mio grasso grosso matrimonio greco</i>	USA, Canada	USA	USA, Canada	USA
2002	<i>Bend It Like Beckham</i> <i>Sognando Beckham</i>	UK, Germania, USA	UK	UK	UK, Germania
2002	<i>Yadon ilaheyya</i>	Francia,	Francia,	Francia,	Francia,

	<i>Intervento divino</i>	Marocco, Germania, Palestina	Germania, Palestina	Marocco, Germania, Palestina	Germania
2002	<i>Minority Report</i> <i>Minority Report</i>	USA	USA	USA	USA
2002	<i>L'auberge espagnole</i> <i>L'appartamento spagnolo</i>	Francia, Spagna	Francia	Francia, Spagna	Francia, Spagna
2003	<i>Good Bye Lenin!</i> <i>Good Bye Lenin!</i>	Germania	Germania	Germania	Germania
2003	<i>Lost in Translation</i> <i>Lost in Translation -</i> <i>L'amore tradotto</i>	USA, Giappone	USA, Giappone	USA	USA
2003	<i>The Last Samurai</i> <i>L'ultimo samurai</i>	USA	USA	USA	USA
2003	<i>Mambo italiano</i> <i>Mambo italiano</i>	Canada	Canada	Canada	Canada
2003	<i>Osama</i> <i>Osama</i>	Afghanistan, Irlanda, Giappone	Afghanistan, Irlanda, Giappone	Afghanistan, Olanda, Giappone	Afghanistan, Irlanda, Giappone
2003	<i>Under the Tuscan Sun</i> <i>Sotto il sole della Toscana</i>	USA, Italia	USA	USA	USA, Italia
2004	<i>Gegen die Wand</i> <i>La sposa turca</i>	Germania, Turchia	Germania, Turchia	Germania, Turchia	Germania
2004	<i>Walk on Water</i> <i>Camminando sull'acqua</i>	Israele, Svezia	Israele	Israele	Israele
2004	<i>The Terminal</i> <i>The Terminal</i>	USA	USA	USA	USA
2004	<i>The Passion of the Christ</i> <i>La passione di Cristo</i>	USA	USA	USA	USA, Italia
2004	<i>Le chiavi di casa</i>	Italia, Germania, Francia	Italia, Germania, Francia	Italia, Germania, Francia	Italia, Germania, Francia
2004	<i>The Syrian Bride</i> <i>La sposa siriana</i>	Israele, Francia, Germania	Israele, Francia, Germania	Israele, Francia, Germania	Israele, Francia, Germania
2004	<i>Der Untergang</i> <i>La caduta - Gli ultimi</i> <i>giorni di Hitler</i>	Germania, Austria, Italia	Germania, Austria, Italia	Germania, Austria, Italia	Germania

2004	<i>Spanglish</i> <i>Spanglish - Quando in famiglia sono in troppi a parlare</i>	USA	USA	USA	USA
2004	<i>Ae Fond Kiss...</i> <i>Un bacio appassionato</i>	UK, Belgio, Italia, Spagna	UK, Belgio, Italia, Spagna, Germania	UK	UK
2004	<i>Seres queridos</i> <i>Il mio nuovo strano fidanzato</i>	Spagna, Argentina, Portogallo, UK	Spagna, Argentina, Portogallo, UK	Spagna, Argentina, Portogallo, UK	Spagna, Argentina, Portogallo, UK
2004	<i>Zivot je cudò</i> <i>La vita è un miracolo</i>	Serbia e Montenegro (ora Serbia), Francia, Italia	Serbia e Montenegro (ora Serbia), Francia	Serbia e Montenegro (ora Serbia), Francia	Serbia e Montenegro (ora Serbia), Francia
2005	<i>Everything Is Illuminated</i> <i>Ogni cosa è illuminata</i>	USA	USA	USA	USA
2005	<i>Les poupées russes</i> <i>Bambole russe</i>	Francia, UK	Francia	Francia, UK	Francia, UK
2005	<i>Va, vis et deviens</i> <i>Vai e vivrai</i>	Francia, Israele, Belgio, Italia	Francia, Israele, Belgio, Italia	Francia, Israele, Belgio, Italia	Francia, Israele
2005	<i>Kingdom of Heaven</i> <i>Le crociate - Kingdom of Heaven</i>	USA, UK, Spagna, Germania, Marocco	USA, UK, Spagna	USA	USA, UK, Spagna
2005	<i>Tickets</i> <i>Tickets</i>	Italia, UK	Italia, UK		Italia, UK
2005	<i>La bestia nel cuore</i>	Italia, UK, Francia, Spagna	Italia, UK, Francia, Spagna	Italia, UK, Francia, Spagna	Italia, UK, Francia, Spagna
2005	<i>Munich</i> <i>Munich</i>	USA, Canada, Francia	USA	USA, Canada	USA
2005	<i>Free Zone</i> <i>Free Zone</i>	Israele, Belgio, Francia, Spagna	Israele, Belgio, Francia, Spagna	Israele, Belgio, Francia, Spagna	USA
2005	<i>Tsotsi</i> <i>Il suo nome è Tostsi</i>	Sudafrica, UK	Sudafrica, UK	Sudafrica, UK	Sudafrica, UK
2005	<i>Chinjeolhan geumjass</i> <i>Lady Vendetta</i>	Corea del Sud	Corea del Sud	Corea del Sud	Corea del Sud
2006	<i>La stella che non c'è</i>	Italia, Svizzera, Francia,	Italia, Svizzera, Francia,	Italia, Svizzera,	Italia

		Singapore	Singapore	Francia	
2006	<i>Nuovomondo</i>	Italia, Francia	Italia, Francia	Italia, Francia	Italia, Francia
2006	<i>Babel</i> <i>Babel</i>	USA, Messico, Francia	USA, Messico, Francia	USA	USA
2006	<i>Auf der anderen Seite</i> <i>Ai confini del paradiso</i>	Germania, Turchia, Italia	Germania, Turchia	Germania, Turchia	<i>Film non registrato nel dizionario</i>
2006	<i>The Departed</i> <i>The Departed - Il bene e il male</i>	USA, Hong Kong	USA	USA	USA
2006	<i>The Da Vinci Code</i> <i>Il codice Da Vinci</i>	USA, Malta, Francia, UK	USA	USA	USA
2006	<i>Efter brylluppet</i> <i>Dopo il matrimonio</i>	Danimarca, Svezia, UK, Norvegia	Danimarca	Danimarca, Svezia	Danimarca, Svezia
2006	<i>Borat</i> <i>Borat</i>	USA	USA	USA	USA
2006	<i>Blood Diamond</i> <i>Blood Diamond - Diamanti di sangue</i>	USA, Germania	USA	USA, Sudafrica	USA
2006	<i>The Good Shepherd</i> <i>The Good Shepherd - L'ombra del potere</i>	USA	USA	USA	USA
2006	<i>The Good German</i> <i>Intrigo a Berlino</i>	USA	USA	USA	USA
2006	<i>Laitakaupungin valot</i> <i>Le luci della sera</i>	Finlandia, Francia, Germania	Finlandia, Francia, Germania	Finlandia	Finlandia, Francia, Germania
2006	<i>O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias</i> <i>L'anno in cui i miei genitori andarono in vacanza</i>	Brasile	Brasile	Brasile	Brasile
2007	<i>Sukkar banat</i> <i>Caramel</i>	Francia, Libano	Francia, Libano	Francia, Libano	Francia, Libano
2007	<i>It's a Free World...</i> <i>In questo mondo libero...</i>	UK, Italia, Germania, Spagna, Polonia	UK, Italia, Germania, Spagna	UK, Italia, Germania, Spagna, Polonia	UK, Italia, Germania, Spagna
2007	<i>Persepolis</i>	Francia, USA	Francia, USA	Francia	Francia, USA

	<i>Persepolis</i>				
2007	<i>The Visitor</i> <i>L'ospite inatteso</i>	USA	USA	USA	USA
2007	<i>The Kite Runner</i> <i>Il cacciatore di aquiloni</i>	USA, Cina	USA	USA	USA
2007	<i>Charlie Wilson's War</i> <i>La guerra di Charlie Wilson</i>	USA, Germania	USA	USA	USA
2007	<i>14 kilómetros</i> <i>14 kilómetros</i>	Spagna	Spagna	Spagna	Spagna
2008	<i>Slumdog Millionaire</i> <i>The Millionaire</i>	UK	UK	UK	UK
2008	<i>Body of Lies</i> <i>Nessuna verità</i>	USA, UK	USA	USA	USA
2008	<i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull</i> <i>Indiana Jones e il regno del teschio di cristallo</i>	USA	USA	USA	USA
2008	<i>Miracle at St. Anna</i> <i>Miracolo a Sant'Anna</i>	USA, Italia	USA, Italia	USA, Italia	USA
2008	<i>Vicky Cristina Barcelona</i> <i>Vicky Cristina Barcelona</i>	USA, Spagna	USA, Spagna	USA, Spagna	USA, Spagna
2008	<i>Der Baader Meinhof Komplex</i> <i>La banda Baader Meinhof</i>	Germania, Francia, Repubblica Ceca	Germania	Germania, Francia	Germania
2008	<i>The Burning Plain</i> <i>The Burning Plain - Il confine della solitudine</i>	USA, Argentina	USA	USA	USA
2008	<i>Etz Limon</i> <i>Il giardino di limoni - Lemon Tree</i>	Israele, Germania, Francia	Israele, Germania, Francia	Israele, Germania, Francia, UK	Israele, Germania, Francia
2008	<i>Machan</i> <i>Machan - La vera storia di una falsa squadra</i>	Sri Lanka, Italia, Germania	Sri Lanka, Italia, Germania	Sri Lanka, Italia, Germania	Sri Lanka, Italia, Germania
2008	<i>Defiance</i> <i>Defiance - I giorni del coraggio</i>	USA	USA	USA	USA

2008	<i>Valkyrie</i> <i>Operazione Valchiria</i>	USA, Germania	USA, Germania	USA	USA, Germania
2008	<i>Che: Part One</i> <i>Che - L'argentino</i>	USA, Spagna, Francia	USA, Spagna, Francia	USA, Spagna, Francia	USA, Spagna, Francia
2008	<i>Che: Part Two</i> <i>Che - Guerriglia</i>	USA, Spagna, Francia	USA, Spagna, Francia	USA, Spagna, Francia	USA, Spagna, Francia
2008	<i>Le chant des mariées</i> <i>Il canto delle spose</i>	Francia, Tunisia	Francia, Tunisia	Francia, Tunisia	Francia, Tunisia
2008	<i>Vals Im Bashir</i> <i>Valzer con Bashir</i>	Israele, Francia, Germania, USA, Finlandia, Svizzera, Belgio, Australia	Israele, Francia, Germania, USA	Israele, Francia, Germania	Israele, Francia, Germania
2008	<i>Gran Torino</i> <i>Gran Torino</i>	USA, Germania	USA, Australia	USA, Australia	USA
2008	<i>Manolete</i> <i>Manolete</i>	Spagna, UK, Francia, USA, Germania	Spagna, UK, USA	Spagna, UK, Francia, USA	Spagna, UK, Francia, USA
2009	<i>Angels & Demons</i> <i>Angeli e demoni</i>	USA, Italia	USA	USA	USA
2009	<i>Los abrazos rotos</i> <i>Gli abbracci spezzati</i>	Spagna	Spagna	Spagna	Spagna
2009	<i>Welcome</i> <i>Welcome</i>	Francia	Francia	Francia	Francia
2009	<i>Lebanon</i> <i>Lebanon</i>	Israele, Francia, Germania	Israele, Francia, Germania, Libano	Israele, Francia, Germania, Libano	Israele
2009	<i>Inglourious Basterds</i> <i>Bastardi senza gloria</i>	USA, Germania	USA, Germania	USA, Germania	USA, Germania
2009	<i>Baaria</i>	Italia, Francia	Italia	Italia	Italia, Francia
2009	<i>Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte</i> <i>Il nastro bianco</i>	Germania, Austria, Francia, Italia	Germania, Austria, Francia, Italia	Germania, Austria, Francia, Italia	Germania, Austria, Francia
2009	<i>2012</i> <i>2012</i>	USA	USA, Canada	USA, Canada	USA, Canada

2009	<i>A Serious Man</i> <i>A Serious Man</i>	USA, UK, Francia	USA, UK, Francia	USA	USA, UK
2009	<i>Looking for Eric</i> <i>Il mio amico Eric</i>	UK, Francia, Italia, Belgio, Spagna	UK, Francia, Irlanda, Belgio, Spagna	UK, Francia, Italia, Belgio, Spagna	UK, Francia, Italia, Belgio, Spagna
2009	<i>Soul Kitchen</i> <i>Soul Kitchen</i>	Germania	Germania, Francia, Italia	Germania	Germania
2009	<i>Le concert</i> <i>Il concerto</i>	Francia, Italia, Romania, Belgio, Russia	Francia, Italia, Romania, Belgio	Francia, Italia, Romania, Belgio, Russia	Francia, Italia, Romania, Belgio
2009	<i>Le hérisson</i> <i>Il riccio</i>	Francia, Italia	Francia, Italia	Francia, Italia	Francia, Italia
2009	<i>Un prophète</i> <i>Il profeta</i>	Francia, Italia	Francia	Francia, Italia	Francia, Italia
2009	<i>The Time that Remains</i> <i>Il tempo che ci rimane</i>	UK, Italia, Belgio, Francia	UK, Italia, Belgio, Francia	UK, Italia, Belgio, Francia	UK, Italia, Belgio, Francia
2009	<i>Zanan-e bedun-e mardan</i> <i>Donne senza uomini</i>	Germania, Austria, Francia, Italia, Ucraina, Marocco	Germania, Austria, Francia	Germania, Austria, Francia	Germania, Austria, Francia
2009	<i>Darbareye Elly</i> <i>About Elly</i>	Iran, Francia	Iran, Francia	Iran	Iran
2009	<i>Simon Konianski</i> <i>Simon Konianski</i>	Francia, Belgio, Canada	Francia, Belgio, Canada	Francia, Belgio, Canada	<i>Film non registrato nel dizionario</i>
2009	<i>Invictus</i> <i>Invictus - L'invincibile</i>	USA	USA	USA	USA
2009	<i>Nine</i> <i>Nine</i>	USA, Italia	USA, Italia	USA, Italia	USA, Italia
2010	<i>Copie conforme</i> <i>Copia conforme</i>	Francia, Italia, Belgio, Iran	Francia, Italia, Svizzera	Francia, Italia, Iran	Francia, Italia, Iran
2010	<i>Letters to Juliet</i> <i>Letters to Juliet</i>	USA	USA	USA	USA
2010	<i>Des hommes et des dieux</i> <i>Uomini di Dio</i>	Francia	Francia	<i>Film non registrato nel dizionario</i>	Francia
2010	<i>Una vita tranquilla</i>	Italia, Francia, Germania	Italia, Francia, Germania	Italia	Italia, Francia, Germania

2010	<i>Hævnen</i> <i>In un mondo migliore</i>	Danimarca, Svezia	Danimarca	Danimarca, Svezia	Danimarca, Svezia
2010	<i>The Human Resources Manager</i> <i>Il responsabile delle risorse umane</i>	Israele, Germania, Francia, Romania	Israele, Germania, Francia	Israele, Germania, Francia, Romania	Israele, Germania, Francia
2010	<i>Hereafter</i> <i>Hereafter</i>	USA	USA	USA	USA
2010	<i>Incendies</i> <i>La donna che canta</i>	Canada, Francia	Canada, Francia	Canada, Francia	Canada
2010	<i>Biutiful</i> <i>Biutiful</i>	Messico, Spagna	Messico, Spagna	Messico, Spagna	USA
2010	<i>Hors la loi</i> <i>Uomini senza legge</i>	Francia, Algeria, Belgio, Tunisia, Italia	<i>Paese non indicato</i>	Francia, Algeria, Belgio, Italia	Francia, Algeria, Belgio
2010	<i>Route Irish</i> <i>L'altra verità</i>	UK, Francia, Italia, Belgio, Spagna	UK, Francia, Italia, Belgio, Spagna	UK, Francia, Italia, Belgio, Spagna	UK, Francia, Italia, Belgio, Spagna
2011	<i>Manuale d'amore 3</i>	Italia	Italia	Italia	Italia
2011	<i>Il gioiellino</i>	Italia, Francia	Italia	Italia, Francia	Italia, Francia
2011	<i>Hai paura del buio</i>	Italia	Italia	<i>Film non registrato nel dizionario</i>	Italia
2011	<i>Almanya - Willkommen in Deutschland</i> <i>Almanya - La mia famiglia va in Germania</i>	Germania	Germania	Germania	<i>Film non registrato nel dizionario</i>
2011	<i>Et maintenant on va où?</i> <i>E ora dove andiamo?</i>	Francia, Libano, Egitto, Italia	Francia, Libano	Francia, Libano, Egitto, Italia	Francia, Libano, Egitto, Italia

APPENDICE C

LINGUE NEI FILM DEL PRIMO SOTTOCAMPIONE

Anno	Regista	Titolo originale Titolo italiano	Lingue primarie	Lingue secondarie
1932	Frank Borzage	<i>A Farewell to Arms</i> <i>Addio alle armi</i>	Inglese	Italiano
1932	Ernst Lubitsch	<i>Trouble in Paradise</i> <i>Mancia competente</i>	Inglese	Italiano Russo Spagnolo Tedesco
1932	Joseph von Sternberg	<i>Shanghai Express</i> <i>Shanghai Express</i>	Inglese	Francese Cinese Tedesco
1933	Frank Capra	<i>The Bitter Tea of Gen. Yen</i> <i>L'amaro tè del generale Yen</i>	Inglese	Cinese Francese
1933	Rouben Mamoulian	<i>Queen Christina</i> <i>La regina Cristina</i>	Inglese	Spagnolo
1934	Alfred Hitchcock	<i>The Man Who Knew Too Much</i> <i>L'uomo che sapeva troppo</i>	Inglese	Tedesco Francese Italiano
1935	Clarence Brown	<i>Anna Karenina</i> <i>Anna Karenina</i>	Inglese	Italiano
1936	Alfred Hitchcock	<i>The Secret Agent</i> <i>L'agente segreto / Amore e mistero</i>	Inglese	Tedesco Francese Spagnolo
1936	Howard Hawks	<i>The Road to Glory</i> <i>Le vie della gloria</i>	Inglese	Francese
1937	Ernst Lubitsch	<i>Angel</i> <i>Angelo</i>	Inglese	Francese
1937	Jean Renoir	<i>La grande illusion</i> <i>La grande illusione</i>	Francese Tedesco (comprimaria)	Inglese Russo
1937	Douglas Sirk	<i>La Habanera</i>	Tedesco	

		<i>Habanera</i>		
1937	Frank Capra	<i>Lost Horizon</i> <i>Orizzonte perduto</i>	Inglese	Cinese
1937	Mario Camerini	<i>Il signor Max</i>	Italiano	Inglese
1937	Mark Sandrich	<i>Shall We Dance</i> <i>Voglio danzar con te</i>	Inglese	Francese Russo
1938	Frank Capra	<i>You Can't Take It With You</i> <i>L'eterna illusione</i>	Inglese	Russo
1938	Alfred Hitchcock	<i>The Lady Vanishes</i> <i>La signora scompare</i>	Inglese	Tedesco Francese Italiano Lingua immaginaria (bandrichiano)
1939	Leo McCarey	<i>Love Affair</i> <i>Un grande amore</i>	Inglese	Francese
1940	Charles Chaplin	<i>The Great Dictator</i> <i>Il grande dittatore</i>	Inglese	Lingua immaginaria di Hynkel
1940	Alfred Hitchcock	<i>Rebecca</i> <i>Rebecca, la prima moglie</i>	Inglese	Francese
1940	Alfred Hitchcock	<i>Foreign Correspondent</i> <i>Il prigioniero di Amsterdam</i> <i>/ Corrispondente 17</i>	Inglese	Nederlandese Lettone
1942	Michael Curtiz	<i>Casablanca</i> <i>Casablanca</i>	Inglese	Francese Tedesco Italiano
1943	Sam Wood	<i>For Whom the Bell Tolls</i> <i>Per chi suona la campana</i>	Inglese	Spagnolo
1944	Alfred Hitchcock	<i>Lifeboat</i> <i>Prigionieri dell'oceano</i>	Inglese	Tedesco
1945	Roberto Rossellini	<i>Roma città aperta</i>	Italiano Tedesco (comprimaria)	
1946	Alfred Hitchcock	<i>Notorious</i> <i>Notorious, l'amante perduta</i>	Inglese	Francese Portoghese
1946	Roberto Rossellini	<i>Paisà</i>	Italiano	Tedesco

			Inglese	Dialetto siciliano Dialetto napoletano Dialetto veneto
1946	Orson Welles	<i>The Stranger</i> <i>Lo straniero</i>	Inglese	Spagnolo Francese
1948	Roberto Rossellini	<i>Germania anno zero</i>	Tedesco	Inglese Francese
1948	Lewis Milestone	<i>Arch of Triumph</i> <i>Arco di trionfo</i>	Inglese	Tedesco Italiano
1948	Alberto Lattuada	<i>Senza pietà</i>	Italiano Inglese (comprimaria)	Spagnolo
1948	George Sidney	<i>The Three Musketeers</i> <i>I tre moschettieri</i>	Inglese	
1948	Billy Wilder	<i>The Emperor Waltz</i> <i>Il valzer dell'imperatore</i>	Inglese	Tedesco
1949	Howard Hawks	<i>I Was a Male War Bride</i> <i>Ero uno sposo di guerra</i>	Inglese	Tedesco Francese
1949	Carol Reed	<i>The Third Man</i> <i>Il terzo uomo</i>	Inglese	Tedesco Russo
1950	Roberto Rossellini	<i>Stromboli, terra di Dio</i>	Italiano Dialetto siciliano	Inglese Spagnolo Tedesco Francese
1951	Vincente Minnelli	<i>An American in Paris</i> <i>Un americano a Parigi</i>	Inglese	Francese Tedesco
1951	Luciano Emmer	<i>Parigi è sempre Parigi</i>	Italiano	Francese Corso
1951	Carlo Lizzani	<i>Achtung! Banditi!</i>	Italiano	Tedesco
1951	Alfred Hitchcock	<i>Strangers on a Train</i> <i>L'altro uomo / Delitto per delitto</i>	Inglese	Francese
1953	Vittorio De Sica	<i>Stazione Termini</i>	Inglese	Italiano Francese

1953	John Huston	<i>Beat the Devil</i> <i>Il tesoro dell'Africa</i>	Inglese	Italiano Arabo
1953	Alfred Hitchcock	<i>I Confess</i> <i>Io confesso</i>	Inglese	Francese Tedesco
1954	Roberto Rossellini	<i>Viaggio in Italia</i>	Inglese	Italiano
1954	Joseph L. Mankiewicz	<i>The Barefoot Contessa</i> <i>La contessa scalza</i>	Inglese	Spagnolo Italiano
1954	Luchino Visconti	<i>Senso</i>	Italiano	Tedesco
1955	Robert Z. Leonard	<i>La donna più bella del mondo</i>	Italiano	
1955	Alfred Hitchcock	<i>To Catch a Thief</i> <i>Caccia al ladro</i>	Inglese	Francese
1955	Daniel Mann	<i>The Rose Tattoo</i> <i>La rosa tatuata</i>	Inglese	Italiano
1956	Alfred Hitchcock	<i>The Man Who Knew Too Much</i> <i>L'uomo che sapeva troppo</i>	Inglese	Francese Arabo
1956	Alfred Hitchcock	<i>The Wrong Man</i> <i>Il ladro</i>	Inglese	Spagnolo Italiano
1956	Charles Walters	<i>High Society</i> <i>Alta società</i>	Inglese	Francese
1957	Leo McCarey	<i>An Affair to Remember</i> <i>Un amore splendido</i>	Inglese	Francese Italiano
1957	Rouben Mamoulian	<i>Silk Stockings</i> <i>La bella di Mosca</i>	Inglese	
1957	Laurence Olivier	<i>The Prince and the Showgirl</i> <i>Il principe e la ballerina</i>	Inglese	Tedesco Francese
1958	Orson Welles	<i>Touch of Evil</i> <i>L'infernale Quinlan</i>	Inglese	Spagnolo
1960	George Cukor	<i>Let's Make Love</i> <i>Facciamo l'amore</i>	Inglese	Francese Tedesco Cinese Italiano Arabo

1960	Melville Shavelson	<i>It Started in Naples</i> <i>La baia di Napoli</i>	Inglese	Italiano
1961	Billy Wilder	<i>One, Two, Three</i> <i>Uno, due, tre!</i>	Inglese	Tedesco Russo
1961	Stanley Kramer	<i>Judgement at Nuremberg</i> <i>Vincitori e vinti</i>	Inglese	Tedesco
1961	Robert Wise	<i>West Side Story</i> <i>West side story</i>	Inglese	Spagnolo
1961	J. Lee Thompson	<i>The Guns of Navarone</i> <i>I cannoni di Navarone</i>	Inglese	Greco Tedesco Curdo
1962	François Truffaut	<i>Jules et Jim</i> <i>Jules e Jim</i>	Francese	Tedesco Inglese
1962	David Lean	<i>Lawrence of Arabia</i> <i>Lawrence d'Arabia</i>	Inglese	Arabo Turco
1963	Nicholas Ray	<i>55 Days at Peking</i> <i>55 giorni a Pechino</i>	Inglese	Cinese Francese Italiano
1963	Jean-Luc Godard	<i>Le mépris</i> <i>Il disprezzo</i>	Francese Inglese	Tedesco Italiano
1963	Vincente Minelli	<i>The Courtship of Eddie's Father</i> <i>Una fidanzata per papà</i>	Inglese	Spagnolo
1965	Delmer Daves	<i>The Battle of the Villa Fiorita</i> <i>Accadde un'estate</i>	Inglese	Italiano Francese
1965	Blake Edwards	<i>The Great Race</i> <i>La grande corsa</i>	Inglese	Russo
1965	Jean-Luc Godard	<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i> <i>Agente Lemmy Caution, missione Alphaville</i>	Francese	Russo Inglese
1965	Richard Quine	<i>How to Murder Your Wife</i> <i>Come uccidere vostra moglie</i>	Inglese	Italiano
1966	Chaplin Charles	<i>A Countess from Hong Kong</i>	Inglese	Francese

		<i>La contessa di Hong Kong</i>		
1966	Alfred Hitchcock	<i>Torn Curtain</i> <i>Il sipario strappato</i>	Inglese Tedesco (comprimaria)	Danese Norvegese Svedese
1966	Gillo Pontecorvo	<i>La battaglia di Algeri</i>	Francese Arabo	Inglese
1968	Ettore Scola	<i>Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?</i>	Italiano	Portoghese Francese Tedesco Lingue africane locali
1968	Mario Monicelli	<i>La ragazza con la pistola</i>	Italiano	Inglese
1968	Melvin Frank	<i>Buona Sera, Mrs. Campbell</i> <i>Buonasera, signora Campbell</i>	Inglese	Italiano
1968	Orson Welles	<i>Une histoire immortelle</i> <i>Storia immortale</i>	Francese	Cinese
1969	Alfred Hitchcock	<i>Topaz</i> <i>Topaz</i>	Inglese	Spagnolo Francese Russo
1971	Nanni Loy	<i>Detenuto in attesa di giudizio</i>	Italiano	Svedese
1971	François Truffaut	<i>Les deux anglaises et le Continent</i> <i>Le due inglesi</i>	Francese	Inglese
1971	Mario Monicelli	<i>La mortadella</i>	Italiano	Inglese
1972	Billy Wilder	<i>Avanti!</i> <i>Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?</i>	Inglese	Italiano
1973	François Truffaut	<i>La nuit américaine</i> <i>Effetto notte</i>	Francese	Inglese Italiano
1975	François Truffaut	<i>L'histoire d'Adèle H.</i> <i>Adele H., una storia d'amore</i>	Francese Inglese (comprimaria)	
1975	John Milius	<i>The Wind And the Lion</i> <i>Il vento e il leone</i>	Inglese	Arabo Lingua berbera Tedesco

				Francese
1978	Michael Cimino	<i>The Deer Hunter</i> <i>Il cacciatore</i>	Inglese	Russo Vietnamita Francese
1979	Francis Ford Coppola	<i>Apocalypse Now</i> <i>Apocalypse Now</i>	Inglese	Vietnamita Khmer Francese
1981	Steven Spielberg	<i>Raiders of the Lost Ark</i> <i>I predatori dell'arca perduta</i>	Inglese	Tedesco Arabo Nepalese Ebraico Francese Spagnolo Lingua degli Hovitos
1983	Michael Radford	<i>Another Time, Another Place</i> <i>Another Time, Another Place - Una storia d'amore</i>	Inglese Italiano	
1983	Carlo Verdone	<i>Acqua e sapone</i>	Italiano	Inglese
1984	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones and the Temple of Doom</i> <i>Indiana Jones e il tempio maledetto</i>	Inglese	Hindi Cinese
1986	James Ivory	<i>A Room with a View</i> <i>Camera con vista</i>	Inglese	Italiano
1987	Steven Spielberg	<i>Empire of the Sun</i> <i>L'impero del sole</i>	Inglese	Giapponese Cinese
1987	Louis Malle	<i>Au revoir les enfants</i> <i>Arrivederci, ragazzi</i>	Francese	Tedesco Greco classico Latino
1988	Charles Crichton	<i>A Fish Called Wanda</i> <i>Un pesce di nome Wanda</i>	Inglese	Italiano Russo
1989	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones and the Last Crusade</i> <i>Indiana Jones e l'ultima crociata</i>	Inglese	Tedesco Turco Greco classico Latino
1990	Agnieszka Holland	<i>Hitlerjunge Salomon</i> <i>Europa Europa</i>	Tedesco Russo (comprimaria)	Polacco Ebraico

1990	Lawrence Kasdan	<i>I Love You to Death</i> <i>Ti amerò.. fino ad ammazzarti</i>	Inglese	Italiano Serbo-croato
1993	Steven Spielberg	<i>Schindler's List</i> <i>Schindler's List - La lista di Schindler</i>	Inglese	Tedesco Polacco Ebraico
1995	Ken Loach	<i>Land and Freedom</i> <i>Terra e libertà</i>	Inglese Spagnolo (comprimaria)	Catalano
1996	Ken Loach	<i>Carla's Song</i> <i>La canzone di Carla</i>	Inglese Spagnolo (comprimaria)	
1997	Steven Spielberg	<i>Amistad</i> <i>Amistad</i>	Inglese	Mende Spagnolo
1997	Roberto Benigni	<i>La vita è bella</i>	Italiano	Tedesco Inglese
1997	Anthony Minghella	<i>The English Patient</i> <i>Il paziente inglese</i>	Inglese	Tedesco Arabo Italiano Ungherese
1998	Steven Spielberg	<i>Saving Private Ryan</i> <i>Salvate il soldato Ryan</i>	Inglese	Francese Tedesco Ceco
1998	Radu Mihăileanu	<i>Train de vie</i> <i>Train de vie - Un treno per vivere</i>	Francese	Tedesco Italiano
1998	Emir Kusturica	<i>Crna mačka, beli mačor</i> <i>Gatto nero, gatto bianco</i>	Lingua romaní Serbo	Bulgaro Inglese
1999	Anthony Minghella	<i>The Talented Mr. Ripley</i> <i>Il talento di Mr. Ripley</i>	Inglese	Italiano
2000	Ken Loach	<i>Bread and Roses</i> <i>Bread and Roses</i>	Inglese	Spagnolo

APPENDICE D

LINGUE NEI FILM DEL SECONDO SOTTOCAMPIONE

Anno	Regista	Titolo originale Titolo italiano	Lingue primarie	Lingue secondarie
2000	Wong Kar-wai	<i>Fa yeung nin wa</i> <i>In the mood for love</i>	Cantonese	Dialetto di Shanghai Francese
2000	Lone Scherfig	<i>Italiensk for begyndere</i> <i>Italiano per principianti</i>	Danese	Italiano Inglese
2000	Kate Woods	<i>Looking for Alibrandi</i> <i>Terza generazione</i>	Inglese	Italiano
2000	Volker Schlöndorff	<i>Die Stille nach dem Schuß</i> <i>Il silenzio dopo lo sparo</i>	Tedesco	Francese
2001	Mohsen Makhmalbaf	<i>Safar e Ghandehar</i> <i>Viaggio a Kandahar</i>	Farsi Inglese	Pashtu Polacco Arabo
2001	Michael Bay	<i>Pearl Harbor</i> <i>Pearl Harbor</i>	Inglese	Giapponese Francese
2001	Joel Coen	<i>The Man Who Wasn't There</i> <i>L'uomo che non c'era</i>	Inglese	Italiano Francese
2002	Costa-Gavras	<i>Amen.</i> <i>Amen.</i>	Inglese	Tedesco Italiano Polacco Svedese Francese
2002	Roman Polanski	<i>The Pianist</i> <i>Il pianista</i>	Inglese	Tedesco Polacco Russo
2002	Joel Zwick	<i>My Big Fat Greek Wedding</i> <i>Il mio grasso grosso matrimonio greco</i>	Inglese	Greco
2002	Gurinder Chadha	<i>Bend It Like Beckham</i> <i>Sognando Beckham</i>	Inglese	Punjabi Hindi Tedesco

2002	Elia Suleiman	<i>Yadon ilaheyya</i> <i>Intervento divino</i>	Arabo Ebraico (comprimaria)	Inglese
2002	Steven Spielberg	<i>Minority Report</i> <i>Minority Report</i>	Inglese	Svedese
2002	Cédric Klapisch	<i>L'auberge espagnole</i> <i>L'appartamento spagnolo</i>	Francese Inglese Spagnolo (comprimaria)	Catalano Danese Tedesco Italiano
2003	Wolfgang Becker	<i>Good Bye Lenin!</i> <i>Good Bye Lenin!</i>	Tedesco	Russo
2003	Sofia Coppola	<i>Lost in Translation</i> <i>Lost in Translation -</i> <i>L'amore tradotto</i>	Inglese	Giapponese Francese
2003	Edward Zwick	<i>The Last Samurai</i> <i>L'ultimo samurai</i>	Inglese	Giapponese
2003	Émile Gaudreault	<i>Mambo italiano</i> <i>Mambo italiano</i>	Inglese	Italiano
2003	Siddiq Barmak	<i>Osama</i> <i>Osama</i>	Dari	Pashtu Arabo Inglese Francese
2003	Audrey Wells	<i>Under the Tuscan Sun</i> <i>Sotto il sole della Toscana</i>	Inglese	Italiano Polacco Tedesco Spagnolo
2004	Fatih Akin	<i>Gegen die Wand</i> <i>La sposa turca</i>	Tedesco Turco	Inglese
2004	Eytan Fox	<i>Walk on Water</i> <i>Camminando sull'acqua</i>	Inglese Tedesco Ebraico	Arabo Turco
2004	Steven Spielberg	<i>The Terminal</i> <i>The Terminal</i>	Inglese	Bulgaro Russo Spagnolo Francese
2004	Mel Gibson	<i>The Passion of the Christ</i> <i>La passione di Cristo</i>	Aramaico Latino	Ebraico

2004	Gianni Amelio	<i>Le chiavi di casa</i>	Italiano	Tedesco Inglese Francese Norvegese
2004	Eran Riklis	<i>The Syrian Bride</i> <i>La sposa siriana</i>	Arabo Inglese (comprimaria)	Ebraico Francese Russo
2004	Oliver Hirschbiegel	<i>Der Untergang</i> <i>La caduta - Gli ultimi giorni di Hitler</i>	Tedesco	Russo
2004	James L. Brooks	<i>Spanglish</i> <i>Spanglish - Quando in famiglia sono in troppi a parlare</i>	Inglese Spagnolo (comprimaria)	Italiano
2004	Ken Loach	<i>Ae Fond Kiss...</i> <i>Un bacio appassionato</i>	Inglese	Punjabi Spagnolo
2004	Dominic Harari, Teresa Pelegri	<i>Seres queridos</i> <i>Il mio nuovo strano fidanzato</i>	Spagnolo	Ebraico Arabo
2004	Emir Kusturica	<i>Zivot je cudo</i> <i>La vita è un miracolo</i>	Serbo	Inglese Tedesco Ungherese
2005	Liev Schreiber	<i>Everything Is Illuminated</i> <i>Ogni cosa è illuminata</i>	Inglese Russo (comprimaria)	Ucraino
2005	Cédric Klapisch	<i>Les poupées russes</i> <i>Bambole russe</i>	Francese Inglese	Russo Spagnolo Italiano
2005	Radu Mihăileanu	<i>Va, vis et deviens</i> <i>Vai e vivrai</i>	Ebraico Francese	Amarico
2005	Ridley Scott	<i>Kingdom of Heaven</i> <i>Le crociate - Kingdom of Heaven</i>	Inglese	Arabo Italiano Latino
2005	Abbas Kiarostami, Ken Loach,	<i>Tickets</i> <i>Tickets</i>	Italiano Inglese	Tedesco Farsi Francese

	Ermanno Olmi			Albanese
2005	Cristina Comencini	<i>La bestia nel cuore</i>	Italiano	Inglese
2005	Steven Spielberg	<i>Munich</i> <i>Munich</i>	Inglese	Tedesco Francese Ebraico Arabo Italiano Greco Russo
2005	Amos Gitai	<i>Free Zone</i> <i>Free Zone</i>	Inglese Ebraico (comprimaria)	Arabo Spagnolo
2005	Gavin Hood	<i>Tsotsi</i> <i>Il suo nome è Tsotsi</i>	Tsotsitaal o isiCamtho (lingua creola che mescola: Zulu, Sesotho, Tswana, Xhosa, Afrikaans e Inglese)	
2005	Park Chan-wook	<i>Chinjeolhan geumjass</i> <i>Lady Vendetta</i>	Coreano	Inglese Giapponese
2006	Gianni Amelio	<i>La stella che non c'è</i>	Italiano	Cinese
2006	Emanuele Crialesi	<i>Nuovomondo</i>	Dialetto siciliano Italiano	Inglese
2006	Alejandro González Iñárritu	<i>Babel</i> <i>Babel</i>	Inglese Spagnolo Arabo Berbero Giapponese Lingua dei segni giapponese	Francese Russo
2006	Fatih Akin	<i>Auf der anderen Seite</i> <i>Ai confini del paradiso</i>	Tedesco Turco Inglese	
2006	Martin Scorsese	<i>The Departed</i> <i>The Departed - Il bene e il male</i>	Inglese	Cinese
2006	Ron Howard	<i>The Da Vinci Code</i> <i>Il codice Da Vinci</i>	Inglese	Francese Latino Spagnolo

2006	Susanne Bier	<i>Efter brylluppet</i> <i>Dopo il matrimonio</i>	Danese Svedese	Inglese Hindi
2006	Larry Charles	<i>Borat</i> <i>Borat</i>	Inglese	Rumeno Ebraico Polacco Armeno
2006	Edward Zwick	<i>Blood Diamond</i> <i>Blood Diamond - Diamanti di sangue</i>	Inglese	Mende Afrikaans
2006	Robert De Niro	<i>The Good Shepherd</i> <i>The Good Shepherd - L'ombra del potere</i>	Inglese	Spagnolo Russo Tedesco Lingala
2006	Steven Soderbergh	<i>The Good German</i> <i>Intrigo a Berlino</i>	Inglese	Tedesco Russo
2006	Aki Kaurismäki	<i>Laitakaupungin valot</i> <i>Le luci della sera</i>	Finlandese	Russo
2006	Cao Hamburger	<i>O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias</i> <i>L'anno in cui i miei genitori andarono in vacanza</i>	Portoghese	Yiddish Ebraico
2007	Nadine Labaki	<i>Sukkar banat</i> <i>Caramel</i>	Arabo	Francese
2007	Ken Loach	<i>It's a Free World...</i> <i>In questo mondo libero...</i>	Inglese	Polacco Ucraino Farsi
2007	Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi	<i>Persepolis</i> <i>Persepolis</i>	Francese	Farsi Inglese Tedesco
2007	Thomas McCarthy	<i>The Visitor</i> <i>L'ospite inatteso</i>	Inglese	Francese Arabo Rumeno
2007	Marc Forster	<i>The Kite Runner</i> <i>Il cacciatore di aquiloni</i>	Dari Inglese (comprimaria)	Pashtu Russo Urdu
2007	Mike Nichols	<i>Charlie Wilson's War</i> <i>La guerra di Charlie</i>	Inglese	Dari

		<i>Wilson</i>		Russo Urdu Ebraico Arabo
2007	Gerardo Olivares	<i>14 kilómetros</i> <i>14 kilómetros</i>	Spagnolo	Arabo Hausa
2008	Danny Boyle	<i>Slumdog Millionaire</i> <i>The Millionaire</i>	Inglese	Hindi
2008	Ridley Scott	<i>Body of Lies</i> <i>Nessuna verità</i>	Inglese	Arabo
2008	Steven Spielberg	<i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull</i> <i>Indiana Jones e il regno del teschio di cristallo</i>	Inglese	Russo Spagnolo Quecha Maya
2008	Spike Lee	<i>Miracle at St. Anna</i> <i>Miracolo a Sant'Anna</i>	Inglese Italiano (comprimaria)	Tedesco
2008	Woody Allen	<i>Vicky Cristina Barcelona</i> <i>Vicky Cristina Barcelona</i>	Inglese	Spagnolo
2008	Uli Edel	<i>Der Baader Meinhof Komplex</i> <i>La banda Baader Meinhof</i>	Tedesco	Inglese Francese Svedese Arabo
2008	Guillermo Arriaga	<i>The Burning Plain</i> <i>The Burning Plain - Il confine della solitudine</i>	Inglese	Spagnolo
2008	Eran Riklis	<i>Etz Limon</i> <i>Il giardino di limoni - Lemon Tree</i>	Arabo Ebraico	Inglese
2008	Uberto Pasolini	<i>Machan</i> <i>Machan - La vera storia di una falsa squadra</i>	Cingalese	Inglese
2008	Edward Zwick	<i>Defiance</i> <i>Defiance - I giorni del coraggio</i>	Inglese	Russo Tedesco Ebraico
2008	Bryan Singer	<i>Valkyrie</i> <i>Operazione Valchiria</i>	Inglese	Tedesco

2008	Steven Soderbergh	<i>Che: Part One</i> <i>Che - L'argentino</i>	Spagnolo	Inglese
2008	Steven Soderbergh	<i>Che: Part Two</i> <i>Che - Guerriglia</i>	Spagnolo	Inglese
2008	Karin Albou	<i>Le chant des mariées</i> <i>Il canto delle spose</i>	Arabo Francese	Tedesco
2008	Ari Folman	<i>Vals Im Bashir</i> <i>Valzer con Bashir</i>	Ebraico	Arabo Tedesco Inglese
2008	Clint Eastwood	<i>Gran Torino</i> <i>Gran Torino</i>	Inglese	Hmong
2008	Menno Meyjes	<i>Manolete</i> <i>Manolete</i>	Inglese	Spagnolo
2009	Ron Howard	<i>Angels & Demons</i> <i>Angeli e demoni</i>	Inglese	Italiano Latino Francese Tedesco Cinese
2009	Pedro Almodóvar	<i>Los abrazos rotos</i> <i>Gli abbracci spezzati</i>	Spagnolo	Inglese
2009	Philippe Lioret	<i>Welcome</i> <i>Welcome</i>	Francese Inglese Curdo	Turco
2009	Samuel Maoz	<i>Lebanon</i> <i>Lebanon</i>	Ebraico	Arabo Inglese Francese
2009	Quentin Tarantino	<i>Inglourious Basterds</i> <i>Bastardi senza gloria</i>	Inglese Francese Tedesco	Italiano
2009	Giuseppe Tornatore	<i>Baaria</i>	Dialetto siciliano Italiano	Inglese
2009	Michael Haneke	<i>Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte</i> <i>Il nastro bianco</i>	Tedesco	Italiano Polacco
2009	Roland Emmerich	<i>2012</i>	Inglese	Francese

		2012		Tibetano Cinese Russo Hindi Portoghese Latino Italiano
2009	Ethan Coen, Joel Coen	<i>A Serious Man</i> <i>A Serious Man</i>	Inglese	Yiddish Ebraico
2009	Ken Loach	<i>Looking for Eric</i> <i>Il mio amico Eric</i>	Inglese	Francese
2009	Fatih Akin	<i>Soul Kitchen</i> <i>Soul Kitchen</i>	Tedesco	Greco
2009	Radu Mihăileanu	<i>Le concert</i> <i>Il concerto</i>	Francese Russo	
2009	Mona Achache	<i>Le hérisson</i> <i>Il riccio</i>	Francese	Giapponese
2009	Jacques Audiard	<i>Un prophète</i> <i>Il profeta</i>	Francese Arabo (comprimaria) Corso (comprimaria)	
2009	Elia Suleiman	<i>The Time that Remains</i> <i>Il tempo che ci rimane</i>	Arabo Ebraico (comprimaria)	Inglese
2009	Shirin Neshat, Shoja Azari	<i>Zanan-e bedun-e mardan</i> <i>Donne senza uomini</i>	Farsi	Inglese
2009	Asghar Farhadi	<i>Darbareye Elly</i> <i>About Elly</i>	Farsi	Tedesco
2009	Micha Wald	<i>Simon Konianski</i> <i>Simon Konianski</i>	Francese	Tedesco Inglese Ucraino
2009	Clint Eastwood	<i>Invictus</i> <i>Invictus - L'invincibile</i>	Inglese	Afrikaans Zulu Xhosa Sesotho Maori
2009	Rob Marshall	<i>Nine</i> <i>Nine</i>	Inglese	Italiano

2010	Abbas Kiarostami	<i>Copie conforme</i> <i>Copia conforme</i>	Francese Inglese Italiano (comprimaria)	
2010	Gary Winick	<i>Letters to Juliet</i> <i>Letters to Juliet</i>	Inglese	Italiano Spagnolo
2010	Xavier Beauvois	<i>Des hommes et des dieux</i> <i>Uomini di Dio</i>	Francese	Arabo
2010	Claudio Cupellini	<i>Una vita tranquilla</i>	Italiano	Tedesco Inglese Dialetto napoletano
2010	Susanne Bier	<i>Hævnen</i> <i>In un mondo migliore</i>	Danese Svedese	Inglese Arabo
2010	Eran Riklis	<i>The Human Resources Manager</i> <i>Il responsabile delle risorse umane</i>	Ebraico	Inglese Rumeno
2010	Clint Eastwood	<i>Hereafter</i> <i>Hereafter</i>	Inglese	Francese
2010	Denis Villeneuve	<i>Incendies</i> <i>La donna che canta</i>	Francese Arabo	Inglese
2010	Alejandro González Iñárritu	<i>Biutiful</i> <i>Biutiful</i>	Spagnolo Cinese (comprimaria)	Wolof
2010	Rachid Bouchared	<i>Hors la loi</i> <i>Uomini senza legge</i>	Francese Arabo	Inglese
2010	Ken Loach	<i>Route Irish</i> <i>L'altra verità</i>	Inglese	Arabo
2011	Giovanni Veronesi	<i>Manuale d'amore 3</i>	Italiano	Inglese Francese
2011	Andrea Molaioli	<i>Il gioiellino</i>	Italiano	Inglese
2011	Massimo Coppola	<i>Hai paura del buio</i>	Italiano	Rumeno
2011	Yasemin Samdereli	<i>Almanya - Willkommen in Deutschland</i> <i>Almanya - La mia famiglia</i>	Tedesco Turco	

		<i>va in Germania</i>		
2011	Nadine Labaki	<i>Et maintenant on va où?</i> <i>E ora dove andiamo?</i>	Arabo	Russo Inglese

APPENDICE E

GENERE PREVALENTE FILM DEL PRIMO SOTTOCAMPIONE

I dati indicati per il dizionario on-line IMDb (www.imdb.it) si riferiscono all'ultimo accesso effettuato in data 10/05/2014.

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Genere IMDb	Genere Morandini	Genere Farinotti	Genere prevalente
1932	<i>A Farewell to Arms</i> <i>Addio alle armi</i>	Drammatico Sentimentale Guerra	Sentimentale	Guerra	Drammatico
1932	<i>Trouble in Paradise</i> <i>Mancia competente</i>	Commedia Giallo Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
1932	<i>Shanghai Express</i> <i>Shanghai Express</i>	Avventura Drammatico Sentimentale	Drammatico	Avventura	Drammatico
1933	<i>The Bitter Tea of Gen. Yen</i> <i>L'amaro tè del generale Yen</i>	Drammatico Sentimentale Guerra	Drammatico	Avventura	Drammatico
1933	<i>Queen Christina</i> <i>La regina Cristina</i>	Biografico Drammatico Storico Sentimentale	Storico	Storico	Drammatico
1934	<i>The Man Who Knew Too Much</i> <i>L'uomo che sapeva troppo</i>	Giallo Mystery Thriller	Thriller	Spionaggio	Thriller
1935	<i>Anna Karenina</i> <i>Anna Karenina</i>	Drammatico Sentimentale	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1936	<i>The Secret Agent</i> <i>L'agente segreto / Amore e mistero</i>	Drammatico Sentimentale Mystery Thriller	Spionaggio	Drammatico	Thriller <i>Drammatico</i>
1936	<i>The Road to Glory</i> <i>Le vie della gloria</i>	Drammatico Guerra	Guerra	Drammatico	Drammatico

1937	<i>Angel</i> <i>Angelo</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
1937	<i>La grande illusion</i> <i>La grande illusione</i>	Drammatico Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1937	<i>La Habanera</i> <i>Habanera</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1937	<i>Lost Horizon</i> <i>Orizzonte perduto</i>	Avventura Drammatico Mystery Fantasy	Avventura	Fantastico	Drammatico
1937	<i>Il signor Max</i>	Commedia Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
1937	<i>Shall We Dance</i> <i>Voglio danzar con te</i>	Commedia Musical Sentimentale	Musical	Commedia musicale	Commedia <i>musicale</i>
1938	<i>You Can't Take It With You</i> <i>L'eterna illusione</i>	Commedia Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
1938	<i>The Lady Vanishes</i> <i>La signora scompare</i>	Commedia Mystery Thriller	Giallo	Spionaggio	Thriller
1939	<i>Love Affair</i> <i>Un grande amore</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Sentimentale	Commedia	Drammatico
1940	<i>The Great Dictator</i> <i>Il grande dittatore</i>	Commedia Drammatico Guerra	Satirico	Commedia	Commedia <i>Drammatico</i>
1940	<i>Rebecca</i> <i>Rebecca, la prima moglie</i>	Drammatico Mystery Thriller	Drammatico	Drammatico	Thriller <i>Drammatico</i>
1940	<i>Foreign Correspondent</i> <i>Il prigioniero di Amsterdam</i> <i>/ Corrispondente 17</i>	Mystery Sentimentale Thriller Spionaggio	Spionaggio	Avventura	Thriller
1942	<i>Casablanca</i>	Drammatico Sentimentale	Drammatico	Drammatico	Drammatico

	<i>Casablanca</i>	Guerra			
1943	<i>For Whom the Bell Tolls</i> <i>Per chi suona la campana</i>	Avventura Drammatico Storico Sentimentale Guerra	Drammatico	Avventura	Drammatico
1944	<i>Lifeboat</i> <i>Prigionieri dell'oceano</i>	Thriller Guerra	Drammatico	Guerra	Thriller <i>Drammatico</i>
1945	<i>Roma città aperta</i>	Drammatico Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1946	<i>Notorious</i> <i>Notorious, l'amante perduta</i>	Drammatico Film noir Sentimentale Thriller	Spionaggio	Spionaggio	Thriller <i>Drammatico</i>
1946	<i>Paisà</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1946	<i>The Stranger</i> <i>Lo straniero</i>	Giallo Drammatico Film noir Mystery Thriller	Drammatico	Drammatico	Thriller <i>Drammatico</i>
1948	<i>Germania anno zero</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1948	<i>Arch of Triumph</i> <i>Arco di trionfo</i>	Drammatico Sentimentale Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1948	<i>Senza pietà</i>	Giallo Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1948	<i>The Three Musketeers</i> <i>I tre moschettieri</i>	Avventura Azione Drammatico Sentimentale	Avventura	Avventura	Drammatico
1948	<i>The Emperor Waltz</i> <i>Il valzer dell'imperatore</i>	Commedia Musical Sentimentale	Commedia	Commedia musicale	Commedia
1949	<i>I Was a Male War Bride</i> <i>Ero uno sposo di guerra</i>	Commedia Sentimentale Guerra	Commedia	Commedia	Commedia

1949	<i>The Third Man</i> <i>Il terzo uomo</i>	Film noir Mystery Thriller	Thriller	Spionaggio	Thriller
1950	<i>Stromboli, terra di Dio</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1951	<i>An American in Paris</i> <i>Un americano a Parigi</i>	Musical Sentimentale	Musical	Musical	Commedia <i>musicale</i>
1951	<i>Parigi è sempre Parigi</i>	Commedia	Commedia	Commedia	Commedia
1951	<i>Achtung! Banditi!</i>	Drammatico Guerra	Guerra	Guerra	Drammatico
1951	<i>Strangers on a Train</i> <i>L'altro uomo / Delitto per delitto</i>	Giallo Film noir Thriller	Thriller	Giallo	Thriller
1953	<i>Stazione Termini</i>	Drammatico Sentimentale	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1953	<i>Beat the Devil</i> <i>Il tesoro dell'Africa</i>	Azione Avventura Commedia Giallo Drammatico Sentimentale	Commedia	Avventura	Commedia
1953	<i>I Confess</i> <i>Io confesso</i>	Giallo Thriller	Drammatico	Drammatico	Thriller <i>Drammatico</i>
1954	<i>Viaggio in Italia</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1954	<i>The Barefoot Contessa</i> <i>La contessa scalza</i>	Drammatico Giallo Mystery Sentimentale	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1954	<i>Senso</i>	Drammatico Storico Sentimentale Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1955	<i>La donna più bella del mondo</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Biografico	Commedia	Commedia
1955	<i>To Catch a Thief</i>	Giallo	Giallo	Commedia	Thriller

	<i>Caccia al ladro</i>	Mystery Sentimentale Thriller			
1955	<i>The Rose Tattoo</i> <i>La rosa tatuata</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1956	<i>The Man Who Knew Too Much</i> <i>L'uomo che sapeva troppo</i>	Thriller	Thriller	Spionaggio	Thriller
1956	<i>The Wrong Man</i> <i>Il ladro</i>	Giallo Drammatico Film noir	Drammatico	Drammatico	Thriller <i>Drammatico</i>
1956	<i>High Society</i> <i>Alta società</i>	Commedia Musical Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
1957	<i>An Affair to Remember</i> <i>Un amore splendido</i>	Drammatico Sentimentale	Sentimentale	Commedia	Drammatico
1957	<i>Silk Stockings</i> <i>La bella di Mosca</i>	Commedia Musical Sentimentale	Musical	Commedia musicale	Commedia <i>musicale</i>
1957	<i>The Prince and the Showgirl</i> <i>Il principe e la ballerina</i>	Commedia Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
1958	<i>Touch of Evil</i> <i>L'infernale Quinlan</i>	Giallo Film noir Thriller	Poliziesco	Poliziesco	Thriller
1960	<i>Let's Make Love</i> <i>Facciamo l'amore</i>	Commedia Musical Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
1960	<i>It Started in Naples</i> <i>La baia di Napoli</i>	Commedia Drammatico	Commedia	Commedia	Commedia
1961	<i>One, Two, Three</i> <i>Uno, due, tre!</i>	Commedia	Commedia	Commedia	Commedia
1961	<i>Judgement at Nuremberg</i> <i>Vincitori e vinti</i>	Drammatico Storico Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico

1961	<i>West Side Story</i> <i>West side story</i>	Giallo Drammatico Musical Sentimentale Thriller	Musical	Musical	Drammatico <i>musicale</i>
1961	<i>The Guns of Navarone</i> <i>I cannoni di Navarone</i>	Azione Avventura Drammatico Guerra	Guerra	Guerra	Drammatico
1962	<i>Jules et Jim</i> <i>Jules e Jim</i>	Drammatico Sentimentale	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1962	<i>Lawrence of Arabia</i> <i>Lawrence d'Arabia</i>	Avventura Biografico Drammatico Storico Guerra	Storico	Storico	Drammatico
1963	<i>55 Days at Peking</i> <i>55 giorni a Pechino</i>	Azione Drammatico Storico Guerra	Avventura	Avventura	Drammatico
1963	<i>Le mépris</i> <i>Il disprezzo</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1963	<i>The Courtship of Eddie's Father</i> <i>Una fidanzata per papà</i>	Commedia Drammatico Film per famiglie	Commedia	Commedia	Commedia
1965	<i>The Battle of the Villa Fiorita</i> <i>Accadde un'estate</i>	Drammatico	Commedia	Commedia	Drammatico
1965	<i>The Great Race</i> <i>La grande corsa</i>	Azione Avventura Commedia Film per famiglie Musical Sentimentale Sportivo Western	Comico	Avventura	Commedia

1965	<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i> <i>Agente Lemmy Caution, missione Alphaville</i>	Drammatico Mystery Fantascienza Thriller	Fantascienza	Fantastico	Drammatico
1965	<i>How to Murder Your Wife</i> <i>Come uccidere vostra moglie</i>	Commedia	Commedia	Commedia	Commedia
1966	<i>A Countess from Hong Kong</i> <i>La contessa di Hong Kong</i>	Commedia Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
1966	<i>Torn Curtain</i> <i>Il sipario strappato</i>	Thriller	Spionaggio	Spionaggio	Thriller
1966	<i>La battaglia di Algeri</i>	Giallo Drammatico Storico Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1968	<i>Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?</i>	Avventura Commedia Fantasy	Commedia	Commedia	Commedia
1968	<i>La ragazza con la pistola</i>	Commedia	Commedia	Commedia	Commedia
1968	<i>Buona Sera, Mrs. Campbell</i> <i>Buonasera, signora Campbell</i>	Commedia	Commedia	Commedia	Commedia
1968	<i>Une histoire immortelle</i> <i>Storia immortale</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1969	<i>Topaz</i> <i>Topaz</i>	Thriller	Spionaggio	Spionaggio	Thriller
1971	<i>Detenuto in attesa di giudizio</i>	Drammatico Commedia	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1971	<i>Les deux anglaises et le Continent</i> <i>Le due inglesi</i>	Drammatico Sentimentale	Drammatico	Commedia	Drammatico
1971	<i>La mortadella</i>	Commedia	Commedia	Commedia	Commedia
1972	<i>Avanti!</i> <i>Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?</i>	Commedia Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
1973	<i>La nuit américaine</i>	Commedia	Commedia	Commedia	Commedia

	<i>Effetto notte</i>	Drammatico Sentimentale			
1975	<i>L'histoire d'Adèle H.</i> <i>Adele H., una storia d'amore</i>	Biografico Drammatico Storico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1975	<i>The Wind And the Lion</i> <i>Il vento e il leone</i>	Avventura Azione Drammatico	Avventura	Avventura	Drammatico
1978	<i>The Deer Hunter</i> <i>Il cacciatore</i>	Drammatico Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1979	<i>Apocalypse Now</i> <i>Apocalypse Now</i>	Drammatico Guerra	Guerra	Avventura	Drammatico
1981	<i>Raiders of the Lost Ark</i> <i>I predatori dell'arca perduta</i>	Avventura Azione	Avventura	Avventura	Avventura
1983	<i>Another Time, Another Place</i> <i>Another Time, Another Place - Una storia d'amore</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1983	<i>Acqua e sapone</i>	Commedia	Commedia	Commedia	Commedia
1984	<i>Indiana Jones and the Temple of Doom</i> <i>Indiana Jones e il tempio maledetto</i>	Avventura Azione	Avventura	Avventura	Avventura
1986	<i>A Room with a View</i> <i>Camera con vista</i>	Drammatico Sentimentale	Commedia	Commedia	Drammatico
1987	<i>Empire of the Sun</i> <i>L'impero del sole</i>	Drammatico Storico Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1987	<i>Au revoir les enfants</i> <i>Arrivederci, ragazzi</i>	Biografico Drammatico Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1988	<i>A Fish Called Wanda</i> <i>Un pesce di nome Wanda</i>	Commedia Giallo	Commedia	Commedia	Commedia
1989	<i>Indiana Jones and the Last Crusade</i> <i>Indiana Jones e l'ultima crociata</i>	Avventura Azione	Avventura	Avventura	Avventura

1990	<i>Hitlerjunge Salomon</i> <i>Europa Europa</i>	Drammatico Storico Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1990	<i>I Love You to Death</i> <i>Ti amerò.. fino ad ammazzarti</i>	Commedia Giallo	Commedia	Comico	Commedia
1993	<i>Schindler's List</i> <i>Schindler's List - La lista di Schindler</i>	Biografico Drammatico Storico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1995	<i>Land and Freedom</i> <i>Terra e libertà</i>	Drammatico Guerra	Storico	Drammatico	Drammatico
1996	<i>Carla's Song</i> <i>La canzone di Carla</i>	Drammatico Sentimentale Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1997	<i>Amistad</i> <i>Amistad</i>	Drammatico Storico Mystery	Storico	Drammatico	Drammatico
1997	<i>La vita è bella</i>	Commedia Drammatico Sentimentale Guerra	Drammatico	Drammatico	Commedia <i>Drammatico</i>
1997	<i>The English Patient</i> <i>Il paziente inglese</i>	Drammatico Sentimentale Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
1998	<i>Saving Private Ryan</i> <i>Salvate il soldato Ryan</i>	Azione Drammatico Guerra	Guerra	Guerra	Drammatico
1998	<i>Train de vie</i> <i>Train de vie - Un treno per vivere</i>	Commedia Drammatico Guerra	Commedia	Commedia	Commedia <i>Drammatico</i>
1998	<i>Crna mačka, beli mačor</i> <i>Gatto nero, gatto bianco</i>	Commedia Musica Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
1999	<i>The Talented Mr. Ripley</i> <i>Il talento di Mr. Ripley</i>	Giallo Drammatico Musica	Drammatico	Drammatico	Thriller <i>Drammatico</i>

		Thriller			
2000	<i>Bread and Roses</i> <i>Bread and Roses</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico

APPENDICE F

GENERE PREVALENTE FILM DEL SECONDO SOTTOCAMPIONE

I dati indicati per il dizionario on-line IMDb (www.imdb.it) si riferiscono all'ultimo accesso effettuato in data 10/05/2014.

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Genere IMDb	Genere Morandini	Genere Farinotti	Genere prevalente
2000	<i>Fa yeung nin wa</i> <i>In the mood for love</i>	Drammatico Sentimentale	Sentimentale	Drammatico	Drammatico
2000	<i>Italiensk for begyndere</i> <i>Italiano per principianti</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
2000	<i>Looking for Alibrandi</i> <i>Terza generazione</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Commedia Drammatico	Drammatico	Commedia Drammatico
2000	<i>Die Stille nach dem Schuß</i> <i>Il silenzio dopo lo sparo</i>	Drammatico Storico Sentimentale Thriller	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2001	<i>Safar e Ghandehar</i> <i>Viaggio a Kandahar</i>	Biografico Drammatico Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2001	<i>Pearl Harbor</i> <i>Pearl Harbor</i>	Azione Drammatico Sentimentale Guerra	Guerra	Guerra	Drammatico
2001	<i>The Man Who Wasn't There</i> <i>L'uomo che non c'era</i>	Drammatico Giallo	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2002	<i>Amen.</i> <i>Amen.</i>	Drammatico Giallo Guerra	Storico	Storico	Drammatico
2002	<i>The Pianist</i> <i>Il pianista</i>	Biografico Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico

		Guerra			
2002	<i>My Big Fat Greek Wedding</i> <i>Il mio grasso grosso matrimonio greco</i>	Commedia Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
2002	<i>Bend It Like Beckham</i> <i>Sognando Beckham</i>	Commedia Drammatico Sentimentale Sportivo	Commedia	Commedia	Commedia
2002	<i>Yadon ilaheyya</i> <i>Intervento divino</i>	Commedia Drammatico Sentimentale Guerra	Commedia	Drammatico	Commedia
2002	<i>Minority Report</i> <i>Minority Report</i>	Azione Mystery Fantascienza Thriller	Fantascienza	Fantascienza	Fantascienza
2002	<i>L'auberge espagnole</i> <i>L'appartamento spagnolo</i>	Commedia Drammatico	Commedia	Commedia	Commedia
2003	<i>Good Bye Lenin!</i> <i>Good Bye Lenin!</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
2003	<i>Lost in Translation</i> <i>Lost in Translation - L'amore tradotto</i>	Drammatico	Commedia	Sentimentale	Drammatico
2003	<i>The Last Samurai</i> <i>L'ultimo samurai</i>	Azione Drammatico Storico Guerra	Avventura	Avventura	Drammatico
2003	<i>Mambo italiano</i> <i>Mambo italiano</i>	Commedia Drammatico	Commedia	Commedia	Commedia
2003	<i>Osama</i> <i>Osama</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2003	<i>Under the Tuscan Sun</i> <i>Sotto il sole della Toscana</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Sentimentale	Sentimentale	Commedia
2004	<i>Gegen die Wand</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico

	<i>La sposa turca</i>	Sentimentale			
2004	<i>Walk on Water</i> <i>Camminando sull'acqua</i>	Drammatico Mystery Thriller	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2004	<i>The Terminal</i> <i>The Terminal</i>	Commedia Drammatico	Commedia	Commedia	Commedia
2004	<i>The Passion of the Christ</i> <i>La passione di Cristo</i>	Drammatico	Biblico	Religioso	Drammatico
2004	<i>Le chiavi di casa</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2004	<i>The Syrian Bride</i> <i>La sposa siriana</i>	Commedia Drammatico	Commedia Drammatico	Drammatico	Drammatico <i>Commedia</i>
2004	<i>Der Untergang</i> <i>La caduta - Gli ultimi giorni di Hitler</i>	Biografico Drammatico Storico Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2004	<i>Spanglish</i> <i>Spanglish - Quando in famiglia sono in troppi a parlare</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
2004	<i>Ae Fond Kiss...</i> <i>Un bacio appassionato</i>	Drammatico Sentimentale	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2004	<i>Seres queridos</i> <i>Il mio nuovo strano fidanzato</i>	Commedia Sentimentale	Commedia	Drammatico	Commedia
2004	<i>Zivot je cudo</i> <i>La vita è un miracolo</i>	Commedia Sentimentale Musica Drammatico Guerra	Drammatico	Grottesco	Commedia <i>Drammatico</i>
2005	<i>Everything Is Illuminated</i> <i>Ogni cosa è illuminata</i>	Commedia Drammatico	Commedia	Avventura	Commedia
2005	<i>Les poupées russes</i> <i>Bambole russe</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
2005	<i>Va, vis et deviens</i> <i>Vai e vivrai</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico

2005	<i>Kingdom of Heaven</i> <i>Le crociate - Kingdom of Heaven</i>	Azione Avventura Drammatico Storico Guerra	Storico	Drammatico	Drammatico
2005	<i>Tickets</i> <i>Tickets</i>	Commedia Drammatico	Film a episodi	Film a episodi	Drammatico
2005	<i>La bestia nel cuore</i>	Drammatico Mystery	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2005	<i>Munich</i> <i>Munich</i>	Drammatico Storico Thriller	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2005	<i>Free Zone</i> <i>Free Zone</i>	Commedia Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2005	<i>Tsotsi</i> <i>Il suo nome è Tsotsi</i>	Drammatico Giallo	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2005	<i>Chinjeolhan geumjass</i> <i>Lady Vendetta</i>	Drammatico Giallo Thriller	Drammatico	Thriller	Drammatico
2006	<i>La stella che non c'è</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2006	<i>Nuovomondo</i>	Drammatico Storico Sentimentale	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2006	<i>Babel</i> <i>Babel</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2006	<i>Auf der anderen Seite</i> <i>Ai confini del paradiso</i>	Drammatico	Drammatico	<i>Film non registrato</i>	Drammatico
2006	<i>The Departed</i> <i>The Departed - Il bene e il male</i>	Drammatico Giallo Thriller	Drammatico	Hard boiled	Drammatico
2006	<i>The Da Vinci Code</i> <i>Il codice Da Vinci</i>	Mystery Thriller	Thriller	Drammatico	Thriller
2006	<i>Efter brylluppet</i> <i>Dopo il matrimonio</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2006	<i>Borat</i>	Commedia	Comico	Commedia	Commedia

	<i>Borat</i>				
2006	<i>Blood Diamond</i> <i>Blood Diamond -</i> <i>Diamanti di sangue</i>	Avventura Drammatico Thriller	Avventura	Drammatico	Drammatico
2006	<i>The Good Shepherd</i> <i>The Good Shepherd -</i> <i>L'ombra del potere</i>	Drammatico Storico Thriller	Spionaggio	Drammatico	Drammatico
2006	<i>The Good German</i> <i>Intrigo a Berlino</i>	Drammatico Mystery Thriller	Thriller	Thriller	Drammatico
2006	<i>Laitakaupungin valot</i> <i>Le luci della sera</i>	Drammatico Giallo	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2006	<i>O Ano em Que Meus Pais</i> <i>Sáiram de Férias</i> <i>L'anno in cui i miei</i> <i>genitori andarono in</i> <i>vacanza</i>	Drammatico	Commedia Drammatico	Drammatico	Drammatico
2007	<i>Sukkar banat</i> <i>Caramel</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
2007	<i>It's a Free World...</i> <i>In questo mondo libero...</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2007	<i>Persepolis</i> <i>Persepolis</i>	Animazione Biografico Drammatico Guerra	Animazione	Animazione	Drammatico
2007	<i>The Visitor</i> <i>L'ospite inatteso</i>	Drammatico Giallo Musica Sentimentale	Commedia	Commedia	Drammatico
2007	<i>The Kite Runner</i> <i>Il cacciatore di aquiloni</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2007	<i>Charlie Wilson's War</i> <i>La guerra di Charlie</i> <i>Wilson</i>	Biografico Commedia Drammatico Storico	Commedia	Drammatico	Drammatico <i>Commedia</i>
2007	<i>14 kilómetros</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico

	<i>14 kilómetros</i>				
2008	<i>Slumdog Millionaire</i> <i>The Millionaire</i>	Drammatico Sentimentale Thriller	Commedia	Commedia	Drammatico
2008	<i>Body of Lies</i> <i>Nessuna verità</i>	Azione Drammatico Thriller	Spionaggio	Drammatico	Drammatico
2008	<i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull</i> <i>Indiana Jones e il regno del teschio di cristallo</i>	Azione Avventura	Avventura	Avventura	Avventura
2008	<i>Miracle at St. Anna</i> <i>Miracolo a Sant'Anna</i>	Azione Giallo Drammatico Thriller Guerra	Guerra	Drammatico	Drammatico
2008	<i>Vicky Cristina Barcelona</i> <i>Vicky Cristina Barcelona</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Commedia	Commedia	Commedia
2008	<i>Der Baader Meinhof Komplex</i> <i>La banda Baader Meinhof</i>	Azione Biografico Giallo Drammatico Storico	Storico	Drammatico	Drammatico
2008	<i>The Burning Plain</i> <i>The Burning Plain - Il confine della solitudine</i>	Drammatico Giallo Sentimentale	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2008	<i>Etz Limon</i> <i>Il giardino di limoni - Lemon Tree</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2008	<i>Machan</i> <i>Machan - La vera storia di una falsa squadra</i>	Commedia	Commedia	Commedia	Commedia
2008	<i>Defiance</i> <i>Defiance - I giorni del coraggio</i>	Azione Drammatico Storico Thriller	Guerra	Drammatico	Drammatico

		Guerra			
2008	<i>Valkyrie</i> <i>Operazione Valchiria</i>	Drammatico Storico Thriller Guerra	Thriller	Drammatico	Drammatico
2008	<i>Che: Part One</i> <i>Che - L'argentino</i>	Biografico Drammatico Storico Guerra	Storico	Biografico	Drammatico
2008	<i>Che: Part Two</i> <i>Che - Guerriglia</i>	Biografico Drammatico Storico Guerra	Storico	Biografico	Drammatico
2008	<i>Le chant des mariées</i> <i>Il canto delle spose</i>	Drammatico Guerra	Sentimentale	Drammatico	Drammatico
2008	<i>Vals Im Bashir</i> <i>Valzer con Bashir</i>	Documentario Animazione Biografico Drammatico Guerra	Animazione	Drammatico	Drammatico
2008	<i>Gran Torino</i> <i>Gran Torino</i>	Drammatico	Drammatico	Azione	Drammatico
2008	<i>Manolete</i> <i>Manolete</i>	Biografico Drammatico Sentimentale	Biografico	Drammatico	Drammatico
2009	<i>Angels & Demons</i> <i>Angeli e demoni</i>	Mystery Thriller	Thriller	Thriller	Thriller
2009	<i>Los abrazos rotos</i> <i>Gli abbracci spezzati</i>	Drammatico Sentimentale Thriller	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2009	<i>Welcome</i> <i>Welcome</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2009	<i>Lebanon</i> <i>Lebanon</i>	Drammatico Guerra	Guerra	Drammatico	Drammatico
2009	<i>Inglourious Basterds</i> <i>Bastardi senza gloria</i>	Avventura Drammatico	Guerra	Azione	Drammatico

		Guerra			
2009	<i>Baaria</i>	Commedia Drammatico	Commedia	Drammatico	Commedia
2009	<i>Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte</i> <i>Il nastro bianco</i>	Drammatico Mystery	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2009	<i>2012</i> <i>2012</i>	Azione Avventura Fantascienza	Fantascienza	Drammatico	Fantascienza
2009	<i>A Serious Man</i> <i>A Serious Man</i>	Commedia Drammatico	Commedia	Commedia	Commedia
2009	<i>Looking for Eric</i> <i>Il mio amico Eric</i>	Commedia Drammatico Fantasy Sport	Commedia Drammatico	Commedia	Commedia <i>Drammatico</i>
2009	<i>Soul Kitchen</i> <i>Soul Kitchen</i>	Commedia Drammatico	Commedia	Commedia	Commedia
2009	<i>Le concert</i> <i>Il concerto</i>	Commedia Drammatico Musica	Grottesco	Commedia	Commedia <i>Drammatico</i>
2009	<i>Le hérisson</i> <i>Il riccio</i>	Drammatico	Commedia Drammatico	Drammatico	Drammatico
2009	<i>Un prophète</i> <i>Il profeta</i>	Drammatico Giallo	Thriller	Drammatico	Drammatico
2009	<i>The Time that Remains</i> <i>Il tempo che ci rimane</i>	Drammatico Storico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2009	<i>Zanan-e bedun-e mardan</i> <i>Donne senza uomini</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2009	<i>Darbareye Elly</i> <i>About Elly</i>	Drammatico Mystery	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2009	<i>Simon Konianski</i> <i>Simon Konianski</i>	Commedia	Commedia	<i>Film non registrato</i>	Commedia
2009	<i>Invictus</i> <i>Invictus - L'invincibile</i>	Biografico Drammatico Storico	Biografico	Drammatico	Drammatico

		Sport			
2009	<i>Nine</i> <i>Nine</i>	Drammatico Musical Sentimentale	Musical	Musical	Drammatico <i>musicale</i>
2010	<i>Copie conforme</i> <i>Copia conforme</i>	Drammatico	Commedia	Drammatico	Drammatico
2010	<i>Letters to Juliet</i> <i>Letters to Juliet</i>	Commedia Drammatico Sentimentale	Drammatico	Commedia	Commedia
2010	<i>Des hommes et des dieux</i> <i>Uomini di Dio</i>	Drammatico	Storico	Drammatico	Drammatico
2010	<i>Una vita tranquilla</i>	Drammatico Giallo	Drammatico	Noir	Drammatico
2010	<i>Hævnen</i> <i>In un mondo migliore</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2010	<i>The Human Resources Manager</i> <i>Il responsabile delle risorse umane</i>	Drammatico	Commedia Drammatico	Drammatico	Drammatico <i>Commedia</i>
2010	<i>Hereafter</i> <i>Hereafter</i>	Drammatico Fantasy	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2010	<i>Incendies</i> <i>La donna che canta</i>	Drammatico Mystery Guerra	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2010	<i>Beutiful</i> <i>Beutiful</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2010	<i>Hors la loi</i> <i>Uomini senza legge</i>	Drammatico Giallo Guerra	Drammatico	Azione	Drammatico
2010	<i>Route Irish</i> <i>L'altra verità</i>	Azione Drammatico Thriller	Drammatico	Drammatico	Drammatico
2011	<i>Manuale d'amore 3</i>	Commedia Sentimentale	Film a episodi	Commedia	Commedia
2011	<i>Il gioiellino</i>	Drammatico	Drammatico	Drammatico	Drammatico

2011	<i>Hai paura del buio</i>	Drammatico	Drammatico	Commedia	Drammatico
2011	<i>Almanya - Willkommen in Deutschland</i> <i>Almanya - La mia famiglia va in Germania</i>	Commedia Drammatico	Commedia	<i>Film non registrato</i>	Commedia
2011	<i>Et maintenant on va où?</i> <i>E ora dove andiamo?</i>	Commedia Drammatico	Commedia Drammatico	Drammatico	Commedia <i>Drammatico</i>

APPENDICE G

STRATEGIA ADOTTATA NELLA VERSIONE ITALIANA DEI FILM DEL PRIMO SOTTOCAMPIONE

In giallo chiaro sono indicati i tre film di cui è disponibile solamente la versione originale con sottotitoli in italiano. In verde acqua sono indicati i quindici film italiani (quelli che non sono stati originariamente girati in una lingua diversa dall'italiano e poi doppiati).

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Lingue VERSIONE ORIGINALE	Lingue VERSIONE ITALIANA	Strategia VERSIONE ITALIANA
1932	<i>A Farewell to Arms</i> <i>Addio alle armi</i>	Inglese Italiano (minimo)	Italiano Italiano con accento (reinciso)	Neutralizzazione
1932	<i>Trouble in Paradise</i> <i>Mancia competente</i>	Inglese Italiano Russo Spagnolo Tedesco	Italiano (inglese mantenuto in 1 scena) Italiano (originale) Italiano Italiano Tedesco (reinciso)	Riduzione quantitativa
1932	<i>Shanghai Express</i> <i>Shanghai Express</i>	Inglese Francese Cinese Tedesco	Italiano Francese (reinciso) Cinese Tedesco (ridotto e reinciso)	Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
1933	<i>The Bitter Tea of Gen. Yen</i> <i>L'amaro tè del generale Yen</i>	Inglese Cinese Francese	Italiano Cinese Francese	Conservazione
1933	<i>Queen Christina</i> <i>La regina Cristina</i>	Inglese Spagnolo (minimo)	Italiano Spagnolo (reinciso)	Omogeneizzazione (conservazione)
1934	<i>The Man Who Knew Too Much</i> <i>L'uomo che sapeva troppo</i>	Inglese Tedesco Francese Italiano	Italiano Tedesco (reinciso) Francese (reinciso) Italiano (reinciso)	Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
1935	<i>Anna Karenina</i> <i>Anna Karenina</i>	Inglese Italiano (minimo)	Italiano	Neutralizzazione
1936	<i>The Secret Agent</i> <i>L'agente segreto /</i>	Inglese (sottotitoli in italiano) Tedesco (non sottotitolato)		Versione sottotitolata

	<i>Amore e mistero</i>	Francese (non sottotitolato) Spagnolo (non sottotitolato)		
1936	<i>The Road to Glory</i> <i>Le vie della gloria</i>	Inglese Francese (minimo)	Italiano Francese	Omogeneizzazione (conservazione)
1937	<i>Angel</i> <i>Angelo</i>	Inglese Francese	Italiano Francese	Conservazione
1937	<i>La grande illusion</i> <i>La grande illusione</i>	Francese Tedesco (comprimaria) Inglese Russo	Italiano Tedesco (sottotitoli) Inglese (sottotitoli) Italiano con accento	Conservazione
1937	<i>La Habanera</i> <i>Habanera</i>	Tedesco (sottotitoli in italiano)		Versione sottotitolata
1937	<i>Lost Horizon</i> <i>Orizzonte perduto</i>	Inglese Cinese	Italiano Cinese	Conservazione
1937	<i>Il signor Max</i>	Italiano Inglese	Poche parole non sottotitolate	
1937	<i>Shall We Dance</i> <i>Voglio danzar con te</i>	Inglese Francese Russo	Italiano Francese Russo (reinciso)	Conservazione
1938	<i>You Can't Take It With You</i> <i>L'eterna illusione</i>	Inglese Russo	Italiano Russo (reinciso)	Conservazione
1938	<i>The Lady Vanishes</i> <i>La signora scompare</i>	Inglese Tedesco Francese Italiano Lingua immaginaria (bandrichiano)	Italiano Tedesco (reinciso) Francese (reinciso) Spagnolo Lingua immaginaria (bandrichiano) (reincisa)	Conservazione
1939	<i>Love Affair</i> <i>Un grande amore</i>	Inglese Francese	Italiano Francese (reinciso)	Conservazione
1940	<i>The Great Dictator</i> <i>Il grande dittatore</i>	Inglese Lingua immaginaria di Hynkel	Italiano Lingua immaginaria di Hynkel	Conservazione
1940	<i>Rebecca</i> <i>Rebecca, la prima moglie</i>	Inglese Francese	Italiano	Neutralizzazione

1940	<i>Foreign Correspondent</i> <i>Il prigioniero di Amsterdam / Corrispondente 17</i>	Inglese Nederlandese Lettone	Italiano Nederlandese Lettone	Conservazione
1942	<i>Casablanca</i> <i>Casablanca</i>	Inglese Francese Tedesco Italiano	Italiano	Neutralizzazione
1943	<i>For Whom the Bell Tolls</i> <i>Per chi suona la campana</i>	Inglese Spagnolo	Italiano Spagnolo (reinciso)	Omogeneizzazione (conservazione)
1944	<i>Lifeboat</i> <i>Prigionieri dell'oceano</i>	Inglese Tedesco	Italiano Tedesco (reinciso)	Conservazione
1945	<i>Roma città aperta</i>	Italiano Tedesco	Sottotitolato	
1946	<i>Notorious</i> <i>Notorious, l'amante perduta</i>	Inglese Francese Portoghese	Italiano Francese Portoghese	Conservazione
1946	<i>Paisà</i>	Italiano Inglese Tedesco Dialecto siciliano Dialecto napoletano Dialecto veneto	Sottotitolato Sfondo	
1946	<i>The Stranger</i> <i>Lo straniero</i>	Inglese Spagnolo Francese (1 frase)	Italiano Spagnolo (reinciso) Francese (reinciso)	Conservazione
1948	<i>Germania anno zero</i> (film italiano doppiato)	Tedesco Inglese Francese	Italiano (tedesco mantenuto in 1 scena) Inglese Francese	Conservazione
1948	<i>Arch of Triumph</i> <i>Arco di trionfo</i>	Inglese Tedesco Italiano	Italiano Tedesco Italiano (reinciso)	Riduzione quantitativa
1948	<i>Senza pietà</i>	Italiano Inglese Spagnolo	Sottotitolato Sottotitolato	
1948	<i>The Three Musketeers</i>	Inglese	Italiano	Omogeneizzazione

	<i>I tre moschettieri</i>			(conservazione)
1948	<i>The Emperor Waltz</i> <i>Il valzer dell'imperatore</i>	Inglese Tedesco	Italiano	Neutralizzazione
1949	<i>I Was a Male War Bride</i> <i>Ero uno sposo di guerra</i>	Inglese Tedesco Francese	Italiano Tedesco Francese (reinciso)	Conservazione
1949	<i>The Third Man</i> <i>Il terzo uomo</i>	Inglese Tedesco Russo	Italiano Tedesco (reinciso) Russo	Conservazione
1950	<i>Stromboli, terra di Dio</i>	Italiano Dialecto siciliano Inglese Spagnolo Tedesco Francese	A volte traduzione intertestuale ad opera della protagonista Karin Interpretazione diegetica Sfondo (scena iniziale) Sfondo (scena iniziale)	
1951	<i>An American in Paris</i> <i>Un americano a Parigi</i>	Inglese Francese Tedesco (1 canzone)	Italiano Italiano e francese (ridotto, originale) Tedesco	Riduzione quantitativa
1951	<i>Parigi è sempre Parigi</i>	Italiano Francese Corso	Non sottotitolato Non sottotitolato	
1951	<i>Achtung! Banditi!</i>	Italiano Tedesco	Sottotitolato se in primo piano; se no, traduzione contestuale; anche un caso di interpretazione diegetica (il diplomatico).	
1951	<i>Strangers on a Train</i> <i>L'altro uomo /</i> <i>Delitto per delitto</i>	Inglese Francese	Italiano	Neutralizzazione
1953	<i>Stazione Termini</i> <i>Terminal Station</i> (film italiano doppiato)	Inglese Italiano Francese (sfondo)	Italiano con qualche breve frase in inglese Italiano (originale) Francese	Neutralizzazione quasi totale
1953	<i>Beat the Devil</i> <i>Il tesoro dell'Africa</i>	Inglese Italiano Arabo	Italiano Italiano (originale o doppiato) Arabo	Riduzione quantitativa

1953	<i>I Confess</i> <i>Io confesso</i>	Inglese Francese Tedesco	Italiano	Neutralizzazione
1954	<i>Viaggio in Italia</i> <i>Voyage to Italy /</i> <i>Journey to Italy</i> (film italiano doppiato)	Inglese Italiano	Italiano	Neutralizzazione
1954	<i>The Barefoot Contessa</i> <i>La contessa scalza</i>	Inglese Spagnolo Italiano	Italiano Spagnolo (reinciso) Italiano (reinciso)	Riduzione quantitativa
1954	<i>Senso</i>	Italiano Tedesco	Non sottotitolato (sfondo: conflitto: se no, traduzione contestuale)	
1955	<i>La donna più bella del mondo</i>	Italiano	Regime di omogeneizzazione linguistica: tutto in italiano (non le componenti iconografiche che sono in francese e in inglese).	
1955	<i>To Catch a Thief</i> <i>Caccia al ladro</i>	Inglese Francese	Italiano	Riduzione quantitativa
1955	<i>The Rose Tattoo</i> <i>La rosa tatuata</i>	Inglese Italiano	Italiano	Neutralizzazione
1956	<i>The Man Who Knew Too Much</i> <i>L'uomo che sapeva troppo</i>	Inglese Francese Arabo	Italiano Francese (reinciso) Arabo	Conservazione
1956	<i>The Wrong Man</i> <i>Il ladro</i>	Inglese Spagnolo Italiano	Italiano Spagnolo (reinciso) Cancellata ogni traccia di italianità	Riduzione quantitativa
1956	<i>High Society</i> <i>Alta società</i>	Inglese Francese	Italiano Francese (reinciso)	Conservazione
1957	<i>An Affair to Remember</i> <i>Un amore splendido</i>	Inglese Francese Italiano	Italiano Italiano e francese (ridotto e reinciso) Italiano (reinciso)	Riduzione quantitativa
1957	<i>Silk Stockings</i> <i>La bella di Mosca</i>	Inglese	Italiano	Omogeneizzazione (conservazione)
1957	<i>The Prince and the Showgirl</i>	Inglese	Italiano Tedesco (ridotto,	Riduzione quantitativa

	<i>Il principe e la ballerina</i>	Tedesco Francese	originale) Francese (ridotto e reinciso)	
1958	<i>Touch of Evil</i> <i>L'infernale Quinlan</i>	Inglese Spagnolo	Italiano Spagnolo (reinciso)	Conservazione
1960	<i>Let's Make Love</i> <i>Facciamo l'amore</i>	Inglese Francese Tedesco Cinese Italiano Arabo	Italiano Francese Tedesco Cinese Spagnolo (inciso) Arabo	Conservazione
1960	<i>It Started in Naples</i> <i>La baia di Napoli</i>	Inglese Italiano	Italiano	Neutralizzazione
1961	<i>One, Two, Three</i> <i>Uno, due, tre!</i>	Inglese Tedesco Russo	Italiano Tedesco Italiano con accento	Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
1961	<i>Judgement at Nuremberg</i> <i>Vincitori e vinti</i>	Inglese Tedesco	Italiano Tedesco	Conservazione
1961	<i>West Side Story</i> <i>West side story</i>	Inglese Spagnolo	Italiano Spagnolo (ridotto e reinciso)	Riduzione quantitativa
1961	<i>The Guns of Navarone</i> <i>I cannoni di Navarone</i>	Inglese Greco Tedesco Curdo	Italiano Greco (in parte reinciso) Tedesco (in parte reinciso) Curdo	Conservazione
1962	<i>Jules et Jim</i> <i>Jules e Jim</i>	Francese Tedesco Inglese	Italiano Tedesco (sottotitoli solo in 1 scena) Inglese (reinciso)	Conservazione
1962	<i>Lawrence of Arabia</i> <i>Lawrence d'Arabia</i>	Inglese Arabo Turco	Italiano Arabo Turco	Conservazione
1963	<i>55 Days at Peking</i> <i>55 giorni a Pechino</i>	Inglese Cinese Francese Italiano	Italiano Cinese Francese (reinciso) Italiano (reinciso)	Conservazione

1963	<i>Le mépris</i> <i>Il disprezzo</i>	Francese Inglese Tedesco Italiano	Italiano	Neutralizzazione
1963	<i>The Courtship of Eddie's Father</i> <i>Una fidanzata per papà</i>	Inglese Spagnolo	Italiano Spagnolo (reinciso)	Conservazione
1965	<i>The Battle of the Villa Fiorita</i> <i>Accadde un'estate</i>	Inglese Italiano Francese (sottofondo)	Italiano Italiano (reinciso) Francese	Neutralizzazione
1965	<i>The Great Race</i> <i>La grande corsa</i>	Inglese Russo	Italiano Russo (reinciso)	Conservazione
1965	<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i> <i>Agente Lemmy Caution, missione Alphaville</i>	Francese Russo (poche parole) Inglese (poche parole)	Italiano Russo (reinciso) Inglese (scena tagliata)	Conservazione
1965	<i>How to Murder Your Wife</i> <i>Come uccidere vostra moglie</i>	Inglese Italiano	Italiano Greco	Conservazione
1966	<i>A Countess from Hong Kong</i> <i>La contessa di Hong Kong</i>	Inglese Francese	Italiano Italiano con accento	Neutralizzazione
1966	<i>Torn Curtain</i> <i>Il sipario strappato</i>	Inglese Tedesco (comprimaria) Danese Norvegese Svedese	Italiano Italiano e tedesco (ridotto) Danese Norvegese Svedese	Riduzione quantitativa
1966	<i>La battaglia di Algeri</i> (film italiano doppiato)	Francese Arabo Inglese (1 battuta)	Italiano Italiano e arabo (ridotto: sfondo) Inglese	Neutralizzazione quasi totale
1968	<i>Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?</i>	Italiano Portoghese Francese Tedesco Lingue africane locali	Tutte le lingue secondarie non sono sottotitolate.	
1968	<i>La ragazza con la pistola</i>	Italiano		

		Inglese	Parzialmente sottotitolato Nella prima parte del film, all'arrivo della protagonista in Scozia, i personaggi britannici parlano in italiano con tipico accento inglese. Non così nella seconda parte del film, in cui tutti parlano in italiano standard, compresa la protagonista che perde il suo marcato accento siciliano.	
1968	<i>Buona Sera, Mrs. Campbell</i> <i>Buonasera, signora Campbell</i>	Inglese Italiano	Italiano	Neutralizzazione
1968	<i>Une histoire immortelle</i> <i>Storia immortale</i>	Francese Cinese	Italiano Cinese	Conservazione
1969	<i>Topaz</i> <i>Topaz</i>	Inglese Spagnolo Francese Russo	Italiano	Neutralizzazione
1971	<i>Detenuto in attesa di giudizio</i>	Italiano Svedese	Sottotitolato	
1971	<i>Les deux anglaises et le Continent</i> <i>Le due inglesi</i>	Francese Inglese	Italiano Inglese (reinciso e sottotitolato) e italiano	Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
1971	<i>La mortadella</i>	Italiano Inglese	Sfondo (altoparlanti aeroporto, comparse, ecc.) Regime di omogeneizzazione linguistica: i personaggi americani parlano in italiano standard, mentre quelli italiani hanno un'intonazione regionale, che risulta più accentuata quando parlano fra di loro. Il deputato italo-americano Fred Mancuso parla con tipico accento americano.	
1972	<i>Avanti!</i> <i>Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?</i>	Inglese Italiano	Italiano Italiano con accento regionale	Neutralizzazione con compensazione
1973	<i>La nuit américaine</i> <i>Effetto notte</i>	Francese Inglese Italiano	Italiano Inglese (reinciso e parzialmente ridotto) Italiano (con frasette in inglese e francese)	Riduzione quantitativa
1975	<i>L'histoire d'Adèle H.</i> <i>Adele H., una storia</i>	Francese Inglese	Italiano	Neutralizzazione

	<i>d'amore</i>	(comprimaria)		
1975	<i>The Wind And the Lion</i> <i>Il vento e il leone</i>	Inglese Arabo Berbero Tedesco Francese (poche parole, sfondo)	Italiano Arabo Berbero Tedesco Italiano	Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
1978	<i>The Deer Hunter</i> <i>Il cacciatore</i>	Inglese Russo Vietnamita Francese	Italiano Russo Vietnamita Francese (reinciso)	Conservazione
1979	<i>Apocalypse Now</i> <i>Apocalypse Now</i>	Inglese Vietnamita Khmer Francese	Italiano Vietnamita Khmer Francese (reinciso)	Conservazione
1981	<i>Raiders of the Lost Ark</i> <i>I predatori dell'arca perduta</i>	Inglese Tedesco Arabo Nepalese Ebraico Francese Spagnolo Lingua degli Hovitos	Italiano Tedesco Arabo Nepalese Ebraico Francese Spagnolo Lingua degli Hovitos	Conservazione
1983	<i>Another Time, Another Place</i> <i>Another Time, Another Place - Una storia d'amore</i>	Inglese (sottotitoli in italiano) Italiano		Versione sottotitolata
1983	<i>Acqua e sapone</i>	Italiano Inglese		
1984	<i>Indiana Jones and the Temple of Doom</i> <i>Indiana Jones e il tempio maledetto</i>	Inglese Hindi Cinese	Italiano Hindi Cinese	Conservazione
1986	<i>A Room with a View</i> <i>Camera con vista</i>	Inglese Italiano	Italiano Italiano	Neutralizzazione
1987	<i>Empire of the Sun</i> <i>L'impero del sole</i>	Inglese Giapponese Cinese	Italiano Giapponese Cinese	Conservazione

1987	<i>Au revoir les enfants</i> <i>Arrivederci, ragazzi</i>	Francese Tedesco Greco classico Latino	Italiano Tedesco (reinciso) Greco classico (reinciso) Latino (reinciso)	Conservazione
1988	<i>A Fish Called Wanda</i> <i>Un pesce di nome Wanda</i>	Inglese Italiano Russo	Italiano Spagnolo Russo (reinciso)	Conservazione
1989	<i>Indiana Jones and the Last Crusade</i> <i>Indiana Jones e l'ultima crociata</i>	Inglese Tedesco Turco Greco classico Latino	Italiano Tedesco Turco Greco classico Latino	Conservazione
1990	<i>Hitlerjunge Salomon</i> <i>Europa Europa</i>	Tedesco Russo (comprimaria) Polacco Ebraico	Italiano Russo (sottotitoli) Polacco (sottotitoli) Ebraico	Conservazione
1990	<i>I Love You to Death</i> <i>Ti amerò.. fino ad ammazzarti</i>	Inglese Italiano Serbo-croato	Italiano Italiano regionale Serbo-croato (reinciso)	Conservazione con compensazione
1993	<i>Schindler's List</i> <i>Schindler's List - La lista di Schindler</i>	Inglese Tedesco Polacco Ebraico	Italiano Tedesco (sottotitoli) Polacco Ebraico	Conservazione
1995	<i>Land and Freedom</i> <i>Terra e libertà</i>	Inglese Spagnolo (comprimaria) Catalano	Italiano Spagnolo (sottotitoli) Catalano	Conservazione
1996	<i>Carla's Song</i> <i>La canzone di Carla</i>	Inglese Spagnolo (comprimaria)	Italiano Spagnolo (sottotitoli)	Conservazione
1997	<i>Amistad</i> <i>Amistad</i>	Inglese Mende Spagnolo	Italiano Mende Spagnolo (sottotitoli)	Conservazione
1997	<i>La vita è bella</i>	Italiano Tedesco Inglese	Non sottotitolato Non sottotitolato	

1997	<i>The English Patient</i> <i>Il paziente inglese</i>	Inglese Tedesco Arabo Italiano Ungherese	Italiano Tedesco Arabo Italiano (reinciso) Ungherese	Conservazione
1998	<i>Saving Private Ryan</i> <i>Salvate il soldato Ryan</i>	Inglese Francese Tedesco Ceco	Italiano Francese Tedesco Ceco	Conservazione
1998	<i>Train de vie</i> <i>Train de vie -</i> <i>Un treno per vivere</i>	Francese Tedesco Italiano (1 frase)	Italiano Tedesco (sottotitoli) Italiano (reinciso)	Conservazione
1998	<i>Crna mačka, beli mačor</i> <i>Gatto nero, gatto bianco</i>	Lingua romaní Serbo Bulgaro Inglese	Italiano Italiano Bulgaro (reinciso) Inglese	Riduzione quantitativa
1999	<i>The Talented Mr. Ripley</i> <i>Il talento di Mr. Ripley</i>	Inglese Italiano	Italiano e inglese (ridotto e sottotitolato) Italiano	Neutralizzazione
2000	<i>Bread and Roses</i> <i>Bread and Roses</i>	Inglese Spagnolo	Italiano	Neutralizzazione

APPENDICE H

STRATEGIA ADATTA NELLA VERSIONE ITALIANA DEI FILM DEL SECONDO SOTTOCAMPIONE

In giallo chiaro sono indicati i cinque film di cui è disponibile solamente la versione originale con sottotitoli in italiano. In verde acqua sono indicati i nove film italiani (o coprodotti dall'Italia con altri paesi).

Anno	Titolo originale Titolo italiano	Lingue VERSIONE ORIGINALE	Lingue VERSIONE ITALIANA	Strategia VERSIONE ITALIANA
2000	<i>Fa yeung nin wa</i> <i>In the mood for love</i>	Cantonese Dialecto di Shangai Francese	Tutto in italiano (voice over sul filmato in francese)	Neutralizzazione
2000	<i>Italiensk for begyndere</i> <i>Italiano per principianti</i>	Danese (sottotitoli in italiano) Italiano Inglese (sottotitoli in italiano)		Versione sottotitolata
2000	<i>Looking for Alibrandi</i> <i>Terza generazione</i>	Inglese Italiano	Italiano Italiano regionale	Neutralizzazione con compensazione
2000	<i>Die Stille nach dem Schuß</i> <i>Il silenzio dopo lo sparo</i>	Tedesco Francese	Italiano Francese	Conservazione
2001	<i>Safar e Ghandehar</i> <i>Viaggio a Kandahar</i>	Farsi Inglese Pashtu Polacco Arabo (preghiere)	Tutto in italiano (mantenuto solo arabo: scena lettura Corano)	Neutralizzazione
2001	<i>Pearl Harbor</i> <i>Pearl Harbor</i>	Inglese Giapponese Francese	Italiano Giapponese (sottotitoli) Francese	Conservazione
2001	<i>The Man Who Wasn't There</i> <i>L'uomo che non c'era</i>	Inglese Italiano Francese	Italiano Italiano (reinciso) Francese (reinciso)	Riduzione quantitativa
2002	<i>Amen.</i> <i>Amen.</i>	Inglese Tedesco Italiano Polacco Svedese	Italiano Tedesco Italiano (originale o reinciso) Polacco	Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale

		Francese (1 frase)	Svedese Italiano	
2002	<i>The Pianist</i> <i>Il pianista</i>	Inglese Tedesco Polacco Russo	Italiano Tedesco (sottotitoli) Polacco Russo	Conservazione
2002	<i>My Big Fat Greek Wedding</i> <i>Il mio grasso grosso matrimonio greco</i>	Inglese Greco	Italiano Greco (sottotitoli)	Conservazione
2002	<i>Bend It Like Beckham</i> <i>Sognando Beckham</i>	Inglese Punjabi Hindi Tedesco	Italiano Punjabi Hindi Tedesco	Conservazione
2002	<i>Yadon ilaheyya</i> <i>Intervento divino</i>	Arabo (sottotitoli in italiano) Ebraico (sottotitoli in italiano) Inglese (sottotitoli in italiano)		Versione sottotitolata
2002	<i>Minority Report</i> <i>Minority Report</i>	Inglese Svedese	Italiano Svedese	Conservazione
2002	<i>L'auberge espagnole</i> <i>L'appartamento spagnolo</i>	Francese Inglese Spagnolo Catalano Danese Tedesco Italiano	Italiano Italiano e inglese (ridotto e sottotitolato) Spagnolo (sottotitoli) e Italiano (con e senza accento) Catalano (sottotitoli) Danese Tedesco Italiano	Riduzione quantitativa
2003	<i>Good Bye Lenin!</i> <i>Good Bye Lenin!</i>	Tedesco Russo	Italiano Russo	Conservazione
2003	<i>Lost in Translation</i> <i>Lost in Translation - L'amore tradotto</i>	Inglese Giapponese Francese	Italiano Giapponese Francese	Conservazione
2003	<i>The Last Samurai</i> <i>L'ultimo samurai</i>	Inglese Giapponese	Italiano Giapponese (sottotitoli)	Conservazione

2003	<i>Mambo italiano</i> <i>Mambo italiano</i>	Inglese Italiano	Italiano Italiano regionale	Neutralizzazione con compensazione
2003	<i>Osama</i> <i>Osama</i>	Dari Pashtu Arabo Inglese Francese	Italiano Pashtu Arabo Inglese Francese	Conservazione
2003	<i>Under the Tuscan Sun</i> <i>Sotto il sole della Toscana</i>	Inglese Italiano Polacco Tedesco Spagnolo	Italiano e inglese (se usato come L2, sottotitolato) Italiano (originale) Polacco Tedesco (sottotitoli) Spagnolo (reinciso)	Riduzione quantitativa
2004	<i>Gegen die Wand</i> <i>La sposa turca</i>	Tedesco Turco Inglese	Tutto in italiano	Neutralizzazione
2004	<i>Walk on Water</i> <i>Camminando sull'acqua</i>	Inglese Tedesco Ebraico Arabo Turco	Tutto in italiano. Mantenuti: turco all'inizio (sfondo); 1 sola frase di tedesco e 1 di ebraico in 2 scene (non sottotitolate)	Neutralizzazione
2004	<i>The Terminal</i> <i>The Terminal</i>	Inglese Bulgaro Russo Spagnolo Francese	Italiano Bulgaro (reinciso) Russo Spagnolo Francese	Conservazione
2004	<i>The Passion of the Christ</i> <i>La passione di Cristo</i>	Aramaico (sottotitoli in italiano) Latino (sottotitoli in italiano) Ebraico (sottotitoli in italiano)		Versione sottotitolata
2004	<i>Le chiavi di casa</i>	Italiano Tedesco Inglese Francese Norvegese	Sottotitolato solo in 1 scena (tassista), se no traduzione contestuale o intratestuale Sfondo: traduzione contestuale) 1 frase: traduzione in scena Poche parole (sfondo)	

2004	<i>The Syrian Bride</i> <i>La sposa siriana</i>	Arabo (sottotitoli in italiano) Inglese (sottotitoli in italiano) Ebraico (sottotitoli in italiano) Francese (sottotitoli in italiano) Russo (sottotitoli in italiano)		Versione sottotitolata
2004	<i>Der Untergang</i> <i>La caduta - Gli ultimi giorni di Hitler</i>	Tedesco Russo	Italiano Russo (sottotitoli)	Conservazione
2004	<i>Spanglish</i> <i>Spanglish - Quando in famiglia sono in troppi a parlare</i>	Inglese Spagnolo Italiano	Italiano Spagnolo (reinciso) Francese (inciso)	Conservazione
2004	<i>Ae Fond Kiss...</i> <i>Un bacio appassionato</i>	Inglese Punjabi Spagnolo	Italiano Italiano e punjabi (ridotto e sottotitolato) Spagnolo (sottotitoli)	Riduzione quantitativa
2004	<i>Seres queridos</i> <i>Il mio nuovo strano fidanzato</i>	Spagnolo Ebraico Arabo	Italiano Ebraico Arabo	Conservazione
2004	<i>Zivot je cudo</i> <i>La vita è un miracolo</i>	Serbo Inglese Tedesco Ungherese	Italiano Inglese (sottotitoli) Tedesco (sottotitoli) Ungherese	Conservazione
2005	<i>Everything Is Illuminated</i> <i>Ogni cosa è illuminata</i>	Inglese Russo Ucraino	Italiano Russo (sottotitoli) Ucraino (sottotitoli)	Conservazione
2005	<i>Les poupées russes</i> <i>Bambole russe</i>	Francese Inglese Russo Spagnolo Italiano	Praticamente tutto in italiano (mantenuto solo russo: confusione)	Neutralizzazione quasi totale
2005	<i>Va, vis et deviens</i> <i>Vai e vivrai</i>	Ebraico Francese Amarico	Italiano Italiano e francese (ridotto, mantenuto in 2 scene sottotitolate) Amarico (ridotto e sottotitolato) e italiano con accento	Riduzione quantitativa

2005	<i>Kingdom of Heaven</i> <i>Le crociate - Kingdom of Heaven</i>	Inglese Arabo Italiano Latino	Italiano Arabo (sottotitoli) Italiano (reinciso) Latino (reinciso)	Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
2005	<i>Tickets</i> <i>Tickets</i> (Film co-prodotto da Italia e UK)	Italiano Inglese Tedesco Farsi Francese Albanese	Sottotitolato Sottotitolato Sottotitolato Sottotitolato Non sottotitolato: sfondo oppure traduzione contestuale	
2005	<i>La bestia nel cuore</i>	Italiano Inglese	Sottotitolato	
2005	<i>Munich</i> <i>Munich</i>	Inglese Tedesco Francese Ebraico Arabo Italiano Greco Russo	Italiano Tedesco (sottotitoli) Francese (sottotitoli) Ebraico (sottotitoli) Arabo (sottotitoli) Italiano Greco Russo	Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
2005	<i>Free Zone</i> <i>Free Zone</i>	Inglese (sottotitoli in italiano) Ebraico (sottotitoli in italiano) Arabo (sottotitoli in italiano) Spagnolo (sottotitoli in italiano)		Versione sottotitolata
2005	<i>Tsotsi</i> <i>Il suo nome è Tostsi</i>	Tsotsitaal o isiCamtho (lingua creola che mescola: Zulu, Sesotho, Tswana, Xhosa, Afrikaans e Inglese)	Tutto in italiano	Neutralizzazione
2005	<i>Chinjeolhan geumjass</i> <i>Lady Vendetta</i>	Coreano Inglese Giapponese (1 frase)	Italiano Inglese (sottotitoli) Italiano	Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
2006	<i>La stella che non c'è</i>	Italiano Cinese	Sottotitolato (diversamente traduzione intratestuale o contestuale)	
2006	<i>Nuovomondo</i>	Italiano		

		Dialetto siciliano Inglese	Sottotitolato Sottotitolato	
2006	<i>Babel</i> <i>Babel</i>	Inglese Spagnolo Arabo Berbero Giapponese Lingua dei segni giapponese Francese Russo	Tutto in italiano (lingua dei segni giapponese è sottotitolata)	Neutralizzazione
2006	<i>Auf der anderen Seite</i> <i>Ai confini del paradiso</i>	Tedesco Turco Inglese	Tutto in italiano	Neutralizzazione
2006	<i>The Departed</i> <i>The Departed - Il bene e il male</i>	Inglese Cinese	Italiano Cinese	Conservazione
2006	<i>The Da Vinci Code</i> <i>Il codice Da Vinci</i>	Inglese Francese Latino Spagnolo	Italiano Francese (sottotitoli) Latino (sottotitoli) Spagnolo (sottotitoli)	Conservazione
2006	<i>Efter brylluppet</i> <i>Dopo il matrimonio</i>	Danese Svedese Inglese Hindi	Tutto in italiano (i personaggi indiani parlano italiano con accento)	Neutralizzazione
2006	<i>Borat</i> <i>Borat</i>	Inglese Rumeno Ebraico Polacco Armeno	Italiano Rumeno Ebraico Polacco Armeno	Conservazione
2006	<i>Blood Diamond</i> <i>Blood Diamond - Diamanti di sangue</i>	Inglese Mende Afrikaans	Italiano Mende (sottotitoli) Afrikaans (sottotitoli)	Conservazione
2006	<i>The Good Shepherd</i> <i>The Good Shepherd - L'ombra del potere</i>	Inglese Spagnolo Russo Tedesco	Italiano e inglese (filmati d'epoca sottotitolati) Spagnolo (sottotitoli) Russo Tedesco (sottotitoli)	Conservazione

		Lingala	Lingala	
2006	<i>The Good German</i> <i>Intrigo a Berlino</i>	Inglese Tedesco Russo	Italiano Tedesco (sottotitoli) Russo	Conservazione
2006	<i>Laitakaupungin valot</i> <i>Le luci della sera</i>	Finlandese Russo	Italiano Russo	Conservazione
2006	<i>O Ano em Que Meus Pais</i> <i>Sáram de Férias</i> <i>L'anno in cui i miei</i> <i>genitori andarono in</i> <i>vacanza</i>	Portoghese Yiddish Ebraico	Italiano Yiddish Ebraico	Conservazione
2007	<i>Sukkar banat</i> <i>Caramel</i>	Arabo Francese	Italiano Italiano e francese (ridotto)	Riduzione quantitativa
2007	<i>It's a Free World...</i> <i>In questo mondo libero...</i>	Inglese Polacco Ucraino Farsi	Italiano Polacco (reinciso) Ucraino (reinciso) Farsi	Conservazione
2007	<i>Persepolis</i> <i>Persepolis</i>	Francese Farsi (minimo) Tedesco Inglese (canzone)	Italiano Farsi (reinciso) Tedesco Inglese (reinciso)	Conservazione
2007	<i>The Visitor</i> <i>L'ospite inatteso</i>	Inglese Francese Arabo Rumeno	Italiano Francese (sottotitoli) Arabo (sottotitoli) Rumeno	Conservazione
2007	<i>The Kite Runner</i> <i>Il cacciatore di aquiloni</i>	Dari Inglese Pashtu Russo Urdu	Tutto in italiano. Mantenuto solo russo (interpretazione diegetica) e urdu sullo sfondo)	Neutralizzazione quasi totale
2007	<i>Charlie Wilson's War</i> <i>La guerra di Charlie</i> <i>Wilson</i>	Inglese Dari Russo Urdu Ebraico Arabo	Italiano Dari Russo (sottotitoli) Urdu Ebraico Arabo	Conservazione
2007	<i>14 kilómetros</i>	Spagnolo	Italiano	Riduzione

	<i>14 kilómetros</i>	Arabo Hausa	Arabo Italiano	quantitativa
2008	<i>Slumdog Millionaire</i> <i>The Millionaire</i>	Inglese Hindi	Tutto in italiano	Neutralizzazione
2008	<i>Body of Lies</i> <i>Nessuna verità</i>	Inglese Arabo	Italiano Arabo (sottotitoli)	Conservazione
2008	<i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull</i> <i>Indiana Jones e il regno del teschio di cristallo</i>	Inglese Russo Spagnolo Quecha Maya	Italiano Russo Spagnolo Quecha Maya	Conservazione
2008	<i>Miracle at St. Anna</i> <i>Miracolo a Sant'Anna</i>	Inglese Italiano Tedesco	Italiano Italiano (reinciso) Tedesco (sottotitoli)	Riduzione quantitativa
2008	<i>Vicky Cristina Barcelona</i> <i>Vicky Cristina Barcelona</i>	Inglese Spagnolo	Italiano Spagnolo (sottotitoli)	Conservazione
2008	<i>Der Baader Meinhof Komplex</i> <i>La banda Baader Meinhof</i>	Tedesco Inglese Francese Svedese Arabo	Italiano Inglese (reinciso) Francese (reinciso) Svedese Arabo	Conservazione
2008	<i>The Burning Plain</i> <i>The Burning Plain - Il confine della solitudine</i>	Inglese Spagnolo	Italiano Spagnolo (sottotitoli)	Conservazione
2008	<i>Etz Limon</i> <i>Il giardino di limoni - Lemon Tree</i>	Arabo Ebraico Inglese	Tutto in italiano (mantenuto inglese solo in 1 scena)	Neutralizzazione
2008	<i>Machan</i> <i>Machan - La vera storia di una falsa squadra</i>	Cingalese Inglese	Italiano Inglese (sottotitoli)	Conservazione
2008	<i>Defiance</i> <i>Defiance - I giorni del coraggio</i>	Inglese Tedesco Russo Ebraico	Italiano Tedesco (sottotitoli) Russo (sottotitoli) Ebraico (reinciso)	Conservazione
2008	<i>Valkyrie</i> <i>Operazione Valchiria</i>	Inglese Tedesco	Italiano Italiano e tedesco (ridotto al giuramento presente nei titoli di	Riduzione quantitativa

			testa, sottotitolato)	
2008	<i>Che: Part One</i> <i>Che - L'argentino</i>	Spagnolo Inglese	Italiano Italiano e inglese (ridotto e reinciso)	Riduzione quantitativa
2008	<i>Che: Part Two</i> <i>Che - Guerriglia</i>	Spagnolo Inglese	Tutto in italiano	Neutralizzazione
2008	<i>Le chant des mariées</i> <i>Il canto delle spose</i>	Arabo Francese Tedesco	Italiano Italiano e francese (ridotto e sottotitolato) Tedesco	Riduzione quantitativa
2008	<i>Vals Im Bashir</i> <i>Valzer con Bashir</i>	Ebraico Arabo Tedesco Inglese	Italiano e ebraico (canzoni sottotitolate) Arabo Italiano Inglese (sottotitoli)	Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
2008	<i>Gran Torino</i> <i>Gran Torino</i>	Inglese Hmong	Italiano Hmong (sottotitoli)	Conservazione
2008	<i>Manolete</i> <i>Manolete</i>	Inglese Spagnolo	Tutto in italiano	Neutralizzazione
2009	<i>Angels & Demons</i> <i>Angeli e demoni</i>	Inglese Italiano Latino Francesese Tedesco Spagnolo Cinese	Italiano (mantenuto inglese britannico in 2 scene sottotitolate) Italiano (reinciso) Latino (reinciso) Francese (sottotitoli) Tedesco (sottotitoli) Spagnolo (sottotitoli) Cinese (sottotitoli)	Riduzione quantitativa / Conservazione sostanziale
2009	<i>Los abrazos rotos</i> <i>Gli abbracci spezzati</i>	Spagnolo Inglese	Italiano Inglese (sottotitoli)	Conservazione
2009	<i>Welcome</i> <i>Welcome</i>	Francese Inglese Curdo Turco	Tutto in italiano (curdo e turco resi in italiano con accento)	Neutralizzazione con compensazione
2009	<i>Lebanon</i> <i>Lebanon</i>	Ebraico Arabo Inglese Francese (1 parola)	Italiano Arabo (sottotitoli) Inglese (sottotitoli) Francese (sottotitoli)	Conservazione

2009	<i>Inglourious Basterds</i> <i>Bastardi senza gloria</i>	Inglese Francese Tedesco Italiano	Italiano Italiano e francese (ridotto e sottotitolato) Tedesco (sottotitoli) Dialecto siciliano	Riduzione quantitativa
2009	<i>Baaria</i> <i>(film italiano doppiato)</i>	Dialecto siciliano Italiano Inglese (1 frase)	Italiano regionale Italiano Inglese (1 frase)	Neutralizzazione con compensazione
2009	<i>Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte</i> <i>Il nastro bianco</i>	Tedesco Italiano Polacco	Italiano Italiano (originale) Polacco	Riduzione quantitativa
2009	2012 2012	Inglese Francese Tibetano Cinese Russo Hindi Portoghese Latino Italiano	Italiano Francese Tibetano Cinese Russo Hindi Portoghese Latino Italiano	Conservazione
2009	<i>A Serious Man</i> <i>A Serious Man</i>	Inglese Yiddish Ebraico	Italiano Yiddish (sottotitoli) Ebraico	Conservazione
2009	<i>Looking for Eric</i> <i>Il mio amico Eric</i>	Inglese Francese	Italiano Francese (reinciso)	Conservazione
2009	<i>Soul Kitchen</i> <i>Soul Kitchen</i>	Tedesco Greco	Italiano Greco	Conservazione
2009	<i>Le concert</i> <i>Il concerto</i>	Francese Russo	Italiano Italiano con accento	Neutralizzazione con compensazione
2009	<i>Le hérisson</i> <i>Il riccio</i>	Francese Giapponese	Italiano Giapponese (sottotitoli)	Conservazione
2009	<i>Un prophète</i> <i>Il profeta</i>	Francese Arabo Corso	Italiano Italiano e arabo (ridotto e sottotitolato) Italiano e corso (ridotto)	Riduzione quantitativa
2009	<i>The Time that Remains</i>	Arabo	Tutto in italiano	Neutralizzazione

	<i>Il tempo che ci rimane</i>	Ebraico Inglese		
2009	<i>Zanan-e bedun-e mardan</i> <i>Donne senza uomini</i>	Farsi Inglese	Italiano Inglese (reinciso)	Conservazione
2009	<i>Darbareye Elly</i> <i>About Elly</i>	Farsi Tedesco	Italiano Tedesco (reinciso)	Conservazione
2009	<i>Simon Konianski</i> <i>Simon Konianski</i>	Francese Tedesco Inglese Ucraino Yiddish (canto) Spagnolo	Italiano Tedesco Inglese (sottotitoli) Ucraino Yiddish Spagnolo (reinciso)	Conservazione
2009	<i>Invictus</i> <i>Invictus - L'invincibile</i>	Inglese Afrikaans Zulu Xhosa Sesotho Maori	Italiano Afrikaans (reinciso) Zulu Xhosa Sesotho Maori	Conservazione
2009	<i>Nine</i> <i>Nine</i>	Inglese Italiano	Tutto in italiano (le canzoni in inglese sono sottotitolate)	Neutralizzazione
2010	<i>Copie conforme</i> <i>Copia conforme</i>	Francese Inglese Italiano	Tutto in italiano (l'italiano originale è sostituito dal francese in 1 scena)	Neutralizzazione
2010	<i>Letters to Juliet</i> <i>Letters to Juliet</i>	Inglese Italiano Spagnolo (1 frase)	Tutto in italiano (mantenuta solo la frase in spagnolo reincisa)	Neutralizzazione
2010	<i>Des hommes et des dieux</i> <i>Uomini di Dio</i>	Francese Arabo	Italiano Arabo	Conservazione
2010	<i>Una vita tranquilla</i>	Italiano Dialecto napoletano Tedesco Inglese	Sottotitolato Poche parole (non sottotitolate)	
2010	<i>Hævnen</i> <i>In un mondo migliore</i>	Danese Svedese Inglese Arabo	Tutto in italiano (mantenuto solo arabo: interpretazione diegetica)	Neutralizzazione quasi totale

2010	<i>The Human Resources Manager</i> <i>Il responsabile delle risorse umane</i>	Ebraico Inglese Rumeno	Italiano Inglese (sottotitoli) Rumeno (sottotitoli)	Conservazione
2010	<i>Hereafter</i> <i>Hereafter</i>	Inglese Francese	Italiano Francese (sottotitoli)	Conservazione
2010	<i>Incendies</i> <i>La donna che canta</i>	Francese Arabo Inglese	Italiano Arabo (sottotitoli) Inglese (sottotitoli)	Conservazione
2010	<i>Biutiful</i> <i>Biutiful</i>	Spagnolo Cinese Wolof	Italiano Cinese (sottotitoli) Wolof (sottotitoli)	Conservazione
2010	<i>Hors la loi</i> <i>Uomini senza legge</i>	Francese Arabo Inglese	Tutto in italiano	Neutralizzazione
2010	<i>Route Irish</i> <i>L'altra verità</i>	Inglese Arabo	Italiano Arabo	Conservazione
2011	<i>Manuale d'amore 3</i>	Italiano Inglese Francese	Sottotitolato Sfondo	
2011	<i>Il gioiellino</i>	Italiano Inglese	Sottotitolato	
2011	<i>Hai paura del buio</i>	Italiano Rumeno	Sottotitolato	
2011	<i>Almanya - Willkommen in Deutschland</i> <i>Almanya - La mia famiglia va in Germania</i>	Tedesco Turco	Italiano Italiano e turco (ridotto)	Riduzione quantitativa
2011	<i>Et maintenant on va où?</i> <i>E ora dove andiamo?</i>	Arabo Russo Inglese	Italiano Russo (sottotitoli) Inglese (sottotitoli)	Conservazione