



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

**SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DEI SISTEMI CULTURALI
INDIRIZZO LINGUE, LINGUAGGI E TRADUZIONE**

IL DOPPIAGGIO COME DEMOCRAZIA CULTURALE

**TUTOR:
MASSIMO DELL'UTRI**

**CO-TUTOR:
ANTONIO PINNA**

**DIRETTORE DELLA SCUOLA
MASSIMO ONOFRI**

**TESI DOTTORALE DI:
LIDIA CANU**

**XXVI CICLO
ANNO ACCADEMICO 2012/2013**

Ai miei fratelli, Gianmaria e Walter

"In my life, I love you more"

INDICE

INTRODUZIONE.....	I
IL DOPPIAGGIO. ASPETTI METODOLOGICI	1
1.1 Considerazioni introduttive sul doppiaggio	2
1.2 Strategie traduttive nell'adattamento per il doppiaggio	4
1.2.1 Trasposizioni linguistiche e culturali nel doppiaggio.....	10
1.2.2 Località geografiche.....	14
1.2.3 Umore, giochi di parole, espressioni idiomatiche	15
1.2.4 Il turpiloquio	17
1.2.5 Intertestualità: riferimenti ad altre opere filmiche, serie e programmi TV, libri.....	21
1.3 Considerazioni generali sul parlato doppiato	23
IL DOPPIAGGIO. ASPETTI STORICI.....	30
2.1 Nascita e storia del doppiaggio	31
2.1.1 Storia del doppiaggio in Italia	35
2.1.2 Storia del doppiaggio in Francia	40
2.1.3 Storia del doppiaggio in Germania	47
2.1.4 Storia del doppiaggio in Spagna	54
2.2 Il doppiaggio e la storia dei grandi Paesi europei nel Novecento	59
2.2.1 Gli anni trenta: economia e società all'epoca della Grande Crisi.....	60
2.2.2 Totalitarismi, regimi autoritari e mezzi di comunicazione di massa.....	63
2.3 La questione del doppiaggio: fautori e detrattori di un'arte imperfetta.....	69
LINGUA E GLOBALIZZAZIONE.....	75
3.1 Cenni generali sulla globalizzazione e i suoi processi	76
3.2 Sociolinguistica della globalizzazione: le più importanti teorie.....	87
3.2.1 Norman Fairclough e la CDA (Critical Discourse Analysis).....	87
3.2.2 Robert Phillipson e l'imperialismo linguistico.....	97
3.2.3 Jan Blommaert e la sociolinguistica critica della globalizzazione	106

TRADUZIONE AUDIOVISIVA E GLOBALIZZAZIONE: IL DOPPIAGGIO COME “DEMOCRAZIA CULTURALE”	115
4.1. Media, comunicazione e globalizzazione.....	116
4.2. Il doppiaggio come ‘democrazia culturale’	129
CONCLUSIONI	141
BIBLIOGRAFIA	147
SITOGRAFIA.....	156

INTRODUZIONE

La *screen* o *audiovisual translation* è una delle aree più giovani della scienza traduttiva, nata pochi decenni dopo la nascita del cinema muto. Per questo motivo, il settore della traduzione audiovisiva resta ancora relativamente poco esaminato, pur essendo parecchio stimolante, a causa dell'impatto che il mezzo audiovisivo ha sulla società odierna.

Il presente lavoro si propone di investigare su un preciso aspetto di questo tipo di traduzione, quello di rilevanza socio-antropologica. La nostra ipotesi è che il doppiaggio possa essere inteso come strumento di democrazia delle culture. Abbiamo cercato di esplorarla a fondo, senza però tralasciare gli aspetti metodologici e storici. In effetti, gli studi sulla traduzione audiovisiva soffrono della stessa pena di cui soffrono in generale gli studi sull'adattamento: la mancanza di un vero e proprio apparato teorico generale.

E' in ragione di ciò che la nostra analisi non si configura come un *case study*, anzi, cerca di riflettere quella che è la storia degli studi sulla *screen translation*. Perciò essa parte dalla pratica del doppiaggio, per inquadrarla nel proprio apparato metodologico, e in seguito articolare una serie di riflessioni sulle svariate argomentazioni che sono frutto di questa pratica.

Il primo capitolo verte dunque sulle tematiche inerenti alle strategie traduttive nell'adattamento della traduzione per il doppiaggio. Verrà definito il doppiaggio in quanto tecnica, le varie fasi di cui esso consta e i suoi limiti legati al sincronismo. Una volta messi al vaglio i vari tipi di sincronismo esistenti, verrà introdotto l'argomento delle trasposizioni linguistiche e culturali del doppiaggio, con un'esplorazione di varie categorie nelle quali si possono applicare le strategie traduttive ad esse legate. Al termine di questa prima, verranno esposte alcune

considerazioni generali sul parlato doppiato, ovviamente con riferimento all'adattamento in lingua italiana.

Il secondo capitolo esplora la nascita del doppiaggio e la sua evoluzione storica nei Paesi che ne hanno da sempre fatto largo uso e nei quali si è consolidata una vera e propria tradizione del doppiaggio. Questi Paesi sono Italia, Francia, Germania e Spagna. Questa parte del nostro studio è molto importante non solo poiché contiene delle informazioni che troviamo molto interessanti, ma anche perché si presenta come il primo documento che metta a confronto la storia del doppiaggio nei vari Paesi e il modo in cui questa ha intersecato il continuo degli eventi nelle diverse nazioni. Infine, questa seconda parte presenta anche un breve specchio sul dibattito, tuttora in corso, tra i fautori e i detrattori di quest'arte imperfetta chiamata doppiaggio. Ci auguriamo, quindi, che il lettore trovi in questa parte del nostro studio lo stesso entusiasmo che ha animato la nostra ricerca durante la scoperta dei numerosi dettagli sull'influenza che il doppiaggio ha avuto sul corso degli eventi storici, e viceversa, che la storia ha avuto sull'evolversi del doppiaggio.

La terza parte del nostro lavoro investiga le questioni inerenti alla lingua e alla globalizzazione. Verrà quindi tracciata una mappa, lungi dalla pretesa di essere minimamente esaustiva, sull'insieme di fenomeni ascrivibili alla globalizzazione, focalizzandosi sugli aspetti che hanno ripercussioni sulla cultura, l'identità e la lingua. Proprio il rapporto tra quest'ultima e la globalizzazione è l'oggetto della seconda sezione di questo capitolo, che vede esposte le maggiori teorie nell'ambito della sociolinguistica del linguaggio, con un'attenzione particolare verso la *Critical Discourse Analysis* di Norman Fairclough, la controversa teoria dell'imperialismo linguistico di Robert Phillipson, e la recente sociolinguistica critica della globalizzazione di Jan Blommaert.

Nella quarta e ultima sezione troviamo invece un'analisi del rapporto fra la traduzione audiovisiva e la globalizzazione. Verrà perciò esplorata la fitta rete di relazioni tra i media, la comunicazione e la globalizzazione, per terminare con quello che è il fulcro della nostra indagine: l'ipotesi che il doppiaggio possa essere inteso come uno strumento di "democrazia culturale".

CAPITOLO 1

IL DOPPIAGGIO. ASPETTI METODOLOGICI

1.1 Considerazioni introduttive sul doppiaggio

L'idea di un'indagine approfondita su un'area della scienza traduttiva come quella della cosiddetta *screen* o *audivisual translation* è, benché molto stimolante, ancora relativamente poco esplorata. Un po' per via della giovane età dell'arte cinematografica e della televisione, che non consente alla traduzione per gli audiovisivi di vantare la stessa tradizione degli altri generi traduttivi; un po' a causa del rifiuto sino a tempi recenti di considerare anche i tipi di traduzione non canonica, l'adattamento della traduzione per il doppiaggio ha ancora tanto da dirci su di sé.

E la necessità di maggiori studi sull'argomento è tanto più viva oggi, in piena era della comunicazione di massa. Sebbene la disponibilità e l'accessibilità immediata alle risorse audiovisive in originale abbia dei lati molto positivi, il suo inconveniente è quello di una colonizzazione culturale e commerciale troppo marcata da parte della potenza industriale del momento. La resistenza di una pratica quale quella del doppiaggio è, dunque, molto importante sotto tanti punti di vista.

Innanzitutto, nell'adattamento della traduzione per gli audiovisivi, il confronto tra la versione originale e quella doppiata diventa una chiave di lettura e interpretazione di diversi sistemi linguistici e culturali. Ciò che, in ormai ottant'anni, il doppiaggio ha regalato ai fruitori di opere filmiche e televisive, è la conoscenza di culture diverse dalla propria, e l'implicita curiosità e tolleranza nei confronti della diversità culturale che questa conoscenza porta con sé. Grazie al doppiaggio, il superamento delle barriere linguistiche permette la circolazione delle opere e, di fatto, la conoscenza reciproca.

Quanto appena detto ha inoltre un peso rilevante sulla solidità della costruzione delle industrie audiovisive nazionali. Il doppiaggio, infatti, permetterebbe di creare una situazione favorevole alla diffusione su ampia scala delle opere al di fuori del loro Paese di origine. Un'eventuale espansione al pubblico di massa permetterebbe agli audiovisivi non-statunitensi di contenere la concorrenza della loro controparte storicamente e commercialmente più forte, e dunque, in qualche modo, di avere la possibilità di imporsi sul mercato filmico a livello mondiale.

In ultima istanza, il doppiaggio può essere anche un utilissimo strumento per la didattica delle lingue, così come testimonia l'esperienza condotta dalla Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori di Forlì. L'istituzione di corsi *ad hoc* sulla traduzione audiovisiva permette, infatti, di effettuare analisi contrastive tra lingua di partenza e lingua d'arrivo, e non solo. Tramite le diverse rappresentazioni verbali è infatti possibile arrivare ad una lettura di alcuni schemi culturali, cosa di cruciale importanza durante la fase di apprendimento e consolidamento delle lingue straniere.

Tutti questi aspetti, che verranno discussi nel corso di questa dissertazione, sono caratteristiche intrinseche dell'adattamento della traduzione per il doppiaggio e del doppiaggio stesso.

1.2 Strategie traduttive nell'adattamento per il doppiaggio

Quale arte complessa, il doppiaggio non è riconducibile solo alla recitazione dei dialoghi filmici in una lingua diversa da quella di origine dell'opera. Il doppiaggio consta di diverse fasi, non tutte lavorate dalle stesse persone, anche se spesso, specialmente quando lo si critica, si commette l'errore di pensare che si debba rimandare tutto ad una presunta 'cattiva traduzione'. La verità è che, per criticarlo o avvalorarlo, bisogna capire prima cosa sia davvero il doppiaggio.

Nel corso di questa trattazione, per aiutarci a comprendere al meglio, i vari stadii del doppiaggio verranno presi in esame e spiegati. Riteniamo, infatti, che solo sotto quest'ottica sia possibile criticare con cognizione di causa un'arte così multiforme.

Innanzitutto, la fase preliminare al doppiaggio *tout-court* prevede dapprima un confronto tra la copia del film che verrà usata per il doppiaggio e la cosiddetta 'colonna sonora internazionale'. Ossia, quella colonna sonora nella quale si trovano tutti i rumori, gli effetti speciali, le musiche. Se uno di questi rumori manca dalla copia da usare per il doppiaggio, quest'ultima dev'essere integrata.

In secondo luogo, si lavora sul copione: quello originale viene dato al traduttore, che avrà il compito di dare una prima traduzione dalla lingua di origine del film all'italiano, affinché il testo dei dialoghi sia pronto per essere adattato per la cultura d'arrivo e per il sincronismo visivo, ritmico e labiale. Il traduttore e l'adattatore (o *dialoghista*) non sempre sono la stessa persona. Va da sé, dunque, che nemmeno traduzione e adattamento siano la stessa cosa, benché siano strettamente correlati.

L'adattamento, infatti, non è che il settimo di quei procedimenti di traduzione elencati da Vinay e Darbelnet (1995), quello definito come il "limite estremo della traduzione", da usarsi in casi in cui

The type of situation being referred to by the SL message is unknown in the TL culture. In such cases translators have to create a new situation that can be considered as being equivalent. Adaptation can,

therefore, be described as a special kind of equivalence, a situational equivalence¹. (*ivi*: 39)

Infatti, l'adattamento (insieme all'equivalenza² e alla trasposizione³) è una delle strategie maggiormente utilizzate nella traduzione dei dialoghi filmici. Di fatto, la traduzione audiovisiva è sottoposta ad una serie di vincoli dati dalla natura dello stesso mezzo filmico. Questi vincoli possono essere di natura linguistica e culturale: espressioni idiomatiche, accenti, dialetti, e perfino l'umorismo – fortemente dipendente da concetti che non vengono connotati allo stesso modo in ogni cultura. Inoltre, ed è il caso in ogni opera audiovisiva, esistono vincoli di natura tecnica che non possono non essere presi in considerazione: il sincronismo labiale e la lunghezza delle battute ne sono un esempio. Perciò, il dialoghista dovrà tradurre, insieme al copione, l'intero sistema filmico; dovrà tradurre e adattare le immagini e i suoni (il codice non-verbale) attraverso il codice verbale, che consiste in una trasposizione tra due lingue.

Per questa ragione, l'adattamento della traduzione per il doppiaggio può essere considerato un ibrido tra quelle che Jakobson chiamava traduzione *interlinguistica* e *intersemiotica*, definite dal linguista russo rispettivamente

[...] (2) Interlingual translation or *translation proper* (an interpretation of verbal signs by the means of some other language)

¹ “il tipo di situazione alla quale si riferisce il messaggio nella lingua di partenza è sconosciuto nella cultura d'arrivo. In tal caso, il traduttore deve creare una situazione nuova, che possa essere considerata equivalente. L'adattamento può essere, dunque, descritto come uno speciale tipo di equivalenza, un'equivalenza situazionale” (*traduzione mia*).

² “la situazione alla quale si riferisce il messaggio può essere tradotta con un messaggio completamente diverso dal punto di vista stilistico e strutturale, ma di senso uguale” (*ivi*: 38 – *traduzione mia*).

³ “il metodo della trasposizione implica il cambiamento delle parole del discorso senza che venga alterato il significato del messaggio” (*ivi*: 36 – *traduzione mia*).

(3) Intersemiotic translation or *transmutation* (an interpretation of verbal signs by the means of signs of non-verbal signs systems)⁴
(Jakobson, 1959: 233).

Datosi che il film (o qualsiasi altra opera audiovisiva) è un sistema semiotico complesso, composto da più codici che operano contemporaneamente, la sua traduzione dovrà per forza prendere in considerazione sia i segni verbali che quelli non-verbali. E nonostante il codice verbale sia la struttura essenziale del film, l'adattamento della traduzione per il doppiaggio non sarà mai meramente interlinguistica. Difatti, l'adattamento concerne diversi sistemi linguistici, semantici, ma anche semiotici.

Maria Pavesi (2009: 9) parla precisamente di un 'canale audio-orale' e di un 'canale visivo', descrivendoli come segue

Il canale audio-orale, pur trasmettendo anzitutto il linguaggio verbale, somma su di sé altri segni: la musica, i suoni, e i rumori. Al contempo, il canale visivo comunica segni che appartengono prevalentemente a codici non verbali: le immagini, i colori, la mimica, i movimenti che accompagnano il parlato, ma anche le insegne, le didascalie e, in generale, i messaggi verbali che possono comparire sullo schermo. La traduzione dell'opera filmica comporta quindi un insieme di problematiche legate alla compresenza di più canali e codici.

Benché il codice verbale sia il solo aspetto che il traduttore è in grado di modificare in modo da renderlo accessibile a diverse comunità linguistiche, tutti i codici non-verbali contribuiscono e hanno un forte impatto sullo sviluppo della trama. Perciò, per citare Paolinelli (2005: 2), tradurre un sistema complesso come quello filmico equivale a

[...] scomporlo nelle sue parti costituenti e poi ricostruirlo, cioè a ricostruire i percorsi di significazione delle parole e delle immagini,

⁴ "(2) la traduzione interlinguistica, o traduzione vera e propria, è un'interpretazione di segni verbali per mezzo di un'altra lingua. (3) la traduzione intersemiotica, o trasmutazione, è un'interpretazione dei segni verbali per mezzo dei segni di sistemi di segni non-verbali"

separandoli per poi tornare ad accostarli in un'altra forma che sia equivalente sul piano dell'espressione e soddisfacente su quello della comunicazione, rendendo l'illusione di un *unicum* comprensibile.

I dialoghi hanno un'importanza critica per lo sviluppo della storia. Essi comunicano i sentimenti dei personaggi, ci danno informazioni sulla loro personalità e sulle loro attitudini. A seconda del genere, i dialoghi diventano importanti almeno quanto le immagini⁵. Nonostante ciò, quando ci si trova di fronte ad un adattamento dei dialoghi per il doppiaggio, bisognerebbe tenere presente che l'oggetto della traduzione non è soltanto una lista di dialoghi, ma piuttosto un intero film nel quale le battute vengono recitate. Cioè, un sistema costituito da immagini, suoni, e perfino dagli attori che recitano il copione.

Per questa ragione, l'adattatore dovrà comprendere a fondo l'intero significato del copione, ma non solo: egli dovrà captare ogni informazione sul carattere dei personaggi, in modo da capire perché i personaggi utilizzano quelle precise parole, e dovrà farlo ricordandosi che questi personaggi vengono incarnati dagli attori; essi hanno un certo stile, un comportamento tipico. Tutte queste informazioni sono fortemente connotate perché devono essere ben visibili al pubblico. E di tutti questi fattori, il traduttore si deve servire come criterio per fare le scelte lessicali e semantiche più appropriate, per far sì che vengano fatte le scelte di registro più funzionali per ogni personaggio e per ogni situazione presentata sullo schermo.

Paolinelli (*ivi*: 3) sostiene che l'adattatore deve essere in grado di riconoscere i diversi livelli comunicativi, ossia quello 'interno' e quello 'esterno'. Il primo è il livello comunicativo che si riferisce alla comunicazione che ha luogo tra gli

⁵ È però importante tenere a mente che i dialoghi hanno una funzione diversa in relazione alla provenienza geografica del film, e di conseguenza al tipo di pubblico al quale si rivolgono. I film americani (fatta eccezione i film d'autore e quelli tratti da romanzi, così come le commedie che si basano sui giochi di parole, nei quali la lingua è un aspetto preponderante), ad esempio, si basano molto sulle immagini; dunque, i dialoghi diventano solo un supporto delle scene, il cui significato generale è chiaro e comprensibile già dalle immagini. I film europei, invece, prestano molta più attenzione ai dialoghi; le immagini aderiscono più che altro alle parole. Di conseguenza, il dialoghista sarà meno obbligato a fare dei compromessi e 'negoziare' – come direbbe Eco (2003) – numerosi aspetti del testo.

interlocutori del film, quindi il livello nel quale ogni enunciato serve ad identificare l'etnia, la posizione sociale e perfino la provenienza geografica del parlante. Il secondo livello comunicativo, e cioè il livello comunicativo esterno, è quello che concerne la comunicazione tra i parlanti e il pubblico, dunque, la competenza linguistica dello spettatore. Il traduttore/adattatore dev'essere capace di riprodurre tutti questi aspetti nella lingua d'arrivo.

Oltre a ciò, le situazioni sociolinguistiche e culturali da tradurre e adattare sono fortemente vincolate anche dalle immagini, coi loro aspetti cinetici e prossemici. Ciò conduce alla questione del sincronismo, che rappresenta il limite più grande per quanto attiene all'adattamento per il doppiaggio, e che consiste nel creare una corrispondenza tra i movimenti delle labbra degli attori quando articolano i loro discorsi, e il messaggio così come viene percepito dal pubblico. Dirk Delabastita (1989) descrive il sincronismo come segue

The replacement of acoustic verbal signs with translated acoustic verbal signs is in varying degrees subject to an important semiotic constraint. Because speaking characters in a modern film are conventionally supposed to constitute iconic signs, the audience expects the characters in the film to produce spoken language like people in real life; that is to say, they insist on a greater or lesser degree of synchrony of visual articulatory movements on the one hand, and audible sound production on the other⁶.

E anche se il sincronismo labiale è di fondamentale importanza per questo tipo di traduzione, non è il solo tipo di sincronismo che valga la pena prendere in considerazione. Sebbene non abbiano tutti la stessa rilevanza nella riproduzione della fluidità del linguaggio naturale, Thomas Herbst (1994) ha infatti identificato vari tipi di sincronismo che interessano la traduzione filmica. Lo studioso tedesco

⁶ La sostituzione di un segno verbale acustico con un segno verbale acustico tradotto è soggetta in misura variabile a un importante vincolo semiotico. Poiché i personaggi parlanti dei film moderni sono convenzionalmente pensati per costituire dei segni iconici, il pubblico si aspetta che i personaggi dei film producano una lingua parlata uguale quella delle persone nella vita reale; ossia, insistono su una scala più o meno ampia di sincronismo dei movimenti articolatori visivi da una parte, e la produzione di suoni percettibili dall'altra (*traduzione mia*).

ha individuato due grandi gruppi: il sincronismo ‘labiale’ (o ‘articolatorio’⁷) e il sincronismo ‘paralinguistico’ (o ‘cinetico’).

Il sincronismo articolatorio è suddiviso in altre due sottocategorie: sincronismo articolatorio ‘quantitativo’ e sincronismo articolatorio ‘qualitativo’. Il primo si riferisce alla corrispondenza tra l’inizio e la fine del parlato visibile sullo schermo, che dev’essere riprodotta nella lingua d’arrivo. Questo è uno dei principali problemi che il dialoghista si trova ad affrontare, poiché la suddetta coincidenza è la caratteristica più immediatamente percettibile dal pubblico. Com’è comprensibile, dal sincronismo articolatorio quantitativo risulterà una diversa velocità locutoria, dal momento che il numero delle sillabe per enunciato cambierà nella testo tradotto.

Il sincronismo articolatorio qualitativo, invece, concerne la compatibilità tra i suoni pronunciati nel parlato doppiato e l’articolazione così come appare sullo schermo. Chiaramente, quest’aspetto sarà cruciale per primi e primissimi piani, ma può essere tralasciato quando i volti degli attori non sono facilmente visibili. Sebbene il sincronismo articolatorio qualitativo non rappresenti un forte obbligo per ciascuna articolazione fonatoria, il traduttore dovrebbe tenerlo presente almeno quando si trova di fronte alle vocali e alle consonanti labiali (Chaume, 2004: 36-52). Infatti, alcune vocali, specialmente la centrale aperta [a], la semichiusa posteriore [o] e la chiusa posteriore [u], richiedono un’apertura o chiusura completa della bocca; mentre con le consonanti labiali, entrambe le labbra sono parti attive nell’articolazione dei fon⁸.

Il sincronismo paralinguistico (sincronismo cinetico o espressivo) è invece il risultato del collegamento tra parlato, espressioni facciali, e movimenti corporei. Insomma, tutti quei gesti che rafforzano e integrano i segni verbali durante la comunicazione. Questo tipo di sincronismo è quindi necessario anche per le

⁷ Così come specificato da Pavesi (2005) preferiamo questa definizione in luogo di ‘labiale’, in quanto implica che ci siano altri organi atti alla produzione dei fon, come i denti, la mascella e così via.

⁸ Le consonanti più importanti per il traduttore sono le occlusive labiali [b] e [p], e la nasale [m], ma anche le fricative labiodentali [f] e [v] sono chiaramente visibili e da prendere in considerazione il più possibile, quando l’inquadratura lo richieda.

riprese distanziate, giacché assicura un determinato livello di naturalezza del dialogo, aspetto essenziale per l'accettazione dell'efficacia dello stesso.

Per concludere, l'adattamento della traduzione per il doppiaggio è sottoposto ad una serie di limiti, ed è il risultato di trasposizioni linguistiche e culturali, ma anche di considerazioni metodologiche comuni a tutti i tipi di traduzione. Quando tutti questi requisiti vengono rispettati, il pubblico percepisce i dialoghi come naturali, come se le battute fossero recitate originariamente nella lingua d'arrivo.

1.2.1 Trasposizioni linguistiche e culturali nel doppiaggio

Una questione centrale comune a tutti i tipi di traduzione, ma ancora più evidente in quella per gli audiovisivi (in cui i riferimenti culturali sono spesso ritratti nelle immagini che si vedono sullo schermo) è il rapporto tra lingua e cultura. L'argomento, basato sulle precedenti teorie Humboldtiane e da allora ampiamente dibattuto, fu affrontato in maniera esatta da Edward Sapir (1956), il quale asserì, con una frase ormai diventata celebre, che la lingua è una 'guida alla realtà sociale' e perciò ciascuna struttura linguistica rappresenta una realtà differente. Egli affermò che

No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached^{9 10}(Ivi: 69).

Malgrado i crescenti processi di globalizzazione, ai quali Sapir chiaramente non potè assistere, abbiano allargato le nostre conoscenze di un vasto numero di

⁹ Non esistono due lingue che siano sufficientemente simili da essere considerate in grado di rappresentare la medesima realtà. Il mondo è dato da più comunità e più lingue, e tali lingue costituiscono realtà distinte, non un'unica realtà a cui si attribuiscono diversi nomi.

¹⁰ Le teorie di Sapir furono supportate dal linguista americano Benjamin Lee Whorf e diedero vita a quella che oggi è conosciuta proprio come 'l'ipotesi Sapir-Whorf', o 'principio della relatività linguistica'.

riferimenti culturali, tantissimi altri richiami potrebbero restare ancora poco chiari ad un pubblico di spettatori i quali non abbiano grande familiarità con la cultura di partenza del film. Il sopraccitato concetto di lingua come guida alla realtà sociale è, dunque, ancora oggi attendibile, dato che – come espresse puntualmente il semiologo sovietico Jurij M. Lotman (Lotman – Uspensky, 1978)

No language can exist unless it is steeped in the context of culture;
and no culture can exist which does not have at its center the structure
of natural language¹¹.

Di conseguenza, la funzionalità della traduzione dipende dall'abilità del traduttore di preservare l'equilibrio naturale tra lingua e cultura nel testo d'arrivo, specialmente quando si parla di adattamento della traduzione per il doppiaggio, giacché le immagini rappresentano un vincolo così forte da obbligare l'adattatore a manipolare il testo in modo da creare una situazione equivalente nella lingua d'arrivo.

Logicamente, il dialoghista dovrà scegliere la strategia giusta per ogni situazione concernente la cosiddetta distanza culturale. Queste strategie si basano sulle opposizioni tra 'omologazione' e 'straniamento', risolvendosi poi per 'compensazione' (e quindi, con spostamenti ed esplicitazioni).

L'omologazione consiste nel rimaneggiare il testo in modo da rendere tutti i riferimenti culturali più vicini alla lingua e alla cultura d'arrivo. Ciò presuppone dunque una "*italianizzazione* del testo, ovvero la trasformazione di ogni elemento che rimanda alla estraneità culturale del testo di partenza straniero in un elemento recepibile come italiano" (Salmon, 2005: 202). Ora, ciò non significa che si debba sempre omologare ogni riferimento culturale. Difatti, l'abuso di questa tecnica porta ad un appiattimento del testo e, nel caso del doppiaggio, potrebbe anche rendere il testo ambiguo, dato che le immagini che si riferiscono all'oggetto in questione sono visibili sullo schermo. Questa strategia si attua tramite quella che viene chiamata compensazione, che consiste di due metodi differenti, ossia lo spostamento e l'esplicitazione.

¹¹ "Non può esistere lingua che non sia immersa nel contesto della cultura; e non può esistere cultura che non abbia al proprio centro la struttura del linguaggio naturale" (*traduzione mia*).

Lo spostamento è una procedura utilizzata quando non è possibile trasportare per intero l'informazione contenuta nel segmento, e dunque il significato perso nella traduzione di una data frase, o sintagma, viene recuperato in un'altra parte del testo tradotto. Ad esempio, in tanti film americani si fa riferimento ai più grossi dipartimenti di polizia, come il NYPD o la LAPD (acronimi che significano rispettivamente New York Police Department e Los Angeles Police Department). Lo spettatore che non abbia alcuna conoscenza della cultura americana e/o alcuna nozione di lingua inglese, non sarebbe nemmeno in grado di decifrare la fonetica di questi acronimi. Di conseguenza, il dialoghista può tradurre in maniera del tutto legittima questi acronimi come 'dipartimento di polizia', o più semplicemente 'polizia' e decidere di spostare l'informazione relativa alla città su un'altra battuta; ove il co-testo, contesto, e il sincronismo articolatorio glielo permettano.

L'esplicitazione, invece, è un metodo utilizzato quando l'informazione culturale data dal testo di partenza è implicita, ma comunque riconoscibile per il pubblico della lingua di partenza, mentre è del tutto sconosciuta per il pubblico della lingua d'arrivo. Il traduttore potrà, quindi, aggiungere un'informazione in più al *cultural item*, cosicché sia più esplicito e comprensibile al pubblico della lingua d'arrivo. Questa strategia non può essere usata molto spesso per l'adattamento dei dialoghi per il doppiaggio, per via dei limiti di sincronismo. Ciò nonostante, troviamo molto frequentemente un esempio dell'utilizzo di questa strategia con il termine inglese 'prom'. Il *prom* è un ballo formale che si tiene nelle scuole superiori americane e canadesi quasi alla fine del penultimo e dell'ultimo anno. In Italia non esiste una tradizione come quella del *prom*, che dunque non ha un termine equivalente nella lingua italiana. Ciò significa che l'adattatore sarà costretto ad esplicitare il significato della parola *prom*, che infatti viene tradotto sempre come 'ballo di fine anno'. Chiaramente, questa è l'unica traduzione funzionale per il termine, anche se (come evidenzia Mariacristina Petillo, 2008: 54) quando il testo di partenza specifica se si tratta di un 'junior prom' o di un 'senior prom' (*ndr*, rispettivamente il ballo del penultimo e dell'ultimo anno) l'informazione riferita all'età dei partecipanti viene meno.

Al contrario dell'omologazione, lo straniamento è la strategia che mira a creare della distanza culturale lasciando i riferimenti culturali originali (o nel peggiore

dei casi, trasponendoli tramite dei calchi linguistici). Lo straniamento coinvolge la psicologia dello spettatore, che percepisce il riferimento come ‘distante’. E d’altronde, lo scopo è proprio quello di conferire un alone di esotismo al testo di arrivo. Il rischio che si corre è però quello dello straniamento linguistico e dell’alienazione, visto che gli enunciati nella lingua d’arrivo spesso ricordano i percorsi linguistici e le costruzioni grammaticali tipiche della lingua di partenza. La questione è piuttosto dibattuta tra gli studiosi italiani, che sono arrivati perfino a coniare il termine *doppiaggese* per questo fenomeno, che verrà discusso più ampiamente in seguito.

Malgrado questo rischio, lo straniamento, se usato con coscienza, aiuta il pubblico a situare il film nel suo originario contesto culturale. Ad esempio, è questa la strategia utilizzata quando ci si trova di fronte ad un testo nel quale vengano menzionate grandi squadre sportive, come nel caso dei *New York Yankees* o dei *Lakers*. Lo straniamento è anche il metodo traduttivo più frequentemente usato quando i personaggi parlano di cibo e di bevande prodotte da industrie multinazionali (che sono, perciò, parte integrante dei processi di globalizzazione e diventano una porzione di quel ‘mondo culturale condiviso’), come nel caso di *Mc Donald's* o *Burger King*. Della stessa tipologia fanno parte anche i cibi e i piatti tipici di alcuni luoghi, che non trovano una traduzione diretta nella lingua d’arrivo, e che vengono così tradotti con dei calchi o restano uguali: ad esempio, ‘peanut butter’ viene tradotto in italiano come ‘burro d’arachidi’, mentre l’‘English pudding’ resta ‘pudding’.

Quest’ultimo esempio è un caso di quello che Menachem Dagut (1978) chiama un ‘vuoto semantico’, e cioè “the non-existence in a language of a one-word equivalent for a designatory term found in another¹²”. I vuoti semantici rappresentano una grossa difficoltà i traduttori/adattatori, poiché l’utilizzo di un’espressione perifrastica non è sempre possibile per ragioni di sincronismo.

Inoltre, vale la pena di fare una constatazione: ci sono alcune categorie nelle quali è più probabile appaiano dei riferimenti culturali; categorie che richiedono dunque un maggiore sforzo da parte del dialoghista. Di queste categorie fanno

¹² “L’inesistenza in una lingua di un equivalente di una sola parola per un termine designatorio esistente in un’altra lingua” (*traduzione mia*).

parte le località geografiche, le unità di misura, i cibi e le bevande, i giochi, i proverbi e i detti, istituzioni e sistemi legali, umorismo e giochi di parole, espressioni idiomatiche, il turpiloquio, l'intertestualità, e infine le variazioni sociolinguistiche.

Le suddette categorie sono state discusse in maniera molto accurata da vari studiosi (cfr. Baccolini – Bollettieri Bosinelli – Gavioli, 1994: 89-118), per cui la nostra ricerca si soffermerà solo su alcuni di questi gruppi, ovvero le località geografiche, l'umorismo, i giochi di parole e le espressioni idiomatiche, il turpiloquio e l'intertestualità. L'argomento delle variazioni sociolinguistiche verrà invece introdotto nell'ultima parte del capitolo, in riferimento ad un'analisi generale del parlato doppiato.

1.2.2 Località geografiche

Non tutti i riferimenti alle località geografiche pongono dei problemi al traduttore. Alcuni, come ad esempio i nomi di importanti città, laghi, fiumi e mari, vengono semplicemente trasposti con il loro nome originario: New York, Tennessee. Altri invece hanno una rappresentazione corrispondente nella lingua d'arrivo: 'London' diventa 'Londra' in lingua italiana, e così via.

Tuttavia, si riscontrano difficoltà nel tradurre nomi che si riferiscono a località chiaramente identificabili nella lingua di partenza, ma completamente sconosciute al pubblico della lingua d'arrivo. Un buon esempio potrebbe essere il seguente, tratto dalla prima puntata della sesta stagione del telefilm americano *Lost*: Sawyer grida a Jack «this ain't LAX!». Ora, LAX è l'aeroporto internazionale di Los Angeles, ma questa sigla non è immediatamente riconoscibile per le persone che non abbiano mai volato negli Stati Uniti, o che non abbiano dimestichezza con i codici aeroportuali.

A questo punto, allora, il traduttore può percorrere due strade: o esplicita l'allusione, cambiandola con il nome geografico più chiaro al pubblico d'arrivo (ad esempio, Sawyer potrebbe dire «questa non è Los Angeles!»), oppure può

eliminare completamente il riferimento, e adattare la battuta con un «non siamo a casa!».

Nel caso preso in considerazione, la seconda opzione sarebbe l'ideale per ovvie ragioni di sincronismo articolatorio quantitativo e qualitativo. Inoltre, nemmeno l'informazione geografica sarebbe del tutto persa, visto che già dall'episodio pilota¹³ il pubblico sa che l'aereo sul quale volavano i protagonisti della serie era diretto a Los Angeles, prima di schiantarsi sull'isola. Los Angeles è, infatti, il luogo nel quale tutti i personaggi vogliono tornare, quello al quale pensano quando dicono "casa". In casi come questi, dunque, è la creatività ad aiutare il dialoghista a risolvere il problema.

1.2.3 Umore, giochi di parole, espressioni idiomatiche

Nel suo *Translating Jokes*, Delia Chiaro (1992) sostiene che, nonostante l'umorismo sia solitamente considerato come qualcosa di strettamente collegato alla cultura (la Chiaro parla di 'culture-bound terms'), sia possibile riscontrare l'esistenza di quelli che lei chiama 'humour universals', ossia degli 'universali dell'umorismo'. Essi costano di categorie di oggetti la quale comicità si estende in diverse culture. Insomma, un tipo di umorismo comune almeno all'area dell'Ovest Europa e del Nord America. La Chiaro distingue in maniera molto netta questo tipo di umorismo dai giochi di parole.

È chiaro che questi ultimi, quindi, non possano essere tradotti con degli equivalenti diretti o con la traduzione parola per parola, come avviene invece per la prima categoria (i cosiddetti 'universali'). Ciò risulta impossibile perché, come ribadito in precedenza, la lingua è radicata nella cultura, perciò quel che è divertente per un britannico potrebbe non esserlo affatto per un italiano e vice versa. Inoltre, molto spesso i giochi di parole si sviluppano intorno ad espressioni idiomatiche che non trovano un perfetto equivalente nella lingua d'arrivo.

¹³ Il primo episodio di una data serie TV che viene trasmesso sul piccolo schermo, e che serve a misurare quanto successo potrebbe avere la serie.

Solitamente l'adattatore affronta questo tipo di problema pensando all'effetto che la battuta originale ha avuto sul pubblico di partenza, quindi optando per quella che Eugene Nida (1982) chiamò l'«equivalenza dinamica»: un'equivalenza misurata in termini di impatto totale che il messaggio ha sul proprio ricevente (*ivi*: 22), perciò basata sul principio secondo cui la relazione tra il messaggio e il destinatario del messaggio dovrebbe essere la stessa sia nella lingua di partenza che nella lingua d'arrivo.

Ciò significa che, con tutta probabilità, il traduttore cambierà la forma, il contenuto e insieme la semantica del messaggio, anche se cercherà di preservare per quanto gli sia possibile il nucleo dello scherzo (ad esempio, mantenendo lo stesso oggetto o lo stesso tipo di battuta). Per far ciò, egli dovrà analizzare il testo di partenza e decodificarlo prima di ristrutturarlo nella lingua d'arrivo, per poi ricodificarlo in un qualcosa che risulti funzionale nel testo d'arrivo. L'adattatore cercherà quindi di trovare una soluzione acuta, oppure adotterà la già citata strategia della compensazione (*vedi par.* 1.2.1) per spostare il gioco di parole laddove sia più funzionale nel testo di arrivo¹⁴.

Tuttavia esistono casi in cui i giochi di parole sono intraducibili¹⁵, o ancora casi in cui l'adattatore è costretto ad ignorare completamente la componente comica. Infatti, la traduzione dell'umorismo molto spesso non si può ridurre a questioni di compensazione, spostamento o sostituzione; è infatti impossibile separare alcune battute dal codice visivo che le accompagna. Questo tipo di strategia non rappresenta sempre una sconfitta, poiché alcune battute non sono essenziali per lo sviluppo della trama, oppure mirano semplicemente a far sorridere lo spettatore, a denotare una componente ironica e non necessariamente comica.

A questo proposito, l'episodio pilota della serie *2Broke Girls* ci offre un buon esempio: Max, l'irriverente cameriera protagonista della serie, si rivolge a due avventori del ristorante nel quale lavora dicendogli: «No, hipster, no....We are not on the same team; we have nothing in common. I wear hats 'cos it's cold out; you wear hats 'cos it's Coldplay». La battuta è un chiaro riferimento ai Coldplay,

¹⁴ Per una lettura più approfondita sull'argomento, cfr. Chiaro (1994: 34-42) e Chiaro (2000: 27-39).

¹⁵ Per un approfondimento in merito si consiglia Chiaro (*ibidem*).

gruppo *alternative rock* britannico, ripudiato dagli appartenenti alla sottocultura *hipster* contemporanea, ma dal quale in realtà traggono ispirazione. In questo caso è impossibile cambiare il gioco di parole: i cappelli di lana sono visibili sullo schermo, e così anche le labbra di Max quando pronuncia “Coldplay”.

Ad ogni modo, il gioco di parole non è essenziale per lo sviluppo della trama, mentre lo è l'aria di disprezzo e il sarcasmo che l'affascinante cameriera riserva a tutti, in particolar modo agli *hipster*. La battuta è stata quindi così adattata: «No, hipster, no... Non sei in squadra con me; non abbiamo niente in comune. Io metto i capelli per evitare i colpi di freddo; tu per imitare i Coldplay». Il gioco di parole è andato perso, ma sono rimasti sia il nucleo del messaggio che il riferimento alla *band* inglese.

In conclusione, sia l'umorismo che le espressioni idiomatiche diventano una sfida per il traduttore, soprattutto quando la traduzione va adattata per il doppiaggio. Infatti, questo tipo di traduzione deve per forza prendere in considerazione una serie di limitazioni di sincronismo che non sono solamente articolatorie, ma anche cinetiche, espressive; dunque, sebbene sia possibile avere delle soluzioni argute ad alcuni problemi di traduzione, spesso si è costretti a rinunciarvi per via delle immagini sullo schermo. Il dialoghista, tenendo a mente che anche l'espressività è talvolta un fatto culturale, accetta allora ogni sua perdita nella speranza di essere in grado di recuperarla in seguito nel testo.

1.2.4 Il turpiloquio

Datosi che i dialoghi filmici sono concepiti come una lingua scritta che miri a riprodurre i tratti tipici del parlato naturale, il turpiloquio è uno delle loro parti principali. Questa caratteristica è spesso legata all'utilizzo di un registro informale, allo *slang*, o alle variazioni del linguaggio standard (ad esempio, le parolacce sono una peculiarità del tanto stereotipato *Black English Vernacular*), tutte proprietà profondamente radicate nel contesto della lingua di partenza.

Il turpiloquio rappresenta una delle più grandi sfide che il traduttore si trova a dover fronteggiare, specialmente se il suo compito è quello di adattare un genere

filmico ben preciso¹⁶, dove le espressioni offensive sono un tratto saliente e permeano ogni battuta.

Gran parte di queste espressioni oscene e parolacce fanno chiari richiami alla cultura di partenza, e non trovano un esatto corrispondente nella lingua d'arrivo (nel nostro caso, l'italiano), in particolar modo quando le parolacce si riferiscono a termini derogatori¹⁷. La scelta del traduttore ricadrà inevitabilmente sulla compensazione della mancanza di similitudine e di equivalenza per mezzo dell'utilizzo di altre parolacce; solitamente degli appellativi neutri accompagnati da aggettivi offensivi e volgari. Parini ci offre un esempio tratto dal film *Dal tramonto all'alba* (*From Dusk till Dawn*, 1996) del regista Robert Rodriguez:

Battuta originale:

RICHIE: «Fuck those spic pigs!»

Doppiaggio ufficiale in italiano:

RICHIE: «Fanculo questi porci messicani merdosi!»

Il dibattito concernente il turpiloquio nel doppiaggio è da sempre molto acceso, poiché molto spesso, chi si trova alla direzione del doppiaggio cambia le scelte originarie del dialoghista, creando delle discrepanze.

Così come ci ricordano Pavesi e Malinverno, questa reazione è il risultato dell'interdizione linguistica alla quale vengono sottoposte tutte le parolacce e «per cui il loro uso viene ritenuto inadatto al contesto pubblico e spesso viene semplicemente evitato» (Pavesi – Malinverno, 2000: 75). Questa interdizione, conseguente a dei tabù linguistici e psicologici, riguarda determinate categorie

¹⁶ Vale a dire film d'azione, storie del ghetto, e in generale tutti quei film e quelle serie dove violenza e sesso sono caratteristiche predominanti, come ad esempio i film di Tarantino, o serie quali *The Shields*, *Nip/Tuck*, *Weeds*, ecc.

¹⁷ Parini (2000: 243-259) evidenzia la mancanza di corrispondenze tra l'inglese e l'italiano per quel che attiene gli epiteti razziali che designano gruppi di persone di origine non americana, come 'geek' per gli asiatici, 'wop' per gli italiani, 'spic' e 'wetback' per i messicani. L'unica eccezione è costituita da 'nigger', con la sua variazione 'nigga', che di solito viene trasposta in italiano con il termine 'negro'.

concettuali, quali Dio, il sesso, la dannazione, l'emissione di fluidi corporei, e alcuni animali (Apte, 1994: 4512-4515).

E se da una parte il turpiloquio viene spesso evitato e censurato, d'altro canto, può anche diventare una 'routine traduttiva' e dare vita agli esempi più eclatanti di *doppiaggese*. Infatti, alcune parolacce che vengono usate come intercalari in inglese, rischiano di essere troppo ripetitive in italiano, lingua nella quale lo stesso tipo di espressività e lo stesso grado di informalità verrebbero trasposti da un parlante nativo con l'utilizzo di più espressioni differenti. Una seconda opzione, che vedrebbe l'utilizzo di quelle parole che un parlante nativo pronuncierebbe in maniera ripetitiva, non è applicabile in quanto molto spesso queste parole non sono adatte per il doppiaggio per via di limiti di natura linguistica.

Gli esempi più eclatanti di queste 'routine traduttive' sono 'bastardo', 'dannato', 'dannazione', 'maledetto', 'maledizione', così come l'abusato 'fottuto', che traducono 'bastard', 'goddamnit', 'damnit, damn', e 'fucking'. 'Dannato' e 'dannazione', ad esempio, sono stati usati in passato come unica soluzione per i loro equivalenti inglesi per via di vincoli di sincronismo articolatorio, mentre ora vengono utilizzati in maniera molto frequente anche per tradurre tante altre espressioni. Tuttavia è improbabile che un parlante nativo italiano dica queste parole in determinati casi, dunque queste espressioni vengono ora considerate come stereotipi di traduzione, e portano lo spettatore a percepire la traduzione in sé e addirittura a localizzare la provenienza del film.

Tuttavia, l'argomento ha un'importanza rilevante per quel che riguarda la corrispondenza semantica e funzionale. Difatti, il turpiloquio è radicato nella cultura e sebbene si possano trovare degli equivalenti diretti (ad esempio, l'inglese 'shit' e l'italiano 'merda'), vi sono casi in cui occorre cercare delle soluzioni in una gamma più vasta di termini, oppure casi in cui bisogna ricreare le situazioni.

L'utilizzo di 'motherfucker' è un tipico esempio: infatti, il suo equivalente diretto è inesistente nella cultura italiana, dove i rapporti incestuosi sono un tabù molto forte. Di conseguenza, la sua traduzione è molto spesso 'bastardo', o 'figlio di puttana', quest'ultima espressione essendo anche la traduzione più frequentemente utilizzata di 'son of a bitch' come epiteto derogatorio.

‘Son of a bitch’, per la sua doppia funzione di appellativo volgare e di imprecazione, è una di quelle espressioni che hanno almeno due traduzioni diverse in italiano. Il traduttore dovrà dunque necessariamente distinguere le funzioni di questa espressione prima di scegliere quale espressione la trasponga al meglio nella versione italiana, in modo da evitare ripetizioni che potrebbero portare a routine traduttive. Per esempio, uno dei protagonisti del telefilm *Lost*, utilizza molto spesso questo termine come intercalare, al posto di ‘fuck’, sia come imprecazione, sia come epiteto. La traduzione più funzionale sarebbe quella di ‘porca puttana’, visto che sarebbe perfetta anche per ragioni di sincronismo e soprattutto perché mantiene l’oggetto al quale si fa riferimento: ‘puttana’ è difatti l’equivalente di ‘bitch’.

Tuttavia, ci sono dei film, come quelli di Tarantino, in cui le soluzioni insolite e gli stereotipi di traduzione si addicono perfettamente ai personaggi in quanto caricature degli stereotipi della società.

In questo caso, la soluzione più efficace sarebbe un metodo descritto da Paolinelli, ossia valutare come risolvere il problema in maniera differente

Andando ad intervenire su quella che è la sostanza: l’invenzione e non la ripetizione. [...] Poiché è impensabile travasare in un’ambientazione ‘altra’ modi gergali ‘nostri’, che per quanto possano essere nuovi danno immediatamente impressione di trovarsi in una periferia italiana, è bene lavorare sull’invenzione, escogitando espressioni colorite e limitando al massimo la resa dell’intercalare (*op. cit.*: 62)

Dopotutto, come ci ricorda più volte Pavesi, il turpiloquio

Agisce come commento di quanto viene espresso o narrato, è sintomo di sentimenti, atteggiamenti e stati d’animo, ma non è un mezzo di avanzamento della trama e non richiede quindi una traduzione il più possibile aderente all’originale (*op. cit.*: 48).

1.2.5 Intertestualità: riferimenti ad altre opere filmiche, serie e programmi TV, libri

Non di rado accade che nelle opere audiovisive si trovino riferimenti ad altri film, serie e programmi TV e/o libri. Tutti questi richiami fanno parte delle categorie ‘problematiche’ con le quali il traduttore è chiamato a confrontarsi, giacché i riferimenti potrebbero non avere lo stesso impatto sulla cultura d’arrivo e ciò renderebbe difficile allo spettatore medio la comprensione delle varie implicazioni che l’intertestualità porta con sé.

In alcuni casi, in modo particolare quando ci si riferisce a programmi TV che non siano vere e proprie serie, ma piuttosto *talk shows*, i conduttori potrebbero essere del tutto sconosciuti al pubblico d’arrivo. Ad esempio, *Good Morning America*, *The Today Show*, *This Week*, e *The View* non sono immediatamente riconoscibili per lo spettatore medio. I conduttori più celebri, quali David Letterman (*The Late Show with David Letterman*), Jay Leno (*The Tonight Show with Jay Leno*), e l’ormai famosa Oprah Winfrey (*The Oprah Winfrey Show*) sono identificabili solo da coloro che guardano quei programmi italiani nei quali vengono riassunte le implicazioni sociologiche dei programmi TV stranieri.

In questi casi, se lo *show* è determinante per lo sviluppo della trama (ad esempio, se uno dei protagonisti è ospite al *Letterman Show*), il traduttore sarà obbligato a lasciare il riferimento così com’è, utilizzando il metodo di straniamento del quale si è parlato in precedenza (vedi *par. 1.2.1*), poiché l’intero programma sarà visibile sullo schermo. In questo modo, il pubblico acquisirà una nuova informazione (la TV americana ha un programma molto conosciuto e condotto da una persona di nome David Letterman) e al contempo sarà in grado di capire immediatamente quale sia la provenienza del film, riconoscendo questo stesso elemento ogni qual volta esso venga reiterato in altre opere.

Ciò nonostante, se il riferimento in questione non ha alcuna influenza sulla trama, e il programma non viene mostrato sullo schermo, l’adattatore potrà sostituirlo con un programma americano meglio conosciuto dal pubblico d’arrivo, oppure potrà omettere completamente il richiamo, optando per il suo corrispondente generico.

Le menzioni ad altri film, serie TV, e libri rappresentano un caso diverso: spesso sono tradotte prima che l'audiovisivo da doppiare sia perfino prodotto, quindi fanno parte di una cultura in qualche modo condivisa. Questi riferimenti devono essere presi in considerazione durante il processo di interpretazione al quale viene sottoposto il testo di partenza. Difatti, l'autore può decidere di citare o menzionare film, serie TV, e libri principalmente per due ragioni:

- a. il film, la serie TV, o il libro sono parte della cultura popolare della lingua di partenza;
- b. la menzione è in realtà un tributo da parte dell'autore o del regista del testo di partenza ad un dato film, serie TV, o libro.

Dopo aver deciso per quale delle due ragioni il riferimento è presente nel testo di partenza, l'adattatore dovrà valutare se questo richiamo gode della stessa fama presso il pubblico di arrivo, o meno. Se il film, la serie, il libro sono riconoscibili anche nella cultura di arrivo, potrebbero avere lo stesso impatto sul pubblico e dunque il dialoghista lascerà invariato il riferimento, o lo trasporrà con il suo titolo ufficiale nella lingua d'arrivo. Ad esempio, nella già citata serie *Lost*, uno dei protagonisti utilizza il soprannome 'Chachi', un chiaro rimando alla serie TV *Happy Days*. La serie, diventata ormai parte integrante della cultura popolare americana, ebbe un così grande successo in Italia, da essere conosciuta anche dalle nuove generazioni. In questo caso, il dialoghista ha potuto lasciare il soprannome invariato, poiché invariato è anche l'impatto che questo ha sul pubblico d'arrivo. Sempre nella stessa serie TV troviamo un altro esempio, nel quale viene citato ironicamente il film *Three Men and a Baby* (1987), trasposto nella versione italiana con il suo titolo ufficiale italiano, ossia *Tre scapoli e un bébé*.

Nel caso il riferimento non sia così chiaro, però, il traduttore sarà obbligato a cercare il corrispondente più vicino, o il suo equivalente nella cultura di arrivo. Altrimenti, se la menzione è in realtà un personale tributo dell'autore ad un altro film o ad un libro, il traduttore dovrà rispettare questa scelta e lasciarla nel testo d'arrivo, a meno che questa non sia parte di un gioco di parole. In tal caso, il

traduttore dovrà cambiarla in modo da mantenere la battuta funzionale anche per il pubblico di arrivo.

In conclusione, l'intertestualità tocca un vasto numero di categorie e questo obbliga l'adattatore non solo a scegliere la giusta strategia per ogni *cultural item*, ma anche a delle ricerche *ad hoc* sia sulla cultura di partenza che su quella d'arrivo, in modo da compiere una scelta che sia l'equivalenza più 'appropriata'. Problematiche come queste dovrebbero essere prese in considerazione anche dalle compagnie di doppiaggio, le quali dovrebbero capire l'enorme sforzo e lo studio che si nascondono dietro la traduzione audiovisiva, prima di pretendere doppiaggi frettolosi a causa delle dinamiche di mercato.

1.3 Considerazioni generali sul parlato doppiato

Come già detto in precedenza, i dialoghi filmici sono scritti per essere recitati, come se in realtà non fossero stati scritti (cfr. Gregory, 1967). Essi vengono pensati per dare allo spettatore una parvenza di spontaneità; prendono in considerazione le implicazioni del parlato naturale, come ad esempio inflessioni, pronunce non-standard, o addirittura le scelte lessicali riguardanti i diversi registri e le varietà diastratiche.

Nonostante i dialoghisti tendano a riprodurre fedelmente le scelte linguistiche del testo originale, alcune caratteristiche del parlato naturale, con le loro implicazioni, sono difficilmente riproducibili nella lingua d'arrivo. Alcuni aspetti del linguaggio parlato naturale dipendono totalmente da fattori culturali che sono troppo peculiari perché si trovino degli equivalenti in un'altra lingua. Ad esempio, i dialetti americani non potrebbero essere resi con i dialetti regionali italiani, e vice versa.

Invece ci si trova spesso di fronte ad un uso dei dialetti italiani per scopi umoristici (un buon esempio è il doppiaggio italiano de *I Simpsons*, ben analizzato da Fusari: 2007), oppure per la resa di personaggi italo-americani che diano un'immagine stereotipata degli italiani del Sud, in particolar modo dei siciliani, per via della loro immagine, dei loro comportamenti e delle loro attività (ci si può

riferire, ad esempio, alla celebre trilogia de *Il Padrino/The Godfather*). Infatti, come osserva Maria Pavese:

E' chiaro che si tratta di una lingua altamente convenzionale, in cui la dialettalità o la regionalità passa attraverso stereotipi, cliché, luoghi comuni che hanno una loro coerenza presumibilmente dettata dalla tradizione cinematografica più che dalla fedeltà ad una varietà linguistica effettivamente parlata (*op. cit.*: 132).

Perciò, nonostante alcuni studiosi (cfr. Maraschio, 1982; Raffaelli, 1994) da sempre insistano sulle similitudini e la corrispondenza tra l'italiano doppiato e l'italiano parlato dei film (che dovrebbe presumibilmente ricreare le condizioni dell'italiano parlato), recenti studi (cfr. Rossi, 1999) provano che l'adattamento della traduzione dall'inglese all'italiano tende effettivamente ad appiattare il testo di arrivo per quel che attiene alla fonetica e alle varietà sociolinguistiche. La perdita delle varietà diatopiche nel doppiaggio è chiaramente inevitabile, e ciò accade per svariati motivi.

In primo luogo, è impossibile trovare un equivalente geolinguistico che abbia le stesse connotazioni e che implichi gli stessi stereotipi culturali nella cultura d'arrivo. In secondo luogo, dialetti e vernacolari hanno funzioni precise (legate agli stereotipi culturali italiani) nella tradizione cinematografica italiana¹⁸. In ultima istanza, una delle ragioni per cui le versioni doppiate italiane mancano di varietà diatopiche, è l'incompatibilità delle pronunce (o anche delle espressioni) regionali italiane con l'immagine di attori e luoghi chiaramente americani, o comunque non italiani.

Di conseguenza, gli adattatori utilizzano spesso una strategia di compensazione che consiste nel tradurre le varietà diatopiche con varietà diastratiche e diafasiche. Difatti, le variazioni morfo-sintattiche sono l'unica risorsa a disposizione del traduttore per poter inventare una situazione che venga considerata in qualche modo equivalente, poiché queste producono un linguaggio colloquiale, popolare, che almeno diverga dallo standard, così come fa un dialetto.

¹⁸ Anche se i socioletti e gli idioletti potrebbero essere impiegati con la stessa funzione diatopica che i dialetti e gli accenti americani o britannici ricoprono nel testo di partenza.

Ci sono tuttavia delle soluzioni ricorrenti che tendono a portare il parlato filmico quanto più vicino al parlato naturale, o almeno a quello filmico italiano. Queste soluzioni hanno colto l'attenzione di alcuni studiosi, in particolar modo Pavesi (*op. cit.*: 2005; *op. cit.*: 1994), la quale sottolinea l'utilizzo dell'onnipresente *doppio imperfetto* per esprimere le ipotesi (laddove l'italiano consta di una rigida struttura fatta di condizionali e congiuntivi, e il loro utilizzo definisce molto spesso il grado d'istruzione del parlante); le cosiddette *dislocazioni a destra e a sinistra*, e le *frasi scisse*. Inoltre, Malinverno (1999) riporta altri tratti morfo-sintattici tipici del parlato naturale in Italia, e del quale si trova riscontro nei doppiaggi dei film americani: l'utilizzo di aggettivi in funzione avverbiale, verbi con doppi clitici (come *farcela*, *scordarselo*...); tutti elementi che fanno già parte del parlato spontaneo italiano indipendentemente dalla posizione sociale o dal grado d'istruzione del parlante.

Perciò, nonostante la tendenza generale all'appiattimento della maggior parte di quei tratti non-standard che identificherebbero immediatamente un dato contesto socio-culturale italiano, i recenti adattamenti per il doppiaggio dall'inglese fanno uso delle strutture sintattiche tipiche dell'italiano parlato.

Vale la pena di sottolineare, però, che quanto appena detto si riferisce alle produzioni cinematografiche e non deve essere esteso alla gran parte delle serie TV. Infatti, la ricerca di Brincat (2000) dimostra come l'italiano doppiato delle serie TV (per la maggior parte di provenienza statunitense) abbia delle componenti morfo-sintattiche più vicine a quelle dell'italiano standard, quindi neutro, e abbia quindi meno elementi che richiamino le peculiarità del parlato spontaneo.

Per quanto riguarda il lessico, gli adattatori tendono ad optare per delle scelte poco neutre o incoerenti con quanto un parlante italiano direbbe spontaneamente. Questo avviene almeno per alcuni tipi di produzione ben precisi: solitamente accade per le produzioni televisive. La gran parte di queste scelte poco coerenti coincidono, come suggeriscono vari studiosi (cfr. Alfieri – Contarino – Motta, 2003; Bollettieri Bosinelli – Heiss – Soffritti – Bernardini, 2000; Galassi, 2000; Maraschio, 1982; Rossi, 1999) con calchi dall'inglese, siano essi semantici o strutturali. Pavesi (*op. cit.*:43) ha anche sottolineato come i calchi lessicali

possano essere inseriti in calchi sintattici, come nel seguente esempio tratto dal film *Sliding Doors*:

Versione adattata in italiano:

HELEN: ...*Puoi* sentirmi?

Versione originale:

HELEN: ...*Can* you hear me?

Queste espressioni sono sintomatiche dell'italiano doppiato, insieme all'utilizzo dei nomi propri al posto del pronome 'tu' ("Can I call you Hanna?" non trova il suo naturale corrispettivo in "Posso chiamarti Hanna?", bensì in "Posso darti del tu?").

Tuttavia, vale la pena specificare che, contrariamente all'appiattimento generale del lessico, è possibile notare una recente tendenza nella resa dei termini gergali e delle espressioni colloquiali. Le varietà sociolinguistiche, infatti, possono essere tradotte con lo spostamento della caratterizzazione sia a livello morfo-sintattico, che a livello lessicale. La reiterazione delle soluzioni relative a questo tipo di strategia conferisce all'adattamento una parvenza di spontaneità, lo rende più simile ad un italiano colloquiale 'non pianificato'.

Questo *trend* include quelle espressioni che mirano a preservare i tratti delle varietà diafasiche tramite la creazione di parole sulla base di parole il cui utilizzo è già consolidato, o tramite l'invenzione di neologismi da calchi semantici e strutturali. Espressioni di questo tipo possono poi essere attestate nel vocabolario italiano, e in effetti, le parole 'sbirro' e 'piedi piatti' (quest'ultimo, calco diretto dell'americano 'flatfoot') sono diventati esempi ricorrenti di questo tipo di dinamica.

Ciò nonostante, calchi di questo tipo rischiano di indurre il traduttore a compiere delle equivalenze 'fisse', che diventano routine traduttive all'interno di determinati generi di audiovisivi (specialmente i telefilm). Perciò, ad alcune espressioni o segmenti di testo nella lingua di partenza, corrisponderanno sempre delle particolari espressioni o segmenti di testo nella lingua d'arrivo.

Sebbene ciò dia al traduttore l'opportunità di stabilire delle equivalenze fisse, il rischio è quello di una forte ripetitività degli elementi stilistici nella traduzione, a detrimento della qualità del doppiaggio. Infatti, in conseguenza dell'imposizione di ritmi serrati per i doppiaggi, queste routine traduttive permettono agli adattatori di riprodurre una serie di modelli ogni qual volta si trovino di fronte ad una data espressione nel testo di partenza, senza però chiedersi se la soluzione sia appropriata o logica in quei casi (cfr. Gusmani, 1983: 14-15).

Inoltre, questo tipo di calchi possono essere generati anche da calchi di frequenza, ossia dei calchi che vengono ripetutamente modellati sulla base della lingua di partenza, che spesso reitera determinate espressioni. Pavesi (*op. cit.*: 49) fa una lista delle espressioni più frequenti, nella quale troviamo 'bene' invece di 'ecco' in apertura di enunciato; 'ci puoi scommettere', per 'puoi star sicuro/certo' o 'certamente'; 'dacci un taglio', al posto di 'piantala', 'smettila'.

La linguista, però, include nella sua lista anche espressioni come 'niente di personale', 'posso aiutarla?', 'stai scherzando?', e anche 'qual è il problema?' (che traduce 'what's the problem?', sebbene il corrispondente italiano sia 'cosa c'è che non va?'). Le suddette espressioni appaiono ormai piuttosto naturali, non più identificate come tipiche frasi da doppiaggio, almeno per quei parlanti cresciuti negli anni ottanta/novanta, e nel periodo di *boom* delle reti televisive private, che trasmettono ore e ore di telefilm americani.

E' dunque importante notare che, giacché la lingua non è statica, e così anche la cultura, a causa del grande potenziale didattico dei mezzi audiovisivi, quelle espressioni che un tempo erano percepite come tipiche dei doppiaggi, possono diventare tipiche del reale linguaggio colloquiale.

La stessa sorte potrebbe capitare, senza dubbio, anche a quelle espressioni che al giorno d'oggi vengono percepite (e correttamente considerate tali) come esempi di *doppiaggese*. Quest'ultimo termine, secondo la definizione di Antonini (2008: 136),

venne coniato dai traduttori e dagli adattatori italiani per connotare in maniera negativa l'ibrido linguistico che negli anni è emerso come la

varietà 'standard' parlata dai personaggi nei doppiaggi per il cinema e la televisione.¹⁹

Il *doppiaggese* è infatti spesso descritto come una «lingua povera e ridondante» (Pavesi – Perego, 2006: 112). Alcuni studiosi, ad esempio Rachele Antonini, hanno provato ad analizzare l'impatto che questo particolare tipo di "lingua" ha sugli spettatori di tutte le opere doppiate, e valutare quanto questi spettatori percepiscano e capiscano degli specifici riferimenti culturali contenuti nei film e nelle serie TV, considerando il *doppiaggese* come una di quelle barriere che si frappongono al pubblico e alle opere audiovisive. Con la sua ricerca, dalla quale scaturisce che molti spettatori perdano gran parte dei riferimenti culturali, Antonini pone l'accento su un punto cruciale, che riguarda i bambini, e cioè quella categoria più esposta agli errori di interpretazioni e di insegnamento della loro stessa lingua. La studiosa afferma che

Even though no studies have been carried out so far to test whether Italian children do speak *dubbese* or not, the impact that the work of screen translators may have on viewers in terms of 'contamination' of the current spoken language should not be underestimated.²⁰

Un'opera audiovisiva caratterizzata dal *doppiaggese* è «contraddistinta da una omogeneità diffusa, da impasti linguistici e da una concentrazione di espressioni ricorrenti» (Pavesi, op. cit.: 28). La maggior parte di queste espressioni ricorrenti è artificiale e non trova corrispondenza nelle reali abitudini dei parlanti italiani.

Pertanto, queste espressioni si basano sulla cultura e sulla lingua di partenza, e sono principalmente identificate da scelte lessicali dai dialoghetti italiani (cfr. Pavesi, op. cit.:110). Il *doppiaggese* è evitato con gran forza dagli specialisti, nonostante molti di loro ribadiscano che spesso il suo utilizzo sia diretta

¹⁹ *traduzione mia.*

²⁰ Sebbene finora non siano stati compiuti studi che accertino che i bambini italiani parlino o meno il doppiaggese, l'impatto che il lavoro dei dialoghetti potrebbe avere sugli spettatori, in termini di 'contaminazione' dell'attuale lingua parlata, non andrebbe sottovalutato.

conseguenza delle condizioni di lavoro, che non gli permettono di avere tempo per trovare soluzioni migliori (Paolinelli – Di Fortunato, op. cit.).

In conclusione, ci sono due tendenze caratteristiche del doppiato italiano: la standardizzazione e la naturalizzazione (cfr. Goris, 1993: 169-190).

La prima ha effetti sulla fonetica, sul lessico e sulla morfo-sintassi; opera all'interno del sistema della lingua d'arrivo, e porta alla riduzione delle variazioni linguistiche, in favore di una varietà che potrebbe essere descritta come standard. Le variazioni geolinguistiche e sociali non vengono quindi ricreate nella lingua di arrivo.

La naturalizzazione, invece, si verifica a livello lessicale, con chiare influenze della lingua di partenza. Difatti, la naturalizzazione produce testi che siano quanto più possibile naturali per il pubblico di arrivo, tramite l'omologazione di tutti i richiami socio-culturali e la soppressione degli elementi 'stranieri'.

Inoltre, vi è una tendenza a trasferire i fenomeni concernenti la struttura del testo di partenza, sul testo d'arrivo. Questa tendenza, meglio conosciuta come la *legge dell'interferenza* di Toury, può avere manifestazioni negative, quando porta alla deviazione di ciò che è normalmente codificato nella lingua d'arrivo e dà vita al *doppiaggese*.

Oltre a ciò, si è constatato che l'interferenza è tanto maggiore quanto minori sono i segmenti testuali. Ciò significa che l'adattamento della traduzione per il doppiaggio è in gran parte interessato dalla legge dell'interferenza, visto che procede per piccoli segmenti testuali, conseguentemente ai vari vincoli di sincronismo.

CAPITOLO 2

IL DOPPIAGGIO. ASPETTI STORICI

2.1 Nascita e storia del doppiaggio

Il passaggio dell'industria cinematografica dal muto al sonoro si fa convenzionalmente iniziare negli anni '20 del Novecento, nonostante molti studiosi tengano a precisare che i film non sono mai stati effettivamente 'muti'. Difatti, fin dalla sua nascita, l'industria Hollywoodiana ha sempre cercato di mettere a punto svariati sistemi affinché i film fossero accompagnati dalla musica, o addirittura, dalla narrazione dal vivo.

Alcune tappe importanti di questo processo di transizione risalgono a più di vent'anni prima del primo film parlato della storia (il primo *talkie*, come lo ribattezzò la casa produttrice Warner Bros'). I primi brevetti per i sistemi di sincronismo sono infatti francesi, e sono datati nientemeno che 1896 (Baron-Bureau-Lumière) e 1897 (Berthon-Dussaud-Jaubert) (cfr. Paolinelli-Di Fortunato, 2005:3). Da quel momento in poi, ci fu un susseguirsi di invenzioni con la stessa finalità in gran parte dell'Europa: Herman Th. Simon presentò il suo *photographophone* a Berlino nel 1901, mentre in Italia si sperimentava precocemente il doppiaggio 'dal vivo' grazie a Leopoldo Fregoli, che con il suo *fregoligraph* faceva parlare e cantare i personaggi dei film, utilizzando degli attori nascosti dietro le quinte del teatro (*Ivi*, p.4). Sempre in quegli anni, una grande innovazione francese, ideata da Léon Gaumont e Georges Demeny, permise di sincronizzare il fonografo e il proiettore grazie a un collegamento elettrico. Quest'ultima invenzione passò alla storia con il nome di *chronophone Gaumont* (Noël, 2008:3)

Tutte le sperimentazioni di cui sopra portarono in seguito all'ideazione del sistema *Vitaphone*: il sistema di *sound-on-disc* (letteralmente, suono-su-disco, nrd.) più celebre e più diffuso nel commercio, acquisito dalla Warner Bros. nel 1926 e utilizzato per l'uscita del film *Dom Juan* per le sue musiche e i suoi effetti sonori²¹. Il *Vitaphone*, versione perfezionata del sistema utilizzato dalla Gaumont, si avvaleva di un sistema di amplificazione elettronico e di un collegamento tra la macchina da proiezione e il giradischi di tipo meccanico (il suo predecessore francese, invece, aveva un collegamento di tipo elettrico tra la macchina e il giradischi)²².

Il successo di quest'ultima invenzione portò alla cosiddetta 'talkie revolution': *Il Cantante Jazz* (*The Jazz Singer*, regia di Alan Crosland), film del 1927 che conteneva la prima battuta recitata della storia del cinema, fu immediatamente seguito da quello che ancora oggi viene considerato come il primo film interamente parlato, ossia *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928).

L'abbandono del fonografo e l'utilizzo del nuovo sistema *Vitaphone* non segnarono solo il rapido passaggio dal cinema muto a quello parlato, ma portarono anche tutta una serie di problemi. Per i produttori, il problema principale era quello di dover insonorizzare gli studi di registrazione e le macchine da presa; per i distributori, uniformare la velocità di scorrimento della pellicola e sonorizzare le sale; per i registi, l'imposizione dei limiti alla messa in scena e ai movimenti delle apparecchiature a causa della registrazione della parte sonora. Non solo: la stessa industria americana si trovò a dover far fronte a un grosso problema, consistente nella barriera linguistica che, inevitabilmente, il sonoro pone. Infatti, per poter esportare i propri *talkies* nei Paesi europei, le *majors* dovettero attrezzarsi affinché i film parlassero la stessa lingua del Paese di diffusione.

²¹Resta inteso che ogni evoluzione dell'industria filmica, come per l'appunto l'avvento del sonoro, o del *Technicolor*, è il risultato di precise strategie di *marketing*. Sebbene tutte le tecniche, i sistemi e i dispositivi innovativi siano già largamente conosciuti tra i professionisti del settore, sono le compagnie a preservarne il lancio fino a un momento di crisi del mercato.

²² Il difetto comune a entrambi i sistemi risiedeva, però, proprio nel sincronismo: è chiaro che nel caso in cui un qualsiasi esercente si fosse visto obbligato a rimuovere anche un solo fotogramma dalla pellicola, l'immagine non sarebbe stata più sincronizzata con il suono.

Così, se in principio il cinema veniva considerato come un'opera (e più tardi un prodotto) a carattere commerciale internazionale (qualunque fosse il Paese di provenienza e la lingua degli intertitoli, si assicurava comunque una facile fruizione e un costo irrisorio per la fabbricazione dei cartelli in varie lingue) con la venuta del cinema parlato venne messa in discussione proprio la dimensione internazionale. Gli intertitoli non servivano più a fornire delle spiegazioni valide; non si poteva più partire dal presupposto che il film venisse compreso ovunque nel mondo.

Il problema fu inizialmente risolto con le cosiddette 'versioni multiple': lo stesso film, con lo stesso scenario, gli stessi costumi e, per quanto possibile le stesse inquadrature, veniva recitato di volta in volta in vari idiomi. Inizialmente gli stessi attori della versione originale americana recitavano nelle più svariate lingue, e il *casting* cambiava in funzione delle lingue straniere padroneggiate dagli attori. Di tanto in tanto, gli attori selezionati per recitare nelle versioni multiple dei film erano americani di discendenza italiana, francese, tedesca o spagnola, pertanto avevano per madrelingua quello che in realtà era un dialetto. Altre volte, invece, gli attori leggevano le battute con l'ausilio di un gobbo contenente la pronuncia fonetica. Va da sé che il risultato era un parlato fortemente influenzato dall'inflessione americana degli attori e che, come nel caso del celebre duo comico formato da Stan Laurel e Oliver Hardy (in Italia conosciuti coi nomi di *Stanlio e Ollio*), influì molto sui successivi doppiaggi.

Mentre le altre *majors* continuavano a girare nei propri stabilimenti americani, la Paramount aprì la propria sede europea a Joinville (Francia), con l'intenzione di attrarre gli attori professionisti di tutti i Paesi vicini e avere delle prestazioni migliori per i loro film. L'idea della Paramount fu presto utilizzata anche dalle altre *majors*, ma gli oneri e i costi da affrontare per le versioni multiple erano talmente ingenti, che le case di produzione decisero fosse l'ora di escogitare un altro *escamotage*.

Nacque così il doppiaggio: la sostituzione della colonna sonora contenente i dialoghi con un'altra colonna sonora nella quale i dialoghi, precedentemente tradotti e adattati, vengono recitati in un'altra lingua (Di Cola, *op. cit.*: 31). Sono svariati gli aneddoti sull'origine di questo sistema: alcuni studiosi la attribuiscono

al lavoro dei fratelli Dave e Max Fleischer sul cartone animato *Koko il Clown* (1927), altri a Walt Disney e al suo *Steamboat Willie* (1928), altri ancora considerano come primo lungometraggio doppiato *Hallelujah* di King Vidor (1929). Fonti più attendibili indicano invece come inventore di questa tecnica il fisico austriaco Jacob Karol, facendo riferimento alla curiosa notizia lasciataci dall'allora inviato speciale per la Universal, Charles Ford. Lo scrittore, giornalista, e produttore cinematografico francese narrò, infatti, che il doppiaggio

est né sur un bateau américain et son père était d'origine autrichienne [...] En effet ce sont des raisons uniquement commerciales qui ont incité les maisons [...] à adopter le *dubbing*, système inventé au cours d'une traversée par feu par Jacob Karol, qui voulait présenter en 1930 au public français un film américain sans attendre la version française tournée à Hollywood. Jacob Karol emmenait avec lui une copie de son film: il conçut l'idée du doublage en rêvant sur le pont du bateau. Arrivé en Europe, il mettait son projet à exécution. Il gagnait une situation superbe...²³ (Ford, 1961 in Paolinelli – Di Fortunato, *op. cit.*: 6).

Da quel momento in poi, prese il via un dibattito ancor'oggi vivo e attuale sulla liceità o meno del doppiaggio; un discorso che verrà ampliato nel seguito del capitolo (v. *par.* 2.3). Ad ogni modo, il doppiaggio ebbe un successo notevole, assicurato soprattutto in quei Paesi europei che proprio negli anni '30/'40 erano governati da regimi totalitari, che si fecero grandi promotori di questo sistema che diventò, in fin dei conti, arte. Non solo: il doppiaggio intersecò in maniera considerevole la storia di questi Paesi e dei loro regimi, dei loro popoli, delle loro lingue; talvolta per via di norme pressoché identiche, ma con esiti e sviluppi differenti.

²³ «nacque su una nave americana, da padre di origine austriaca [...]. In effetti, erano unicamente commerciali, le ragioni che spinsero le case produttrici [...] ad adottare il doppiaggio, sistema inventato durante il corso di una traversata da Jacob Karol, che voleva presentare al pubblico francese nel 1930 un film americano senza attendere che la versione francese venisse girata a Hollywood. Jacob Karol portava con sé una copia del suo film e concepì l'idea del doppiaggio sognando sul ponte del battello. Arrivato in Europa, realizzò il suo progetto e ottenne risultati straordinari...» *traduzione mia.*

Nei prossimi paragrafi verrà dunque investigata la storia del doppiaggio nei Paesi che ne hanno da sempre fatto largo uso e nei quali si è andata consolidando una vera e propria tradizione dell'arte del doppiare: Italia, Francia, Germania e Spagna.

2.1.1 Storia del doppiaggio in Italia

Quando *Il Cantante Jazz* fu presentato in Italia nel 1929, il governo fascista ne fu talmente allarmato da emanare un decreto che proibiva la circolazione dei film stranieri recitati nella loro lingua d'origine. Nonostante l'alibi fosse quello di preservare l'“idioma italico” da eventuali contaminazioni, era chiaro che questo tipo di azione fu finalizzata solo alla salvaguardia dei precetti del regime da qualsiasi tipo di corruzione da parte di ideologie estranee.

La conseguenza diretta del suddetto decreto fu quella di rendere i film muti (in gergo, *sonorizzazione*), lasciando solamente i rumori e le musiche, e sostituire i dialoghi con delle didascalie (*didascalizzazione*). La decisione fu però controversa, dandosi che i film da quel momento in poi venivano concepiti già con i dialoghi ed era perciò necessario l'inserimento di un numero rilevante di didascalie che si susseguissero l'un l'altra in maniera molto rapida. Chiaramente, anche i lettori più esperti avevano serie difficoltà. Inoltre, occorre ricordare che il tasso di analfabetismo in Italia negli anni '30 era del 25% su una popolazione che contava quaranta milioni di abitanti, e che un altro 50% leggeva ad ogni modo con parecchie difficoltà (cfr. Di Cola, *op. cit.*: 29).

La critica sosteneva che i film fossero ormai troppo difficili da guardare; il distacco del pubblico si faceva sempre più forte per via dell'enorme sforzo. Il risultato fu la disaffezione pressoché completa del pubblico e la preoccupazione dei lavoratori delle tremila sale cinematografiche italiane di perdere il lavoro. Fu a quel punto che le *majors* decisero di girare le ‘versioni multiple’, ma l'unica soluzione alla crisi che stava vivendo il mercato italiano arrivò con il doppiaggio. Molti degli attori precedentemente impiegati dalla Paramount a Joinville per le ‘versioni multiple’ furono assunti come doppiatori e finalmente il pubblico

italiano fu nuovamente attratto dal cinema, prendendo gradualmente l'abitudine di riconoscere gli attori americani che vedevano sullo schermo dalle loro voci italiane.

Iniziarono così a insediarsi le prime società di doppiaggio italiane, con il supporto del governo fascista che, interessatosi al cinema proprio per via delle possibilità offerte dal sonoro – in un primo momento temuto – ai fini propagandistici del regime, impose con leggi severe che i doppiaggi venissero fatti in Italia. Perciò, nel 1932 entrò in funzione il primo stabilimento di doppiaggio presso gli studi Cines-Pittaluga di Stefano Pittaluga, che con molta lungimiranza aveva acquistato gli studi due anni prima, adoperandosi per sensibilizzare il mondo dell'arte e quello della politica verso le necessità di contenere 'l'invasione' dei film stranieri e di sostenere finanziariamente la produzione cinematografica locale. Poco più tardi Gentilini creò la Fotovox e all'inizio dell'anno successivo, Vincenzo Sorelli fondò, oltretutto dirigendola, la ItalAcustica. Un ultimo stabilimento fu aperto da un ingegnere, Salvatore Persichetti, il quale addirittura costruiva le attrezzature necessarie per il doppiaggio e che affidò la direzione dei doppiaggi fatti presso la sua Fono Roma a Romolo Barni, un attore del cinema muto.

E mentre grazie a questi pionieri il doppiaggio italiano si affermò e raggiunse in poco tempo livelli eccellenti di qualità, il regime fascista emanava leggi che vietavano la circolazione delle opere doppiate fuori dall'Italia²⁴. Era l'anno 1934. Le grandi case produttrici americane, tranne la MGM, la quale aprì una propria sala di sincronizzazione, si videro costrette ad affidarsi agli studi aperti a Roma.

In Italia fin da allora vengono richieste caratteristiche precise agli attori che intendano lavorare nel doppiaggio: una dizione perfetta, una pronuncia chiara, una voce piacevole e un timbro particolare, abilità recitative eccellenti e inoltre tempismo e capacità di conformarsi alle voci originali. Molti requisiti, che hanno fatto degli italiani negli anni i doppiatori migliori al mondo, senza pari sia per quel che riguarda la quantità che la qualità dei doppiaggi.

Visto il crescente numero di doppiaggi richiesti dal mercato cinematografico, gli attori decisero di fondare nel 1944 la loro prima cooperativa, in modo da

²⁴ D.L. 5 ottobre 1933, convertito in L. 5 febbraio 1934, n. 320.

garantire a tutte le figure facenti capo a questo settore una certa sicurezza lavorativa. La cooperativa si chiamava CDC – Cooperativa Doppiatori Cinematografici (ora Sefit Group), ed era organizzata in categorie professionali: *E* (extra) per i direttori di doppiaggio e le voci più richieste; *A* con gli attori cosiddetti comprimari, ossia coloro che recitano una parte seconda solo a quella del protagonista; *B* per i caratteristi, e cioè gli attori non protagonisti che rappresentano personaggi tipici; *C* per gli attori generici, ai quali vengono affidate parti minori, e infine la categoria *D*, che riguarda gli attori addetti al doppiaggio del brusio. Una seconda cooperativa, importatrice di film tedeschi e francesi e chiamata ODI, fece la sua prima apparizione poco dopo la CDC, della quale diventò il maggior competitore. Tuttavia, negli anni '50 alcune importanti vicissitudini fecero sfociare malumori che portarono a una vera e propria rottura tra i più importanti e popolari doppiatori e le cooperative. La conseguenza diretta di questi episodi fu la creazione di tante altre piccole compagnie di doppiaggio, quali ARS, CID, SAS, SINC e CVD²⁵.

Il tratto distintivo del doppiaggio italiano, però, risiede nell'importanza notevole che esso ha avuto nella circolazione della lingua nazionale. De Mauro (1993) afferma che il cinema ha dato un apporto decisivo alla formazione dell'italiano "popolare unitario", essendo stato un canale di diffusione molto potente di questa lingua nelle aree ancora dialettone. In seguito, la TV ha dato lo stesso tipo di apporto, sommandosi al cinema. Non a caso, negli ultimi tempi, sono state avviate numerose ricerche (pensiamo a Sergio Raffaelli e Fabio Rossi) sull'influenza reciproca tra cinema e lingua italiana²⁶.

²⁵ ARS e CID si fusero anni fa, dando vita a una cooperativa ancora esistente e che prese il nome di DEFIS. SINC, CVD e SAS esistono ancora in maniera indipendente l'una dall'altra.

²⁶ Tuttavia, è possibile riscontrare una mancanza di studi sistematici di ampio respiro dal punto di vista storico. Ciò sia a causa del pregiudizio teorico sul valore formativo del mezzo audiovisivo, che della perdita fisica di gran parte dei materiali e della documentazione facente parte dell'apparato critico ai materiali. In effetti, il linguaggio filmico non è reale: l'italiano filmico è una lingua scritta per poi essere recitata e manca così di spontaneità già in partenza. Inoltre, è «in genere vincolata dall'esigenza ideologico-egemonica di essere comprensibile a una platea il più ampia possibile, e mediamente con un basso livello di alfabetizzazione, che si presume desideri sentir messo in scena un eloquio pulito» (Paolinelli, *op. cit.*: 9). Ciò nonostante, «per la sua

Il contributo degli audiovisivi alla formazione linguistica del popolo italiano appare chiaro già facendo ricorso alla propria memoria o a un giro tra i palinsesti televisivi e delle sale cinematografiche: da sempre gli italiani guardano più opere straniere doppiate, che opere italiane. E se il doppiato dei film riflette quello standard della lingua parlata formale (cfr. Brunetta, 1993), appare chiaro che il doppiaggio è stato a lungo «il luogo di coltura privilegiato dello standard, del modello, della ripetizione» (Paolinelli, *op. cit.*: 10).

Non sarà un caso quindi, che Raffaelli affermi nel suo saggio “Italiano filtrato” (1991: 96-101) che

Il doppiaggio ha reso familiare prima e dopo la guerra la lingua italiana a molti dialettofoni e ne ha assecondato l'apprendimento. Il doppiaggio non manca di risorse didattiche che coincidono con i suoi limiti: uniformità e stabilità di una fisionomia fonetica e morfosintattica continuamente riproposta, selettività settoriale d'un lessico ancorato a pochi generi cinematografici.

Certo, la banalità dell'italiano doppiato risiede nel fatto che sia una lingua alla quale si impongono delle necessità tecniche e che sia essa il frutto delle scelte (almeno nei primi decenni) di un numero ristretto di adattatori, condizioni alle quali si aggiungono i vincoli dettati dalle case di produzione e di distribuzione e in qualche caso azioni di vera e propria censura. E' proprio a queste ultime che si deve, però, l'introduzione nella lingua italiana di tanti termini ormai comunemente usati. Tra tutti, ricorderemo il celebre caso di “autista”, neologismo imposto come sostituto del francese “chauffeur” come unico vincolo per ottenere il visto della censura in occasione dell'uscita della versione italiana di *La bande à bouboule* (Léon Mathot, 1931).

Ovviamente, la censura ebbe una grande incidenza anche sui contenuti dei film da adattare in italiano, e ciò non soltanto nell'epoca fascista. Un esempio celebre (nonché comune ad altri Paesi) è quello di *Casablanca* di Michael Curtiz. Il film arrivato al pubblico italiano ha subito uno stravolgimento sia per quanto riguarda

tendenza al realismo, il cinema può fornire utili indicazioni sul funzionamento della lingua e sulla conoscenza linguistica degli autori e del pubblico» (*Ibidem*).

la storia che la psicologia dei personaggi: si assiste a tagli netti di scene con l'ufficiale francese Caselle e l'ufficiale fascista italiano Tonelli, soppressione dei riferimenti antifascisti; addirittura Ferrari, a capo di tutte le attività illegali di Casablanca, nella versione italiana diventa francese e assume il nome di Ferrac.

Gli anni '70 furono particolari per la storia del doppiaggio, poiché si assistette a due nuove tendenze: la riconquista del dialetto nel doppiaggio e il doppiaggio delle serie televisive. Il primo fenomeno, favorito dal fatto che la lingua del cinema sia in partenza una lingua medio-bassa adatta alla comprensione delle grandi masse, prese il via con il doppiaggio de *Il Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972). Da allora, l'uso del dialetto per evidenziare determinate caratteristiche etniche, sociali, culturali e psicologiche dei personaggi originali di un certo genere di film si fa ricorrente.

Il secondo fenomeno, invece, fu il risultato della nascita delle emittenti televisive private, che diventarono via via commerciali. Proprio per questo lato dedito al commercio dell'espansione del mercato televisivo, con le classiche esigenze di riempire i palinsesti con il minimo costo, la lingua dei doppiaggi venne spinta verso un'omogeneizzazione. Con il proliferare delle reti, negli anni '80 ci si trovò a dover tradurre e doppiare delle quantità ingenti di prodotti stranieri (Paolinelli, *op.cit.*: 19 – ci ricorda che la *fiction* televisiva è importata per il 92%), con la conseguenza dell'impiego di adattatori improvvisati. Questa inadeguata competenza, in concomitanza con fattori quali ritmi serrati e bassa qualità del prodotto iniziale, portarono a un netto abbassamento sia della qualità dei doppiaggi che della lingua dei doppiaggi. Inoltre, gli anni '80 introdussero un altro elemento nel doppiaggio televisivo, ossia l'autoreferenzialità

Che spesso sconfinava nell'autopromozione pubblicitaria. Nei telefilm e nelle *sit-com* di quegli anni capita così di sentire personaggi chiaramente americani (magari anche di colore) fare riferimento a posti come Cologno Monzese, assolutamente improbabili in quel contesto (*Ivi*: 21).

Caratteristica, questa, ormai desueta nel doppiaggio italiano, ma ancora in vigore nei doppiaggi francesi dei telefilm americani, in cui, ad esempio, è normale sentire le *Desperate Housewives* che parlano di ‘euro’ a *Wisteria Lane*, in un contesto visibilmente da sobborgo americano.

Alla luce di tutte queste informazioni, è possibile affermare con certezza che la peculiarità della storia del doppiaggio in Italia consiste, al di là delle imposizioni e dei vincoli imposti per legge e dalle censure (caratteristiche comuni ad altri Paesi guidati da regimi totalitari), nell’apporto che il doppiaggio diede allo sviluppo e alla diffusione di una lingua italiana in un Paese a quell’epoca per lo più dialettofono, almeno per quanto riguarda gli usi quotidiani della lingua parlata. Un aspetto singolare che, per via delle ben note vicissitudini storiche e linguistiche dell’Italia, non è possibile riscontrare nell’evoluzione del doppiaggio di nessun altra nazione.

2.1.2 Storia del doppiaggio in Francia

Anche in Francia, il doppiaggio e la sottotitolazione sostituirono rapidamente le versioni originali e quelle multiple. In effetti, mantenendo la stessa sceneggiatura del film, il taglio, e la posizione dei personaggi dell’inquadratura, i piani originali potevano essere facilmente riutilizzati per le versioni multiple o doppiate in un’altra lingua. Questo procedimento permetteva una razionalizzazione dei costi di produzione, e con ciò grandi risparmi. Già nei primi anni ’30, dunque, la parola “doublage” sostituì l’inglese “dubbing” e l’attività di doppiaggio iniziò a esser creditata nei titoli dei film.

Così come avvenne in Italia, le origini del doppiaggio francese si intrecciarono con la storia di un governo totalitario, soprattutto negli anni in cui la seconda guerra mondiale travolse letteralmente l’Europa. Allora, seguendo l’esempio dell’amministrazione nazista, il regime di Vichy estese il controllo dello Stato all’industria cinematografica francese, che in quegli anni era nel pieno del suo periodo di splendore. Fu un sistema, questo, di aiuti finanziari e di leggi ereditate dall’occupazione, che regolamentò e governò il cinema francese per quasi 70 anni.

I primi doppiaggi francesi si avvalevano di una tecnica particolare, che alcuni studiosi accreditano a Charles Delacommune²⁷, ritenuto padre del doppiaggio francese (cfr. Justamand – Attard – *et alii*, 2006: 9). Si trattava di una banda di carta che scorreva sotto lo schermo (in alcuni casi, invece, si trattava di un rullo di carta che veniva proiettato dall'alto al basso dello schermo) e sul quale si trovava scritto il testo che gli attori dovevano recitare. Il testo era scritto a mano e conteneva degli spazi indicanti le parole sulle quali occorreva soffermarsi. Delle cifre, da 1 a 7, venivano poste sotto le frasi allo scopo di mostrare all'attore di quanti passi doveva allontanarsi dal microfono. Così se una frase 3 seguiva una frase 5, l'attore doveva allontanarsi di due gradi. Era la cosiddetta '*bande rythmo*', che nonostante le evoluzioni in campo tecnico, viene utilizzata ancora oggi per i doppiaggi francesi.

Negli anni '30 gli attori-doppiatori francesi costituivano ancora una 'casta' relativamente ridotta, composta da attori che in genere recitavano seconde parti. Gli studi di doppiaggio erano ancora mal equipaggiati, così alcuni artisti (ricordiamo, tra tanti, Claude Marcy e Stéphane Audel) solevano recarsi a Hollywood per effettuare la sincronizzazione dei film americani

Solo verso il 1946 ci fu una vera e propria evoluzione, causata dall'afflusso di tutti quei film la cui circolazione era stata interdetta durante l'occupazione. Proprio in quel periodo Panier inventò il nastro magnetico da 35 mm perforato (in seguito alla scoperta del magnetofono), che permise ulteriori migliorie nell'utilizzo della '*bande rythmo*'.

A partire da quel momento in poi, e per una ventina d'anni, si assistette alla divisione delle società di doppiaggio: da una parte le società create dalle *majors*, come Général Productions (per la MGM), CIC (per la Paramount) e gli *studios* della Fox e della Universal; dall'altra parte una serie di società indipendenti non legate alle *majors* americane, quali Spardice, Lingua Synchrone, Record Films ecc. Fino agli anni '80 furono queste società a spartirsi i doppiaggi per il cinema e la TV. Tuttavia, in conseguenza della nascita delle emittenti private, il lavoro si

²⁷ Tuttavia, altri studiosi (cfr. Le Nouvel, 2007) indicano come figura introduttiva del doppiaggio in Francia, Erich Paul Radzac. A causa della scarsità di materiale storico riferito all'evoluzione del doppiaggio in Francia, non ci è possibile stabilire con precisione la paternità.

moltiplicò e si assistette, dunque, alla creazione di un gran numero di società private, le quali si spartivano una fetta sempre più ridotta di lavoro.

Fu, però, il crollo della rete privata La Cinq a provocare una crisi del settore e una concorrenza sempre maggiore (e sleale): in effetti, tutte queste nuove società iniziarono a offrire i loro servizi a prezzi talmente competitivi da essere ridicoli, mettendo anche le società più vecchie e conosciute nelle condizioni di abbassare i prezzi a detrimento della qualità del lavoro. E' questa una situazione che va avanti ancora oggi, soprattutto per quanto riguarda il doppiaggio delle serie televisive:

À l'heure actuelle, la situation ne semble pas d'être améliorée. Nous assistons au quasi-monopole de la société Dubbing Brothers, qui s'approprie la plus grande partie du travail ; d'autre part on observe l'émergence spontanée de toutes petites sociétés, quasiment artisanales, qui tentent désespérément de survivre à un marché de plus en plus en baisse²⁸ (*Ivi*: 11).

E' però nel dopoguerra che la storia del doppiaggio francese comincia ad avere le proprie peculiarità. Con più di un decennio di ritardo rispetto all'Italia, la Francia si dotò di una legge che subordinava l'ottenimento del visto di circolazione dei film doppiati in francese all'obbligo che il doppiaggio venisse realizzato in Francia (legge prorogata nel 1961, Décret d'application n. 61-62, article 18 del 18 Gennaio 1961). Era il 1949, lo stesso anno in cui il CNC – Centre National du Cinéma riprese la classificazione ante-guerra di sale 'd'avant-garde' o 'spécialisées' per stabilire quali sale meritavano la denominazione di 'salles d'art et d'essai'²⁹.

²⁸ “Al giorno d’oggi, la situazione non sembra essere migliorata. Assistiamo al quasi monopolio della società Dubbing Brothers, la quale si appropria della maggior parte del lavoro; dall’altra parte invece si osserva la comparsa di tante piccole società, quasi artigianali, che tentano disperatamente di sopravvivere a un mercato sempre più al ribasso” *traduzione mia*.

²⁹ Questa qualificazione, che all’origine coincideva con la diffusione dei film stranieri in lingua originale, stabilì negli anni una rottura intellettuale tra l’élite che trovava piacere nel gustare l’arte nel suo “jus original” (succo originale), e il grande pubblico che accedeva ai film stranieri, molto spesso commerciali, tramite la “grande soupe” (grande zuppa) del doppiaggio. Nemmeno in Francia, dunque, il doppiaggio gode dell’apprezzamento della critica, anche se tanti esperti

Il suddetto decreto instaurò così un monopolio che dagli anni sessanta in poi iniziò a creare dei malumori con il Québec, altro territorio francofono dedito al doppiaggio dal 1959. Effettivamente, le pellicole cinematografiche sono ancora oggi tutte doppiate in Francia e in seguito distribuite in Lussemburgo, Svizzera, Belgio, e in parte in Québec (ed eventualmente, negli altri territori francofoni). E nonostante un emendamento a questo regolamento datato 1996, per il quale i film doppiati in un Paese membro UE possono ottenere il nulla osta, la situazione non è di fatto cambiata anche per via delle proteste a questo emendamento da parte dei sindacati francesi, che all'epoca denunciarono un attentato ai loro "diritti acquisiti".

L'emendamento dispone infatti che

L'exploitation d'une œuvre cinématographique doublée en langue française est subordonnée à l'obtention d'un visa distinct de celui délivré pour l'exploitation de l'œuvre dans la version originale.

Le visa d'exploitation en version doublée ne peut être accordé que si la version originale a obtenu le visa d'exploitation et si le doublage a été entièrement réalisé dans des studios situés sur le territoire français ou sur le territoire d'un autre État, membre de l'Union Européenne ou partie à l'accord sur l'Espace économique européen du 2 mai 1992. Toutefois, cette seconde condition n'est pas exigée pour les œuvres d'origine canadienne doublées au Canada³⁰ (Décret n. 96-776 du 2 septembre 1996 pris pour l'application du Code de l'industrie

rendono comunque omaggio a tutti quegli artigiani che hanno da sempre lavorato nell'ombra sulle grandi opere della settima arte. Ricorderemo tra tutti "maestri" come Jaques Willemetz, Richard Heinz, Gérard Cohen, Jaques Barclay, e Philippe Murcier, adattatori delle pellicole di Wyler, Welles, Fellini, Visconti, Ford, Hawks, Hitchcock, e Wenders.

³⁰ "La diffusione di un'opera cinematografica in lingua francese è subordinata all'ottenimento di un nulla osta diverso da quello rilasciato per la circolazione dell'opera in versione originale. Il visto di circolazione in versione doppiata può essere accordato solo se la versione originale ha ottenuto il nulla osta e se il doppiaggio è stato interamente realizzato in studi situati sul suolo francese o sul territorio di un altro stato membro dell'Unione Europea o parte dell'accordo sullo Spazio economico europeo del 2 maggio 1992. Tuttavia, questa seconda condizione non è richiesta per le opere di origine canadese doppiate in Canada". *Traduzione mia*

cinématographique et relatif à la classification des œuvres cinématographiques).

Chiaramente, visto che il decreto concede un'eccezione alla condizione del doppiaggio effettuato sul suolo francese solo nel caso in cui si parli di opere di origine canadese, ovvero per opere doppiate in Paesi membri UE o SEE, l'emendamento appare ai canadesi come uno specchietto per le allodole. La maggior parte delle opere doppiate in francese hanno, infatti, origine statunitense, non canadese e restano quindi soggette al vincolo del doppiaggio realizzato sul suolo francese.

Non sarà dunque un caso se i canadesi continuano a sostenere che, anche in seguito alla modifica apportata al Decreto 61-62, la situazione non sia cambiata granché e che pressoché tutti i lungometraggi destinati alle sale cinematografiche sono ancor oggi doppiati in Francia. Ciò che i canadesi rimproverano ai francesi è la legittimazione dell'atto di protezione contro un'eventuale erosione del mercato, nonché l'accusa mossa dai sindacati degli artisti francesi secondo cui i doppiaggi fatti in Québec o in Belgio – Paesi che potrebbero offrire lo stesso tipo di servizio a costi minori – rappresenterebbero una forma di concorrenza sleale. Effettivamente i francesi non hanno mai accettato le argomentazioni fornite a riguardo dei prezzi praticati, che a quanto pare non si differenzierebbero in maniera significativa da quelli francesi. Ad ogni modo, occorre notare che la regolamentazione sopraccitata affligge solo i doppiaggi fatti in Québec, poiché è quello l'unico luogo francofono, oltre la Francia stessa, nel quale vengono prodotti dei doppiaggi.

Lo stesso problema si presenta per il mercato televisivo, anche se in questo caso vi è qualche programma in più (in modo particolare telefilm e documentari) che viene doppiato in altri territori. Come abbiamo già visto, fu nel corso degli anni '80 che il doppiaggio dei programmi in lingua francese conobbe degli sviluppi importanti: la moltiplicazione dei canali televisivi nazionali, con la loro crescente necessità di opere straniere per completare i propri palinsesti, fece crescere dal 10% al 15% in un solo anno l'industria del doppiaggio televisivo. Fu così che nel 1984, i sindacati francesi degli attori firmarono un'intesa con i

principali telediffusori francesi, volta a limitare la diffusione delle produzioni doppiate in territori diversi dal suolo francese:

Les Sociétés TF1, Antenne 2, France 3, soucieuses des difficultés que pourrait créer pour le volume général de l'emploi des Artistes français l'accroissement des importations des téléfilms, séries et feuilletons télévisés étrangers doublés en dehors des pays de la C.E.E., s'engagent, dans le cadre de la réglementation européenne du travail, pour une période reconductible d'un an à compter du 1er janvier 1984, à respecter les dispositions suivantes:

Les sociétés susvisées s'engagent à n'acquérir les droits des téléfilms, séries et feuilletons télévisés ayant la nationalité d'un ou plusieurs pays extérieurs à la C.E.E. que si ces produits sont entièrement doublés sur le territoire français, que ce doublage soit effectué à l'initiative du cédant ou de la Société acquéreur.

Pour l'application de cet engagement, les trois Sociétés nationales de télévision bénéficieront d'une franchise de quarante-deux heures³¹³².

In campo televisivo, l'industria canadese effettua principalmente il doppiaggio di produzioni canadesi e *québécoise*. Il numero di queste produzioni – tanto verso l'inglese, quanto verso il francese – può fluttuare enormemente da un anno

³¹ “Le società TF1, Antenne 2, France 3, preoccupate per le difficoltà che potrebbe creare al volume generale dell'impiego degli artisti francesi l'aumento delle importazioni di telefilm, serie e sceneggiati televisivi stranieri doppiati al di fuori dei Paesi della C.E.E., s'impegnano, nel quadro della regolamentazione europea del lavoro, per periodo di un anno a partire dal 1 gennaio 1984 a rispettare le seguenti disposizioni: le sopraccitate società si impegnano a non acquisire i diritti dei telefilm, delle serie e degli sceneggiati televisivi aventi nazionalità di uno o più Paesi esterni alla C.E.E., se non nel caso in cui questi prodotti siano interamente doppiati sul suolo francese, e che questi doppiaggi siano effettuati per iniziativa del cessore o della società acquirente” *Traduzione mia*.

³² Studio SODEC (Société de développement des entreprises culturelles du Québec), *L'industrie du doublage : consolidation et nouveau marchés*, Agosto 1998, http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/pdf/publications/cinema_doublage.pdf, ultima consultazione 12/06/13

all'altro, in funzione del volume della produzione canadese e del Québec, e ultimamente della scelta del luogo del doppiaggio da parte dei distributori.

Nonostante ciò, si ebbe un cambiamento significativo nel decennio successivo a quello dell'accordo siglato dalle emittenti televisive. In effetti, l'apparizione di numerose società di doppiaggio negli anni '80 portò a un rapido sovraccarico dell'offerta. La concorrenza, divenuta troppo forte, fece sì che le tariffe si abbassassero notevolmente e le condizioni di lavoro si deteriorassero. Questa spirale deflazionista si tradusse in un'instabilità generale del tessuto economico del settore e in un susseguirsi di fallimenti imprenditoriali dagli anni '90 in poi.

I canadesi, preoccupati per il loro mercato interno, limitato dai regolamenti dettati arbitrariamente dai francesi, in uno studio SODEC dell'agosto del 1998 (*Ibidem*) stilano una lista di richieste dirette ai loro politici e riassumibili nei seguenti punti:

1. Mantenimento di una pressione politica e sindacale al fine dell'abolimento del decreto 61, puntando piuttosto sul piano già stabilito per gli obiettivi comuni tra Francia e Québec in materia di circolazione dei beni culturali;
2. Messa in atto da parte del governo del Québec di un credito d'imposta pari al 15% da destinare alle imprese di doppiaggio *québécoise*;
3. Creazione di una clausola che implichi l'obbligo di far realizzare i doppiaggi in Québec per le opere prodotte dalle imprese di produzione cinematografica e televisiva che usufruiscano di aiuti accordati dal governo del Québec;
4. Sensibilizzazione da parte del ministro della cultura e delle comunicazioni al ministro del patrimonio in merito all'adozione di misure complementari;
5. Incoraggiamento alla sigla di intese globali tra industrie del Québec e Stati Uniti per la prestazione di servizi tecnici;
6. Incoraggiamento alla condivisione dei lavori di doppiaggio tra industrie *québécoise* e francesi.

Nonostante queste rivendicazioni, il decreto francese viene tutt'ora mantenuto grazie al sostegno degli attori, che ne fanno una questione di principio. In effetti,

la storia del doppiaggio non è che la storia di un contenzioso aperto tra Francia e Québec, dei conflitti che durano da decenni tra governo, sindacati d'impresa, e sindacati degli attori francesi. Lo stato di crisi entro le parti è infatti mantenuto dalla percezione dei sindacati riguardo la precarietà dell'impiego e la remunerazione, giudicata non-equa dagli attori.

In conclusione potremmo affermare che al contrario di quella italiana, che si è intrecciata con la storia sociolinguistica del Paese, la storia del doppiaggio francese è dunque una storia che si radica profondamente nelle vicende politico-economiche delle realtà della francofonia, nei contenziosi e nei divari economici e culturali dei vari Paesi, costretti però a fare sempre i conti con la *Métropole*. Occorre infatti ricordare che la Francia è il Paese francofono che possiede il più grande potere d'acquisto, cosa che permette vantaggi evidenti per la negoziazione dei contratti con le imprese, poiché si parla in effetti di un bacino di utenza di 60 milioni di consumatori francofoni, a fronte dei "soli" 6 milioni del Québec.

2.1.3 Storia del doppiaggio in Germania

Anche in Germania i costi esorbitanti dei primi tentativi di rendere il cinema sonoro, portarono alla sperimentazione di nuove tecniche, come l'invenzione del 'glass disk'. Questo tipo di dischi conteneva delle musiche e degli effetti sonori adattabili a ogni film e leggibili simultaneamente alle immagini. Dall'invenzione dei dischi di vetro a quella della banda sonora contenente non solo musiche e rumori, ma anche dialoghi, non trascorse molto tempo.

Come avvenne negli altri Paesi di lingua non inglese, l'arrivo del parlato impose anche in Germania un impegno di gran lunga maggiore sulla post-sincronizzazione dei dialoghi, dapprima e fino agli anni '30 con le versioni multiple, dopodiché con la sottotitolazione e il doppiaggio. Fu Carl Robert Blum a depositare il primo brevetto per il sistema di sincronizzazione dei film parlati alla fine degli anni '20. Il suo sistema, chiamato *ritmografia*, finì per imporsi nel Paese fino al periodo dopoguerra. E proprio grazie alla tecnica di Blum, nell'autunno del 1930, la Universal-Germania fece doppiare dalla società

berlinese Rhythmographie GmbH due film prodotti quell'anno: *Captain of the Guard* (regia di John Stuart Robertson) e *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (*All Quiet on the Western Front*, di Lewis Milestone). I dialoghi tedeschi furono l'opera di un traduttore che restò per sempre una figura centrale del doppiaggio tedesco: Konrad Paul Rohnstein.

All'inizio i doppiaggi tedeschi venivano effettuati negli studi della Paramount a Joinville, a quel tempo ormai rimasti inutilizzati per via dell'arresto alla realizzazione delle versioni multiple. Tuttavia, come abbiamo visto in precedenza, per abbattere ulteriormente i costi ogni Paese iniziò ben presto a doppiare sul proprio territorio. In Germania, però, si cominciò a far ciò ancor prima che il governo dell'epoca avviasse una politica di quote per proteggere la cinematografia locale; politica che peraltro fu intrappesa dopo la sconfitta della Germania durante la prima guerra mondiale e al fine di garantire la commercializzazione di un numero importante di film tedeschi, fronte a un contingente limitato di film stranieri.

Così, come accadde in Italia e in Francia, il governo tedesco di quegli anni legiferò in maniera protezionistica che i film stranieri non potessero circolare, pur rispettando i requisiti del regolamento delle quote, qualora il doppiaggio non fosse stato fatto in Germania. Come se non bastasse, il governo di Hitler pose un ulteriore obbligo: non solo il doppiaggio doveva essere realizzato sul suolo tedesco, ma doveva anche essere fatto e recitato esclusivamente da cittadini tedeschi. Chiaramente ciò escludeva i cittadini di origine ebrea, cosa che fece perdere ai doppiaggi tedeschi numerose voci degne di nota.

La situazione politica nella Germania nazista influenzò la storia del doppiaggio anche in un altro senso: a partire dal 1936, infatti, l'importazione dei film stranieri, soprattutto americani, venne ridotta all'osso. Si arrivò addirittura al boicottaggio completo della distribuzione e della proiezione dei film americani, che avvenne nell'autunno del '40. A quel punto i distributori americani furono costretti a chiudere i battenti. Questo comportò la chiusura dei dipartimenti di doppiaggio delle società americane, sviluppo che fruttò molto alle società tedesche di doppiaggio che, avendo ormai il possesso completo del mercato del doppiaggio in Germania, guadagnarono sempre di più importanza. In testa la

società del già citato Konrad Rohnstein, accompagnata da altre tre ditte: Deutsche Synchron GmbH, Hispano-Film, e Emil Unfried (cfr. Aping, 2007, *trad. fr.* 2013³³). In conseguenza al blocco della distribuzione dei film americani del '40, il panorama cinematografico in Germania si restrinse notevolmente, concentrandosi sulle cinematografie delle potenze dell'Asse fascista, Italia e Spagna, e sui film francesi prodotti dalla Continental (una società di produzione cinematografica francese finanziata da capitali tedeschi, che operò dal 1941 al 1944). Oltre a ciò si aggiungeva un'attività peculiare della Germania di quegli anni, ossia il doppiaggio dei film di propaganda tedeschi da destinare alla proiezione nei Paesi dell'Europa occupata.

Con la fine del Terzo Reich e lo smantellamento dell'UFA³⁴, l'industria cinematografica tedesca conobbe un periodo di declino dal quale si riprese molto lentamente. Fu così che nell'immediato dopoguerra i film americani, britannici, francesi e russi fecero la loro apparizione sugli schermi delle quattro zone occupate della Germania e in Austria, con la conseguente necessità di effettuarne il doppiaggio. Apparvero, dunque, nuovi poli di doppiaggio nelle zone dell'occupazione: Berlino, amministrata dai quattro alleati; Amburgo, in zona britannica; prima Teningen e poi Remagen, nella zona francese, e infine a Monaco, nella zona americana. Ognuno di questi poli si concentrava sulle produzioni cinematografiche della potenza occupante, con qualche eccezione a Monaco, laddove venivano doppiati anche i film inglesi e francesi, e a Remagen, dove capitava di avere qualche comanda per film americani.

³³ L'articolo, originariamente apparso sul sito della *Gazette du doublage* l'8 maggio 2007 in lingua tedesca, e disponibile all'indirizzo www.objectif-cinema.com, esiste in versione tradotta in francese da Francine Aubert e Christophe Ramage, apparsa sul primo numero della rivista *L'Écran traduit* nella primavera del 2013 (reperibile e scaricabile gratuitamente all'indirizzo <http://ataa.fr/revue/wp-content/uploads/2013/02/ET-01-p010-021.pdf> ultima consultazione 27/06/13). E' effettivamente a quest'ultima versione che si è fatto riferimento per la stesura del presente documento.

³⁴ Universum Film AG, società di produzione tedesca fondata nel 1917, inizialmente con intenti propagandistici, e in seguito acquistata da società private, dalla Deutsche Bank, dal governo e dal Ministero della Guerra. Nel suo catalogo si possono trovare produzioni quali *I Nibelunghi* e *Metropolis*, di Fritz Lang, *L'ultima risata* di Murnau, e *L'angelo azzurro* di Josef Von Stenberg.

Ciò nonostante, fu a Berlino che si figurò la situazione più interessante. Lo storico del cinema e del doppiaggio, Norbert Aping (2007, *trad. fr.*, 2013:14), ce la racconta così:

À Berlin, on double tout aussi assidûment. En raison du statut quadripartite de la ville, les intérêts cinématographiques des puissances occupantes sont liés. Le studio Mars-Film voit le jour dans le quartier de Ruhleben (avec Richard Streithorst comme directeur de production), ainsi que l'ancien studiod'avant-guerre de l'UFA à Tempelhof, baptisé temporairement Film-Studio Tempelhof. La Phönix-Film d'Helmut Brandis prend en charge le doublage des films soviétiques dans les anciens studios de la Tobis à Johannisthal. L'un des premiers films doublés dans la zone d'occupation soviétique, dès l'automne 1945, est *Ivan le Terrible* (*Ivan Grozny*, Sergueï Eïsenstein, 1943-1945). La version allemande est réalisée par le célèbre metteur en scène Wolfgang Staudte, qui a lui-même travaillé comme comédien de doublage dès 1930.

Pendant une période transitoire, quelques films soviétiques sont également doublés dans les zones ouest de la ville. En 1949, la création de deux États distincts, la République fédérale d'Allemagne et la République démocratique allemande, met fin à ces échanges. Pendant des décennies, à quelque rares exceptions, tous les films soviétiques ou provenant d'autres pays du bloc de l'Est ainsi que les films chinois et quelques films indiens seront doublés exclusivement dans les studios de la DEFA, issue entre-temps de la Phönix-Film de Brandis³⁵.

³⁵ “A Berlino si doppia tutto assiduamente. In ragione dello statuto quadripartito della città, gli interessi cinematografici delle potenze occupanti sono legati. Lo studio Mars-Film vede la luce nel quartiere di Ruhleben (con Richard Streithorst come direttore della produzione), così come il vecchio studio anteguerra dell'UFA a Tempelhof, battezzato provvisoriamente Film-Studio Tempelhof. La Phönix-Film di Helmut Brandis si fa carico dei film sovietici nei vecchi studi della Tobis a Johannisthal. Uno dei primi film doppiati nella zona di occupazione sovietica, dall'autunno 1945 è *Ivan il terribile* (*Ivan Grozny*, di Sergueï Eisenstein, 1943-1945). La versione tedesca è realizzata dal celebre regista tedesco Wolfgang Staudte, attore-doppiatore dal 1930. Durante un periodo di transizione, i film sovietici venivano doppiati anche nelle zone ovest della città. Nel 1949 la creazione di due Stati distinti, ossia Repubblica Federale Tedesca e Repubblica Democratica Tedesca, pone fine a questi scambi. Per alcuni decenni, a parte qualche rara

Si venne così a creare una situazione di collaborazione tra le due repubbliche, che vide numerosi artigiani del doppiaggio lavorare a cavallo tra i due blocchi per tutti gli anni '50 e perfino in seguito all'insurrezione popolare del 17 giugno 1953. Purtroppo, però, la costruzione del Muro di Berlino, il 13 agosto 1961, segnò la fine di questa pratica e, di fatto, della collaborazione tra le due repubbliche tedesche per quanto concerneva le attività di doppiaggio. Da quel momento in poi la situazione diventò sempre più difficile e prese parte delle estenuanti dinamiche della guerra fredda.

Difatti, nonostante l'attività di doppiaggio realizzata in RDT si concentrasse essenzialmente sulle opere dei "Paesi fratelli", il loro interesse per le opere americane era innegabile. Tuttavia gli ostacoli si presentavano ripetutamente: da una parte, le autorità della Germania Est esigevano che gli *studios* della DEFA realizzassero le versioni tedesche dei film americani, anche quando ne esisteva già una versione fatta nella Repubblica Federale. Dall'altra parte, però, le società di distribuzione americane esigevano che le opere doppiate in RFT circolassero anche in RDT. Dunque, si continuò a vedere differenti versioni dei film doppiati in tedesco da una parte e dall'altra del 'sipario di ferro' (*Ivi*: 16).

Nel contesto della guerra fredda venne rafforzata in maniera notevole la presenza degli alleati a Berlino Ovest, grazie a una legge in materia fiscale che favoriva l'insediamento delle imprese. Da quel momento in poi, quelle società di doppiaggio che non si erano ancora insediate nella città di Berlino nell'immediato dopoguerra, aprirono le loro filiali nella parte occidentale o vi trasferirono le loro produzioni. Alla fine, gli studi di doppiaggio di Berlino Ovest recuperarono una parte sostanziale del mercato di produzione americana della MPEA³⁶, che aveva cessato la propria attività in Germania all'inizio del 1950.

eccezione, tutti i film sovietici o provenienti dagli altri Paesi del Blocco, così come quelli cinesi e indiani, furono doppiati esclusivamente degli studi della DEFA (Deutsche Film-Aktigesellschaft, uno studio cinematografico statale di proprietà della Repubblica Democratica Tedesca, *NdA*) che nel frattempo aveva sostituito la Phönix-Film di Brandis" (*traduzione mia*).

³⁶ Acronimo di Motion Pictures Export Association, ossia la controparte europea della Motion Pictures Association of America (MPA), creata nel 1945 allo scopo di ripristinare lo stato originario del mercato filmico americano in Europa e far fronte alle sempre più frequenti barriere e restrizioni imposte alla circolazione dei film americani in alcuni Paesi (*NdR*).

Fino agli anni '60 il doppiaggio tedesco venne caratterizzato da una serie di doppiaggi di qualità artistica eccellente (tenuto conto delle effettive difficoltà tecniche imposte dalla sintassi della lingua), ovviamente con qualche eccezione alla regola.

Ad esempio, i doppiaggi della RFT vedevano spesso denaturato l'intrigo delle storie a causa del fantasma del regime. Prova ne sono le difficoltà e una certa paura nel trattare la storia del Paese, e accanto a ciò, l'attenzione da parte dei distributori a non compromettere nulla del sentimento nazionale. Fu in questo modo che le spie naziste di *Notorious, l'amante perduta* (*Notorious*, 1946) di Alfred Hitchcock furono trasformate in trafficanti di droga, e che il titolo tedesco del film divenne *Weisses Gift* (letteralmente "veleno bianco"). Alla stessa maniera, la taglia su Victor Laszlo da parte degli ufficiali nazisti non figura nelle prime versioni di *Casablanca*. Così come avvenne in Italia, infatti, il film fu accorciato di molto al fine di evitare le allusioni "pericolose". Malgrado ciò, i due adattamenti tedeschi sono da ritenere un successo dal punto di vista artistico.

Per quel che attiene le serie televisive, invece, le fonti affermano che per molto tempo niente le distinse dall'adattamento dei lungometraggi per il cinema. Una serie spesso portata ad esempio per la conferma di ciò è *The Avengers*, che venne tradotta, adattata, e doppiata dalla società berlinese Rondo-Film e venne messa in onda con il titolo di *Mit Schirm, Charme und Melone*. In via generale, le fonti riportano che il livello della lingua e della restituzione delle allusioni proprie della cultura britannica siano esemplari.

Altro fattore che segnava la qualità dei primi doppiaggi per il piccolo schermo era la presenza di attori di indiscutibile livello. Questa filosofia venne applicata finché non ci fu, come nel resto d'Europa l'aumento dei tagli ai *budget*, tipico delle reti televisive private. Malgrado un costante miglioramento tecnico della registrazione delle voci, infatti, l'autenticità dell'ambiente sonoro iniziava ad andar persa spesso e volentieri. A confronto con gli adattamenti tedeschi prodotti anni prima, che sembravano restituire fedelmente l'atmosfera sonora della versione originale, un discreto numero di doppiaggi apparivano ormai asettici.

Restarono ancora degli esempi di doppiaggi eccellenti negli anni '70, sebbene la maggior parte fossero adattamenti di scarsa qualità, eseguiti con tecniche da 'catena di montaggio'. Fu la pressione finanziaria crescente a portare questa situazione, che comportava e comporta ancora oggi la necessità di registrare il numero più alto possibile di episodi ogni giorno, e allo stesso tempo riduce in maniera vertiginosa i compensi dei lavoratori.

Va da sé che questa tendenza si accentuò in maniera forte dapprima nella Repubblica Federale, in seguito all'apparizione delle reti private. Queste ultime cominciarono a inondare il mercato di un numero incredibile di serie televisive, principalmente americane, di qualità generalmente mediocre. Inutile dire che questo ebbe delle conseguenze sulla natura dei doppiaggi tedeschi, che si adeguarono alla qualità scarsa dei testi di partenza. In questo panorama, comune agli altri Paesi, l'eredità della maestria dei primi doppiaggi resta confinata al grande schermo, e in particolar modo ai film d'autore.

Per quel che attiene la situazione del doppiaggio negli altri Paesi germanofoni, è possibile notare una sostanziale differenza dal frangente francofono. Difatti, i doppiaggi tedeschi fatti in Germania vengono esportati nella Svizzera tedesca e in Austria senza per questo essere motivo di polemiche e controversie. In effetti, né la Svizzera, né l'Austria hanno mai sviluppato un'industria del doppiaggio, anche per via della prossimità geografica con la Germania. Quest'ultima si è dunque imposta in maniera del tutto naturale, in ragione della grandezza e dell'importanza del proprio mercato. Tuttavia vale la pena di tenere a mente un curioso fatto: le opere audiovisive della Svizzera tedesca vengono doppiate in tedesco *standard* per una migliore fruizione del pubblico della Germania. Si tratta dell'applicazione della nozione di lingua di prossimità, in un procedimento del tutto simile a quello messo in pratica dai francesi nei confronti del Québec. Ciò testimonia, peraltro, la forza economica e la dominanza del mercato tedesco.

Concludendo, è possibile affermare che anche in Germania la questione della lingua, diventata importante solo in tempi relativamente recenti, resta marginale se confrontata con la rilevanza del doppiaggio nella storia socio-politica del Paese. Appare importante evidenziare come la pratica del doppiaggio sia stata ragione di accordo e collaborazione tra le due repubbliche tedesche durante il primo periodo

della guerra fredda. Appare altresì importante sottolineare che, in seguito all'innalzamento del Muro, il doppiaggio divenne occasione di dispute tra le due repubbliche, immettendosi tra quelle dinamiche dicotomiche di assoluta rivalità e interesse circospetto reciproco che caratterizzarono tutto il periodo della guerra fredda. La presenza delle doppie versioni di doppiaggi degli stessi film, inoltre, testimonia la diversità di vedute sulla gestione del sentimento nazionale e del passato burrascoso del Paese da parte delle due amministrazioni.

Dettagli apparentemente piccoli, ma decisamente significativi se si vogliono capire la storia, ma anche la cultura odierna di una nazione come quella tedesca, incline alle possibilità ed allo stesso tempo austera.

2.1.4 Storia del doppiaggio in Spagna

In Spagna le versioni multiple dei film ebbero una resistenza un po' più tenace rispetto agli altri Paesi. In effetti, i film in versione multipla delle due grandi compagnie, MGM e Fox continuarono a essere prodotti fino alla metà degli anni '30. La Fox, in particolare, avendo degli attori e degli sceneggiatori notevoli continuò la propria produzione spagnola presso gli stabilimenti hollywoodiani fino al 1935, e cioè fino a quando si fuse con la 20th Century. Fu proprio questa compagnia ad avere il primato nella produzione delle pellicole in lingua spagnola a Hollywood.

Tuttavia, per le loro versioni multiple, gli statunitensi facevano adattare e recitare i copioni spagnoli in una lingua che pensavano fosse comune a tutta l'area ispanofona, cosa che portò automaticamente alla disaffezione del pubblico, che cominciò a lamentarsi dello spagnolo piuttosto bizzarro parlato nelle produzioni spagnole girate negli Stati Uniti. Quello che sembrava, quindi, un grande mercato assimilante Spagna e America Latina, non era in realtà così grande. Fu così che quasi tutte le case di produzione trasferirono i propri studi in Europa, laddove conveniva girare per non correre il rischio di perdere le varie fette di mercato.

Nonostante ciò, le versioni multiple spagnole dei film statunitensi, tanto a Hollywood come a Joinville, peccavano di una grande disorganizzazione (Izar

Martinez, 2001: 206). Il risultato di questa mala gestione fu un'enorme mancanza di qualità, da una parte, e una mancanza di entrate economiche dall'altra, cosa che portò gli *studios* ad abbandonare la pratica delle versioni multiple.

Le *majors* passarono quindi al doppiaggio, forti del fatto che grazie alle migliorie in campo tecnico, il passaggio sarebbe stato bene accolto da parte del pubblico. Difatti, l'invenzione delle diverse piste sulla pellicola facilitò la sincronizzazione, facendo mantenere gli effetti sonori originali in una pista, e permettendo di aggiungere i dialoghi della versione straniera su un'altra pista. D'altro canto, il doppiaggio era una soluzione molto più economica rispetto alle versioni multiple: doppiare un film costava solo un terzo rispetto al girarlo in versione multipla (*Ibidem*).

Il primo studio di doppiaggio spagnolo, che prese il nome di T.R.E.C.E. venne aperto a Barcellona nel 1932. Questo fu seguito l'anno successivo dall'apertura di uno studio a Madrid, il Fono España. Entrambe queste compagnie di doppiaggio mantennero la loro reputazione nei decenni, tanto da essere ancora oggi le più prestigiose case di traduzione audiovisiva e doppiaggio del mercato spagnolo. In questo modo, l'anno di apertura del primo studio può considerarsi come l'anno di nascita dell'industria del doppiaggio in Spagna. Da ciò si evince che il doppiaggio spagnolo non fu, come spesso si pensa, un'invenzione franchista. Il doppiaggio spagnolo, infatti, nacque sotto il governo della Repubblica, sebbene sia vero che la dittatura di Franco utilizzò questa tecnica per i propri fini. D'altronde fu proprio durante la guerra civile spagnola che il doppiaggio subì un rafforzamento a opera della normativa promulgata dal governo di Francisco Franco nel 1941 (a sua volta basata sulla legge sulla difesa della lingua di Mussolini, e adottata in varianti simili anche in Germania e Francia), che aveva come fini politici sia il consolidamento del nazionalismo attraverso l'identità linguistica, che (in maniera decisamente più sottile) il controllo – attraverso la censura – delle idee e delle ideologie straniere che avrebbero, secondo il regime, potuto arrecare danni agli interessi nazionali. Di conseguenza, perfino nei primi anni del dopoguerra risultava impossibile vedere i film nelle loro versioni originali, oppure udire le voci dei grandi divi di Hollywood pronunciare parole scomode, parlare di politica e religione, e tantomeno di questioni inerenti il sesso.

L'arrivo della banda sonora magnetica in Spagna, nel 1952, apportò un tale miglioramento nella sincronizzazione dei dialoghi e delle immagini, che si aprì la stagione d'oro del doppiaggio spagnolo. Inoltre, quelli furono anche gli anni in cui la televisione diventò a tutti gli effetti un mezzo di comunicazione di massa; la selezione dei canali iniziò ad ampliarsi, e con essa la selezione dei programmi. A partire dagli anni '60, infatti, le serie TV americane iniziarono a inondare i palinsesti, ma le voci ascoltate in Spagna non erano spagnole, bensì provenienti da Porto Rico. Di fatto, nei primi tempi l'emittente che trasmetteva le serie, la TVE, non possedeva i fondi necessari per affrontare i costi dei doppiaggi in Spagna³⁷, cosicché le opere venivano doppiate nel cosiddetto "*castellano neutro*", ossia la lingua utilizzata per i doppiaggi del mercato ispanoamericano. Il *castellano neutro* è una lingua nella quale l'utilizzo di termini locali, che potrebbero causare confusione tra i vari Paesi dell'America Latina, viene limitato o soppresso.

Ad ogni modo, il *boom* delle serie degli anni '60 fu tale da far aprire nuovi studi di doppiaggio. Un'arma a doppio taglio, come negli altri casi già presi in esame, che ebbe come conseguenza quella di un rapido deterioramento delle condizioni di lavoro per il settore del doppiaggio, nonché il detrimento della qualità: i ritmi si fecero troppo serrati; il doppiaggio come lo si era conosciuto fino ad allora cessò di esistere.

Gli anni '70 e '80 sono anni chiave per la comprensione dell'attuale situazione delle professioni del doppiaggio nella penisola iberica. In quegli anni, il doppiaggio venne sottoposto a una forte inflazione industriale prodotta dal fenomeno meglio conosciuto come '*boom del video*', da una parte, e dall'altra a causa dell'apparizione di una moltitudine di reti private, che richiesero un aumento consistente delle ore di emissione.

Un'altra tappa nell'evoluzione del doppiaggio in Spagna venne segnata con l'avvento delle cosiddette "*cadena autonómicas*", ovvero le emittenti che nacquero nelle comunità autonome e che portarono all'apertura di nuovi studi per

³⁷ Ciò a causa del fatto che l'emittente aveva preferito utilizzare i fondi a propria disposizione all'epoca per frequenza, ricevitori e antenne, in modo da assicurarsi la più vasta diffusione.

il doppiaggio³⁸ dalle e nelle lingue minoritarie. In effetti, come ci ricorda Izar Martinez (*Ivi*: 208):

[...] en España no se traducen audiovisuales sólo en español. Cada una de las otras tres lenguas oficiales del Estado tiene una corta historia de doblaje o de subtitulación. En el caso del catalán, el doblaje tiene como antecedente (y como tradición a seguir) la propia producción de cine original en catalán³⁹.

E prosegue:

En 1983 se crea la televisión autonómica Televisió de Catalunya, y se empiezan a doblar regularmente productos audiovisuales al catalán. El vasco y el gallego carecían de tradición en cine propio, pero comparten con el catalán el fenómeno de las televisiones autonómicas, respectivamente ETB y TVG⁴⁰.

Concretamente, la questione del doppiaggio catalano è ancora molto attuale. Soltanto tre anni fa (2010), una grossa polemica investì la Spagna in occasione di un contenzioso tra il governo della Comunità Autonoma della Catalogna e la Disney, la quale si dichiarava contraria al doppiaggio in catalano. Poiché per i colossi americani il numero dei parlanti della lingua catalana non giustifica i costi, ritenuti esorbitanti, da affrontare per il doppiaggio, la “ley del cine” approvata dal

³⁸ Nonostante ora si doppi anche in Galicia, Andalucía, Valencia e País Vasco, sono sempre Barcellona e Madrid a detenere il primato.

³⁹ “In Spagna gli audiovisivi non si traducono solo in spagnolo. Ciascuna delle tre lingue ufficiali dello Stato ha una breve storia di doppiaggio o sottotitolazione. Nel caso del catalano, il doppiaggio trova il suo predecessore (ma anche la propria tradizione successiva) nella propria produzione cinematografica in catalano” (*traduzione mia*).

⁴⁰ “Nel 1983 viene creata la televisione ‘autonómica’, Televisió de Catalunya, e si iniziano a doppiare regolarmente i prodotti audiovisivi in catalano. Il basco e il gallego mancavano di una tradizione cinematografica propria, però condividevano con il catalano il fenomeno delle televisiones autonómicas, rispettivamente ETB e TVG” (*traduzione mia*).

Parlamento della Catalogna è vista come un'imposizione politica, e per questo motivo non è accettata di buon grado⁴¹.

Nel 2011, tuttavia, la Commissione Europea di Bruxelles ha avallato la legge sul cinema. Le quote di doppiaggio in catalano pertanto restano, tantopiù che è previsto per il 2014 un aumento pari a un doppiaggio in catalano ogni quattro nulla osta di distribuzione rilasciati. L'accordo prevede, inoltre, che il *Gobierno de la Generalitat* stanzi 1,4 milioni di euro come aiuto per il doppiaggio delle copie dei film normalmente distribuiti, e un aumento dei fondi per la promozione. In cambio, i costi verranno ammortizzati con la distribuzione via DVD e internet⁴².

Altro caso particolare è quello del Messico, in cui conformemente alla legislazione vigente è possibile sia avere la versione originale del film, corredata da appositi sottotitoli, sia quella doppiata (che è la versione che viene fruita nella maggior parte dei casi), mentre per i cartoni animati o i lungometraggi animati e i film per l'infanzia e la televisione si ha l'obbligo di doppiaggio. Una misura, questa, presa al fine di dare una spinta al cinema messicano (cfr. Díaz Cintas, 2003: 67), ma non solo. In effetti, l'elevato tasso di analfabetismo del Paese ha da sempre fatto sì che le versioni originali dei film fossero ritenute discriminatorie verso la maggioranza della popolazione, e ha quindi sempre fatto propendere per la soluzione del doppiaggio in quanto essa rendeva accessibile e fruibile alla popolazione tutta i film.

Alla luce di queste informazioni, si potrebbe ben dire che la storia del doppiaggio in Spagna è anche la storia della grande confusione hollywoodiana circa quel che è spagnolo e quel che è latinoamericano. Una storia, quindi, di un popolo che attraverso il doppiaggio rivendica la propria diversità di lingua e cultura tra gli universi ispanofoni, tantopiù sotto la dittatura nazionalista di Franco, che pur ebbe il merito di dare una notevole spinta alla pratica del doppiaggio nella penisola iberica. Inoltre, come si evince dalle brevi

⁴¹ Cfr. http://elpais.com/diario/2010/10/22/tentaciones/1287771775_850215.html (ultima consultazione 29/06/13).

⁴² Cfr. http://elpais.com/diario/2011/10/09/catalunya/1318122455_850215.html (ultima consultazione 29/06/13).

considerazioni sul doppiaggio in Messico, doppiare nel mondo ispanofono significa – a ragion veduta – non discriminare nessuna fascia di popolazione, rendendo accessibili gli audiovisivi nella lingua d'arrivo. Un'argomentazione, questa, che noi pensiamo sia di vitale importanza nell'ambito di una 'democrazia delle culture'.

2.2 Il doppiaggio e la storia dei grandi Paesi europei nel Novecento

La stretta connessione tra l'adattamento della traduzione per il doppiaggio e l'adattamento delle culture nella sua funzione 'socio-antropologica' (della quale parleremo in maniera approfondita più avanti) appare decisamente più evidente alla luce delle informazioni storiche sulla nascita e l'evoluzione del doppiaggio nei vari Paesi. Per capire come il doppiaggio è mutato gradualmente, però, si rende necessario un *excursus* storico sul modo in cui questa tecnica ha intersecato il continuo di eventi accaduti nel ventesimo secolo.

D'altronde, perfino la preferenza di ogni Paese per il doppiaggio o la sottotitolazione è frutto delle decisioni prese in seno ai governi alla fine degli anni '20 e all'inizio degli anni '30 del Novecento. Con l'avvento del sonoro nel cinema, infatti, alcuni Paesi decisero di optare per il doppiaggio fondamentalmente per ragioni politiche legate ai vari nazionalismi dell'epoca, in quanto questa tecnica permetteva di avere un doppio vantaggio: da una parte il rafforzamento dell'identità nazionale, e dall'altra – purtroppo – un discreto controllo dell'informazione.

Effettivamente, come abbiamo visto all'inizio del capitolo, il doppiaggio fu inventato negli anni '30 per far fronte alla crisi che il mercato europeo aveva subito all'indomani dell'invenzione del cinema sonoro. Proprio nel momento in cui i film parlati venivano proposti ed esportati nel mercato globale, in Europa si assisteva all'ascesa dell'estrema destra, del fascismo e di tutti quei regimi totalitari, favorita dalla recessione economica mondiale conseguente al crollo

della borsa di Wall Street (Canu, 2012: 2). I regimi, preoccupati che il sonoro potesse introdurre idee e ideologie contrarie a quelle dei loro *leader*, con la rapidità e la facilità di accesso alle informazioni anche da parte dei ceti meno letterati che è tipica del mezzo cinematografico, iniziarono a emanare una serie di leggi volte al contenimento dei film stranieri o alla censura. Ovviamente, questo poneva un grosso problema per l'industria americana che, come vedremo, in quegli anni cercava di risollevarsi dalla crisi proprio grazie al flusso di esportazioni. Il doppiaggio si configurò, dunque, come l'unico modo per conciliare le necessità di una parte e dell'altra: per gli americani, esso fu l'unico modo per aggirare le leggi del regime di Vichy, della Spagna franchista, della Germania hitleriana e dell'Italia mussoliniana; per le dittature, fu lo strumento attraverso il quale si poteva esercitare un certo controllo dei contenuti e, quindi, dell'opinione pubblica.

E' in questo contesto di accordi e disaccordi politici che il doppiaggio, sovente utilizzato come filtro censoreo⁴³, iniziò ad avere un forte impatto sia sul pubblico che sulle masse, e diventò rapidamente uno strumento per la circolazione delle culture (*Ivi*: 3).

2.2.1 Gli anni trenta: economia e società all'epoca della Grande Crisi.

Alle fine degli anni '20 l'economia occidentale si era ben ripresa in seguito agli spasmi violenti del primo dopoguerra. Gli Stati Uniti, in particolare, avevano avviato un'espansione produttiva a dir poco spettacolare. Tuttavia, come ci ricordano Sabatucci e Vidotto (2008: 336) è «in questo quadro di apparente stabilità e diffusa prosperità che si abbatté una crisi economica tanto impreveduta quanto catastrofica» che «fece sentire i suoi effetti anche sulla politica e sulla cultura, sulle strutture sociali e sulle istituzioni statali» (*Ibidem*). Effettivamente, durante la prima guerra mondiale gli USA avevano confermato il loro primato come Paese produttore e si erano potuti permettere anche di concedere cospicui

⁴³ Per maggiori informazioni sui primi doppiaggi, cfr. Bergamo, 1998 e Quaragnolo, 1994.

prestati ai loro alleati europei. Ciò fece di loro il maggior esportatore di capitali, irrobustendo il valore del dollaro come nuova moneta di scambio. Il *boom* industriale e lo sviluppo del settore terziario portarono a grandi mutamenti nella vita quotidiana degli americani, il cui benessere non si fermava solo alla borghesia, anche grazie ai sistemi di vendita rateale.

Dal punto di vista politico, quegli anni videro un dominio assoluto del Partito Repubblicano, che con le sue politiche liberiste non fece altro che trascurare le classi più povere e arricchire le grandi società industriali (come le grandi case cinematografiche) e finanziarie, promuovendo così le speranze ottimistiche di prosperità, dimenticandosi dei forti squilibri sociali che affliggevano il Paese. Come se non bastasse, a ciò si aggiunsero anche le leggi «limitative dell’immigrazione, anche per impedire la contaminazione dei caratteri etnici della popolazione *yankee* e la diffusione di “ideologie sovversive” di origine europea» (*Ivi*: 338), dettaglio non trascurabile e che tornerà utile per capire determinate dinamiche che verranno discusse in seguito.

Ignaro della precarietà del sistema economico in espansione, il ceto borghese statunitense iniziò a trovare guadagni facili nella speculazione borsistica fino ad arrivare al crollo dei titoli e dell’intera borsa di Wall Street, nell’ottobre del 1929. Ciò ebbe delle conseguenze disastrose non solo sull’economia interna degli Stati Uniti, ma anche sull’intero sistema economico mondiale. Tra gli USA e l’Europa, infatti, si era ormai creato un rapporto di interdipendenza, giacché l’espansione economica americana finanziava la ripresa economica europea, e questa a sua volta importava beni e capitali dagli Stati Uniti, che traevano un ulteriore sviluppo economico. Gli effetti globali di questa crisi furono aggravati dal fatto che gli Stati Uniti, anziché assumersi le responsabilità dell’accaduto, avviarono un inasprimento del protezionismo e sospesero l’erogazione dei crediti all’estero. Di conseguenza, gli altri Paesi adottarono misure di difesa della propria economia speculari, come ad esempio le leggi a tutela delle cinematografie locali in Italia, Francia, Germania e Spagna, delle quali si è parlato nei paragrafi precedenti. Inoltre, la crisi europea fu aggravata dal fatto che le politiche di austerità perseguite dai governi ebbero come unico risultato quello di aggravare la recessione, cosa che culminò nella sospensione della convertibilità della sterlina,

oltre che nella grande crisi economica tedesca (che, priva dei prestiti da parte degli Stati Uniti, non poteva più permettersi di pagare gli oneri dovuti per le riparazioni della guerra), che preparò la strada all'ascesa del nazionalsocialismo, e nella crisi francese, che creò un clima di acuta instabilità politica nel quale in meno di un decennio si succedettero ben diciassette governi.

La crisi economica portò a un cambiamento di direzione nella politica americana, che si realizzò nel 1932 con le elezioni presidenziali che videro come vincitore il democratico Franklin Delano Roosevelt. Roosevelt avviò una nuova politica, passata alla storia come *New Deal*, caratterizzata dall'imposizione dell'intervento statale nell'economia e da alcune iniziative di riforma sociale. Sebbene il *New Deal* rappresentò un'innovazione, non riuscì a determinare la piena ripresa economica statunitense. L'idea dell'intervento statale in campo economico fu però condivisa pressoché da tutti i Paesi.

Furono questi gli anni nei quali si svilupparono i consumi di massa anche in Europa, e con loro anche i mezzi di comunicazione di massa: radio e cinema. Effettivamente, da quando il cinema divenne sonoro, i film rappresentarono un vero e proprio spettacolo popolare, «esempio fra creazione artistica e prodotto industriale» (*Ivi*: 349). C'è inoltre da tenere presente, come ci viene raccontato, che

Il cinema non era solo un mezzo di svago. Era anche un veicolo attraverso cui imporre immagini e personaggi [...] Attraverso il cinema si potevano anche divulgare messaggi ideologici e visioni del mondo: si pensi al ruolo svolto dalla cinematografia statunitense – la più importante per prestigio e volume di produzione – nel diffondere in tutto il mondo i valori tipici della società americana (il coraggio fisico, la tecnica, l'ascesa individuale) (*Ibidem*).

Questa potenzialità venne sfruttata soprattutto dai regimi autoritari, a fini nazionalistici, propagandistici e di censura, ma anche dalle democrazie, che spettacolarizzarono la politica (si pensi alle elezioni presidenziali statunitensi).

Accanto ai consumi e i mezzi di comunicazione di massa, gli anni '20 e '30 videro l'evoluzione anche del progresso scientifico, con scoperte e invenzioni che andarono a segnare profondamente la storia del XX secolo. Prima su tutte, la scoperta dell'energia nucleare, che avrebbe portato alla costruzione (e conseguentemente all'utilizzazione) della bomba atomica. Ma anche i progressi dell'aeronautica e dell'aviazione civile.

Per concludere questo quadro generale non si può trascurare un altro dato: la cultura di quegli anni fu segnata dalle enormi frammentazioni rappresentate dalle tante correnti artistiche e letterarie, nonché dalle grandi contrapposizioni ideologiche anche tra gli intellettuali, chiamati molto spesso a parteggiare apertamente per una o per l'altra posizione. Non solo: un solco profondo nella cultura dell'epoca fu fatto anche dall'impoverimento intellettuale dell'Europa, a causa delle leggi razziste della Germania nazista, che provocò un consistente flusso migratorio diretto soprattutto negli Stati Uniti.

2.2.2 Totalitarismi, regimi autoritari e mezzi di comunicazione di massa

Nel clima di diffuso malcontento degli anni '30 presso l'opinione pubblica si diffuse sempre di più la disillusione nei confronti delle democrazie, rispetto alle quali si andavano prefigurando due alternative: il comunismo sovietico e i regimi autoritari di destra. Furono proprio questi ultimi a vivere il loro periodo fortunato negli anni '30, e sempre questi ultimi ebbero una stretta connessione con il diffondersi della pratica del doppiaggio. Allora, il fascismo (sia quello di tipo italiano, che quello che prese poi la forma del nazismo tedesco) riuscì a proporsi come fautore di un nuovo ordine, sia in campo politico che sociale, in particolar modo per via dell'alternativa che esso offriva alla popolazione al «senso di schiacciamento e di anonimato provocato dai processi di massificazione» (*Ivi*: 356). Questo tipo di movimento funzionò poiché seppe intendere le società di massa, sfruttandone gli strumenti – quali per l'appunto, il cinema – a fini propagandistici o di controllo. Resta inteso, però, che questa caratteristica era propria anche dei regimi di matrice opposta al fascismo, come per esempio quello

sovietico staliniano, e quindi di tutti quei regimi che si proponevano come totalitari.

Inoltre, il successo di tali regimi fu direttamente proporzionale ai danni creati dalla grande crisi. Specialmente in Germania, ad esempio, nella rapida ascesa al potere del nazismo fu determinante il fatto che gran parte della popolazione tedesca aveva perso la fiducia nella Repubblica e nei partiti democratici, e che dunque prestasse grande attenzione alla macchina propagandistica del partito di Hitler. In effetti, dal 1930 al 1932, il partito nazionalsocialista divenne il primo partito tedesco, tanto che nel 1933 Hitler fu chiamato alla guida del governo dal presidente Hindenburg. Ma di lì a poco, Hitler avrebbe trasformato la repubblica in una dittatura, adducendo a sé i pieni poteri ed eliminando ogni opposizione esistente. Com'è noto, l'efficienza dell'apparato nazista, la cui massiccia propaganda prese come bersaglio dell'odio del popolo intero gli ebrei, si manifestò nella mancanza di un aperto dissenso; mentre il vasto consenso è spiegabile con i successi nella politica estera e nella ripresa dell'economia, nonché nell'abilissimo uso che Hitler seppe fare dei mezzi di comunicazione di massa per manipolare le coscienze.

A ben vedere, il cinema fu uno di questi mezzi. Come si è avuto già modo di discutere in precedenza, già prima che Hitler divenisse capo del governo, in Germania si erano instaurate delle leggi sulle quote dei film, ma durante il regime l'imposizione del doppiaggio fatto in suolo tedesco e da cittadini tedeschi fu una mossa in più per il controllo delle ideologie e delle coscienze. Il boicottaggio ai film americani del '40, e la conseguente concentrazione sui film degli alleati dell'Asse e della Francia occupata, non fecero che offrire vantaggi alle case di produzione e doppiaggio cinematografico tedesche, che per di più avevano la loro peculiare attività di doppiaggio per l'esportazione dei film di propaganda.

Lasciando altri ben noti dettagli a una sede più opportuna, occorrerà ora prendere in considerazione altri tre aspetti chiave per capire come contestualizzare le informazioni riportate nei paragrafi 2.1.1, 2.1.2 e 2.1.4: la guerra civile in Spagna e il colpo di stato da parte di Francisco Franco, l'utilizzazione dei mezzi di comunicazione di massa durante il fascismo, e la formazione del Regime di Vichy sotto la guida di Pétain.

In Italia, la consapevolezza dell'importanza delle motivazioni ideologiche e culturali ai fini dell'approvazione popolare portò il fascismo a dedicare particolare attenzione al mondo della scuola e della cultura, con un largo utilizzo dei mezzi di comunicazione di massa. La gestione vigilante dell'informazione era garantita dal controllo sulla stampa e sulle trasmissioni radiofoniche. Queste ultime erano ormai il mezzo con il quale il fascismo entrava nelle case e nelle vite private degli italiani, influenzandole in larga parte circa gusti e abitudini.

Un altro strumento privilegiato era il cinema. Il cinema ricevette numerose sovvenzioni durante l'epoca fascista, con lo scopo di favorire la produzione nazionale e contingentare quella americana. Già dall'arrivo del sonoro, infatti, Mussolini si preoccupò delle potenzialità del mezzo filmico, cercando di trovare degli espedienti sempre diversi per conciliare il controllo e la censura agli interessi del mercato cinematografico interno del Paese (inteso come esercenti delle sale cinematografiche e professioni dell'area di distribuzione filmica in Italia), fino ad arrivare al doppiaggio.

La soluzione doppiaggio fu quella che più compiacque al regime, nonché alla popolazione, il cui tasso di analfabetismo e l'arretratezza culturale generale non permetteva di interessarsi a un cinema sottotitolato. Fu così sotto il regime che venne emanata la legge che nel '34 subordinò la distribuzione delle opere filmiche alla condizione del doppiaggio realizzato in Italia; legge che pertanto creò un nuovo settore di lavoro e favorì la diffusione di una lingua comune in un Paese ancora fortemente dialettologo.

Per ciò che attiene al contesto spagnolo, occorre tenere a mente che le origini del conflitto civile sono da ricondurre ai contrasti che avevano dilaniato il Paese al termine della dittatura di Primo de Rivera e della caduta della monarchia. In quel momento la penisola iberica attraversò un periodo profondamente instabile, sia dal punto di vista economico che sociale (ricordiamo nel '32 il fallito colpo di stato militare, e insurrezione anarchica repressa violentemente nel '34). Queste tensioni pesarono così tanto sulla vita politica della Spagna, che nel 1936, conseguentemente alla vittoria del Fronte popolare alle elezioni politiche, la

tensione esplose in quella che il proletariato spagnolo viveva ormai come una rivoluzione. La rabbia del popolo si scatenò contro i grandi proprietari terrieri, i nobili, e il clero, e la risposta della destra – organizzata in violente squadriglie – non si fece attendere. Fu allora che un gruppo di militari, guidati da cinque generali, decise di ribellarsi al governo repubblicano. Come risaputo, il ruolo preponderante di questa sommossa venne assunto da Francisco Franco, che aiutato da Italia e Germania (e dall’astensione da ogni forma di aiuto delle potenze democratiche) instaurò un vero e proprio regime dittatoriale

Fu proprio il nuovo regime a utilizzare il cinema per fini propagandistici e di censura. E benché il doppiaggio fosse una pratica già utilizzata negli anni della repubblica, le circostanze vollero che fosse additata come una tecnica nata con il regime franchista, proprio perché fu sotto la sua dittatura che si impose l’obbligo del doppiaggio (e soprattutto il doppiaggio in *castellano* e non *castellano neutro*).

In ultima istanza si veda il caso della costituzione di quello passato alla storia come regime di Vichy. In base all’armistizio firmato il 22 giugno del 1940, la Francia conservava la sua sovranità solamente sulla parte centro-meridionale del Paese, con una nuova sede del governo per l’appunto nella cittadina di Vichy. Questo segnò di fatto la fine della Terza Repubblica.

Com’era prevedibile, il maresciallo Pétain (grande conservatore) attribuì la responsabilità di questa sconfitta al sistema democratico, creando nella sua “rivoluzione nazionale” un ritorno alle antiche tradizioni, tra culto dell’autorità e difesa dei valori tradizionali di famiglia e chiesa. In breve, il governo di Vichy «si ridusse al rango di Stato-satellite della Germania hitleriana» (*Ivi*: 427). Fu quindi in questo contesto che il regime di Vichy estese il proprio controllo all’industria cinematografica, che si trovava all’epoca al suo massimo splendore, grazie alla stagione del realismo poetico. Il controllo si attuò altresì nel sistema di quote che prevedeva il doppiaggio e, tramite esso, la censura o comunque il controllo delle informazioni.

In conclusione, potremmo affermare che dacché il cinema sonoro fece diventare la settima arte non solo un mezzo di comunicazione di massa, ma anche un veicolo di divulgazione di messaggi ideologici e visioni del mondo, sia gli

americani sia i regimi autoritari hanno compreso e ben sfruttato la potenzialità del mezzo filmico. Per farlo, si sono avvalsi del doppiaggio, tecnica che accomodava i bisogni dell'uno e dell'altro, dando vita a un nuovo settore di lavoro divenuto poi tradizione e il quale, a nostro avviso, cela importantissime funzioni socio-antropologiche. A ben vedere, dal contesto storico preso in esame nel capitolo è possibile evincere la valenza dicotomica e la rilevanza sociologica di questa "arte imperfetta" (cfr. Paolinelli, *op. cit.*: 2005).

Ad esempio, nella grande macchina propagandistica e di controllo del nazismo, il cinema fu molto importante e attraversato da svariate leggi, come quella delle quote, alle quali si aggiunsero l'imposizione del doppiaggio eseguito su suolo tedesco da cittadini tedeschi e il boicottaggio dei film americani del '40. Tutto ciò, nel bene o nel male, fece sviluppare una florida industria di doppiaggio tedesco, che accompagnò la Germania anche nel periodo della guerra fredda. E' importante tenere a mente, poi, come il doppiaggio sia stato, nel contesto della divisione della Germania in due parti, occasione di collaborazione tra la parte Est e quella Ovest del Paese almeno in un primo momento.

In Italia, poi, il doppiaggio rivestì un ruolo preponderante nella formazione e nella diffusione di una lingua comune in un Paese ancora molto frammentato linguisticamente e dunque profondamente dialettale. Fu inoltre il mezzo attraverso il quale anche le fasce meno istruite (quando non addirittura illetterate) avevano libero accesso alle informazioni relative ad altre culture.

Anche in Spagna la questione della lingua ebbe un'importanza maggiore che altrove (sebbene non in egual modo rispetto all'Italia). Infatti, quando sotto la dittatura franchista si consolidò una vera e propria tradizione del doppiaggio e comparvero le prime case di doppiaggio spagnole, la Spagna ebbe assicurato un doppiaggio in una lingua diversa da quel *castellano neutro* tipico dell'America Latina e avvertito come distante e bizzarro in Europa.

Appare chiaro che, visto che la pratica del doppiaggio si sviluppò e/o consolidò in contesti assolutamente nazionalistici, la questione della lingua in un primo momento si fece preponderante per via del timore dell'infiltrazione di ideologie esterne ai regimi. Col passare degli anni, il tema linguistico prese risvolti si identitari, ma non nazionalistici. Effettivamente, benché abbiano delle ovvie

caratteristiche comuni, le francofonie, le germanofonie e le ispanofonie sono espressione di identità diverse. Ciò non toglie che l'accordo della preferenza di una lingua di prevalenza senza creare ripercussioni sia possibile, benché resti impensabile la pretesa di un'accettazione incondizionata di questi meccanismi da parte di ogni Paese.

Di fatto, né la Spagna né la Francia (seppure in modi diversi) hanno accettato che i doppiaggi delle minoranze linguistiche ispanofone e francofone permeassero nel loro mercato interno. Nel caso della Francia, con una serie di limitazioni che non hanno fatto altro che alimentare dispute pregresse con il Québec; nel caso della Spagna, si è avuta una comprensione più tollerante del fenomeno. Se la Spagna ha preferito che i suoi doppiaggi fossero fatti in Spagna e in lingua castigliana senza il bisogno di innescare reazioni conflittuali con gli altri Paesi francofoni, d'altra parte il Messico non ha avuto la pretesa di esportare i propri doppiaggi oltre i confini dell'America Latina (che in effetti è un territorio tanto vasto da non creare discordie relative all'economia). Anche la questione del doppiaggio in catalano testimonia una certa attenzione per la 'democrazia' sia linguistica che culturale.

Infine, un altro dato storico da considerare è il fatto che con il *Piano Marshall*, l'America ripropose quei meccanismi di interdipendenza con l'Europa che avevano caratterizzato il periodo precedente alla grande crisi. Una parte dei fondi destinati a ogni nazione, infatti, serviva a finanziare l'area cinematografica non solo locale, ma anche tramite l'acquisto di film esteri, nonché il doppiaggio (Paolinelli-Di Fortunato, *op. cit.*: 17). In questo modo il finanziamento degli Stati Uniti creò il bisogno sempre crescente dell'acquisto dei propri audiovisivi (che, resta inteso, sono opere di indubbia qualità) il quale continuò anche al termine dell'erogazione dei fondi. E' in questa situazione che il doppiaggio si pone come strumento di tutela delle varie identità culturali, fermo restando l'apertura (che è anche una necessità legittima) verso l'Altro tramite all'importazione delle cinematografie estere.

2.3 La questione del doppiaggio: fautori e detrattori di un'arte imperfetta

Il notevole successo raggiunto dal doppiaggio non sempre equivale a popolarità. Numerosi sono, infatti, gli studiosi, gli intellettuali, i registi, ma anche gli appassionati di cinema che hanno espresso le proprie opinioni, positive o negative, su questa cosiddetta 'arte imperfetta'. Lo scambio di idee, andato avanti per anni, è ancora un dibattito acceso.

L'obiezione più comune dei registi riguarda il valore (stimato addirittura in un 60%) che il film presumibilmente perderebbe al momento del doppiaggio. Robert Bresson (1975: 56) utilizzò perfino la descrizione di "primitiva barbarie", affermando che i doppiatori sono «voix sans réalité, non conformes au mouvements des lèvres. À contre rythme des poumons et du cœur. Qui se sont trompées de bouches⁴⁴». Benché la discrepanza tra i movimenti labiali e ciò che viene detto resta indubbia, e anzi sia un dato di fatto anche nei migliori casi di sincronizzazione riuscita, l'opinione di Bresson appare estrema. Difatti, il problema della sincronizzazione labiale può essere risolto con un buon adattamento che prenda in considerazione l'articolazione delle parole, nonché con l'utilizzo di doppiatori che siano anche attori professionisti.

Ad ogni modo, l'austero regista francese non era il solo a essere intransigente. Con lui, Jean Renoir, che considerava il doppiaggio come mostruoso, definendolo una «sfida alle leggi umane e divine» (cfr. Marcucci, 2000: 68). Ma anche il modernista Michelangelo Antonioni che, citato da Marcucci (*Ivi*: 59) disse:

Il doppiaggio, per quanto accurato, ha in sé qualcosa di talmente elastico e soggettivo, di cui sempre sfuggirà la padronanza, che una perfezione ideale non è nemmeno pensabile. Scordanze, magari leggere, non mancheranno mai, troppa essendo la differenza tra i movimenti labiali della nostra lingua nei confronti di certe altre. Si parla di correggere il dialogo in conformità, si cade difilato nell'adattamento il quale ha un valore estetico negativo.

⁴⁴ "Voci senza realtà, non conformi ai movimenti delle labbra. In contro-ritmo dei polmoni e del cuore. Che si sono sbagliate di bocca" (*traduzione mia*).

Il regista italiano era piuttosto ostinato sull'argomento e non si limitò alla sua opinione sul valore estetico dell'adattamento per il doppiaggio. Infatti, scrisse un articolo alquanto sarcastico sulla prestigiosa rivista *Cinema*⁴⁵ intitolato *Vita impossibile del Signor Clark Costa*⁴⁶, nel quale l'attore Romolo Costa veniva attaccato per aver prestato la propria stentorea voce a Clark Gable. Oltre a ciò, Antonioni pretese anche un sondaggio sulla suddetta rivista (nn. 109-115, 1941) con lo scopo di vedere quale percentuale di persone erano a favore o contro il doppiaggio. Nel caso di vittoria dei voti negativi, il regista proponeva di optare per la sottotitolazione in sostituzione al doppiaggio. Tuttavia, più del 50% dei lettori che risposero al sondaggio in quanto amanti del cinema, si dichiararono favorevoli al doppiaggio (cfr. Antonioni, 1941), e il risultato fu senz'altro autoesplicativo.

Inoltre, c'è da considerare che Antonioni stesso fece uso del doppiaggio per i suoi film, per doppiare attori sia italiani che americani. La sua incoerenza conduce alla semplice osservazione, specificata in maniera molto appropriata dalla regista e sceneggiatrice Italiana, Liliana Cavani (1994, in Di Fortunato-Paolinelli, *op. cit.* 1996):

Il problema dei film va visto nella stessa ottica che si usa per la letteratura. Noi tutti abbiamo vissuto di traduzioni [...] perché è assurdo pensare di poter leggere tutto nella lingua d'origine. Lo stesso ragionamento vale per il cinema, che oggi svolge esattamente la stessa funzione di diffusione delle idee che aveva il romanzo fino a venti, trent'anni fa. È chiaro che un doppiaggio non migliora un film, come una traduzione non migliora un romanzo, oppure, se lo migliora, in qualche modo lo adultera; ma qui non si discute che la versione originale sia migliore: semplicemente, la traduzione è una necessità insormontabile.

⁴⁵ Fondata nel 1935 da Luigi Freddi, la rivista (piuttosto acclamata dalla critica) era famosa per ospitare dibattiti animati tra critici e registi, cosa che contribuì alla formazione del celebre stile neorealista italiano.

⁴⁶ Cfr. *Cinema*, n. 105, 1940 e citato in *Ivi*: 43.

Di fatto, adattare per il doppiaggio significa apportare degli accorgimenti alla traduzione del copione, in modo da armonizzarlo con la fluidità naturale della lingua e della cultura d'arrivo. Perciò, se la cultura è (nella definizione proposta da Sir Edward B. Tylor, 1985-1988: s.p.⁴⁷) «that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society⁴⁸», l'adattamento della traduzione per il doppiaggio si può definire come un tipo di traduzione estremamente specializzato e, dunque, può essere percepito come 'totale', come affermò Edmond Cary. Nel suo articolo, *La traduction total* (1960: 112), egli afferma che «la particularité du doublage est donc d'être le genre de traduction doué d'une vertu de fidélité totale. [...] Tous les autres genres ne connaissent qu'une facette du langage⁴⁹». Pertanto ogni polemica riguardo all'adattamento della traduzione per il doppiaggio dovrebbe cessare nel momento in cui si accetta la legittimità della traduzione di ogni altra opera d'arte che si esprime per mezzo delle parole.

Alberto Scarponi (in Marcucci, *op. cit.*: 69) vorrebbe perfino dare un valore artistico al doppiaggio, poiché considera un testo adattato per il doppiaggio come un'altra opera originale. Di fronte alle obiezioni riguardo il valore artistico del testo originale e la tendenza a creare quel che egli chiama la 'monolingua globale', Scarponi risponde:

- 1) Il film doppiato è un originale (con un autore aggiuntivo, l'adattatore, e con interpreti aggiuntivi, i doppiatori);
- 2) La pluralità delle lingue non è un artificio umano che si può eliminare a piacimento, esiste per ragioni storiche e non

⁴⁷ Si noti che la definizione di 'cultura' proposta da Tylor ha subito nel corso degli anni delle modificazioni. Tuttavia, la citazione riportata risulta essere ancora utile (e comunque valida) per quanto attiene all'argomento qui presentato.

⁴⁸ "quell'insieme complesso che include le conoscenze, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, i costumi e qualunque altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo in quanto membro di una società".

⁴⁹ "La particolarità del doppiaggio è dunque quella di essere il genere di traduzione dotato di una virtù di fedeltà totale. [...] Tutti gli altri generi non conoscono che una delle sfaccettature del linguaggio" (*Traduzione mia*).

scomparsità in tempi prevedibili, quindi non fingiamo che non ci sia e che non abbia importanza.

Questa è solo una tra le idee più radicali diffuse tra i fautori del doppiaggio, ma pare fondamentale evidenziarla poiché prende opportunamente in considerazione l'importanza del *background* storico dietro la molteplicità delle lingue.

Inoltre, la categoria dei sostenitori del doppiaggio non si limita solo ad accogliere studiosi e specialisti della traduzione; infatti, a far parte di questa cerchia sono anche molti registi celebri. Ad esempio, Federico Fellini (*Ivi*: 63) rivelò di non poter fare a meno del doppiaggio perché le voci che restavano neutre durante la presa diretta del film potevano essere modificate e intensificate. Alfred Hitchcock (*Ibidem*) sosteneva che le pellicole perdessero il 15% della loro forza a causa dei sottotitoli, ma solo il 10% se doppiate. Perfino una figura così controversa come quella di Pier Paolo Pasolini si espresse in merito, dicendo:

Tra i due mali, quello del film non doppiato e con la didascalia in basso sull'inquadratura, e il doppiaggio magari interpretato (e ricreato) oppure totalmente sciatto, cioè *casual*, è da preferire il secondo. La didascalia taglia l'inquadratura, e distoglie l'occhio di chi vuole vedere e cerca di captare e di capire i rapporti delle immagini tra di loro.

E' proprio la sottotitolazione a essere indicata dai detrattori del doppiaggio come un'alternativa efficace per risolvere il problema della comprensione delle opere audiovisive lingua straniera. Tuttavia, i sottotitoli non possono essere efficaci e funzionali quanto il doppiaggio, dal momento che presentano parecchi limiti, brillantemente enumerati da Mario Paolinelli (*op. cit.*:37) come segue:

- Il sottotitolo comporta una riduzione effettiva del testo originale, calcolabile dal 40 al 70%;
- I sottotitoli occupano una parte dell'immagine, impedendo una visione completa;
- Il tempo necessario alla lettura dei sottotitoli prende allo spettatore circa la metà della durata di un film, e quindi metà del film non viene 'vista';

- Il continuo salto dal centro dell'azione alla parte bassa dello schermo impedisce il coinvolgimento nell'opera;
- Chi conosce la lingua di partenza dell'opera è disturbato dalla presenza del sottotitolo, mentre chi non la conosce non è certo portato ad apprenderla in quella sede, vista la 'comoda' presenza del sottotitolo;
- Il sottotitolo, data la preponderante presenza di materiale audiovisivo di origine straniera, dà più nobiltà alla lingua in cui è prodotta l'opera che a quella di destinazione, ed è quindi strumento di strisciante colonialismo linguistico e culturale;
- Il 'fascino' di sentire le voci originali degli attori non è forse un motivo sufficiente per limitare l'espressività dell'opera nel suo complesso.

Le argomentazioni di cui sopra non sono digressioni o asserzioni di gusto. Esse trovano origine nella lunghissima esperienza di adattatore di Paolinelli, pertanto sono il risultato di anni di considerazione delle necessità del pubblico. Effettivamente, come Paolinelli ha ben evidenziato, il doppiaggio può essere considerato come un mezzo del pubblico d'arrivo per eludere i meccanismi di colonialismo linguistico e culturale.

Numerosi registi si sono ormai accorti di questo potenziale, esprimendo le proprie opinioni riguardo alla questione spinosa che concerne il doppiaggio delle pellicole europee (quelle che non siano già recitate in lingua inglese) in modo da renderle pronte per l'esportazione e per il lancio sui mercati esteri, in particolar modo su quello americano. Il regista francese Robert Enrico, ad esempio, affermò che il protezionismo americano non verrà scalfito finché gli europei non decideranno di doppiare i propri film (in Marcucci, *op. cit.*:63). Il grande maestro della *commedia all'italiana*, Mario Monicelli, stanco delle polemiche sull'argomento, affermò in maniera perentoria che «per rendere possibile la circolazione di pellicole europee nei circuiti USA basterebbe – finalmente – doppiarle» (in *Ivi*: 67).

Concludendo, la nostra ipotesi è che proprio per questo motivo il doppiaggio possa essere considerato come una risposta efficace a quello che è l'aspetto negativo dei processi di globalizzazione, e cioè quella che viene chiamata

americanizzazione: la diffusione su scala mondiale dei modelli sociali, economici e di industria americani (cfr. Ritzer, 2005). Attraverso il doppiaggio, infatti, qualsiasi persona non-statunitense riesce a percepire un contenuto visivo e semiotico indubbiamente americano, sebbene i dialoghi vengano recitati nella lingua d'arrivo, assicurando quindi la perfetta distinzione tra le due culture trasmesse nell'opera audiovisiva.

CAPITOLO 3

LINGUA E GLOBALIZZAZIONE

3.1 Cenni generali sulla globalizzazione e i suoi processi

Al termine del capitolo precedente si è fatto riferimento a quella che è la nostra tesi, che vede il doppiaggio come uno strumento valido per contrastare uno degli aspetti negativi della globalizzazione, identificato in quella che viene definita *americanizzazione* (cfr. Ritzer, 2000), che ha l'effetto di diffondere su scala mondiale i modelli economici, sociali e di industria statunitensi. Come abbiamo detto, l'efficacia del doppiaggio sta nel fatto che attraverso di esso qualsiasi spettatore (che si intende essere, chiaramente, uno spettatore non-statunitense) riesca a percepire il contenuto visivo e semiotico riferito alla cultura di partenza, essendo però in grado di distinguerlo dal proprio universo culturale grazie ai dialoghi, che vengono recitati nella sua lingua. Non potremmo però andare avanti nella trattazione senza cercare di spiegare il contesto nel quale la suddetta tesi si inserisce, ossia quello della globalizzazione. Dovremmo quindi, andando per gradi, tentare di avere chiaro cosa si intenda per globalizzazione, dopodiché capire come la questione della globalizzazione intersechi quella della lingua e del linguaggio, grazie agli studi finora condotti nel settore della sociolinguistica (ed in particolar modo in quel ramo chiamato ormai sociolinguistica della globalizzazione) ed in ultima istanza vedere dove e come il doppiaggio si situa in questo ambito.

Prima di tutto, perciò, ci focalizzeremo sul concetto di globalizzazione, che in effetti è piuttosto ampio e complesso. Difatti le definizioni di globalizzazione sono numerose; il dibattito su questo argomento è aperto ormai da anni e non accenna ad arrivare ad una conclusione. Effettivamente è impossibile dare una

conclusione ad un dibattito su un tema sempre attuale, che inquadra (e forse ancora inquadrerà) diverse generazioni, e che riguarda l'epoca stessa nella quale viviamo. La globalizzazione è ancora in essere, è ancora "in divenire". C'è poi da considerare un fattore importante: come ci suggerisce lo stesso sostantivo, la globalizzazione consiste in una serie di interdipendenze, o ancora meglio un insieme di processi culturali, economici, politici, ed anche tecnologici che hanno rilevanza planetaria.

I mezzi di comunicazione di massa dei quali parliamo in questo lavoro, e cioè il cinema e la TV toccano tutte le più importanti aree in cui si radicano i suddetti processi: lo spazio, l'informazione e la tecnologia, il mercato economico. E' importantissimo, perciò, capire almeno in linea di massima cosa sia la globalizzazione.

Benché i segni di questo insieme di processi fossero già stati notati anni prima, è l'economista americano Theodore Levitt ad essere accreditato per aver coniato il termine 'globalizzazione' e per averlo reso popolare. Levitt difatti pubblicò nel maggio-giugno 1983 un articolo sulla prestigiosa Harvard Business Review intitolato *The Globalization of Markets*⁵⁰ nel quale si parlò per la prima volta di 'globalizzazione dei mercati'. Benché in quel momento la globalizzazione così come la descriviamo oggi fosse ancora in uno stadio che diremmo embrionale, Levitt individuò una serie di scenari che al giorno d'oggi vengono vissuti (volentieri o mal volentieri, poco importa) con il massimo della normalità. Basta leggere queste parole per riconoscersi nel 2013 come nel 1983:

A powerful force drives the world toward a converging commonality, and that force is technology. It has proletarianized communication, transport and travel. It has made isolated places and impoverished peoples eager for modernity's allurements. Almost everyone everywhere wants all the things they have heard about, seen, or experienced via technologies.

⁵⁰L'articolo è scaricabile gratuitamente in lingua originale all'indirizzo <http://www.lapres.net/levit.pdf>, ultima consultazione 05/09/2013.

The result is a new commercial reality – the emergence of global markets for standardized consumer products on a previously unimagined scale. Corporations geared to this new reality benefit from enormous economies of scale in production, distribution, marketing and management. By translating these benefits into reduced world prices, they can decimate competitors that still live in the disabling grip of old assumptions about how the world works.

Gone are the accustomed differences in national or regional preference. Gone are the days when a company could sell last year's models – or lesser versions of advanced products – in the less developed world. [...] The globalization of markets is at hand⁵¹.

Difficilmente potremmo dire che la situazione sia cambiata. A trent'anni dall'uscita dell'articolo di Levitt, ci troviamo in un mondo in cui anche la diversità riguarda vasti gruppi di persone 'ugualmente diverse', in cui le tecnologie servono per essere identificati ed accettati nella società, ed il nuovo lusso è possedere tutto ciò che l'industria della comunicazione dichiara essere alla moda, comprando a prezzi concorrenziali, preferibilmente *low cost*. A distanza di trent'anni lo scenario profilato dall'economista americano su come sarebbe divenuto impossibile vendere prodotti di qualità inferiore nei Paesi meno sviluppati, si è fatto realtà: perfino in Africa, dove l'emergenza alimentare, idrica e bellica è perenne, i volontari spesso si sentono chiedere come prima cosa non già un tozzo di pane, ma una *Xbox*.

⁵¹ “Una potente forza guida il mondo verso un'uguaglianza convergente, e questa forza è la tecnologia. Essa ha proletariato le comunicazioni, i trasporti e i viaggi. Ha reso i posti isolati e gli indigenti desiderosi delle attrattive della modernità. Quasi tutti ovunque vogliono le cose di cui hanno sentito parlare, che hanno visto, o sperimentato attraverso le tecnologie. Il risultato è una nuova realtà commerciale – l'emergere di nuovi mercati globali di prodotti per consumatori standardizzati in proporzioni finora impensate. Le società orientate verso questa nuova realtà beneficiano di enormi economie di scala per produzione, distribuzione, *marketing* e *management*. Traducendo questi benefici in prezzi ridotti per tutto il mondo, queste società possono decimare quei concorrenti che ancora vivono nella morsa disabilitante delle vecchie idee su come funzioni il mondo. Sono finiti i tempi delle consuete differenze nelle preferenze nazionali o regionali. Sono finiti i tempi di quando un'azienda poteva vendere i modelli dell'anno passato – o quantità minori di un prodotto avanzato – nei Paesi meno sviluppati. [...] La globalizzazione dei mercati è a portata di mano” (*traduzione mia*)

Dagli anni '80 in poi il dibattito sulla globalizzazione è sempre acceso, gli studi si sono fatti sempre più settoriali, in relazione al punto di vista (economico, politico, culturale, e così via) che si assume per osservare i vari fenomeni. E' dunque difficile dare una definizione aggiornata ed univoca del termine, ma giusto per dare un inquadramento di questo fenomeno comprensibile a tutti, prenderemo – in via del tutto provvisoria e con le dovute precauzioni – come onnicomprensiva la definizione riportata dall'enciclopedia Treccani, la quale descrive la globalizzazione come il «termine adoperato [...] per indicare un insieme assai ampio di fenomeni connessi con la crescita dell'integrazione economica, sociale e culturale tra le diverse aree del mondo⁵²». Questa definizione, però, non prende in considerazione uno degli aspetti principali del fenomeno, che è poi l'aspetto sul quale si sofferma questa dissertazione: la dimensione massmediatica.

Infatti, non solo Levitt, ma anche altri studiosi (cfr. Meyrowitz, 1986; Thompson, 1995) identificano come diretta responsabile del crescente sistema di interdipendenze a livello mondiale, l'evoluzione delle nuove tecnologie e dei mezzi di comunicazione di massa. Fermo restando che la dimensione generativa del fenomeno rimanga quella economica, e che quella massmediatica sia il motore attraverso il quale la diffusione della globalizzazione è avvenuta in tempi e in modi straordinariamente rapidi e (per utilizzare una parola figlia della globalizzazione) 'virali', alcuni studiosi sostengono che pur essendo la globalizzazione strettamente legata alla modernità, il concetto possa essere applicabile anche ad epoche precedenti.

Roland Robertson, ad esempio, individua cinque fasi nell'affermazione della società globale così come la intendiamo oggi e definisce il cosiddetto "modello minimale di globalizzazione" (Robertson, 1999: 81), che può essere sintetizzato come segue:

1. **Fase embrionale** – XV secolo fino alla metà del XVIII secolo: l'importanza del sistema cosiddetto "transnazionale" tipico del medioevo si riduce e si assiste alla crescita delle comunità nazionali;

⁵² Cfr. Enciclopedia Treccani *online*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/globalizzazione/>, ultima consultazione 05/09/2013.

2. **Fase d'inizio** – dalla metà del XVIII secolo al 1870 ca.: prevale l'idea dello stato unitario e si assiste all'aumento dei rapporti e delle comunicazioni internazionali;
3. **Fase di decollo** – 1870 ca. fino alla metà degli anni 1920: le tendenze globalizzanti sono sempre più forti e si basano su quattro punti cardine: le società nazionali, gli individui, la singola società internazionale e la concezione sempre più omogenea del genere umano;
4. **Fase della lotta per l'egemonia** – metà degli anni '20 alla fine degli anni '60: iniziano le prime controversie riguardo alla tendenza dominante della globalizzazione e la resistenza degli stati nazionali.
5. **Fase dell'incertezza** – fine degli anni '60 fino all'inizio degli anni '90: nuovi mezzi di comunicazione di massa si affermano in vari campi; la società diviene sempre più multi-etnica e policulturale. La conoscenza globale si accentua.

Che ci si trovi d'accordo con il modello di Robertson o no, appare significativo che esso si fermi ai primi anni '90. Difatti, il periodo dell'incertezza sembra essere giunto al termine, e la globalizzazione pare essersi affermata come realtà definitiva sia a livello politico, che a livello massmediatico, con la rivoluzione di Internet, che ha reso ancora più labili i confini che dividono gli individui e ancora più diretta e immediata la comunicazione. Effettivamente, è con la fine del 1900 e l'inizio del nuovo millennio che sono arrivate le domande ed i dubbi sul futuro della globalizzazione. Assistiamo, dunque, alla proliferazione dei movimenti *no-global* e alla nuova crisi dei mercati. Nel 1998, infatti, Zygmunt Bauman afferma che

La globalizzazione divide quanto unisce; divide mentre unisce, e le cause della divisione sono le stesse che, tra l'altro, promuovono l'uniformità del globo. [...] Ciò che appare come una conquista di globalizzazione per alcuni, rappresenta una riduzione alla dimensione locale per altri; dove per alcuni la globalizzazione segnala nuove libertà, per molti altri discende come un destino non voluto e crudele (1998: 4).

Dunque sempre più la globalizzazione viene vista come un insieme di fenomeni che, nel loro omogeneizzare, tendono ad accentuare le discrepanze tra il centro del mondo e la sua periferia. Ciò avviene anche perché la globalizzazione è

Un processo che riguarda non solo alcuni aspetti dell'attività sociale, economica o politica, ma anche, e direttamente gli individui, li coinvolge indipendentemente dalla loro volontà. Il punto di partenza è che globale non è un altro modo per dire "internazionale". Il termine globale, infatti, non include alcun riferimento alla nazione, la oltrepassa negandola. (Pollio Salimbeni, 1999: 9)

In effetti, le trasformazioni storiche in atto nel mondo non sono confinate in qualche Paese, ma si estendono pressoché ovunque e nel bene o nel male noi tutti siamo catapultati in un ordine globale (cfr. Giddens, 2000), nel quale il mondo viene compresso (cfr. Robertson, *op. cit.*: 23) e gli «stati nazionali e le loro sovranità vengono condizionati e connessi trasversalmente da attori transnazionali, dalle loro *chance* di potere, dai loro orientamenti, identità e reti» (Beck, 1999: 24). Per via della compressione spazio-temporale (grazie ad Internet ed i nuovi mezzi di comunicazione di massa) è già da tempo possibile superare i limiti della distanza e del tempo, ma ciò ha portato ad una contrazione del mondo, dapprima con una progressiva erosione, e poi con la «scomparsa dei confini tra le società e gli stati nazionali» (cfr. Held-Mc'Grew, 2001). Così, in maniera molto teorica tutto è accessibile a tutti grazie ai prezzi concorrenziali e la facile reperibilità ovunque ci si trovi. Nella pratica, però, le enormi differenze economiche ancora presenti nel mondo non solo ostacolano non poco l'acquisto delle merci, ma fanno sì che le priorità commerciali dei Paesi del cosiddetto Terzo Mondo cambino, nella vana aspirazione di somigliare sempre di più all'Occidente, avanzato e tecnologico. Perché la globalizzazione, servendosi dei meccanismi subdoli tipici della società di consumo, pone anche un grosso problema di esclusione sociale (e anche di identità) ai territori rimasti locali, che vogliono a tutti i costi, ma non possono permettersi di fare parte della modernità (cfr. il

concetto di 'vita liquida' in Bauman: 2006). Come ci ricorda in maniera puntuale Bauman, infatti

l'annullamento tecnologico delle distanze spazio-temporali [...] emancipa alcuni dai vincoli territoriali e fa sì che certi fattori generino comunità extraterritoriali, mentre priva il territorio, in cui altri continuano a essere relegati, del suo significato e della sua capacità di attribuire un'identità. Per alcuni, ancora, quell'azzeramento delle distanze di spazio e tempo promette una libertà senza precedenti dagli ostacoli di carattere fisico e una capacità inaudita di muoversi e di agire a distanza. Per altri, invece, presagisce l'impossibilità di appropriarsi della località – dalla quale pure hanno scarse possibilità di liberarsi per muoversi altrove – e di renderla accogliente e vivibile. Quando le "distanze non significano più niente", le località separate da distanze, perdono anch'esse il loro significato. Questo fenomeno, tuttavia, attribuisce ad alcuni una libertà di creare significati, dove per altri è la condanna a essere relegati nella insignificanza.

Così se una parte del mondo può emanciparsi dai vincoli territoriali e può fare della propria identità qualcosa che riesce ad accomunare vaste comunità di individui dai *background* culturali profondamente diversi, un'altra parte del mondo vede la propria identità (con le proprie culture e le proprie tradizioni) messa in pericolo da questa sorta di 'esportazione di modelli culturali'. Queste località vedono nel globale e nella globalizzazione qualcosa di disabilitante, che gli impedisce innanzitutto di affermare la propria identità nel mondo, ed in secondo luogo di renderla interessante, piacevole, e confortevole per chi è inevitabilmente confinato in essa.

Resta così da domandarsi chi nel mondo sia stato in grado di svincolarsi e affermarsi. La risposta a questa domanda è praticamente ovvia: chi ha avuto i mezzi economici, politici e commerciali per farlo. Occorre ricordare, infatti, che per realizzare in maniera stabile questo insieme è necessario un lungo e complesso processo di *istituzionalizzazione*. Un'istituzione, come ci ricorda Gallino (2000:5) è

un complesso di valori, di norme e di atteggiamenti [...] di disposizioni psichiche dei bisogni, che definisce e regola in modo durevole e indipendente dalla transitoria identità dei singoli, i rapporti sociali e i componenti reciproci di determinati gruppi di soggetti la cui attività è volta a conseguire dei fini socialmente rilevanti.

Ricorderemo, dunque, dal capitolo 2 (*par. 2.2.1* e seguenti) che gli Stati Uniti avevano già creato all'inizio del Novecento un efficientissimo sistema di interdipendenze con l'Europa. Dapprima al termine della prima guerra mondiale, con un sistema di prestiti internazionali (messo poi in crisi dalla Grande Depressione) che nel finanziare la ripresa europea, finanziava anche le esportazioni dei propri beni e capitali all'estero; dappoi, al termine della seconda guerra mondiale con il *Piano Marshall*, che applicava gli stessi principi adottati in precedenza in maniera ancora più esplicita. Difatti, se parte dei fondi erogati serviva all'acquisto di merci di chiara provenienza americana, questo non faceva altro che creare un sempre più crescente bisogno di quelle merci, che furono acquistate anche al termine della somministrazione dei capitali e che tuttora si acquistano ogni giorno. In tutto ciò, gli Stati Uniti furono anche i primi ad accorgersi delle grosse potenzialità dei mezzi di comunicazione, ormai divenuti di massa, sfruttandole a pieno. Molto intelligentemente, gli americani fecero dei mezzi di comunicazione, non solo dei beni di consumo di massa, ma anche degli strumenti di consumo di massa.

Insomma, tutto ciò è stato un investimento a lungo termine per gli Stati Uniti, che nonostante le varie crisi economiche restano non solo il propugnatore del libero mercato su scala mondiale, ma anche il *leader* indiscusso dell'economia, della politica, e del commercio. Ma come in ogni transazione, il prezzo da pagare per tutto quello che ci occorre e ci offre comodità è a carico dell'acquirente, che in questo caso è il resto del mondo. Non per tutti il prezzo è lo stesso: più ci si allontana dal centro di distribuzione, più i costi aumentano.

E' per questo che sia le località si sono dovute adeguare, sia le imprese globali hanno cercato di arginare il pericolo di intolleranza delle località in una sorta di accordo per la mutua sopravvivenza. Come afferma Ritzer (2000: 73), grande

promotore del concetto di *McDonaldizzazione* e *Americanizzazione* (cfr. Ritzer, 1997; *op. cit.*, 2005)

Non c'è dubbio che quest'esportazione degli strumenti di consumo americani nel resto del mondo comporti un processo di americanizzazione e quindi un rischio di rigetto, ma McDonald's e altre società si sono sforzate di essere "glocali"⁵³, vale a dire integrare il globale con il locale.

Con l'esportazione degli strumenti di consumo americani viene esportato anche il modello della società di consumo⁵⁴, il che comporta una certa uniformità a livello sociale, culturale e degli stili di vita. Come ben asserisce Appadurai (2001: 50), dunque, «il problema centrale delle interazioni globali odierne è la tensione tra omogeneizzazione culturale e eterogeneizzazione culturale», e il problema dell'americanizzazione non è che una delle tesi che si instaurano all'interno della teoria dell'omogeneizzazione.

Tuttavia, è importante sottolineare che la tesi dell'omogeneizzazione non riflette il punto di vista di tutti gli studiosi che si occupano di globalizzazione e che gran parte di essa è stata formulata infatti da quegli studiosi provenienti dal versante più a sinistra (Hamelink, 1983; Mattelart, 1983; Schiller, 1976), ma anche da studiosi di diverse prospettive (Gans, 1985; Iyer, 1988). E' altresì importante evidenziare che accanto a quella dell'americanizzazione, c'è un'altra tesi derivante dalla teoria dell'omogeneizzazione, quella della mercificazione. Spesso queste due tesi sono strettamente collegate fra di loro, ed anche se questo studio propugna l'idea dell'americanizzazione, ci troviamo d'accordo con Appadurai quando scrive che

⁵³ Cfr. Robertson, *op. cit.*

⁵⁴ «il tipo di società che promuove, incoraggia o impone la scelta di uno stile di vita e di una strategia di vita improntati al consumismo e disapprova qualsiasi opzione culturale alternativa; una società in cui l'adattamento ai precetti della cultura dei consumi e la loro rigida osservanza è, da qualsiasi punto di vista pratico, l'unica scelta approvata senza discussione: scelta praticabile – e dunque plausibile – e condizione di appartenenza» (Bauman, 2007: 67).

Quello che queste tesi non riescono a cogliere è che le forze che provengono da diverse metropoli, una volta importate in società diverse, tendono altrettanto rapidamente ad essere indigenizzate in un modo o nell'altro. Ciò vale per la musica e l'arredamento domestico come per la scienza e il terrorismo, gli spettacoli e le costituzioni (*ivi*: 51).

In effetti ci sono tutta una serie di paure alternative all'americanizzazione, e sono quelle che si riferiscono al modo in cui alcuni stati nazionali sfruttano le semplificazioni fatte sull'omologazione in riferimento alle proprie località e "minoranze", per indurre le proprie popolazioni a credere che la globalizzazione sia una minaccia molto più temibile di certe strategie egemoniche statali. Ci troviamo perciò d'accordo con l'antropologo statunitense di origini indiane anche quando afferma che

La globalizzazione della cultura non è la stessa cosa che la sua omogeneizzazione, ma la globalizzazione implica l'uso di una varietà di strumenti di omogeneizzazione (armamenti, tecniche pubblicitarie, egemonie linguistiche e stili di vestiario) che sono assorbiti nelle locali economie politiche e culturali, solo per essere rimpatriati in forma di dialoghi eterogenei su sovranità nazionale, libera impresa e fondamentalismo, in cui lo stato gioca un ruolo sempre più delicato: troppa apertura ai flussi globali, e lo stato nazionale è minacciato dalla rivolta, come nella sindrome cinese; troppo poca, e lo stato scompare dal palcoscenico internazionale, com'è successo in vari modi per la Birmania, l'Albania e la Corea del Nord. In generale, lo stato è diventato l'intermediatore di questo rimpatrio della *differenza* (*ivi*: 64).

La distinzione di cui sopra è decisamente importante, tuttavia ci riserviamo di parlare di globalizzazione della cultura in quanto omogeneizzazione nel corso della trattazione esclusivamente per ragioni di praticità nell'esposizione. In particolar modo, faremo ciò quando ci riferiremo alle varie egemonie linguistiche menzionate anche da Appadurai.

Potremmo concludere questa doverosa premessa concettuale sulla globalizzazione affermando che essa sia un insieme di processi ancora in atto connessi con fattori di tipo politico, economico, commerciale, informatico e tecnologico, nonché culturale, linguistico, ed ora migratorio, a livello mondiale. Il fattore che lega insieme tutti questi aspetti e coadiuva l'espansione della globalizzazione è senz'altro l'evoluzione dei mezzi di comunicazione di massa e delle telecomunicazioni in generale. I processi di globalizzazione hanno una forza che spinge verso l'omologazione, anche se non tutto il pianeta subisce i medesimi effetti.

La globalizzazione, infatti, servendosi delle dinamiche della società di consumo pone un problema identitario (e di conseguenza di esclusione sociale) a tutti i territori che, confinati nelle loro realtà locali, vorrebbero a tutti i costi far parte della modernità e che si vedono privati del significato della propria individualità. La modernità che viene presa come parametro di riferimento è sempre quella americana, poiché questa nazione si fa portabandiera della globalizzazione, esportando i propri modelli e strumenti di consumo, nonché i propri stili di vita. Ciò genera uniformità, omologazione, a livello culturale e sociale, tanto da dar vita ad un fenomeno chiamato *americanizzazione*.

Nonostante la tesi dell'americanizzazione sia solo una delle tesi ascrivibili ai processi di globalizzazione, riteniamo che sia quella più accurata per descrivere i fenomeni conseguenti alla sua dimensione massmediatica. Basti pensare che nel linguaggio dei massmedia, ma anche in quello dei suoi fruitori da anni ormai prevale l'inglese – e si noti, quello americano – e che le nuove generazioni sono sempre di più ignare della propria – locale – identità linguistica. L'informatica, internet, il *downloading*, lo *streaming*, parlano tutti inglese. Chi ha fretta di godere, ad esempio, degli ultimi prodotti del mercato cinetelevisivo prima degli altri deve parlare inglese, perché la propria lingua in quel caso diviene sinonimo di lentezza e, talvolta, arretratezza.

E' per questo tipo di conseguenze linguistiche che la sociolinguistica studia ormai gli effetti della globalizzazione sul linguaggio. Procederemo, dunque, questa trattazione con un *excursus* sulle tre maggiori teorie in questo campo.

3.2 Sociolinguistica della globalizzazione: le più importanti teorie

Di seguito verranno esplorate tre tra le più importanti teorie nel campo della sociolinguistica della globalizzazione facenti capo, nell'ordine a Norman Fairclough, Robert Phillipson, e Jan Blommaert.

Le ipotesi di questi studiosi permettono non solo di capire come il sistema del linguaggio viene intersecato dall'insieme dei fenomeni chiamati globalizzazione, ma anche di poter fare dei ragionamenti più articolati riguardo alla relazione fra la traduzione (in particolar modo quella audiovisiva) e la globalizzazione che verranno esposti nel capitolo successivo.

L'ordine nel quale verranno esposte le varie idee è di tipo cronologico, e prende in considerazione l'anno di pubblicazione di lavori che partono dall'origine delle relative teorie per fare poi il punto sull'avanzamento degli studi nei vari ambiti. I testi presi in esame sono dunque, nell'ordine: *Language and Globalization* (2006) di Norman Fairclough, *Linguistic Imperialism Continued* (2009) di Robert Phillipson, e ultimo, ma non meno importante, *The Sociolinguistics of Globalization* (2010) di Jan Blommaert.

3.2.1 Norman Fairclough e la CDA (Critical Discourse Analysis)

La CDA, abbreviazione di *Critical Discourse Analysis*, o *analisi critica del discorso*, è un'area di ricerca interdisciplinare che ha iniziato a svilupparsi verso il 1980 e ora consta di un grande numero di trattazioni differenti. Tutte le correnti all'interno di questo ramo hanno in comune il forte interesse per una ricerca della critica sociale che rivolga la sua attenzione verso il discorso in quanto aspetto della vita sociale, e verso la relazione tra il discorso e le altre componenti della vita sociale. La CDA trova le sue radici nel pensiero di due grandi studiosi come Michail Bachtin (1981 [1930]; 1986) e Michel Foucault (1971). In particolar modo, l'analisi critica del discorso si muove dal *dialogismo* bachtiniano, che parte

dall'assunto che il linguaggio sia per sua natura dialogico e che quindi ogni frase viva grazie alla relazione dialogica con le frasi precedenti, e che il significato di un testo sia generato dalla relazione – o meglio, il dialogo – tra il suo autore e il suo destinatario. Grande rilievo assume anche l'ipotesi di Foucault sull'acquisizione dell'identità sociale che implica un'appropriazione delle pratiche discorsive di una determinata categoria sociale.

Gli analisti critici del discorso si avvicinano dunque al linguaggio come una delle sfaccettature della vita sociale che è strettamente (o nella terminologia di Fairclough, “dialetticamente”) interconnessa con gli altri aspetti della vita sociale. Inoltre, l'interesse di questo tipo di analisti deriva dalla loro considerazione del linguaggio come aspetto significativo di tutte le più importanti questioni della ricerca sociale: sistemi economici, relazioni sociali, potere e ideologia, istituzioni, cambiamento sociale, identità sociale, e così via.

La CDA include dunque l'analisi di istanze del linguaggio nel loro uso vero e proprio (discorsi, scritti, linguaggio televisivo e telematico), ma anche di *discorsi* e *generi*: elementi, cioè, che trascendono dai testi individuali e che invece interessano le relazioni tra grandi segmenti testuali (relazioni intertestuali). Le categorie di discorso e genere fanno parte del livello delle pratiche sociali, ossia modi di agire associati a particolari aree della vita sociale che sono relativamente stabili e durature. In ultima istanza, la CDA si interessa in maniera cruciale anche alle relazioni tra il discorso (sempre in quanto aspetto generale della vita sociale) nei livelli sopraccitati e altri elementi caratterizzanti gli eventi e le pratiche sociali, e al modo in cui questi elementi vengono conformati dal discorso e vice versa. L'approccio della CDA al linguaggio è perciò basato sulla componente relazionale: il cambiamento sociale può essere visto anche come un cambio della relazione tra i vari elementi sociali e la loro conseguente ri-articolazione, che li porta ad intrecciare nuove relazioni.

A questo proposito Fairclough (2001) fa notare che le relazioni tra il discorso e gli altri elementi della vita sociale sono relazioni di tipo dialettico. Ciò significa che nonostante gli elementi siano differenti, essi non siano nemmeno discreti, completamente separati. Da ciò si evince che quando i cambiamenti nel discorso vengono “operazionalizzati” in un più generale cambiamento sociale, anche il

discorso diviene “qualcos’altro”(Fairclough, 2006: 11). Ad esempio, come scrive Fairclough (*ibidem*) «a neo-liberal representation of a country’s economy [...] “turns into” neo-liberal economic practices, which affect amongst other things how flows of finance and investments are regulated»⁵⁵.

Diversi sono gli approcci alla CDA, ma quello che ci riguarda da vicino, e cioè quello utilizzato da Fairclough, soprattutto nel testo che prendiamo qui in esame, utilizza una metodologia che si configura come una particolare sintesi di punti scoperti in ricerche precedenti, che hanno assimilato idee e categorie da altre discipline. Fairclough osserva quindi la globalizzazione del linguaggio attraverso una sintesi della CDA che si avvale delle teorie di un particolare ramo dell’economia politica.

L’economia politica differisce dall’economia convenzionale in quanto presuppone che ci siano precondizioni che riguardano i processi economici, le relazioni e i sistemi. Il ramo dell’economia politica al quale fa riferimento Fairclough per la sua analisi si chiama ‘economia politica culturale’ (Jessop, 2004; Jessop-Sum 2001) e trova il suo nodo fondamentale nell’ipotesi che le economie siano necessariamente radicate (e condizionate da) in campi sociali che includono cultura e discorso.

Dal punto di vista ontologico, Fairclough si ascrive a quel realismo critico che vuole che le relazioni tra soggetti e oggetti sociali (sistemi economici, stati, pratiche di *management* o *governance*) siano costruite socialmente, o meglio co-costruite, dal discorso. Dal punto di vista epistemologico, invece, rigetta sia le posizioni positiviste, che escludono la costruzione sociale e discorsiva dai fatti economici e sociali, sia le posizioni volontariste dell’analisi del discorso, che non riescono a riconoscere che gli effetti socialmente costruttivi del discorso sono soggetti ad alcune condizioni non-discorsive. Lo studioso propende invece per un approccio alla ricerca che enfatizzi il carattere dialettico delle relazioni tra diversi elementi del sociale, che includono il discorso.

⁵⁵ «una rappresentazione neo-liberale dell’economia di un Paese [...] “diviene” un’insieme di pratiche economiche neo-liberali, che influenzano, tra le altre cose, la regolamentazione del flusso delle finanze e degli investimenti» (*traduzione mia*).

Fairclough sostiene dunque che la globalizzazione sia in parte un processo discorsivo fatto di generi e discorsi. Nei suoi lavori, in particolare *Language and Globalization*, evidenzia l'importanza di un'analisi della relazione che intercorre tra il discorso e gli altri elementi associati alla globalizzazione, e quindi degli effetti costruttivi che il discorso ha sui cambiamenti materiali all'interno della società. Questa relazione, che Fairclough chiama 'relazione dialettica', intreccia dunque l'analisi testuale all'analisi sociale della globalizzazione. Attraverso un'analisi di questo tipo, è possibile notare che la relazione tra la globalizzazione in ambito economico e il discorso economico nei Paesi non-anglofoni crea una situazione in cui quando «le persone reali sono impegnate in processi economici reali su scala globale, le loro pratiche economiche cambiano, e con esse le loro identità» (*op. cit.*: 2, *traduzione mia*)

Sotto questa prospettiva, è possibile dunque riconoscere che il linguaggio è sì globalizzato, ma anche globalizzante. I processi della globalizzazione, infatti, dipendono da generi comunicativi specializzati che corrispondono alle diverse interazioni che avvengono a livelli transnazionali e interregionali. Questi generi includono rappresentazioni, narrative, e discorsi⁵⁶. E' utile poi notare che l'aspetto globalizzante del linguaggio si avvale di potenti mezzi di diffusione. Fairclough, ad esempio, indica come tali i *format* del telegiornale della CNN, utilizzato ormai da tantissimi altri TG a livello mondiale, il *format* dei siti governativi, oppure ancora la musica e la cultura *pop*. Secondo Fairclough, dunque, i veri e propri processi della globalizzazione esistono indipendentemente dal fatto che le persone li riconoscano o meno, o da come li rappresentino. Inoltre, secondo lo studioso è importante notare che quando si riflette e si discute dei vari processi, nasce la necessità di doverli rappresentare, facendoci propendere per un tipo di discorso piuttosto che un altro.

Un altro punto sul quale si sofferma Fairclough è la distinzione delle fonti dalle quali provengono i discorsi sulla globalizzazione. Queste sono l'analisi accademica, le agenzie governative (governi nazionali, *leader* politici, ecc.), le

⁵⁶ A questo proposito converrà ricordare che in linea di massima la differenza tra genere e discorso è la seguente: un genere è un modo di comunicare o di interagire; un discorso è un modo di rappresentare una parte o un aspetto del mondo.

agenzie non-governative (partiti politici, associazioni a scopo benefico), i media, e le persone della vita di tutti i giorni.

L'analisi accademica è orientata prevalentemente verso uno studio teorico e analitico; le altre fonti studiano la globalizzazione in quanto fattore che influisce sulla condotta pratica della vita sociale in maniera tale da orientarla verso determinate strategie e azioni. In particolare i media, che includono la stampa, la radio, la TV, internet, e in generale tutte quelle entità che contribuiscono all'importante processo sociale della mediazione, risultano fonti importanti per quanto riguarda il nostro studio. Come ci viene ricordato, infatti,

We can understand mediation as partly a matter of overcoming distance in communication, communicating with “distant others”. But when people communicate with “distant others” they use particular “media” such as television, which have their own codes, conventions and formats, genres and so forth, and which affect the character of communication in particular ways (ivi: 6; cfr. Silverstone, 1999; Tomlinson 1999)⁵⁷.

La mediazione acquisisce allora una grande importanza in quanto ovunque le persone vivano o qualunque cosa facciano, la loro esperienza è ora una combinazione di esperienza diretta non mediata (interazioni faccia a faccia) e esperienza mediata (ad esempio, attraverso la visione della TV). Proprio gli individui con le loro vite quotidiane sono un'altra fonte molto importante, poiché hanno un'esperienza diretta della globalizzazione nell'ordine della loro vita, ma anche nell'insieme delle vite delle comunità di cui fanno parte. Questo fa sì che si producano svariate rappresentazioni significative del dibattito sulla globalizzazione.

⁵⁷ «Possiamo intendere la mediazione in parte come una questione di superamento della distanza nella comunicazione, una comunicazione con “persone distanti”. Ma quando si comunica con le “persone distanti”, si usano “mezzi” particolari, come la televisione, che hanno i propri codici, i propri formati convenzionali, i propri generi e così via, e che influiscono sul carattere della comunicazione in modi particolari» (*traduzione mia*).

Esistono quattro posizioni diverse sul discorso visto come elemento o aspetto della globalizzazione:

1. Posizione oggettivista: tratta la globalizzazione come un fatto oggettivo, che il discorso potrebbe rappresentare in modo appropriato o meno.
2. Posizione retoricista: si focalizza sul modo in cui in vari discorsi della globalizzazione vengono utilizzati dai politici per creare istanze in modo da persuadere il pubblico ad accettare alcune politiche, spesso spiacevoli.
3. Posizione ideologica: incentrata sull'analisi di come particolari discorsi della globalizzazione contribuiscano sistematicamente alla legittimazione di un particolare ordine globale che incorpori delle relazioni asimmetriche di potere, come per esempio quelle entro e tra Paesi.
4. Posizione costruttivista sociale: vede nel discorso degli effetti causali significativi per i processi della costruzione sociale. E' questa la posizione nella quale si identifica Fairclough.

Quest'ultima posizione si avvale di alcuni concetti diventati ormai capisaldi negli studi della globalizzazione. In linea di principio essa assume che la globalizzazione debba essere interpretata in base ai cambiamenti delle scale sulle quali avvengono attività e interazione sociale, ed in base alle relazioni tra tutte queste scale. Si deve tener presente, però, che le scale non sono elementi naturali, bensì esse sono costruite nella società.

Il primo concetto al quale ci si allaccia è dunque quello della costruzione sociale dello spazio-tempo (Harvey, 1996). Secondo questo principio, la costruzione spaziotemporale sarebbe parallela a quella della costruzione di un repertorio di pratiche sociali, relazioni sociali e di potere, identità, e valori che vengono distribuiti e differenziati tra i diversi spazi-tempo. Perciò, se la costruzione sociale dello spazio-tempo è un aspetto fondamentale della costruzione della vita sociale di una comunità, per sillogismo i cambiamenti dello spazio-tempo costituiscono un aspetto importante per il cambiamento sociale. E' possibile costruire lo spazio e il tempo in vari modi, ma i discorsi che sono efficaci all'interno di queste costruzioni sono soggetti a quello che Fairclough chiama "reality test" (*op. cit.*: 23): la traduzione e la concentrazione di altri momenti dei processi sociali per far sì che gli immaginari proiettati per la

cartografia spazio-temporale siano basati su delle costruzioni dello spazio e del tempo che corrispondano a esperienze pratiche delle persone del mondo.

Il secondo concetto al quale ci si collega è invece quello della deterritorializzazione (Tomlinson, *op. cit.*), concetto che in realtà lega la globalizzazione alla cultura, piuttosto che al linguaggio. In breve, quella che Tomlinson definisce deterritorializzazione è un indebolimento dei legami tra cultura e luoghi, un processo di “cultura globalizzante” (*globalizing culture*), che differisce, però, dall’emergere di una “cultura globale”, ossia omogeneizzata. La deterritorializzazione ha effetti ambivalenti sull’identità personale, dandosi che da una parte libera l’identità dai limiti di particolari luoghi, ma dall’altra danneggia la sicurezza e le certezze del legame con un luogo in particolare. Tuttavia, non bisogna confondere la deterritorializzazione con l’ibridità culturale, ovvero il confondersi delle culture di più territori (l’esempio classico è quello del cibo: tutti ormai abbiamo conoscenza di cibi provenienti da tanti posti diversi). Inoltre, bisogna tener presente che la deterritorializzazione è sempre legata alla riterritorializzazione: i *mix* culturali possono stabilizzarsi, e le relazioni di potere possono strutturare i suddetti in modo da avere salienza su certi elementi culturali, piuttosto che su altri. Un punto interessante della teoria di Tomlinson sia per Fairclough, che per il nostro studio, è la considerazione (che avrebbe tuttavia meritato più spazio) dell’esperienza televisiva. Tomlinson afferma infatti che la

Televisual experience [...] is highly mediated not only in terms of the technical determinants of the form [...] but in terms of the complex set of semiotic codes, conventions, formats and production values it employs⁵⁸.

Dunque, la deterritorializzazione (includendo l’impatto televisivo) cambia il repertorio discorsivo delle risorse disponibili delle persone in contesti locali, ossia la gamma dei discorsi, dei generi, e degli stili (questi ultimi si differenziano dalle due categorie antecedenti poiché sono nuove forme di identità e modi di

⁵⁸ «L’esperienza televisiva [...] è fortemente mediata non solo in termini dei dominanti tecnici della forma [...] ma anche nei termini degli insiemi complessi di codici semiotici, convenzioni, *format* e valori di produzione dei quali fa impiego» (*traduzione mia*)

comunicarle). Insomma, gli aspetti culturali della globalizzazione hanno implicazioni discorsive decisamente rilevanti.

Facendo tesoro di questi insegnamenti, Fairclough adotta un approccio fermamente relazionale, e cioè vede come cruciale il cambiamento all'interno delle relazioni tra istituzioni, organizzazioni, pratiche, ordini di discorso, discorsi, generi e stili. Egli sostiene che il contributo della CDA consiste nel fornire un metodo per l'analisi testuale che può far luce sulle strategie e i discorsi della globalizzazione e la loro operazionalizzazione. Resta da sottolineare che la CDA da sola non è in grado di dirci quali testi sono significativi per gli effetti costitutivi del discorso sulla vita sociale, ma è comunque un valido strumento per scoprire, come ha fatto Fairclough con la sua analisi, che il discorso neo-liberale globalista che rappresenta il nodo del discorso sulla globalizzazione ha resistito alle pressioni e i suoi fautori sono stati in grado di mantenere la continuità delle strategie del discorso, integrando nuovi discorsi nei gruppi dipendenti dal nodo principale.

Un passo molto importante della riflessione di Fairclough è la considerazione dei *media*, della mediazione e di come questi si inseriscano nei processi di globalizzazione. I *mass media* effettivamente giocano un ruolo importante nella costituzione di nuove dimensioni e nella costruzione delle relazioni che si instaurano tra queste ultime, ed infine anche nei processi di trasformazione di queste dimensioni. Tutti questi processi, infatti, dipendono dalla disseminazione di discorsi, narrative, idee, pratiche, valori, ecc. nella vita sociale, nonché dalla legittimazione e posizionamento di questi, e dalla generazione del consenso.

Nelle società contemporanee, i *mass media* sono il primo campo in cui questi processi si organizzano, e la mediazione è il meccanismo primario (cfr. Silverstone, *op. cit.*; Thompson, *op. cit.*; Tomlinson, *op. cit.*; Virilio, 1997). I *mass media* hanno rilevanza primaria nelle sfere pubbliche contemporanee, e la costruzione di quel che l'economia politica culturale identifica come condizione culturale per i sistemi economici e culturali dipende in larga parte dall'influenza dei *mass media* sulle credenze, le pratiche, i valori, le attitudini e le identità. La globalizzazione della moderna informazione e delle tecnologie e dei nuovi *media*, e l'impatto che questa ha avuto sulla globalizzazione è, in generale, un fattore

molto importante (cfr. Hamelink, 1994). Ci sono tuttavia diseguglianze significative per quanto riguarda l'accesso a questi *media* da parte delle diverse regioni del mondo.

Inoltre, Fairclough ci fa notare come le grandi compagnie della telecomunicazione abbiano un duplice ruolo di fornitrici delle infrastrutture che hanno permesso al cambiamento di avvenire, e di maggiori fornitori delle informazioni, intrattenimento, e conoscenze sul mondo generale. Queste compagnie, dunque, hanno contribuito alla disseminazione del discorso globalista. Non solo: andando ad esaminare il contenuto delle informazioni di questi *media* è stato possibile, grazie alla CDA, constatare l'emergere di un parziale fine nell'informazione globale, che dipende dal modo in cui l'informazione viene diffusa al pubblico e produce rappresentazioni e significati globalizzati su particolari eventi (cfr. Thompson, *op. cit.*; Van Ginneken, 1998). Le compagnie più potenti di questo settore sono, non a caso, situate negli USA o in Europa. Occorre infatti ricordare che «the USA is the leading exporter in television programming – Hollywood films are, for example, part of the staple fare in television networks all over the world⁵⁹» (Fairclough, *op. cit.*: 100). Per di più, la CDA è stata utile per provare come in questi casi, gli intenti e i fini si fanno sempre più chiari e visibili quando si parla di avvenimenti di portata mondiale, come l'attacco alle Torri Gemelle, lo *tsunami*, ecc.

Una delle varie interpretazioni sull'argomento dei *media* e della globalizzazione vede questi due elementi legati dalla tesi dell'imperialismo culturale (Schiller, 1969; Thompson, *op. cit.*). Secondo questa tesi, il dominio a livello mondiale delle compagnie americane nel campo dei *media* starebbe portando alla diffusione di valori occidentali, ed al conseguente indebolimento delle culture locali. Secondo Fairclough, c'è qualcosa di vero in questa tesi, giacché per le persone che vivono in povertà o sotto regimi di oppressione, la democrazia e gli stili di vita consumistici che si vedono in televisione hanno certamente alimentato una certa insoddisfazione verso le pratiche locali, le

⁵⁹ «gli USA sono il maggior esportatore di programmi televisivi – i film hollywoodinani sono, per esempio, parte del pane quotidiano nei canali televisivi di tutto il mondo» (*traduzione mia*).

tradizioni, i valori occidentali, facendo aspirare a modi di vita, pratiche e identità prettamente occidentali.

Tuttavia, lo studioso sottolinea che la tesi dell'imperialismo culturale deve essere trattata con cautela. Prima di tutto perché il contenuto e le forme dei media sono più fortemente variabili di quanto questa tesi non suggerisca. Inoltre, la ricontestualizzazione è un fenomeno complesso ed implica non solo la semplice colonizzazione, ma anche un processo attivo di appropriazione di quei caratteri e risultati che dipendono dalle varie circostanze che vengono a crearsi nei diversi contesti.

Dunque l'impatto dei *mass media* dipende soprattutto dalla ricontestualizzazione dei messaggi inviati dai *media* nei diversi contesti, le quali caratteristiche e circostanze strutturali, istituzionali, sociali, e culturali danno forma ai modi in cui i messaggi vengono ricevuti, interpretati, e soprattutto danno forma alle reazioni ai messaggi.

In conclusione, Fairclough considera la CDA come un elemento chiave per comprendere i cambiamenti sociali contemporanei, ed i tanti problemi del giorno d'oggi. Tuttavia, una comprensione chiara di ciò è possibile solo se si prende in considerazione la lingua – il discorso – quando si rivolge la propria attenzione alla globalizzazione.

Effettivamente, se si pensa ai flussi di globalizzazione, è possibile riconoscere palesemente che al loro interno sono inclusi anche il discorso/i discorsi, e cioè modi di rappresentare, costruire, e immaginare gli aspetti dei processi sociali. Inoltre, se si pensa ai cambiamenti che subiscono in funzione della globalizzazione l'attività, l'interazione, e l'interconnessione sociale, non si può fare a meno di considerare la creazione di nuove forme di comunicazione, o generi.

Un aspetto molto importante della ricerca di Fairclough è la particolare attenzione che rivolge all'influenza dei *media* e della mediazione sui processi di globalizzazione. Le sue argomentazioni in questo ambito possono essere riassunte in cinque punti: primo, i *mass media* sono un elemento cruciale per la diffusione e l'interpretazione dell'informazione su scala mondiale. Secondo, i messaggi di

questi mezzi sono mediati, e ciò significa che qualsiasi aspetto della vita venga rappresentato nei *mass media* passa sotto il controllo di particolari codici semiotici, convenzioni, norme e pratiche, che sono specifici dei *media*. Le forme ed i significati di questi messaggi vengono dunque trasformati durante questo processo. Terzo, il dominio globale delle grandi società trans-nazionali e la loro stretta connessione coi centri di potere politico, governo, e affari, fa sì che i mezzi di comunicazione di massa vengano usati per la disseminazione dei messaggi di questi centri. Quarto, l'impatto dei *mass media* e della mediazione non si può dare per scontato, poiché dipende anche dalla ricontestualizzazione dei messaggi mediatici in vari contesti, le cui specifiche caratteristiche strutturali, storiche, istituzionali, sociali e culturali, influiscono sulla ricezione e sull'impatto dei messaggi. Il quinto e ultimo punto riguarda il contributo della globalizzazione dei *mass media* alla costruzione di un pubblico ed un'opinione pubblica globale.

Questo specifico approccio alla CDA introdotto da Norman Fairclough è quindi utile per mostrare come i mezzi di comunicazione di massa costruiscano e contribuiscano a costruire alcuni eventi di portata globale ed un pubblico globale in grado di interpretare “come si deve” questi eventi.

3.2.2 Robert Phillipson e l'imperialismo linguistico

Lo studio dell'imperialismo linguistico si concentra sul come e il perché alcune lingue dominino lo scenario internazionale in maniera esplicita e teoricamente fondata. L'imperialismo linguistico ha caratterizzato l'azione di quegli stati-nazione che in passato hanno mirato ad eradicare l'Altro, costringendolo a cambiare la propria lingua con quella del 'dominatore'. Esso, insieme all'imperialismo dei media⁶⁰, può essere quindi considerato come una sottocategoria dell'imperialismo culturale.

Ansre, un sociolinguistica del Ghana, descrive l'imperialismo linguistico come segue:

⁶⁰ Ad esempio, l'ordine dell'informazione a livello mondiale.

The phenomenon in which the minds and the lives of the speakers of a language are dominated by another language to the point where they believe that they can and should use only the foreign language when it comes to the transaction dealing with more advanced aspects of life such as education, philosophy, literature, governments, the administration of justice, etc. [...] Linguistic imperialism has a way of warping the minds, attitudes, and aspirations of even the most noble in a society and preventing him from appreciating and realizing the full potentialities of the indigenous languages⁶¹ (1979: 12).

Come ci suggerisce questa affermazione, l'inglese in Africa è visto come una lingua imperialista, «la lingua dell'*americanizzazione* linguistica, una lingua di capitalismo globale [...] che crea e mantiene divisioni sociali che servono ad un'economia dominata principalmente da interessi economicamente stranieri, e in secondo luogo da una piccola parte di africani che aspirano alla borghesia» (Mazrui, 2004: 40-50). L'inglese gioca dunque un ruolo di suprema importanza nei processi di globalizzazione in corso, visti da molti studiosi come sinonimo di *americanizzazione*.

A questo punto, Phillipson prende in considerazione, criticandole, le politiche dell'insegnamento dell'inglese e del cosiddetto '*marketing* delle abilità comunicative'. E' proprio lì, secondo lo studioso britannico, che è possibile vedere lo spostamento dall'imperialismo linguistico a quello comunicativo. Difatti, l'utilizzo dell'inglese per le abilità comunicative a livello mondiale implica la disseminazione di stili enunciativi e forme di comunicazione tipici americani; generi e stili della cultura consumistica dominante, che la globalizzazione espande a livello planetario.

⁶¹ «Il fenomeno con cui le menti e le vite dei parlanti di una lingua sono dominati da un'altra lingua al punto da credere che possano e debbano utilizzare solo la lingua straniera per quanto attiene alle transazioni riguardanti gli aspetti più avanzati della vita, come l'istruzione, la filosofia, i governi, l'amministrazione della giustizia, ecc. [...]. L'imperialismo linguistico è capace di distorcere le menti, le attitudini, e le aspettative perfino del più nobile in una società, e di impedire di apprezzare e rendersi conto della piena potenzialità della lingua indigena» (*traduzione mia*)

Per le proprie ipotesi, Phillipson si avvale spesso degli studi di Hardt e Negri (2000), in cui viene dimostrato come è stato importante per le grandi società globali dominare non solo i *media*, ma anche il settore dell'istruzione, settore in rapida ascesa al servizio dell'economia, che produce consumatori piuttosto che cittadini critici. Lo studio di Phillipson, dunque, prende in considerazione l'istruzione come perno dal qualche è possibile muoversi per nuovi orientamenti dell'imperialismo linguistico odierno. A ben vedere l'imperialismo linguistico è inevitabilmente connesso con le pratiche del commercio, delle scienze, degli affari internazionali, dell'istruzione, della cultura e dei *media*: tutti settori che implicano risorse e attitudini materiali e che si evolvono in maniera dinamica.

Tuttavia occorre considerare che gli effetti dell'egemonia linguistica della lingua inglese non hanno sempre i risvolti positivi che il Regno Unito e gli Stati Uniti danno a credere. Infatti, le realtà più locali hanno da una parte un bisogno indispensabile di un mezzo globale per i loro propositi pragmatici e perfino per la sopravvivenza nell'economia globale, e dall'altra sanno che quel mezzo non è culturalmente o ideologicamente neutro, e quindi gli 'utenti' di quella lingua corrono il rischio apparentemente inevitabile di accettare l'egemonia, negando a sé stessi la comprensione della propria realtà (cfr. Kandiah, 2001).

Phillipson individua dieci fattori strutturali che hanno contribuito all'incremento dell'uso dell'inglese in Europa:

1. L'inglese è una dimensione integrante del processo di globalizzazione in corso nelle aree del commercio, della finanza, della politica, degli affari militari, della scienza, dell'istruzione e dei media;
2. Gli americani e i britannici hanno investito molto nella promozione della loro lingua fin dalla metà degli anni '50;
3. L'istruzione universitaria statunitense, inglese e australiana attrae ogni anno un numero crescente di studenti da tutto il mondo;
4. Ci sono stati sostanziali investimenti per l'insegnamento dell'inglese;

5. I livelli di competenza delle lingue straniere variano fortemente, ma è stato possibile constatare che c'è un maggior numero di persone con una buona padronanza dell'inglese nei Paesi demograficamente minori;
6. L'Europa continentale vede una tendenza crescente ad offrire corsi universitari insegnati in lingua inglese;
7. Le infrastrutture per l'analisi della lingua, il multilinguismo e i diritti linguistici sono povere e riflettono la mancanza di investimenti in questo campo;
8. La responsabilità per la politica linguistica viene assegnata ai ministeri degli affari esteri, istruzione, cultura e ricerca, e commercio;
9. C'è una connessione tra l'inglese e il sistema economico dominante le relazioni globali;
10. La mobilità del lavoro e dei matrimoni cross-culturali rafforzano un percorso di spostamento linguistico verso le lingue dominanti.

L'opinione di Phillipson è dunque che la lingua inglese debba essere situata in un'ecologia linguistica vasta, che comprenda i processi di gerarchizzazione delle lingue, una realtà di poteri nazionali e sovranazionali. Come ci fa notare, infatti,

Only a tiny fraction of the population of most countries in the world, including those often described as 'English speaking' countries in Africa and Asia, actually speaks English, meaning that the terms like 'English as a world language' grossly misrepresent the reality of the communication experience of most of the world's population⁶² (2009: 28).

Per lo studioso è infatti estremamente importante riflettere sul peso ideologico dei nostri concetti e come questi si relazionano, poichè probabilmente essi servono a legittimare ordini gerarchici nell'ambito linguistico. Questo tipo di

⁶² «Soltanto una porzione minuscola della popolazione della maggior parte dei Paesi nel mondo, inclusi quelli spesso descritti come 'anglofoni' in Africa e Asia, parlano veramente inglese. Ciò significa che termini come 'inglese come lingua mondiale' mal rappresentano ed esagerano la realtà dell'esperienza comunicativa della maggior parte della popolazione mondiale» (*traduzione mia*)

riflessione è di grande interesse anche per i singoli individui, poiché come ci ricorda Phillipson

[...] you don't have to be a sociologist to register that our world is increasingly dominated by Coca Cola, CNN, Microsoft, and the many transnational corporations for whom the key language is English, and who through processes of *McDonaldization*⁶³ are seeking to create and imagine, in Benedict Anderson's sense (1983), a global consumerist culture, a single market⁶⁴ (*ivi*: 29).

Ciò assume un valore ancora più veritiero se viene confrontato con l'esperienza personale di ognuno di noi. E' chiaro dal linguaggio di ogni giorno, reiterato dai giornali, dalle riviste, e dalle interazioni via internet: l'avanzamento tecnologico e l'intrattenimento utilizzano un lessico anglofono (nella maggior parte dei casi americano, e nella maggior parte dei casi senza che ce ne sia alcuna reale necessità) e così anche le generazioni che non possono fare a meno di queste cose. Ciò accade perché, soprattutto in Europa, siamo letteralmente 'bombardati' dalla comunicazione proveniente dall'America del Nord. Occorre ben riflettere sui dati seguenti: «we live in a world in which 80% of films shown in western Europe are of Californian origin, whereas 2% of films shown in North America are of European origin⁶⁵» (Hamelink, *op. cit.*: 114). Il peso dell'inglese e la sua influenza sulle nostre vite è ancora più rilevante di quanto si pensi. Inoltre, considerando che siamo quotidianamente esposti a questa lingua tramite il mezzo

⁶³ Ndr. Cfr. Ritzer (*op. cit.*) «aggressive, round-the-clock marketing, the controlled information flows that do not confront people with the long-term effects of an ecologically detrimental lifestyle, the competitive advantage against local cultural providers, the obstruction of local initiative, all converge into a reduction of local cultural space» (Hamelink, *op. cit.*: 112).

⁶⁴ «Non c'è bisogno di essere sociologi per rendersi conto che il nostro mondo è sempre più dominato da Coca Cola, CNN, Microsoft e tutte quelle società transnazionali per le quali la lingua chiave è l'inglese e che, attraverso processi di *mcdonaldizzazione*, stanno cercando di creare e immaginare, in termini di Benedict Anderson, una cultura consumistica globale, un unico mercato» (*traduzione mia*).

⁶⁵ «Viviamo in un mondo in cui l'80% dei film trasmessi in Europa occidentale sono di origine californiana, mentre il 2% dei film trasmessi in Nord America sono di origine Europea» (*traduzione mia*).

audiovisivo ed internet, il pericolo alle porte è sempre quello della perdita di vista della propria identità locale a favore di una lingua (o per meglio dire, porzioni di essa) al servizio di un'economia di stampo capitalista.

Infatti, oltre ad essere un mezzo di comunicazione ed un marcatore di identità, l'inglese è una grande merce, che per l'economia britannica è seconda per importanza solo al petrolio del Mare del Nord. Phillipson ci fa inoltre notare come le politiche di globalizzazione siano funzionali all'assicurare che il ruolo dell'inglese venga mantenuto e perpetuato, in larga parte attraverso il canale dell'istruzione. In questo frangente il giocatore di punta è la Banca Mondiale. Viene spesso ripetuto, difatti, che «the World Bank's real position [...] encourages the consolidation of the imperial languages⁶⁶» (Mazrui, 1997: 39), soprattutto nelle ex-colonie, e comunque nei Paesi del cosiddetto Terzo Mondo.

Robert Phillipson, per sostenere la propria tesi dell'imperialismo linguistico, si avvale dunque di un'ampia riflessione sui modelli dell'istruzione e la tendenza ormai pluridecennale a considerare l'inglese come la lingua chiave del progresso attraverso corsi di laurea insegnati in lingua inglese, ma in Paesi non-anglofoni. Egli ci ricorda che le aziende transnazionali sono sempre più attive nel determinare il contenuto dell'istruzione mondiale (cfr. anche Spring, 1999). Questo sviluppo riflette l'interesse predominante delle aziende nel produrre consumatori piuttosto che cittadini critici, ed in quanto l'istruzione è un sito chiave della riproduzione culturale, è logico che la Banca Mondiale e le aziende transnazionali stiano espandendo la loro influenza in questo settore.

Tuttavia, quel che maggiormente preoccupa lo studioso britannico è che nonostante l'esistenza di una rilevanza molto forte di una lingua sulle altre a livello mondiale esista davvero; a prescindere dal fatto che ci si trovi d'accordo o meno con la tesi dell'imperialismo linguistico, le politiche linguistiche che prendano in considerazione questo fattore siano raramente oggetto di attenzione da parte della politica o del mondo accademico.

In effetti, il potere associato all'inglese ha una forte influenza anche sulla sorte delle altre lingue che vengono utilizzate in contesti internazionali, in particolare su quella del francese. Una questione che si lega a ciò è anche quella della creazione

⁶⁶ «La vera posizione della Banca Mondiale [...] incoraggia la consolidazione delle lingue imperiali» (*traduzione mia*).

da parte degli Stati Uniti di un impero globale e delle implicazioni che ne conseguono per quanto attiene alle politiche linguistiche. Perché le lingue nei contesti di globalizzazione escono dai confini geo-politici. La tecnologia permette gli scambi immediati in tanti ambiti e, come ci ricorda Phillipson, l'economia globale è gestita da 'città globali' che hanno in comune l'utilizzo di una lingua in particolare, ossia l'inglese.

Inoltre, è possibile notare che l'inglese si "intrude" sempre più in territori prima occupati da altre lingue. Già nel 1997, Van Dijk (1997: 292) scrisse che le barriere linguistiche sono diventate via via delle barriere culturali e dell'erudizione, e che in ogni caso il più grande ostacolo incontrato dalla diversità linguistica è «the arrogance of linguistic power in Anglophone countries, and especially the USA⁶⁷».

Va da sé che esistono diversi fattori che contribuiscono all'attuale dominazione dell'inglese. Phillipson, attraverso metodi che richiamano quelli della ricerca sociale, li raggruppa in fattori strutturali (il collegamento dell'inglese con l'economia e la finanza globale, e il complesso militare industriale; la promozione dell'inglese da parte dei britannici e degli americani; investimenti per l'insegnamento dell'inglese dei sistemi educativi) e fattori ideologici (l'immaginario dell'inglese creato dai media, dalle culture popolari e di elite, le connotazioni di successo, necessità, e via discorrendo).

Oltre a ciò Phillipson ha avuto, negli ultimi anni, una preoccupazione crescente per il fatto che l'imperialismo linguistico stia investendo sempre di più il livello della comunicazione. Questa ipotesi non è trascurabile ed era stata già annotata in precedenza da Hardt e Negri, che scrissero che

The development of communication networks has an organic relationship to the emergence of the new world order – it is, in other words, effect and cause, product and producer. Communication not only expresses, but also organizes the movement of globalization. [...] This is why the communication industries have assumed such a central position. [...] Language, as it communicates, produces commodities,

⁶⁷ «l'arroganza del potere linguistico dei Paesi anglofoni, e specialmente gli USA» (*traduzione mia*).

but moreover produces subjectivities, puts them in relation, and orders them⁶⁸ (op. cit.: 32-3).

E' dunque verosimile che ci sia uno spostamento dall'imperialismo linguistico verso quello comunicativo, dell'insegnamento e del *marketing* delle cosiddette abilità comunicative. Ma questa moderna tendenza di accentuazione delle abilità comunicative, definite da "esperti", comporta la disseminazione di un linguaggio americano. La globalizzazione, poi, sta estendendo questo linguaggio globalmente, e come sostiene Phillipson, molto spesso senza che la loro etnocentricità venga percepita.

Ciò nonostante Phillipson è stato sempre ben attento, durante il suo percorso, a chiarire la sua posizione nei confronti dei parlanti delle lingue per così dire subalterne. Egli ritiene infatti, come già anticipato da Thompson (1991), che ci sia un'accettazione indiscussa delle ideologie egemoniche nel caso del mondo dei media, che in questo momento sono parte integrante delle imprese globali. Secondo lo studioso, i parlanti delle lingue che sono soggette ad imperialismo linguistico non sono vittime indifese, ma hanno una relazione complessa con le forze che incoraggiano la diffusione della lingua inglese, e credono nella legittimità dei poteri di queste forze.

La posizione dell'inglese è rafforzata anche dai requisiti di competenza per l'accesso agli studi superiori di molti Paesi e per molti tipi di impiego. E quando l'inglese viene sradicato dalle proprie culture nazionali, non significa che divenga culturalmente neutro. L'omissione di questo punto costituisce il fulcro della politica dell'inglese come lingua globale (cfr. Kayman, 2004). Ciò accade, secondo Phillipson, poiché il fine secondario è sempre quello dell'imposizione da parte degli statunitensi di imporre la propria visione della società e dell'economia sul mondo. L'inglesizzazione, sotto quest'ottica, rappresenta manifestamente una

⁶⁸ «Lo sviluppo di reti di comunicazione ha una relazione organica con l'emergere di un nuovo ordine mondiale – è cioè l'effetto e la causa, il prodotto e il produttore. La comunicazione non soltanto esprime, ma organizza il movimento della globalizzazione. [...] Questo è il motivo per il quale le industrie della comunicazione hanno assunto un ruolo centrale. [...] La lingua, così come comunica, produce beni, ma soprattutto produce soggettività e le mette in relazione, le ordina» (*traduzione mia*).

dimensione sia dell'*americanizzazione* che della globalizzazione. E' per questo motivo che Phillipson afferma con vigore da anni che reputa un grande pericolo ideologico l'etichettare l'inglese come lingua franca, nel caso in cui questa sia percepita come un mezzo culturalmente neutro e che mette tutti nella stessa posizione.

Phillipson considera il 'global English' come un prodotto, un processo, ed anche un progetto. Il 'global English' è un prodotto poiché rappresenta il codice, la forma usata in comunità di utenti diversi geograficamente e culturalmente. Esso è un processo, perché può essere considerato il mezzo attraverso cui i parlanti di una lingua si espandono a causa di agenti attivanti le strutture, le ideologie e gli usi che sottendono a questi fattori. Ma è anche un progetto poiché è uno scopo normativo far diventare l'inglese la lingua di base per una comunicazione internazionale in un numero sempre crescente di Paesi nel mondo. L'inglese, dunque, «is a central dimension of ideological control, perpetuating the subordination of colonial times into the present⁶⁹» (Phillipson, op. cit.: 111).

In ultima istanza, sarà bene prendere in considerazione delle distinzioni fatte dallo studioso britannico, il quale sostiene che l'inglese non debba essere considerato come una lingua franca, ma piuttosto una *lingua economica* (se si pensa all'immaginario di Hollywood, alla musica popolare, al consumismo e all'edonismo), una *lingua academica* (usata per le pubblicazioni scientifiche, alle conferenze internazionali, come mezzo per imparare dei contenuti all'università), una *lingua cultura* (radicata nei testi letterari), una *lingua bellica* (la lingua delle guerre tra stati, e Phillipson prende in considerazione l'aggressione da parte degli Stati Uniti ed i suoi alleati in Afghanistan e Iraq, e la costruzione di una presenza statunitense in tante nazioni), ed infine una *lingua americana* (perché la presenza mondiale dell'inglese è dovuta all'enorme impatto economico, militare e culturale degli Stati Uniti).

Oltre a ciò, Phillipson parla di inglese come *lingua frankensteiniana*. Se si pensa, infatti, al ruolo dell'inglese nelle antiche colonie, si può notare che questo fosse atto alla formazione di un'élite, un ruolo di inclusione ed esclusione sociale,

⁶⁹ «è una dimensione centrale di controllo ideologico, che perpetua la subordinazione della vecchia colonizzazione nel presente» (*traduzione mia*).

che in qualche modo c'è anche oggi. Ogni lingua, secondo Phillipson, può avere dei buoni e dei cattivi propositi, dei propositi umani o mostruosi. Il problema è che l'inglese tende ad essere proposto come lingua che serve solo per propositi lodevoli, mentre invece bisognerebbe sempre indagare sugli agenti che promuovono o limitano l'inglese e sui loro scopi.

Per quanto le idee di Robert Phillipson facciano ormai scalpore da un ventennio, essendo talvolta molto radicali, e che ci si trovi o meno d'accordo con esse, bisogna ammettere che il professore britannico ha comunque molti argomenti validi per supportare le proprie tesi. E' palese che vi sia un cosiddetto imperialismo linguistico nel mondo, e che questo sia ottenuto grazie alla penetrazione, alla frammentazione e alla marginalizzazione e alle ideologie di supremazia che circolano con il discorso. I cambiamenti della tecnologia della comunicazione hanno rivoluzionato l'impatto dell'inglese nel mondo, insieme all'espansione di una società di informazione, della globalizzazione e delle multinazionali. L'espansionismo statunitense non è più territoriale. L'occupazione si ottiene tramite mezzi economici, tecnologici e materiali, ed è sempre più assicurata dal controllo mentale ed elettronico, tramite la pubblicità e i prodotti *hollywoodiani*, dalle reti di collaborazione politica e scientifica che sostengono una struttura economica sfruttatrice, e come sostiene Phillipson, imperialista.

3.2.3 Jan Blommaert e la sociolinguistica critica della globalizzazione

Il sociolinguista (e antropologo linguista) belga Jan Blommaert, attraverso i suoi studi, in particolare *The Sociolinguistics of Globalization* (2010), ci invita a rivalutare le concezioni classiche della sociolinguistica, soprattutto quando la si studia rapportandola alla globalizzazione. La sua formula è piuttosto quella di una "sociolinguistica critica della globalizzazione" (*critical sociolinguistics of globalization*). Blommaert ritiene, infatti, che nella nostra particolare fase storica (che chiama "presente capitalista") la globalizzazione obblighi la sociolinguistica a staccarsi dai preconcetti e le distinzioni classiche, per ridefinirsi come una

sociolinguistica delle risorse mobili, strutturata in termini di reti, flussi, e movimenti “trans-contestuali” (*ivi*: 1).

Secondo Blommaert il problema dell’approccio classico alla sociolinguistica è essenzialmente quello di non aver considerato l’influenza della globalizzazione sul linguaggio, ed anzi, di aver pensato sempre alla globalizzazione come un ennesimo contesto nel quale il linguaggio viene praticato. Questa concezione, secondo lo studioso belga, precluderebbe la possibilità che le stesse occorrenze del linguaggio cambino, e che il tradizionale concetto di lingua venga rimosso e destabilizzato dal fenomeno della globalizzazione. Per questo motivo, Blommaert sostiene che gli studi sulla relazione tra lingua e globalizzazione non possano ridursi a delle mere teorie linguistiche, e che invece debbano essere parte di teorie del linguaggio nella società, o più precisamente, «of changing language in a changing society⁷⁰» (*ivi*: 2). Un approccio di questo tipo è da considerarsi urgente, perché come ci ricorda Hobsbawm (2007: 4) «while the actual scale of globalization remains modest [...] its political and cultural impact is disproportionately large⁷¹». In effetti, la globalizzazione (come ogni altro sviluppo del sistema in cui viviamo) è un qualcosa che produce opportunità, ma anche limiti; nuove possibilità, ma anche nuovi problemi; progresso, ma anche regresso.

Blommaert propone di avere una comprensione teoretica del concetto di spazio che sia più profonda rispetto al passato. Lo spazio, secondo Blommaert, è *verticale*, stratificato. Di fatto, ciascuno spazio orizzontale (quartiere, regione, Paese) è anche verticale: è uno spazio in cui si verificano grosse distinzioni politiche, culturali e sociali di ogni sorta. Queste distinzioni sono definite *indessicali*, e sono distinzioni che proiettano minute differenze linguistiche sugli schemi stratificati dell’attribuzione di valore sociale, culturale e politico. Gli elementi organizzati in questo tipo di spazio sono locali, ma anche translocali; reali, ma anche virtuali, e tutto ciò ha il suo effetto sulla struttura e sullo sviluppo dei repertori linguistici e sugli schemi linguistici che utilizziamo.

⁷⁰ «di un linguaggio che cambia in una società che cambia» (*traduzione mia*).

⁷¹ «mentre l’effettiva scala della globalizzazione resta modesta [...] il suo impatto politico e culturale è talmente vasto da essere sproporzionato»

Blommaert ritiene che la profonda trasformazione discorsiva non sia necessariamente segno di una profonda trasformazione socio-strutturale, bensì essa sia il segno di una trasformazione culturale, politica e ideologica relativamente superficiale, parte dei processi di globalizzazione geoculturale. In ciò Blommaert si distingue da Fairclough, e sostiene inoltre che quest'ultimo commetta l'errore di confondere la globalizzazione geopolitica con quella geoculturale. Blommaert sostiene infatti che Fairclough unisca i reali processi di globalizzazione con i modi in cui questi sono rappresentati a livello discorsivo, mentre invece questi ultimi sarebbero innovazioni molto più recenti rispetto ai processi.

Jan Blommaert si distingue anche dalla posizione imperialista di Phillipson, offrendo una teoria basata sulla mobilità e su vere e proprie parti della lingua. In *The Sociolinguistics of Globalization*, infatti, vengono esplorati i corsi di "accento americano" tenuti su internet, ad esempio. In ogni caso, nonostante le differenze con gli altri studiosi, anche Blommaert si iscrive a quel circolo di ricercatori che, d'accordo con le visioni di Zygmunt Bauman (vedi *par.* 1) pensano che la globalizzazione sia un processo dal quale alcune persone traggono enormi benefici, ed altre traggono solo perdite. Per queste persone, definite vittime, la globalizzazione rappresenta più che altro un ostacolo. Ma le analisi di Blommaert dimostrano anche che lo stato è un fattore decisivo nella creazione di questi problemi. Lo stato, infatti, si immagina in termini modernisti e utilizza l'immagine modernista della lingua come uno strumento per dividere e discriminare i migranti (*op. cit.*: 26).

Un altro punto che distingue lo studio di Blommaert è la differente visione del concetto di 'scala'. Questo non è più un concetto che illustra uno spazio, ma piuttosto un movimento: quello fatto dalle persone e dai messaggi che si spostano in uno spazio pieno di codici, norme e aspettative. I concetti, quindi, identificano il salto da una scala all'altra (*ivi*: 33), e la connessione tra le scale è di tipo indessicale: essa risiede nel modo in cui le istanze uniche della comunicazione sono identificate indessicalmente in una comunicazione strutturata e comprensibile, che punti a norme, generi, tradizioni, aspettative ordinate socialmente e culturalmente, dunque a fenomeni di scala maggiore. Inoltre, per Blommaert esistono due direzioni dell'indessicalità: la presupposizione, il

recupero dei significati disponibili; e l'implicazione, ossia la produzione di nuovi significati.

Anche il concetto di indessicalità viene incrementato dalle ricerche di Blommaert. Ad esempio, egli teorizza l'esistenza degli ordini di indessicalità. L'indessicalità, infatti, nonostante operi a livello implicito della strutturazione linguistica/semiotica è ordinata. Essa è ordinata in due modi: ordini indessicali e registri. I primi si riscontrano negli schemi di stabilità che sono percepibili come tipi di pratiche semiotiche che si muovono in direzioni prevedibili (di prevedibile presupposizione o implicazione). I secondi sono forme linguistiche schematizzate che indicizzano specifiche persone e ruoli sociali che invocano all'organizzazione delle pratiche di interazione linguistica. Queste forme di ordini indessicali hanno delle lunghe e complesse storie connesse con quelle della formazione degli stati-nazione e con i loro corollari sociolinguistici e culturali, ma mostrano anche un certo grado di variabilità, perché possono scoppiare e sparire sotto la pressione dei macro-sviluppi, come ad esempio quelli legati al consumismo capitalista.

Un ultimo concetto al quale occorre prestare attenzione per capire lo studio di Blommaert è quello del policentrismo, e cioè le svariate manifestazioni del centro e delle periferie. Ciò è importante per capire la discussione teoretica sulla sociolinguistica delle risorse mobili nel quale gli strumenti linguistici di un luogo possono essere trasferiti e possono acquisire diversi significati in un altro luogo, anche se questo comporta una valutazione critica dei diritti linguistici e del linguicidio⁷² (cfr. Phillipson, *op. cit.*; Skutnabb-Kangas, *op. cit.*).

⁷² In riferimento a ciò, lo studioso belga asserisce che «the crux of the matter is that we need to think of issues such as linguistic inequality as being organized around concrete resources, not around languages in general but specific registers, varieties, genres. And such concrete resources follow the predicament of their users: when the latter are socially mobile, their resources will follow this trajectory; when they are socially marginal, their resources will also be disqualified. In both cases, the challenge is to think of language as mobile complex of concrete resources. If we fail to do that, we risk drawing a caricature of social realities and becoming very upset about that caricature rather than about an accurate replica of social processes» (*op. cit.*: 47). «Il nodo della questione è che dobbiamo pensare ai problemi come la disegualianza linguistica in quanto organizzazione di risorse concrete, non in quanto lingua in generale bensì a specifici registri, varietà, generi. E queste risorse concrete seguono le situazioni difficili dei propri utenti: quando questi sono socialmente mobili, le loro risorse seguiranno la loro traiettoria; quando sono

A questo proposito l'autore porta numerosi esempi, come quello dei siti che “vendono accenti” americani a parlanti non-nativi che vogliono trovare lavoro, e quello dell'insegnamento dell'inglese in Sud Africa. Attraverso la prima analisi è possibile evincere che «selling American accent means selling an image of America, the world and one's own position therein⁷³» (op. cit.: 22).

La seconda analisi, quella che riguarda le questioni linguistiche nelle scuole superiori del Sud Africa, Paese situato nella periferia della società, ci mostra che lì coloro che non riescano a rispettare le norme (linguistiche) vengano immediatamente qualificati come “anormali”, “marginali” (ivi: 80). Solo che in Sud Africa, sebbene la lingua della scuola sia l'inglese, i parlanti usano norme diverse da quelle utilizzate nel “centro” della società. I parlanti della periferia hanno infatti adottato le norme dal centro, ma le hanno modificate per i propri scopi, instaurando così un nuovo insieme di norme periferiche. Le norme del centro sono definite da Blommaert come “materiale linguistico globalizzato” e la sua penetrazione lo fa diventare «adapted to a local sociolinguistic environment and begins to function there as a local resource, only loosely connected to its globalized origins⁷⁴» (ivi: 81).

Tutto ciò ci porta alla questione dei repertori e delle competenze linguistiche. Blommaert nota che molto spesso le persone possiedono dei repertori linguistici che sono per così dire “troncati” (*truncated repertoires*) (ivi: 103). Il fenomeno non riguarda solo i parlanti che apprendono delle lingue diverse da quella madre, ma anche gli stessi parlanti nativi. I parlanti nativi, infatti, non sono parlanti perfetti e, come giustamente asserisce Blommaert

There is nothing wrong with that phenomenon of partial competence:
no one needs all the resources that a language potentially provides.

socialmente marginali, anche le loro risorse verranno squalificate. In entrambi i casi, rischiamo di dare un'immagine caricaturale delle realtà sociali e essere più disturbati da questa caricatura che dalla riproduzione accurata dei processi sociali» (*traduzione mia*).

⁷³ «Vendere l'accento americano è vendere un'immagine dell'America, del mondo e della propria posizione al suo interno» (*traduzione mia*).

⁷⁴ «adatto all'ambiente sociolinguistico locale e che inizia a funzionare come una risorsa locale, essendo solo vagamente attaccato alle proprie origini globalizzate» (*traduzione mia*).

We all have specific language competences and skills: we can use particular genres quite acceptably, speak in registers that are typical of some social roles and identities, produce the accents of our native regions, and deploy the schooled literacy of our education trajectories. Our real ‘language’ is very much a biographical given, the structure of which reflects our own histories and those of the communities in which we spent our lives⁷⁵ (*ibidem*).

Eppure ciò non significa che la nostra padronanza della L1 sia uguale per ogni dominio. Infatti, sebbene un parlante (nativo o meno) abbia una perfetta padronanza della lingua in un dominio, è altamente probabile che lo stesso parlante abbia una padronanza della stessa lingua notevolmente limitata per un dominio diverso. Per sostenere questa tesi, Blommaert esamina un *corpus* di 56 campioni di frodi via *email*, tutte provenienti dalla cosiddetta periferia del mondo, e tutte scritte in inglese. In queste *email* è possibile notare che i mittenti possiedono, sì, una certa competenza, ma una competenza che egli identifica come “checkered competence”, e cioè una competenza parziale nella quale uno stesso parlante è molto competente in un’area, ma è incompetente in un’altra. Per Blommaert questo fenomeno è una manifestazione della globalizzazione, che espone quotidianamente all’uso dell’inglese in alcuni domini, piuttosto che in altri, e che ha incrementato i flussi migratori.

Dalla citazione poco più sopra si evince, poi, un altro tratto fondamentale del pensiero di Blommaert: l’idea di includere la storia nell’approccio alla sociolinguistica. Partendo dal presupposto che si possa osservare la globalizzazione in maniera sincronica, ma la si possa capire solamente in maniera storica (*ivi*: 137; cfr. Fairclough *op. cit.*), egli afferma che «every act of language is an act that is grounded in historical connections between current

⁷⁵ «Non c’è nulla di sbagliato nel fenomeno della competenza parziale: nessuno ha bisogno di tutte le risorse che una lingua può potenzialmente fornire. Tutti abbiamo delle specifiche abilità e competenze: siamo in grado di usare i generi in maniera piuttosto accettabile, utilizzare registri tipici di dati ruoli sociali e identità, produrre accenti regionali, fare uso delle competenze impartite dai nostri orientamenti scolastici. La nostra ‘lingua’ è più che altro un dato biografico, la cui struttura riflette le nostre storie e quelle delle comunità nelle quali abbiamo trascorso le nostre vite» (*traduzione mia*).

statements and prior ones – connections that are related to the social order and are thus not random but ordered⁷⁶» (*ivi*: 138). La sua idea è dunque quella della necessità di de-sincronizzare l'approccio alla sociolinguistica, in favore di una storicizzazione, che tenga conto del *background* storico e culturale della lingua.

Insomma, l'idea di Blommaert prevede una sociolinguistica che studia il mondo, piuttosto che il "villaggio", poiché a sua avviso occorre che la sociolinguistica rifaccia le proprie fondamenta per bilanciarsi bene negli attuali fenomeni e processi. Per questo motivo è importante, secondo il sociolinguista belga, che si sacrifichi il concetto Saussuriano di sincronia. I fenomeni linguistici devono, al contrario di quel che sosteneva il linguista svizzero, essere esaminati tenendo conto anche della loro collocazione nello spazio e nel tempo. Blommaert è dell'opinione che un tale spostamento rappresenterebbe la base di uno studio della lingua nella società, e non solo nei metodi o nel vocabolario. L'immagine fondamentale della lingua, quindi, si sposterebbe ora da una posizione statica, totalizzata e immobile, verso un'immagine dinamica, frammentata e mobile. E' da questo tipo di immagine che bisogna partire per lavorare su un mondo sociolinguistico che sia un sistema fatto di località relativamente autonome, ognuna delle quali ha la propria storicità e le proprie strutture di esperienza e condotta normativa.

Di conseguenza, le risorse e i repertori sociolinguistici appaiono in forme diverse e vanno compresi in quanto "troncati" o "incompleti". Blommaert, attraverso i propri studi, cerca perciò di dimostrare come le contemporanee realtà sociolinguistiche della globalizzazione articolino nuovi modelli di inequità, facendo sì che la lingua diventi un problema per molte persone. La globalizzazione, in effetti, è un qualcosa che comporta «winners and losers, a top as well as a bottom, and centers as well as peripheries [...] as the locus from which we need to look at globalization⁷⁷» (*ivi*: 197). Quest'ultimo è uno dei punti cardine dello studio di Blommaert, che si impone di lavorare staccandosi dalla

⁷⁶ «Ogni atto linguistico è basato sulle connessioni storiche tra le affermazioni correnti e quelle precedenti; connessioni che si riferiscono ad ordini sociali, e che sono quindi non casuali, ma ordinate» (*traduzione mia*).

⁷⁷ «vincitori e vinti, superiori, ma anche inferiori, e centri ma anche periferie [...] come *locus* dal quale occorre osservare la globalizzazione» (*traduzione mia*).

prospettiva metropolitana sulla globalizzazione, che pone l'accento sull'uniformità dei suoi processi, e lavorare invece in una prospettiva che renda giustizia a quella che egli chiama 'globalizzazione vernacolare' (cfr. *ibidem*): la miriade di modi attraverso i quali i processi di globalizzazione entrano le condizioni e le circostanze locali e diventano realtà localizzate.

Inoltre, Blommaert ritiene che sia bene lavorare allontanandosi dal preconcetto dello studio della globalizzazione della lingua in termini di mera oppressione o imperialismo (cfr. Phillipson, *op. cit.*). Egli ci ricorda che

Certainly there is oppression, and perhaps there is imperialism, but such patterns occur in certain segments of society only and so are locked into specific scale-levels. Elsewhere in society, realities may be profoundly different, and it is our task to take these realities into account as well⁷⁸ (*ibidem*).

Questo approccio ci sembra includere un'analisi piuttosto neutra del fenomeno, senza per questo negare una certa obiettività di certe posizioni più "estreme" o "dai chiari orientamenti". Un'analisi, dunque, che prenda in considerazione soprattutto il fatto che nel mondo ci sono persone il cui destino dipende dalle considerazioni e dai giudizi che vengono dati anche solo sulla base delle conoscenze linguistiche in lingua inglese che si posseggono in quest'era globalizzata e globalizzante.

Quanto finora esposto non ha minimamente la pretesa di essere uno studio esaustivo sui processi di globalizzazione e sulla sociolinguistica della globalizzazione. Tuttavia, riteniamo questa nostra relazione, seppur breve, un sunto sull'avanzamento degli studi nell'ambito della sociologia del linguaggio che prenda in considerazione la stretta relazione di quest'ultimo con il fenomeno della globalizzazione.

⁷⁸ «C'è certamente dell'oppressione, e forse anche dell'imperialismo, ma questi schemi si verificano soltanto in determinati segmenti della società e sono confinati a specifici livelli. Altrove nella società, le realtà potrebbero essere profondamente diverse, ed è nostro dovere prendere anche queste realtà in considerazione» (*traduzione mia*).

In particolare, si può notare che la sociolinguistica della globalizzazione rappresenta un campo di studi con idee e teorie tra loro molto variegata, e che si differenziano almeno quanto si differenziano le varie posizioni degli studiosi che si sono confrontati con il tema della globalizzazione in sé. Eppure nessuna di queste ipotesi si esclude l'una con l'altra.

In effetti, essendo la globalizzazione un insieme di processi di natura estremamente multiforme e complessa, la sua relazione con il linguaggio e la lingua sarà altrettanto ricca di sfaccettature. La ricchezza degli studi in merito, seppur nelle sue sostanziali differenze interne, ci permette di avere delle larghe vedute, inclini alle innumerevoli possibilità di riflessione che ci vengono sottoposti. Si può poi propendere per una teoria piuttosto che un'altra, o non essere d'accordo con quanto finora affermato, ma quel che è certo è che Fairclough, Phillipson, Blommaert, e tutti gli altri illustri nomi fatti finora, ci sono di grande aiuto per comprendere dei fenomeni ai quali siamo sottoposti ogni giorno, ma che non riusciamo probabilmente a cogliere. Ma soprattutto, le loro teorie ci saranno utili per capire l'ipotesi che verrà esposta nel successivo capitolo, e cioè l'ipotesi del doppiaggio come 'democrazia culturale'.

CAPITOLO 4

TRADUZIONE AUDIOVISIVA E GLOBALIZZAZIONE: IL DOPPIAGGIO COME “DEMOCRAZIA CULTURALE”

4.1. Media, comunicazione e globalizzazione

Da quanto finora detto si evince che lo sviluppo dei mezzi di comunicazione ha da sempre giocato un ruolo fondamentale nella nascita di quella che oggi definiamo 'società moderna'. Risulta perciò chiaro che per comprendere la modernità, le sue caratteristiche istituzionali e le condizioni di vita da essa create, occorra esaminare l'impatto dei mezzi di comunicazione sulla vita di ogni giorno e, soprattutto, sulla collettività.

Da quando sono diventati un bene di consumo di massa, i mezzi di comunicazione fanno sì che il loro uso implichi delle nuove forme di relazioni sociali e nuovi modi non solo di rapportarsi agli altri, ma anche a sé stessi. In effetti, come abbiamo detto più volte in precedenza, i mezzi di comunicazione di massa trasformano l'organizzazione spazio-temporale, poiché per la prima volta le interazioni sociali sono indipendenti dalla condivisione di uno stesso ambiente.

Inoltre, come ci ricorda Thompson (*op. cit.*: 14),

Lo sviluppo dei mezzi di comunicazione non solo ha reso visibile
il potere in nuovi modi, ma lo ha fatto su una scala senza precedenti:
la visibilità assicurata dai media è oggi effettivamente globale.

Dunque, se si vogliono davvero comprendere le conseguenze di simili sviluppi, bisogna assolutamente tenere conto dei particolari contesti all'interno dei quali i prodotti dei media vengono ricevuti e interpretati. Perché i mezzi di comunicazione sono dotati di una dimensione (un vero e proprio potere) simbolica

molto importante: essi producono, conservano e mettono in circolazione materiali che le persone considerano come dotati di significato. Questa attività simbolica è di importanza vitale nella vita sociale degli individui, poiché essi vi si impegnano costantemente, comunicando gli uni con gli altri e scambiandosi informazioni. Nel loro processo di produzione di forme simboliche, inoltre, le persone compiono delle azioni che possono intervenire sul corso degli eventi e generare conseguenze di diversi tipi. Questo fattore è molto importante e bisogna tenerlo bene a mente, se si vogliono capire le interazioni scaturite dall'utilizzo dei mezzi di comunicazione.

Un'altra condizione imprescindibile consiste nel fatto che la produzione e la trasmissione di queste forme simboliche implicino necessariamente l'utilizzo di un mezzo tecnico che consenta, in primis, la produzione di più copie del prodotto. Proprio questa caratteristica di riproducibilità delle forme simboliche è «alla base dello sfruttamento commerciale dei mezzi tecnici di comunicazione» (*ivi*: 35), che “mercifica” (*ibidem*), ovvero trasforma le forme simboliche in merci pronte per la compravendita, trovando anche dei modi per aumentare e controllare la capacità di riproduzione.

Un terzo aspetto molto importante di questi mezzi riguarda la distanziamento spazio-temporale che essi sono in grado di fornire. I messaggi che ci vengono inviati dai mezzi di comunicazione, grazie alle loro componenti tecniche, possono essere letti, ascoltati, visti da persone che si trovano in contesti diversi (ed a volte parecchio lontani) dal luogo e dal tempo di produzione originario dei messaggi. L'abbattimento di queste distanze spazio-temporali fa sì che avvenga una modificazione anche a livello delle circostanze spazio-temporali nelle quali gli individui agiscono, poiché essi possono agire e interagire anche a distanza.

Ora che abbiamo chiarito questi punti, occorrerà prestare attenzione a un dato: non tutti i mezzi di comunicazione che hanno le caratteristiche sopraelencate possono essere definiti “di massa” come spesso erroneamente si fa. Infatti si tende a pensare che la condizione essenziale perché il mezzo di comunicazione possa essere definito “di massa” sia la ricezione del prodotto da parte di un numero rilevante di individui, quando invece quel che conta è l'accessibilità del prodotto in linea di principio a svariati destinatari. Perciò, come asserisce Thompson (*ivi*:

44), ciò che realmente si può descrivere come una “comunicazione di massa” deve necessariamente consistere in

Una serie di fenomeni emersi nel corso della storia, grazie allo sviluppo di istituzioni che hanno cercato di sfruttare nuove opportunità per raccogliere e registrare informazioni, per produrre e riprodurre forme simboliche, e per trasmettere informazioni e forme simboliche a una pluralità di destinatari in cambio di un qualche tipo di compenso finanziario.

Il fatto che la comunicazione di massa richieda un compenso di tipo finanziario è inevitabilmente legato alla componente commerciale di questo tipo di comunicazione. Effettivamente, la comunicazione di massa è inseparabile dalla cosiddetta industria mediale, ossia quel tipo di industria che si occupa della produzione di forme simboliche e della loro diffusione, oggi su scala globale. Questo tipo di industrie trasformano le forme simboliche prodotte dai mezzi di comunicazione in merci, in virtù della loro valorizzazione economica. E visto che le forme simboliche prodotte dalle industrie medialie sono sempre soggette a questo processo di valorizzazione economica, va da sé che la comunicazione di massa comporti sempre il procedimento di mercificazione delle forme simboliche.

La comunicazione di massa consta poi di altri aspetti che riteniamo siano di fondamentale importanza. Infatti, l’abbattimento delle barriere spazio-temporali implica una separazione di tipo strutturale dal processo di produzione del messaggio, cosa che porta inevitabilmente il pubblico ad essere abbandonato alla propria personale interpretazione del messaggio. D’altronde, il produttore del messaggio non è in grado di correggere o spiegare i possibili fraintendimenti che possono verificarsi poiché è impossibilitato a garantire la propria presenza fisica dinnanzi al pubblico. Proprio il pubblico, inoltre, dispone veramente di scarso potere nel processo di determinazione dell’argomento e del contenuto della comunicazione. Ciò non significa che gli spettatori siano necessariamente del tutto impotenti o passivi, sebbene tendano ad accettare i contenuti e ad integrarli massicciamente nelle loro vite. D’altro canto, la cancellazione dai palinsesti di una

determinata trasmissione, ad esempio, avviene a causa del potere esercitato dal pubblico che, non accettando di buon grado il contenuto dello *show*, l'ha reso una fonte di perdita per l'industria mediale. Inoltre l'ampia accessibilità garantita dalla soppressione dei vincoli di spazio e tempo ha fatto sì che l'interesse da parte delle istituzioni che si occupano della produzione e della diffusione su vasta scala dei beni simbolici crescesse così tanto da creare una vera e propria industria, che di conseguenza ha reso questi beni simbolici largamente accessibili un vero e proprio fenomeno sociale, rilevante e pervasivo.

Lo sganciamento dallo spazio e dal tempo hanno infatti portato alla scoperta della cosiddetta "simultaneità despazializzata" (cfr. Nowotny, 1988): l'esperienza della contemporaneità, essendo separata dalla propria condizione spaziale permette che eventi che accadono in luoghi lontani nello spazio siano percepiti come simultanei. Le condizioni di 'qui' e 'ora' diventano l'una indipendente dall'altra, e il momento presente, la simultaneità, diviene globale.

E' chiaro che se i mezzi di comunicazione di massa creano una situazione in cui l'esperienza dei piani temporali del presente e del passato si sovrappongono, essi non fanno altro che creare un nuovo mondo, ch'è possibile chiamare "mondo mediato" (cfr. Thompson, *op. cit.*); un mondo nel quale i prodotti simbolici modellano in maniera sempre maggiore la nostra conoscenza dell'universo (oltre alla porzione della quale abbiamo esperienza diretta e personale) e le nostre prospettive sulla posizione che occupano in esso. Facendo così i prodotti mediatici plasmano il senso del mondo.

Difatti le distorsioni spazio-temporali attuate dai media mutano il senso di appartenenza dei gruppi e delle comunità, poiché questo senso scaturisce in larga parte dal fatto (o meglio, dalla convinzione) di condividere una storia e un luogo. Tuttavia, quando la nostra percezione del passato e il nostro senso del mondo e del posto che in esso occupiamo dipendono da forme simboliche mediate, anche il senso dei gruppi e delle comunità con le quali condividere origini e destino cambiano: sentiamo, infatti, «di appartenere a gruppi e comunità costituiti almeno in parte dai media» (*ivi*: 55).

In ultima istanza, richiameremo l'attenzione su un aspetto molto importante che ha a che fare con il processo di interpretazione, ovvero il processo di

appropriazione. Quando interpretano le forme simboliche, infatti, gli individui includono anche la comprensione di sé e degli altri, che utilizzano come strumento di autoriflessione e di riflessione. Perciò, quando il pubblico si appropria del contenuto di un messaggio mediato, fa proprio il significato di questo messaggio, lo assimila e lo incorpora alla propria vita. E' ovvio che questa sia un'arma a doppio taglio, perché il rischio è che il pubblico tenda a ricalcare comportamenti e simboli culturali tipici di altre comunità nella propria, in modo del tutto innaturale.

Tra i mezzi di comunicazione di massa hanno particolare rilievo, per il nostro lavoro e per le caratteristiche del tutto peculiari dei mezzi, la televisione e il cinema. In effetti, la televisione ed il cinema (e in generale il mezzo audiovisivo) hanno una ricchezza espressiva che li avvicina alla comunicazione interpersonale, poiché i protagonisti dei prodotti audiovisivi possono essere visti, ma anche ascoltati, e si spostano nello spazio e nel tempo in modo simile a quello delle persone nella vita di tutti i giorni. Questo crea quella che è stata definita "esperienza spazio-temporale discontinua", che si verifica quando i fruitori dei prodotti audiovisivi, per via delle caratteristiche intrinseche del mezzo, sono costretti a sospendere, per un certo grado, le strutture spazio-temporali della loro quotidianità in modo da orientarsi temporaneamente verso le strutture dalle coordinate differenti che sono proprie del prodotto audiovisivo (cfr. *ivi*).

Inoltre, il mezzo audiovisivo consta di quella che Thompson chiama "televisibilità"⁷⁹, ovvero quella caratteristica per la quale i produttori dei messaggi simbolici contenuti nel mezzo audiovisivo combinano la loro presenza audiovisiva con la loro effettiva lontananza spazio-temporale. Accade così che le persone che i riceventi dei messaggi conoscono attraverso il mezzo audiovisivo siano in realtà dei personaggi dai tratti distintivi definiti essenzialmente all'interno del mezzo mediatico. Questi personaggi sono costruiti solo all'interno dei media, a distanza e la loro relazione con gli individui che ricevono i loro messaggi è fatta di simpatia, amore, antipatia, disprezzo, e di una certa forma di identificazione da

⁷⁹ Effettivamente Thompson prende in esame solamente il mezzo televisivo, ma noi estenderemo questa caratteristica anche al cinema e al mezzo audiovisivo in generale.

parte del pubblico. In tutto ciò, però, bisogna tener presente che tutte le caratteristiche che il pubblico vede e percepisce non possono essere né confermate né smentite dal tipo di interazione dialogica che invece si ha nella comunicazione faccia a faccia. E come afferma Thompson, è proprio questo dato a creare l'aura che «talvolta ammantava i personaggi televisivi, un'aura creata, in parte, proprio dalla distanza che li separa (*i personaggi, N.d.A.*) dagli spettatori».

Il rapporto che si instaura tra i produttori e i destinatari dei messaggi audiovisivi è un rapporto che può definirsi di reciproca dipendenza:

i riceventi dipendono dai produttori per il contenuto della rappresentazione cui assistono accendendo la televisione, a loro volta i produttori dipendono dalla disponibilità dei riceventi ad assumere la posizione di spettatori e ad accordare il loro consenso (*ivi: 143*).

Sebbene i produttori siano in grado di prendere decisioni sul corso e sul contenuto delle rappresentazioni audiovisive, essi dipendono fortemente dai fruitori delle opere audiovisive, in quanto condizione *sine qua non* della loro esistenza in qualità produttori.

I mezzi audiovisivi (insieme, certamente, agli altri mezzi di comunicazione di massa) hanno svolto fin dall'inizio un ruolo fondamentale nella diffusione culturale che fa parte dei processi di globalizzazione. Effettivamente, le immagini che vengono trasmesse dal mezzo televisivo, ad esempio, sulle attività di altri lontani possono stimolare gli individui a fare le stesse cose, o addirittura portarli a compiere forme di azione collettiva (com'è accaduto recentemente in Libia e in altri Paesi che hanno preso parte alle forme di ribellione ascritte alla "primavera araba"). Questo è un dato di grande interesse, poiché come ben annotato da Thompson (*ivi: 166*),

il fenomeno dell'azione in risposta concertata dimostra che i media non si limitano a raccontare un mondo sociale che per il resto rimane uguale a come sarebbe se essi non esistessero. E' vero il contrario: i media concorrono a costruirlo.

Questo fenomeno viene chiaramente accentuato dalla globalizzazione, che immette la comunicazione del mondo moderno in una scala di diffusione planetaria, che diffonde messaggi e universi culturali con rapidità nel mondo. Ma la globalizzazione delle comunicazioni, come abbiamo già visto, si è rivelata un processo molto squilibrato, che ha avvantaggiato alcuni, svantaggiandone altri. In effetti i prodotti mediatici circolano, almeno in potenza, internazionalmente: le opere vengono prodotte in un Paese e vengono distribuite non solo sul mercato interno, ma anche sul mercato globale. Chiaramente, anche in questa situazione è possibile riscontrare una profonda asimmetria: già dagli anni settanta si sa che il traffico dei prodotti e delle opere audiovisive si spinge da quei Paesi che sono principali esportatori verso il resto del mondo⁸⁰. Sin dagli esordi del cinema, il primato in questo campo è detenuto dagli Stati Uniti, che hanno sempre esportato molto più di quello che importano (tramite il loro sistema fatto di *majors* e grazie alle vicissitudini storiche, economiche e politiche esaminate nel capitolo 2). Certo, anche Paesi europei come la Gran Bretagna, la Francia, la Spagna e la Germania possono dirsi in buone posizioni, ma c'è da tenere conto che i prodotti di questi Paesi non necessitano di una traduzione per poter essere esportati nei mercati di altri Paesi anglofoni, francofoni, ispanofoni e germanofoni. Inoltre, questi stessi Paesi importano comunque una quantità piuttosto significativa di programmi dagli Stati Uniti. Cosa accade ai prodotti audiovisivi di altri Paesi le cui lingue non hanno diffusione oltre i confini interni, è presto detto: non si esportano a dovere. La loro circolazione è confinata ai cineforum universitari, ai cinema *d'essai*, agli studenti di lingue per fini didattici, alle case delle tante persone che ogni giorno lasciano il proprio Paese di origine⁸¹.

Nel campo dello spettacolo, dunque, il potere statunitense è ancora incontrastato. Ciò si deve anche al fatto che l'importazione delle serie TV americane è, fin dall'avvento delle reti televisive private, un modo molto efficace e finanziariamente allettante per riempire i palinsesti. Proprio questi ultimi sono

⁸⁰ Cfr. Nordenstreng - Varis, 1974.

⁸¹ Inoltre c'è da tener presente che questa forma di squilibrio ha anche delle radici storiche ed economiche, non solo linguistiche: basti pensare che i primi modelli di diffusione mondiale di prodotti mediali furono quelli delle testate giornalistiche e poi dei telegiornali, e questi avevano sede a Londra, Parigi, New York.

stati spesso oggetto di ricerche molto interessanti sui modelli di consumo all'interno del processo di globalizzazione della comunicazione (cfr. Kats – Weddel, 1977; Sepstrup, 1990), anche se occorre tener ben presente che l'accesso alla televisione è rimasto per molti anni limitato solo ad una porzione relativamente piccola della popolazione mondiale. I palinsesti possono infatti suggerirci, almeno in piccola parte, qualcosa sui fruitori delle opere audiovisive e sul grado di comprensione e appropriazione dei contenuti da essi mostrato. Ad esempio, se prendiamo i palinsesti di tutte le nazioni che utilizzano la tecnica del doppiaggio, noteremo che la maggior parte dei programmi americani vengono trasmessi da emittenti private. Ciò è un dato sociologicamente rilevante, poiché negli stati europei di madrelingua diversa dall'inglese si palesa in qualche modo il modello industriale americano, che si regge sulla privatizzazione, sull'economia e il commercio di grandi colossi privati. Si potrebbe arrivare a ipotizzare, dunque, che l'americanità penetri attraverso il canale del privato, ed il pubblico si riservi di mantenere quell'aura di località, di rispetto per la nazione. Anche l'orario in cui vengono trasmessi i prodotti audiovisivi americani potrebbe servirci a capire quale tipo di spettatore fruisca dell'americanità.

Ci riserviamo di esaminare questi fattori a dovere in un'altra sede e con modi e procedimenti consoni alla ricerca sociale, ma per ora teniamo a sottolineare che le analisi dei palinsesti televisivi sono utili quando prendono in considerazione non solo i modelli di comprensione, ma anche gli usi dei materiali simbolici che i destinatari fanno, come li interpretano e li incorporano nelle pratiche della loro vita quotidiana.

Molte delle ricerche in questo campo sono servite a propugnare una teoria secondo la quale gli interessi economici e commerciali delle grandi compagnie transnazionali e multinazionali di origine statunitense avrebbero fatto da motore per il processo di globalizzazione della comunicazione. Secondo questa teoria agli interessi di queste società avrebbero spesso corrisposto altri interessi da parte di autorità politiche e militari, spesso statunitensi, il che avrebbe prodotto una forma di subordinazione delle culture tradizionali, invase ormai dai valori occidentali. Questo pensiero, conosciuto ormai come la tesi dell'imperialismo culturale, fu

proposto *in primis* da Herbert Schiller (1969), e benché la sua forma originaria sia stata oggetto di parecchie critiche, una sua riconsiderazione può aiutarci a ragionare su alcuni fattori.

In termini molto generali, l'ipotesi di Schiller è che all'indomani della seconda guerra mondiale, gli Stati Uniti abbiano acquisito un potere sempre più forte, tanto da spodestare le grandi potenze internazionali del diciannovesimo secolo e da creare un nuovo impero, appunto, americano. Ciò, secondo Schiller, è stato possibile per due fattori chiave: la forza economica e il *know-how* nel campo delle comunicazioni. Questi due aspetti avrebbero consentito alle organizzazioni commerciali e militari americane di assumere un ruolo guida nel controllo dei sistemi di comunicazione. A dimostrazione di ciò, la tesi dell'imperialismo culturale prende in considerazione il sistema radiotelevisivo statunitense, un sistema essenzialmente commerciale che bene illustra quanto gli interessi economici abbiano condizionato i più importanti sistemi di comunicazione. In effetti, la sempre più crescente dipendenza dalle tecnologie e dagli investimenti statunitensi, uniti alla domanda di programmi televisivi (per via degli esorbitanti costi di produzione interna che dovrebbero affrontare i Paesi in via di sviluppo e quelli del Terzo Mondo) ha obbligato numerosi Paesi a creare dei sistemi di tipo commerciale e, soprattutto, importare percentuali molto elevate di programmi stranieri, per la maggior parte americani. Ciò, per la tesi dell'imperialismo culturale, risulterebbe in un'"invasione elettronica" in grado di minacciare le tradizioni locali e cancellare l'eredità culturale dei Paesi meno sviluppati a favore di un'inondazione di audiovisivi prodotti da pochi centri di potere occidentali. Questi programmi sono senza dubbio intrisi di valori occidentali e consumistici, e Schiller sostiene che ciò contribuisce ad un processo di trasformazione e dipendenza culturale verso questi valori che, imponendosi sulla tradizione, costringono sempre più gli individui ad un sistema globale di comunicazione e produzione di merci in larga misura americane.

Ora, quando si riflette su tutto ciò bisogna considerare che Schiller elaborò la propria tesi in un periodo in cui l'egemonia americana era in forte ascesa e sembrava indiscutibile e ben solida. Già da più di un decennio l'economia globale è diventata però multipolare: la costruzione dell'Unione Europea ha dato al

vecchio continente un ruolo di sempre più crescente importanza, la Cina e il Giappone sono potenze economiche fortissime, e dunque la posizione di dominio non è più esclusivamente statunitense.

Anche nel nostro ambito di interesse, quello dell'industria cinematografica e televisiva, la situazione è abbastanza complessa. Hollywood resta il più importante centro di produzione di audiovisivi a livello planetario, ma molti dei suoi studi sono stati ormai comprati da compagnie di origine non americana. Ad esempio, la Columbia Pictures è sì una società americana di produzione televisiva e cinematografica, e fa sì parte del gruppo Columbia TriStar Motion Pictures, ma di fatto è di proprietà giapponese, poiché la TriStar è stata acquistata già nel 1989 dalla Sony Pictures Entertainment, società completamente controllata dalla Sony.

Da ciò è possibile comprendere che la tesi dell'imperialismo culturale non può essere considerata nella sua forma originale, e lo stesso Schiller accolse le obiezioni nel suo *A Quarter-Century Retrospective* (1992), ammettendo che le relazioni di potere internazionali sono profondamente mutate, ma che l'egemonia della cultura e degli audiovisivi americani non si è ridotta in modo apprezzabile, bensì è aumentata. Quel che è mutato, per ammissione di Schiller, è la base economica di tutte quelle imprese internazionali facenti parte dell'industria della comunicazione, che vedono i propri capitali provenire ora anche da altri Paesi. Dunque, secondo questa rielaborazione della tesi dell'imperialismo culturale, da un punto di vista formale e contenutistico dei prodotti, l'egemonia culturale resterebbe americana, mentre la base economica si sarebbe internazionalizzata. Schiller sostiene, perciò, che l'imperialismo culturale americano si sarebbe trasformato in un «dominio culturale di aziende transnazionali» (*ivi*: 39). Lo studioso ha dunque sostenuto fino all'ultimo che questo dominio della cultura mediatica americana sia determinato solo dall'obiettivo primario di promuovere stili di vita improntati a modelli consumistici e che è proprio questo obiettivo a renderla così necessaria al sistema capitalistico globale.

Chiaramente non tutti possono essere d'accordo con questa tesi, seppure rivisitata. Thompson, ad esempio, afferma che

Faremmo meglio ad accettare, invece, che, nella sfera dell'informazione e della comunicazione così come in quella

economica, i modelli e le relazioni di potere globali non si accordano più con la tesi del dominio americano incontrastato (*op. cit.*: 239).

E nonostante tutto, egli non scarta completamente l'ipotesi per la quale la globalizzazione della comunicazione prodotta dai media è in grado di creare nuove forme di dominio e di dipendenza culturale. Tuttavia, secondo lo studioso britannico è bene tener presente che il significato che

gli individui assegnano ai messaggi dei media e gli usi che essi fanno dei materiali simbolici mediati devono dipendere in modo cruciale dai contesti della ricezione e dalle risorse che essi impiegano nel processo di interpretazione. [...] Quanto più i materiali simbolici circolano su scala globale, tanto più il processo di ricezione appare legarsi ai contesti locali: è qui che i prodotti globalizzati dei media vengono interpretati dagli individui e incorporati nella loro vita quotidiana. Attraverso il processo di appropriazione localizzato, i prodotti dei media vengono immessi in insiemi di pratiche che modellano e modificano il loro significato (*ivi*: 246-7).

Il problema in realtà è proprio che quando ci si appropria dei messaggi simbolici globalizzati e globalizzanti senza interpretarli, le località rischiano di confondere i piani dell'origine e della ricezione di questi messaggi. Spesso, visto che i prodotti globalizzanti sono studiati di proposito perché le masse ci si relazionino in base a degli universali culturali, il messaggio globalizzante rischia di passare in maniera subdola ed essere immesso nelle pratiche quotidiane della località, rimodellandole, attuando un processo di identificazione in verità forzato. E' altamente probabile, dunque, che il processo di appropriazione di questi prodotti mediali globalizzati e globalizzanti «interagisca con le pratiche locali in modi complessi e che possa servire sotto certi aspetti a consolidare le relazioni di potere esistenti o, in effetti, a creare nuove forme di dipendenza» (*ivi*: 249).

Che ci si trovi d'accordo o meno con la tesi dell'imperialismo culturale e dei media, bisogna riconoscerle il merito di richiamare l'attenzione sulle relazioni globali e di sistema tra gli schemi del consumismo culturale e la gerarchia delle strutture centro/periferia del sistema mondo. Le teorie dell'imperialismo dei

media contemporanee rielaborano infatti le nozioni gramsciane della cultura egemone in una prospettiva tipica della Scuola di Francoforte, che punta l'attenzione sul possibile ruolo ideologico assunto dai prodotti dell'industria globale dell'intrattenimento e dello svago. Invece dell'egemonia della classe capitalista nazionale, sono le globali industrie della cultura popolare a sostenere l'egemonia globale della classe capitalista multinazionale americana, attraverso la promozione di alcune idee e valori "americani" e/o "occidentali" (cfr. Delacroix – Ragin, 1978). Alcune di queste teorie vengono viste come datate, a causa di alcuni studi che attestano come il consumo di prodotti culturali occidentali possa coesistere tranquillamente con le pratiche di resistenza, opposizione e perfino indifferenza da parte delle popolazioni non-occidentali (si vedano, a questo proposito, During, 2005; Aidi, 2002). Questi resoconti sono molto interessanti, ma hanno in comune il fatto che l'oggetto dello studio ricada nell'ambito musicale (il lavoro di Aidi, ad esempio, riguarda l'uso dello stile dell'hip hop americano da parte di artisti palestinesi che vogliono dare voce al proprio dissenso). E' dunque altamente probabile che per ciò che attiene l'ambito filmico e audiovisivo in generale, la tesi dell'imperialismo culturale mediatico sia più facilmente riscontrabile.

In effetti, per ammissione di Lizardo (2007), che pure si trova sul versante opposto alla tesi dell'imperialismo culturale,

of all of the global industries (including television) film is the one in which in its structure most conforms to a media imperialism model, with Hollywood, and thus American film overwhelming all other global competitors (cfr. Cowen, 2002)⁸².

Lo studioso, analizzando dei dati del World Culture Report del 2000, conferma questa visione. Difatti da questa ricerca emerge che già nel 1998 l'84% dei 72 Paesi⁸³ nei quali erano stati raccolti i dati importava il 50% o più degli audiovisivi

⁸² «Di tutte le industrie culturali globali (inclusa quella televisiva) quella filmica è l'unica la cui struttura si conformi di più al modello dell'imperialismo dei media, con Hollywood, e quindi i film americani, che schiacciano tutti gli altri concorrenti a livello globale» (*traduzione mia*)

⁸³ L'Italia non faceva parte dei Paesi nei quali sono stati raccolti i dati.

dagli Stati Uniti. Questo dato non lascia spazio a dubbi, anche per i più scettici, circa la possibilità che in un'industria di monopolio americano come quella filmica, «the patterns predicted by the media imperialism account will more clearly come to the fore⁸⁴» (ivi: 23).

Quel che noi teniamo a precisare è che la tesi dell'imperialismo mediatico non riguarda solo i Paesi in via di sviluppo, ma anche i Paesi già sviluppati e occidentali stessi. D'altronde nello stesso studio cui si è appena fatta menzione i dati parlavano chiaro: il 47% dei Paesi facenti parte del gruppo economicamente benestante si ritrovano nel gruppo dei maggiori importatori di film americani. Ma ciò è verificabile anche nella nostra esperienza quotidiana: basta scorrere un po' i palinsesti televisivi e dei cinema per accorgersi di quanta produzione americana l'Europa importi.

Un'osservazione particolarmente interessante fatta da Lizardo vedrebbe i Paesi più economicamente avvantaggiati impegnati in una reazione alla dominazione globale di Hollywood che prevede lo sviluppo della produzione filmica domestica. Questa produzione, però, sembra occupare una determinata nicchia (Carroll, 1985, la definiva una "nicchia specializzata"), che si specializza nella produzione di opere orientate più verso l'estetica (la cosiddetta "arthouse") e richiedente un maggiore impegno cognitivo (cfr. Cowen, *op. cit.*) e che richiama certamente contesti più "locali". Questo tipo di reazione si rifletterebbe sugli interessi della popolazione che, seppur attratta verso la cultura globale, tenderebbe a gravitare anche intorno alla produzione locale (Lizardo, *op. cit.*: 24).

E' dunque interessante vedere come anche secondo i detrattori della tesi dell'imperialismo culturale e dei media, gli audiovisivi ricadano in una categoria particolare di prodotti mediali, che intervengono in modi complessi con le pratiche sociali di ogni giorno. Anche loro ritengono, insomma, che sia probabile che la globalizzazione diffusa attraverso gli audiovisivi possa consolidare le relazioni di potere o crearne di nuove, ma soprattutto, che possa creare nuove forme di dipendenza.

⁸⁴ «Gli schemi previsti dalla tesi dell'imperialismo mediatico escano più chiaramente allo scoperto» (*traduzione mia*).

Con queste considerazioni non vogliamo minimamente suggerire di essere contrari alla circolazione degli audiovisivi americani. Riteniamo, anzi, che il cinema e i programmi televisivi statunitensi siano una risorsa tanto quanto gli audiovisivi di diversa provenienza: essi, infatti, aiutano a diffondere immagini di altri mondi e altri modi di vita e così facendo, consentono agli individui di riflettere in maniera critica su sé stessi, sui loro modi e le loro condizioni di vita. E' però nostra opinione che per via dei messaggi globalizzanti in essi contenuti, una reciprocità nella diffusione di lavori che mostrano modi di vita altri rispetto a quelli americani sarebbe quantomeno auspicabile. Ciò non è facile da ottenere, ma noi cercheremo di dimostrare che esiste un metodo efficace per farlo.

4.2. Il doppiaggio come 'democrazia culturale'

Le numerose premesse finora fatte sono propedeutiche alla comprensione di quanto seguirà. E' nostra opinione, infatti, che in un'epoca in cui la globalizzazione ha permesso la divulgazione massiccia di opere audiovisive, e in cui la maggior parte delle opere in circolazione sono di precisa provenienza, il doppiaggio si presenti come una valida alternativa a tutte quelle subdole dinamiche di egemonia culturale che attraverso il suddetto mezzo si diffondono.

In effetti, dopo aver appreso in cosa consista concretamente l'adattamento della traduzione per il doppiaggio, si potrebbe ben affermare che esso non concerna solamente fattori linguistici, né tantomeno il solo adattamento di codici. Piuttosto, l'adattamento della traduzione per il doppiaggio equivale all'adattamento di culture. Questa correlazione appare evidente quando si esamina la storia del doppiaggio, e il modo in cui ha intersecato gli eventi accaduti in Paesi quali l'Italia, la Francia, la Germania, e la Spagna nel ventesimo secolo.

Come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo 2, infatti, il doppiaggio fu inventato negli anni '30 per contrastare la crisi che tanti mercati europei attraversarono in seguito alla *Talkie Revolution*. Quando i film parlanti iniziarono ad essere proposti in maniera insistente e si espansero sui mercati globali, l'Europa attraversava il delicato periodo in cui i regimi di estrema destra, fascisti e

totalitari erano in rapida ascesa, anche in conseguenza alla recessione economica mondiale scaturita dal crollo della Borsa di Wall Street. Questo, lo ricordiamo, aveva avuto delle conseguenze gravissime sia negli *States* che in Europa, poiché tra i due continenti si era creato un rapporto di dipendenza: l'espansione economica americana aveva fino ad allora finanziato la ripresa europea; l'Europa a sua volta importava beni e capitali dagli USA, che ne traevano un ulteriore sviluppo economico. Ma con la crisi, l'inasprimento del protezionismo e la sospensione dell'erogazione dei crediti all'estero, la situazione precipitò, lasciando l'Europa con una sola opzione: quella di adottare delle leggi speculari, che in questo caso furono quelle sulla tutela delle cinematografie locali.

Difatti, i governi nazionalisti e totalitari furono allarmati dai dialoghi contenuti nei film, a causa del loro potenziale di mezzo di introduzione e diffusione di idee e ideologie contrarie e a quelle dei *leader* politici. Questi dialoghi avrebbero potuto facilmente dare accesso ad un mondo di Alterità a tutta la popolazione, anche ai rami meno istruiti della società, e questo veniva chiaramente considerato un serio pericolo per i regimi.

Questa situazione divenne un problema anche per l'industria filmica americana, visto che gran parte dei Paesi europei emanavano leggi proibitorie nei confronti di qualsiasi cosa provenisse dall'estero. Sotto i regimi del fascismo, del nazismo, quello franchista e quello di Vichy, lo ricordiamo, il doppiaggio era l'unico modo possibile per aggirare queste leggi.

Il cinema divenne allora non solo un mezzo di svago, ma anche un veicolo attraverso il quale si divulgavano (e si divulgano ancora oggi) messaggi ideologici e visioni del mondo. Una potenzialità che venne subito capita e sfruttata sia dagli americani che dai regimi autoritari. Ben presto il doppiaggio si impose per legge in Germania, Italia, Francia e Spagna, e benché sia noto che in quegli anni questa tecnica fungeva da filtro censoreo⁸⁵, è anche vero che iniziò ad avere un impatto sempre più forte sul pubblico, diventando rapidamente uno strumento molto utile per la circolazione delle culture (vedi *cap. 2*).

Ciò appare ancora più credibile se si prende in considerazione il particolare caso dell'Italia, nazione in cui il doppiaggio rivestì un ruolo di grande importanza

⁸⁵ Per maggiori informazioni sui primi doppiaggi, cfr. Bergamo, 1998 e Quaragnolo, 1994.

nella diffusione della lingua standard, ed ebbe un forte impatto sulla percezione che la popolazione aveva di un idioma comune che non fosse meramente letterario o accademico (cfr. Castellano, *op. cit.*; Rossi, 2005). A questo punto converrà riferirsi a Sergio Raffaelli (1996), che distingue in maniera adeguata una storia del doppiaggio *esterna* e una *interna*. La storia esterna consiste nell'insieme che include leggi e costumi, unitamente alle vicissitudini sociali e culturali che influenzarono la scelta del linguaggio usato per il doppiaggio. Va da sé che questa storia è stata interessata da più fasi e punti di svolta, e che sia sempre in evoluzione. Così come la cultura e la società cambiano, anche le scelte traduttive in ambito linguistico cambiano, influenzando ovviamente le scelte linguistiche del pubblico. Inoltre, per via di tutti questi elementi, il doppiaggio ha contribuito alla formazione di uno standard linguistico che trascendesse i confini regionali. Per di più il doppiaggio portò anche alla formazione di neologismi.

La storia interna del doppiaggio, invece, consiste nelle variazioni che il doppiaggio ha subito nei decenni. In pratica, la storia interna include le variazioni che scaturiscono dalla storia esterna.

Tenendo presente questa differenza, un'ulteriore considerazione di alcuni punti fondamentali si rende necessaria per capire a pieno il grande ruolo che il doppiaggio ha giocato nella diffusione delle culture. Facendo riferimento al caso nostrano, per ovvi motivi, si può vedere come la storia del doppiaggio in Italia abbia avuto due fasi. Nella prima, che ebbe luogo durante il regime fascista e durò fino al periodo dopoguerra, è possibile identificare un certo conservatorismo negli schemi linguistici del doppiaggio. Questa caratteristica ebbe, tuttavia, dei risultati positivi che riguardano la formazione dei neologismi e la diffusione della lingua italiana. Difatti, il tasso di analfabetismo di quegli anni in Italia arrivava fino al 25% su una popolazione che contava quaranta milioni di persone (Di Cola, 2000: 29), e che consisteva di molti parlanti che utilizzavano ancora il dialetto locale per i contesti formali, poiché non sapevano parlare nessun'altra lingua. Tuttavia, con l'avvento del doppiaggio, l'Italiano standard fu sempre di più usato in qualsiasi contesto sociale.

La seconda fase iniziò negli anni '70. In quegli anni, l'avvento delle TV private segnò un punto di svolta: da un lato, la TV iniziò ad essere un mezzo di

comunicazione di massa, e conseguentemente un veicolo per tutti quei subdoli meccanismi che generano l'egemonia culturale, che accresce con le spinte espansive derivate dalla globalizzazione. Dall'altra parte, invece, le case di produzione iniziarono a imporre alle cooperative di doppiaggio dei turni di lavoro disumani, al fine di risparmiare quanto più tempo possibile (perché il tempo, si sa, è denaro), a discapito della qualità dei doppiaggi. Da qui è possibile osservare una serie di *cliché* linguistici che vanno sotto il nome di *doppiaggese* (cfr. *cap. 1*; Antonini, 2008), e che contribuiscono a identificare immediatamente la provenienza del film come americana. Questi *clichés* linguistici sono una conseguenza diretta dei termini troppo brevi per la consegna dei doppiaggi; un problema sempre crescente soprattutto oggi, nell'era della comunicazione globale.

Alla luce di queste informazioni, è possibile considerare il doppiaggio come un efficace strumento per la trasmissione linguistica. E visto che il linguaggio è, per dirlo con le parole di Sapir, «a social guide to reality»⁸⁶, la trasmissione linguistica equivale senza dubbio alla trasmissione culturale, e anche solo ciò può attivare quella che abbiamo chiamato “funzione socio-antropologica” del doppiaggio. Effettivamente, due diversi contesti culturali possono essere distinti attraverso il doppiaggio, visto che l'utilizzo della lingua d'arrivo assicura che i segni della cultura di partenza siano percepiti come informazioni utili, piuttosto che come porzioni della cultura d'arrivo stessa.

Le *majors* americane si accorsero immediatamente di questo grande potenziale di circolazione culturale, e agirono immediatamente. Difatti, i produttori statunitensi iniziarono ad usare il doppiaggio per l'esportazione dei propri film ogni qual volta fosse possibile, ma ne hanno da sempre impedito l'uso per le importazioni in maniera sistematica.

Perciò, l'incredibile successo che i film *hollywoodiani* hanno guadagnato durante gli anni non è interamente dovuto agli investimenti produttivi sulla qualità e sull'estetica, ma anche a delle precise strategie di *marketing* che mirano a doppiare regolarmente tutti i film americani che vengono esportati sui mercati esteri, ed impedire la circolazione di film stranieri nel mercato americano.

⁸⁶ «una guida alla realtà sociale» (*traduzione mia*) cfr. Sapir, 1956.

D'altronde, come ci ricorda Hamelink (*op. cit.*) «We live in a world in which 80% of films shown in Western Europe are of Californian origins, whereas 2% of films shown in North America are of European origins»⁸⁷. Gregory Snegoff, un doppiatore Americano, afferma nel suo *Doppiare negli Stati Uniti* (1996: 78) che la sola ragione per cui i film doppiati non hanno grande diffusione negli Stati Uniti è che non ci sono abbastanza distributori e produttori che investano nei doppiaggi.

Nonostante la richiesta crescente, i film stranieri vengono proiettati solo nelle loro versioni sottotitolate nelle università o durante i festival del cinema, e non si posizionano bene nei mercati locali al di fuori delle aree di New York e Los Angeles, dove la popolazione è più abituata e incline al suono delle lingue straniere. Egli aggiunge, poi, che contrariamente a quanto avviene in Europa, il mercato statunitense è basato sullo *show-business*, e né la popolazione, né i produttori americani sono sensibili ai risvolti artistici della produzione, e alla qualità artistica dei doppiaggi.

Dunque Snegoff, in linea con tanti altri traduttori, adattatori e doppiatori italiani, ritiene che i film europei che puntino ad inserirsi sul mercato statunitense debbano essere doppiati in Europa. La questione non è solo economica o artistica, ma tocca anche la discussione ideologica sulla globalizzazione nei suoi tanto dibattuti termini di speranza di reciprocità contro le conseguenze della sua reale inequità.

Effettivamente, anche facendo partire la nostra riflessione dal concetto di mercato arriveremo sempre alla stessa conclusione. Gli audiovisivi sono prima di tutto delle merci di scambio all'interno di uno dei tanti mercati economici e commerciali. Il mercato degli audiovisivi, come avviene per tanti altri rami del mercato mondiale, vede gli Stati Uniti come detentori del primato, ed è soltanto per la posizione privilegiata di questa potenza economica che il nostro parametro di riferimento è sempre la produzione audiovisiva statunitense. E del resto l'industria americana degli audiovisivi esercita fin dagli albori una sorta di

⁸⁷ «Viviamo in un mondo in cui l'80% dei film trasmessi in Europa occidentale sono di origine californiana, mentre il 2% dei film trasmessi in Nord America sono di origine Europea» (*traduzione mia*).

egemonia all'interno del mercato filmico globale. In realtà questo tipo di sviluppo, benché rientri perfettamente nella prassi, non è uno sviluppo 'razionale' del mercato. Per svilupparsi nella dovuta maniera, il mercato dovrebbe avere determinate componenti, che possono essere brevemente enumerate come segue:

1. [...]Un complesso e instabile esito d'un processo di costruzione sociale, nel quale un ruolo decisivo appare svolto dallo stato [...].
2. [...] occorre che i soggetti associandi siano motivati durevolmente a rinnovare lo scambio [...]
3. Una terza componente è il criterio della razionalità, in forza del quale un soggetto individua nello scambio, anziché in altri mezzi, lo strumento più idoneo per acquisire la maggior quantità possibile di beni rispetto ai valori o agli scopi che lo muovono.
4. [...] bisogna che le informazioni circa il possibile agire presente e futuro [...] circolino liberamente in misura adeguata. Infine è necessario che tanto i soggetti orientati allo scambio quanto i beni a questo destinati possano circolare liberamente⁸⁸.

In linea di principio è in queste condizioni che si sviluppa il mercato filmico, almeno per ciò che attiene agli scambi effettuati tra l'America del Nord e l'Europa. Nella realtà dei fatti, però, alcune sottigliezze dei meccanismi messi in atto dalle *majors* americane limitano estremamente il verificarsi dell'ultima componente del mercato. E' infatti noto che

gli Stati Uniti hanno praticato per lunghi periodi, e sovente tutt'ora praticano, una severa politica di divieti d'importazione e di alte tariffe doganali. Di fatto, hanno reso le proprie frontiere pressoché invalicabili alle merci di altri paesi al fine precipuo di sviluppare anzitutto il proprio mercato interno (*ivi*: 8).

L'utilizzo del doppiaggio per le esportazioni delle proprie opere e il subdolo, ma tassativo impedimento dell'utilizzo di questa tecnica per l'importazione e l'emissione nel proprio mercato interno di opere audiovisive di provenienza extra-staunitense fanno parte di questo tipo di politiche.

⁸⁸ Gallino, *op. cit.*: 4.

E' chiaro che gli investimenti che da sempre fanno gli Stati Uniti in questo ambito rendano l'opera audiovisiva americana decisamente più appetibile di altre, più vendibile, più esportabile e più facilmente comprensibile ovunque. Questo perché, come vedremo tra poco, l'audiovisivo statunitense ha la caratteristica intrinseca di essere un prodotto globale, mentre le opere filmiche europee restano, nella maggior parte dei casi, dei prodotti pieni di riferimenti locali, che difficilmente possono essere compresi senza un'adeguata traduzione di supporto (che sia essa nella forma di sottotitoli o di doppiaggio)⁸⁹.

Attente analisi ci suggeriscono infatti che le moderne industrie del settore culturale tendono a riflettere le sfere dei processi di globalizzazione, di cui le industrie cinetelevisive sono importanti veicoli. Queste sfere abbracciano il cambiamento culturale, e sono state sintetizzate da Ian Clark (1997: 1) come

[...] The uniformity of political ideas and practices; the geographical extent of social interaction and reflexivity; the degree of integration of economic activities; the diffusion of technology (information, communication, transport) which overcome the

⁸⁹ A ciò si potrebbe obiettare che i film sul baseball, sul football o sugli adolescenti che vanno al ballo di fine anno abbiano anch'essi dei riferimenti del tutto locali. Sebbene questo sia vero, film del genere fanno parte di quella categoria di opere che sfruttano delle immagini che con il passare degli anni, essendo entrate nell'immaginario delle persone poco a poco tramite decenni di esposizione agli audiovisivi americani, sono divenute porzioni di un mondo culturale popolare. Condiviso o meno da tutti, questo mondo è riconoscibilissimo e apprezzato per la sua patina di benessere. Inoltre, c'è da sottolineare anche il fatto che le storie narrate da questi film sviluppino il loro tema centrale sullo sfondo di vicende universali, nelle quali tutti si possono rivedere (amore, odio, ricchezza, povertà, storie di riscatto sociale). Queste storie restano comprensibili da tutti, anche togliendo l'audio al film, e sono il frutto di precise strategie che poco spesso vengono usate dagli Europei. Prova ne sia che, quando lo stesso schema viene attuato anche nella produzione di film europei, questi riescono ad ottenere un successo planetario ed essere facilmente esportati. Si veda dunque il caso del francese *Quasi amici* (*Les Intouchables*, 2011), splendido film diretto da Olivier Nakache ed Éric Toledano e prodotto dal colosso Gaumont, e distribuito in Germania (*Ziemlich Beste Freunde*), Regno Unito (*The Intouchables*), Spagna e America Latina (rispettivamente *Intocable*, *Amigos intocables*), e perfino sottotitolato negli USA (dove ha riscosso più successo de *Il favoloso mondo di Amélie*).

significance of time and space; and the extent of the dissemination of cultural symbols and signification⁹⁰.

Tutti i suddetti fattori sono chiaramente inclusi delle opere audiovisive, e vengono usati dalle moderne industrie culturali e della comunicazione (specialmente quelle statunitensi) che tendono a creare un'omologazione degli stili di vita e delle culture, con lo scopo di espandere il mercato per maggiori profitti. La disseminazione mondiale dei simboli e dei significati culturali concernenti gli Stati Uniti ha avuto ripercussioni sulle società non-occidentali, ma può avere effetti sgradevoli anche sulle società occidentali. I film (gli audiovisivi in generale) sono veicoli di immagini, mondi, idee, e ideologie. Tutti questi segni possono essere diffusi tramite le tecnologie della comunicazione di massa in qualunque momento, e dovunque. Ciò nonostante, questi segni non vengono distribuiti equamente in tutto il mondo: quando alcune culture sono inevitabilmente più potenti di altre, in termini politici ed economici, il rischio è che la mancanza di reciprocità nella diffusione dei segni e dei simboli culturali giustifichi l'egemonia di una specifica cultura sulle altre, cosa che potrebbe portare ad una forma subdola di acculturazione, e che rende la comunicazione un po' meno globale di quanto ci si aspetti nell'era della cosiddetta comunicazione globale. Dopotutto, come afferma il sociologo britannico Anthony Giddens, la globalizzazione «is political, cultural, and technological, as well as economic, and it is diffused especially through communication mass media⁹¹» (Giddens, 2000: 23).

Tuttavia, quando i canali di diffusione sono sbilanciati ci si trova di fronte a una situazione in cui tutti i film e le serie TV prodotti dalle *majors* americane vengono creati con lo scopo di essere distribuiti alle masse. Oltre a ciò, si tenga

⁹⁰ «L'uniformità delle idee e delle pratiche politiche; l'estensione geografica dell'interazione sociale e della riflessività; il grado di integrazione delle attività economiche; la diffusione delle tecnologie (dell'informazione, della comunicazione, dei trasporti) che superano il valore dello spazio e del tempo, l'estensione della disseminazione dei simboli e dei significati culturali» (*traduzione mia*).

⁹¹ «è politica, culturale, e tecnologica, oltre che economica, e viene diffusa in particolar modo dai mezzi di comunicazione di massa» (*traduzione mia*).

conto di uno dei tratti distintivi degli Stati Uniti, ovvero la loro multietnicità, che risulta nella produzione di film che sono in grado di soddisfare i gusti di un grande numero di persone dai *background* culturali estremamente diversi.

Al contrario, i film non-americani hanno spesso delle connotazioni più locali, e quindi, risultano meno comprensibili, e possono avere un impatto minore su un grande pubblico; senza contare, poi, che i produttori filmici del resto del mondo non hanno lo stesso tipo di accesso alla vasta distribuzione come lo hanno invece le *majors*.

Di conseguenza, tutte quelle produzioni americane di successo tendono a dare vita a contesti culturali nei quali la stragrande maggioranza delle persone di tutto il mondo si identifica. Gli spettatori si riconoscono nei film, negli attori, nella musica che i personaggi ascoltano, nei libri che leggono, nei vestiti che indossano e ora anche nei cibi che mangiano. Dobbiamo ammettere che le *majors* americane hanno trasformato il commercio in una porzione di cultura comune a tutti, dal mondo occidentale al cosiddetto Terzo Mondo.

Gli audiovisivi sono infatti portatori e mezzi principali di diffusione di quelli che Appadurai (*op. cit.*: 55-56) chiama mediorami e ideorami, che non sono altro che dei panorami correlati di immagini. I mediorami si riferiscono «sia alla distribuzione delle capacità elettroniche di produrre e diffondere informazione [...] sia alle immagini del mondo create da questi media» e «tendono ad essere rendiconti, incentrati sulle immagini e basati sulla narrazione, di porzioni di realtà e quel che offrono [...] è una serie di elementi [...] con i quali è possibile dare forma a sceneggiature di vita immaginate». Queste sceneggiature aiutano «a costruire narrazioni dell'Altro e narrazioni germinali di vite possibili, fantasie che potrebbero diventare premesse al desiderio di acquisizione e movimento». Anche gli ideorami sono delle immagini concatenate, ma essi sono «spesso direttamente politici e hanno di frequente a che fare con le ideologie degli stati [...] e si compognono di elementi della versione mondiale dell'Illuminismo [...] libertà, benessere, diritti, sovranità, rappresentanza, e il termine principe, democrazia».

Chiaramente ciò significa che i film non sono sempre parziali e i loro effetti non sono sempre positivi. Come ci suggerisce Giddens, per molti individui che abitano fuori dall'Europa o dal Nord America, la globalizzazione ha l'aspetto

poco piacevole della “occidentalizzazione”, o piuttosto della “americanizzazione”. Difatti negli audiovisivi abbiamo una situazione molto vicina a quella che Tomlinson (*op. cit.*) ha definito come deterritorializzazione (si veda il *cap.* 3). Dobbiamo tenere a mente, però, che l’indebolimento delle barriere spazio-temporali non è una cosa sempre positiva: quando le distanze non significano più nulla, le località, separate dalle distanze, perdono anch’esse significato (Bauman, *op. cit.*: 18).

Attraverso la deterritorializzazione, come abbiamo già avuto modo di vedere, l’impatto dei mezzi audiovisivi (specialmente quelli televisivi) modifica i nostri repertori discorsivi, cambia le nostre pratiche linguistiche e culturali, e ciò in termini di globalizzazione si traduce in un cambio di identità (cfr. Fairclough, *op. cit.*).

Dopotutto, come ci viene ricordato da Mufwene nel suo contributo al lavoro di Blommaert (2010),

Some hegemonic languages, chiefly English, have spread worldwide, but have not only become “global”, but also indigenized, both adapted to the new communicative habits and subjected to local norms. [...] These factors, determine not only whether a speaker is (fully) integrated or marginalized, but also what social representations their communication in English conjures up of the speakers or the writer⁹².

La parte orale è importante tanto quella visiva. L’abilità della parola di trasmettere le emozioni e divulgare la struttura e l’organizzazione della realtà gioca un ruolo di fondamentale importanza nei processi di incontro e accomodamento interculturale (“indigenizzazione” nei termini di Stanford Freidman, 2004). Dare reciprocità alla trasmissione delle emozioni e delle

⁹² «Alcune lingue egemoniche, principalmente l’inglese, si sono espanse globalmente, ma non sono divenute soltanto “globali”, esse si sono anche indigenizzate, sia adattate alle nuove abitudini comunicative, che assoggettate alle norme locali. [...] Questi fattori determinano non solo il fatto che il parlante sia o meno (pienamente) integrato o marginalizzato, ma anche quale rappresentazione sociale del parlante o dello scrittore dia la sua comunicazione in inglese» (*traduzione mia*).

strutture della realtà attraverso il doppiaggio dovrebbe essere fondamentale se si vuole guardare alla comunicazione come un fenomeno globale; se si vuole stabilire un dialogo tra le società in cui sia il testo adattato, che l'adattamento vengono prodotti e ricevuti (Hutcheon 2006: 149). Attraverso il doppiaggio, non si è obbligati a diventare marginalizzati solo per il semplice fatto di non parlare la lingua egemonica. L'adattamento della traduzione per il doppiaggio assicura che tutti siano in grado di percepire le informazioni riferite alle altre culture senza che queste diventino dominanti.

Successivamente a quest'analisi, non sarebbe forse avventato presumere che la mancanza di reciprocità nel doppiaggio di film non-americani si traduce in supremazia culturale (per un'ulteriore lettura sulla circolazione degli audiovisivi doppiati, si consiglia Di Fortunato – Paolinelli, 1996), visto che tutti quei Paesi la cui lingua è meno diffusa rispetto all'inglese vedono automaticamente compromessa la propria posizione sul mercato. Inoltre, occorre pretere in considerazione il fatto che la maggior parte degli americani sono stati da sempre privati della conoscenza di altre culture tramite il mezzo audiovisivo.

Mentre il valore espressivo delle opere americane resta indubbio, doppiare i film stranieri per dare l'opportunità al popolo americano di accedere ad una miriade di universi culturali diversi non viene minimamente concepito dalle *majors*⁹³.

⁹³ E' per questo motivo che l'AIDAC (Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi) conduce da anni una campagna di sensibilizzazione il cui scopo è quello di persuadere le istituzioni europee a doppiare i film europei in inglese, in modo da avere la possibilità di competere con l'attuale industria dominante del settore, ossia quella statunitense, e arrivare alla diffusione su vasta scala delle opere di tanti altri Paesi. Paolinelli e Di Fortunato (*op. cit.*: 124) lo hanno affermato in maniera molto candida: «Riteniamo che in un'ottica della circolazione delle opere come fenomeno globale, fondato, se si vuole garantire la coesistenza del maggior numero di modelli culturali possibili, su un criterio di ampia reciprocità, sia necessario che il cinema europeo avvii una fase dinamica che abbia come obiettivo l'allargamento del suo spazio di mercato al di fuori dei confini nazionali, con una penetrazione sistematica negli altri mercati. I pochi tentativi di esportare oltreoceano la cinematografia europea [...] pagano un errore di impostazione: averne affidato il doppiaggio in toto a strutture americane».

E' chiaro che in una situazione del genere, che molto probabilmente non cambierà nell'immediato futuro, l'unico modo per resistere alla supremazia culturale che si diffonde subdolamente tramite i canali audiovisivi è l'uso del doppiaggio.

Dopotutto, datosi che chiunque non appartenga alla cultura che domina il mercato audiovisivo diventa un "locale", «confinato (ed effettivamente imprigionato) in particolari località» (Fairclough, *op. cit.*: 21, *traduzione mia*), il doppiaggio si presenta come uno strumento efficace per sormontare queste difficoltà. Gli spettatori possono prendere i segni e le informazioni riguardanti la cultura Altra, nel rispetto e nel mantenimento delle proprie identità locali. Essi possono essere parte di una comunità internazionale e apprendere dati sulle altre culture, senza per questo essere "globalizzati" o "americanizzati".

In conclusione, il doppiaggio è uno strumento di "democrazia culturale", intesa come senso plurale delle culture. Esso aiuta a fare in modo che tutte le culture vengano trattate in egual modo, evitando l'egemonia di una particolare cultura sulle altre. Il doppiaggio permette l'adattamento e la diffusione delle culture, ed in tal modo crea un mezzo globale per una comunicazione globale ed efficace.

CONCLUSIONI

L'esposizione alle opere audiovisive è senza dubbio una caratteristica dell'epoca contemporanea. D'altronde viviamo ormai da decenni in una società in cui le suggestioni evocate da immagini e suoni non solo sono alla base del mercato economico, ma sono parte integrante della vita quotidiana della maggior parte della popolazione, almeno con riferimento ai Paesi cosiddetti ad economia avanzata. Volenti o nolenti, siamo esposti a questo tipo di condizionamento e ci sentiamo attratti dall'indubbio fascino suscitato dal mezzo audiovisivo. Difatti, possiamo non possedere un televisore o non andare ogni settimana al cinema, ma grazie alle evoluzioni di internet e siti quali Youtube, Vimeo, o la trasmissione via *streaming*, nessuno si astiene dalla fruizione delle opere audiovisive, siano esse dei telegiornali, dei documentari, dei film, dei telefilm o dei *reality show*.

Alcune di queste categorie, nello specifico i film e i telefilm, rappresentano sempre di più uno dei maggiori svaghi che la società odierna si concede. Ma il mezzo filmico è molto più di una semplice forma di divertimento: esso è anche uno strumento di diffusione culturale, un'opera d'arte, nonché un mezzo di comunicazione (molto spesso di massa), un bene di consumo attorno al quale circola una consistente fetta del mercato economico mondiale.

Sui vari aspetti del mezzo audiovisivo è stato detto tanto, eppure niente sembra essere abbastanza. In particolare, l'aspetto sul quale ci si è soffermati per questo studio è un'area ancora relativamente poco esplorata, alla quale poco a poco si danno contributi molto stimolanti.

Alla luce di quanto scaturito dal nostro studio, la pratica del doppiaggio appare davvero molto importante sotto tanti punti di vista. Infatti, in molti Paesi essa ha permesso la circolazione delle cinematografie internazionali, facendo sì che i

popoli avessero accesso ai tanti universi culturali che queste rappresentavano e portavano con sé. Ed è proprio la storia del doppiaggio ad incuriosire e illuminare sui dettagli che hanno fatto grande quest'arte, attivandone quella che abbiamo chiamato 'funzione socio-antropologica'.

In un suo recente articolo apparso su *La Repubblica* (21 Luglio 2013: 32), Francesco Mimmo scrive «Strana storia quella del doppiaggio. Perché [...] sembra incrociarsi con quella dell'Italia». Ma non solo: si incrocia, come abbiamo visto, anche con quella della Francia, della Germania, della Spagna. Effettivamente, essendo il mezzo filmico un veicolo di divulgazione di visioni del mondo, ma anche di messaggi ideologici, le sue potenzialità sono molto alte e sono state comprese fin da subito sia dagli americani che dai regimi autoritari presenti in Europa all'epoca della diffusione del cinema sonoro. Per sfruttare questa risorsa, essi si sono avvalsi quasi da subito del doppiaggio, tecnica che accomodava i bisogni di entrambi, con dei risvolti del tutto peculiari in tutti i Paesi nei quali essa venne utilizzata.

In Italia, ad esempio, il doppiaggio contribuì allo sviluppo e alla diffusione di una lingua italiana in un Paese per lo più dialettofono. In Francia, la storia del doppiaggio si inserisce nelle vicende politico-economiche delle realtà della francofonia, nei disaccordi e nei divari economici e culturali dei vari Paesi. Anche in Germania la rilevanza del doppiaggio nella storia socio-politica del Paese è molto forte. Come abbiamo avuto modo di vedere, infatti, la pratica del doppiaggio è stata motivo di accordo e collaborazione tra le due repubbliche tedesche durante il primo periodo della guerra fredda, per poi divenire occasione di dispute in seguito all'innalzamento del Muro. Infine, per la Spagna, il doppiaggio ha rappresentato la storia di un popolo che ha rivendicato la propria diversità di lingua e cultura tra tutti gli universi ispanofoni, che a loro volta utilizzano il doppiaggio anche oggi con l'intento di non discriminare nessuna fascia della propria popolazione, ancora afflitta da alti tassi di analfabetismo. D'altronde è pur vero che tutti hanno il diritto di conoscere piccole porzioni del mondo attraverso i mezzi audiovisivi. Anche gli americani, ai quali, invece, questo diritto viene negato, perpetuando la vecchia leggenda secondo cui i film doppiati sarebbero un abominio.

Ironico, quest'ultimo dato, poiché come abbiamo avuto modo di ripetere più volte, gli statunitensi hanno immediatamente sfruttato le possibilità offerte dal doppiaggio per l'esportazione dei propri film, ma hanno da sempre bloccato in maniera sistematica la stessa operazione per le opere straniere che cercano di inserirsi nel loro mercato. A giudicare dalla percentuale delle importazioni, nemmeno i sottotitoli piacciono molto agli americani, perché restano confinati ad una frazione elitaria della popolazione, impedendo alla restante parte degli individui di godere di opere di tutto rispetto. La traduzione è, infondo, una necessità insormontabile, e la mancanza di reciprocità nell'utilizzo del doppiaggio delle opere prende la forma di un subdolo meccanismo di egemonia culturale.

Dalla nostra analisi della storia del doppiaggio, dunque, si può evincere come esso non concerna solamente dei fattori linguistici, né il mero adattamento di codici. Il doppiaggio comporta l'adattamento delle culture in un'ottica che appare non privilegiarne soltanto una, ma valorizzarle tutte. Quando si comprende che la trasmissione linguistica è anche trasmissione culturale, si comprende anche quella funzione socio-antropologica del doppiaggio alla quale spesso abbiamo fatto riferimento. Attraverso il doppiaggio lo spettatore gode di una serie di informazioni sulla cultura Altra, veicolate dai segni della cultura di partenza, senza che queste debbano essere per forza frantese come parte integrante della propria cultura, poiché il messaggio linguistico passa attraverso la lingua d'arrivo, quella dello spettatore. La scissione entro due contesti contribuisce a insinuare una frattura tra il mondo finzionale e quello reale.

Il fatto che questa funzione sia stata compresa fin da subito dalle *majors*, che però impediscono sudolamente l'utilizzo reciproco del doppiaggio, va a toccare non solo questioni economiche e artistiche, ma anche la grande discussione ideologica sulla globalizzazione. Come accade per gran parte dei fenomeni ascrivibili alla globalizzazione, il fatto che la tecnica del doppiaggio non riesca a sbarcare sul suolo statunitense, fa luce su quanto la mancanza di scambievolezza comporti una reale inequità su più livelli.

Abbiamo potuto constatare, infatti, che ciò che rende più appetibile e comprensibile ovunque le opere audiovisive statunitensi siano gli enormi investimenti fatti sia direttamente sulle opere stesse, che in altri settori. Dalla

nostra indagine storica, in effetti, abbiamo potuto appurare che attraverso i fondi erogati dal Piano Marshall, arrivavano in Europa dei finanziamenti per l'acquisto di film esteri e per il doppiaggio di essi. Guarda caso, gran parte di questi film esteri erano di origine statunitense, e questo sistema di aiuti risultò nella creazione di un vero e proprio bisogno dell'acquisto di queste opere. Questo bisogno continuò anche al termine dell'erogazione dei fondi, ed è ancora oggi del tutto presente. Tuttavia, visto che questo tipo di materiali mettono in circolazione dei significati che modellano in maniera preponderante la nostra conoscenza dell'universo e, così facendo, plasmano il senso del mondo, è molto importante che la circolazione delle opere audiovisive avvenga in maniera quanto più equa in tutto il mondo.

Il doppiaggio sarebbe uno strumento ideale per fare in modo che questo avvenga: da una parte impedisce l'egemonia culturale e linguistica di chi detiene il potere economico del mercato audiovisivo, dall'altra parte favorirebbe la circolazione delle cinematografie europee, che veicolano contesti profondamente radicati nelle località, difficilmente comprensibili senza un'adeguata traduzione di supporto. Talvolta, inoltre, i sottotitoli non sono sufficienti, poiché non riescono a rendere la teatralità di alcuni dialoghi sui quali si basa tutta l'estetica e la poetica del film. Pensiamo a registi come Bergman, o Kaurismäki: le poche battute scambiate nei film di quest'ultimo sono fondamentali e ci dicono tanto della cultura finlandese.

Le sceneggiature, dunque aiutano a costruire un'idea di alterità, e talvolta sono anche lo specchio delle ideologie degli stati. Per questo motivo possono anche diffondere un desiderio di emulazione dell'Altro. Il rischio che si corre avendo una situazione di inequità nella diffusione di questi segni e simboli culturali è che si giustifichi l'egemonia di una data cultura sulle altre. Allo stesso tempo, riteniamo estremamente importante che al popolo americano venga data la stessa possibilità che è stata data a noi di conoscere un'infinità di universi culturali attraverso il doppiaggio. Doppiaggio che, dunque, si configura come un importantissimo strumento di "democrazia culturale", intesa come senso plurale delle culture, poiché attraverso di esso gli spettatori possono fruire delle opere audiovisive essendo parte di una comunità internazionale, senza per questo dover essere

esposti alla strisciante egemonia culturale che è possibile si diffonda attraverso il mezzo filmico.

BIBLIOGRAFIA

- Abbas, A., Erni, J. N. (eds), *Internationalizing Cultural Studies*, Malden, Wiley-Blackwell, 2005.
- Accietto, T., Fernández García, I., Lozano Miralles, E., *Lo sguardo del traduttore nel cinema: enunciazione cinematografica ed enunciazione traduttiva*, in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Heiss, C., Bollettieri Bosinelli, R.M. (eds.), 1997.
- Agost, R., *Traducción y Doblaje: Palabras, Voces e Imagenes*, Barcelona, Ariel, 1999.
- Aidi, H., *Jihadis in the Hood: Race, Urban Islam, and the War on Terror*, on *Middle East Report* 224, Fall 2002.
- Alfieri, G., Contarino, S., Motta, D., *Interferenze fraseologiche nel doppiaggio televisivo: l'italiano di E.R. e di Beautiful*, in Sullman Calimani, A. (ed.), 2003.
- Amselle, J.L., *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- Antonini, R., *The Perception of dubbese. An Italian study*, in D. Chiaro et al., 2008.
- Antonioni, M., *Vita impossibile del Signor Clark Costa*, in *Cinema*, no. 105, 1940.
- Antonioni, M., *Pro o contro? Inchiesta sul doppiaggio*, in *Cinema*, nos. 109 – 115, 1941.
- Antonioni, M., *Conclusioni sul doppiato*, in *Cinema*, no. 116, 1941.
- Appadurai, A., *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2011.
- Apte, M. L., *Taboo words*, in R.E. Asher (ed), *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, Oxford, Pergamon Press, 1994.
- Baccolini, R., Bollettieri Bosinelli, R. M., Gavioli L. (eds.), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb, 1994.
- Bachtin, M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Holquist, M. (ed.), Austin-London, University of Texas Press, 1981 (1930).
- Bachtin, M., *Speech and Other Late Essays*, Austin, University of Texas Press, 1986.

- Baetens Beardsmore, H., Van Beeck, H.. *Multilingual Television Supply and Language Shift*, in *The International journal of the sociology of language*, 48: 65-79, 1984.
- Bauman, Z., *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Bari, Laterza, 1998.
- Bauman, Z., *Community: Seeking safety in an insecure world*, Cambridge, Polity, 2001.
- Bauman, Z., Vecchi, B., *Identity: conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge, Polity, 2004.
- Bauman, Z., *Vita Liquida*, Bari, Laterza, 2006.
- Bauman, Z., *Consuming Life*, Cambridge, Polity Press, 2007.
- Bassnet, S., *Translation Studies*, London, Routledge, 1980 (1991).
- Beck, U., *Che cos'è la globalizzazione. Rischi e prospettive della società planetaria*, Roma, Carocci, 1999.
- Bergamo, F., *Doppiaggio I. Il cinema diventa sonoro*, Città di Castello (PG): Marcon, 1988.
- Beynon, A., *BABEL - The Challenge of Language in European Television*, Media Action UK (November/December), 1994.
- Biber, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad. S., Finegan, E., *Longman Grammar of Spoken and Written English*, London, Longman, 1999.
- Bollettieri Bosinelli, R. M., Heiss, C., Soffritti, M., Bernardini, S., (eds), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, 2000.
- Bourdieu, P., *La distinction*, Paris, Les éditions de minuit, 1979.
- Bresson, R., *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, nfr, 1975, p.56, cited in F. Marcucci, *Hanno detto – interventi e pareri sul doppiaggio*, in Castellano A., (ed.), 2000.
- Brincat, G., *Il doppiaggio di telefilm americani: una varietà tradotta dell'italiano parlato-recitato?*, in Vanvolsen, S., *et al*, 2000.
- Brunetta, G.P., *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

- Cary, E., *La traduction total*, in *Babel*, 6, 1960, p.112, in Pavesi, M., *La traduzione filmica – aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma, Carocci, 2009 (2005).
- Carrol, G. R., *Concentration and Specialization: Dynamics of Niche Width in Populations of Organizations*, in *American Journal of Sociology*, 90: 1262-1283, 1985.
- Castellano A., (ed.), *Il Doppiaggio: profilo e storia di un'arte negata*, Roma, Aidac – Associazione italiana dialogisti adattatori cinetelevisivi, 2000
- Cavani, L., in *Produzione e cultura*, n. 4/94, 1994, in E. Di Fortunato, M. Paolinelli (eds.), *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive: la questione doppiaggio*, Roma, AIDAC – Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi, 1996.
- Chaume, F., *Synchronisation in Dubbing*, in P. Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins, 2004.
- Chiaro, D., *Translating Jokes. Analysing Verbal Play*, London, Routledge, 1992, in Baccolini R., et al., 1994.
- Chiaro, D., *L'import export della risata: la comicità al cinema*, in *Il Traduttore Nuovo*, 1994/1.
- Chiaro, D., *On the (un)translatability of puns on screen*, in Bollettieri Bosinelli, R. M., et al., 2000.
- Chiaro, D., *The British will use question-tags, won't they? The case of Four Weddings and a Funeral*, in Taylor C., (ed.) 2000.
- Chiaro, D., Heiss, C., Bucaria, C., *Between Text and Image: updating research in screen translation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2008.
- Christopher, B., *Ships into the Night: Journeys in Cultural Imperialism and Postcolonialism*, in *International Journal of Cultural Studies* 10:283, 2007.
- Clark, I., *Globalization and fragmentation. International relations in the twentieth century*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Cowen, T., *Creative Destruction: How Globalization is Changing the World's Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- Dagut, M., *Semantic Voids*, in *Hebrew-English Translation: a linguistic analysis of some semantic problems*, Haifa, University of Haifa, 1978.

- Danan, M., *From Nationalism to Globalization: France's challenge to Hollywood's Hegemony*, Michigan, University of Michigan, 1994.
- Davidson, D., *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- Delabastita, D., *Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics*, in *Babel* 3:4, 1989.
- Delacroix, J., Ragin, C., *Modernizing Institutions, Mobilization and Third World Development: A Cross-National Study*, in *American Journal of Sociology*, 84: 123-150, 1978.
- De Mauro, T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Di Cola, G., *Profilo di Storia del Doppiaggio e dei Suoi Protagonisti*, in Castellano A. (ed.), *Il Doppiaggio: profilo, storia e analisi di un'arte negata*, Roma, Aidac – Associazione italiana dialogisti adattatori cinetelevisivi, 2000.
- During, S., *Popular Culture on a Global Scale: A Challenge for Cultural Studies?*, in Abbas, A., Ernri, J. N. (eds), 2005.
- Duro, M., Agost, R. (a cura di), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Ediciones Cátera, S.A., 2001.
- Ellwood, D. W., Brunetta, G. P., *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, Firenze, La casa Usher, 1991.
- Fabietti, U., *Antropologia Culturale. L'esperienza e l'interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Fairclough, N., *The dialectics of discourse*, in *Textus* 14, 231-42, 2001.
- Fairclough, N., *Language and Globalization*, New York, Routledge, 2006.
- Faucoult, M., *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di inclusione della parola*, Torino, Einaudi 1972 (1971).
- Ford, C., *Paramount at Joinville*, in *Films Review* n. 9, novembre 1961.
- Friedman, Susan Stanford, "Whose modernity? The global landscape of modernism", Humanities Institute Lecture, University of Texas, Austin, 18 February 2004, Hutcheon, Linda, 2006.
- Galassi, G., *Fottiti Amico*, in Taylor, C., 2000.
- Gallino, L., *Globalizzazione e disegualianza*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

- Gans, E., *The End of Culture: Toward a Generative Anthropology*, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 1985.
- Giddens, A., *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*, It. transl. Rinaldo Falcioni, Bologna, Il Mulino, 2000.[orig. title *Runaway world. How globalization is reshaping our lives*, London, Profile Books, 1999].
- Goris, O., *The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation*, in *Target*, 5:1993, in Pavesi, M., 2005 (2009).
- Gregory, M., *Aspects of Varieties Differentiation*, in *Journal of Linguistics*, 3:1997, pp. 177-198, in Pavesi, M., 1994.
- Gusmani, R., *Saggi sull'interferenza linguistica*, Firenze, Le Lettere, 1983, in Pavesi, M., 2005 (2009).
- Hamelink, C. J., *Cultural Autonomy in Global Communication. Planning in National Information Policy*, New York, Longman, 1983.
- Hamelink. C. J., *The Politics of World Communication. A Human Rights Perspective*, London, Sage, 1994.
- Hannerz, U., *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Harvey, D., *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Oxford, Blackwell, 1996.
- Held, D., McGrew, A., *Globalizzazione e antiglobalismo*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Herbst, T., *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Niemeyer, Tübingen, 1994, in M. Pavesi, M., 2005 (2009).
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006
- Iyer, P., *Video Night in Kathmandu*, New York, Knopf, 1988
- Izar Martinez, N., *Doblaje y subtitulación : una aproximación historica*, in Duro, M., Agost, R., op. cit. (2001).
- Jakobson, R. *On Linguistic Aspects of Translation*, in R.A. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1959, pp. 232-9, in Bassnett, S, 1980 (1991).

- Jessop, B., *Critical semiotic analysis and cultural political economy*, in *Critical Discourse Studies* 1.2: 159-74, 2004.
- Jessop, B., Sum, N-L., *Pre-disciplinary and post-disciplinary perspectives in political economy*, in *New Political Economy* 6: 89-101, 2001.
- Justamand, F., Attard, T., *et alii*, *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, Édition Objèctif Cinéma, 2006.
- Katz, E., Wedell, G., *Broadcasting in the Third World: Promise and Performance*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1977.
- Le Nouvel, T., *Le doublage*, Paris, Édition Eyrolles, 2007.
- Levitt, T., *The Globalization of Markets*, Harvard Business Review, May-June 1983.
- Lotman, J., Uspensky, B. A , *On the Semiotic Mechanism of Culture*, in *New Literary History*, IX (2), 1978, in Bassnett, S, 1980 (1991).
- Luyken, G. M., Reid, H., Herbst, T., *The Semantics of Audiovisual Language Transfer*, in *Libri e riviste d'Italia (II: La traduzione. Saggi e documenti)*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1995.
- Malinverno, A., *La resa della varietà non-standard dal film americano all'italiano del doppiaggio*, in M. Vedovelli, 1999.
- Maraschio, N., *L'Italiano del Doppiaggio*, in *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1982.
- McCarthy, M., Carter, R., *Grammar, Tails, and Affect: Constructing Expressive Choices in Discourse*, in *Text*, 17:1997.
- Mattelart, A., *Transnational and the Third World: The Struggle for Culture*, South Hadley, Bergin & Garvey, 1983.
- Meyrowitz, J., *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- Nida, E., Taber, C., *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, E.J. Brill, 1982 (1969).
- Nordenstreng, K., Varis, T., *Television Traffic. A One-Way Street? A Survey and an Analysis of the International Flow of Television Programme Material*, in *Reports and Papers on Mass Communication*, n. 70, Paris, Unesco, 1974.

- Nowotny, H., *Tempo private. Origine e struttura del concetto di tempo*, Bologna, Il Mulino, 1993 (1988).
- O'Connell, E., *Media Translation and Lesser-Used Languages*, in Eguiluz, F. (ed.), *Transvases culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria, Faculta de Filologia, 1994.
- O'Connell, E., *The role of Screen Translation: a Response*, in *Current Issues in Language and Society*, 7:2, 169 – 174, 2000.
- Ogan, C., *The Audience for Foreign Film in the United States*, in *Journal of Communication* 40, 4: 58-78. 1990.
- Paolinelli, M., Di Fortunato, E., *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli, 2005.
- Parini, I., *Pulp Dubbing: doppiaggio da rapina?*, in Bollettieri Bosinelli, R. M., et al., 2000.
- Pavesi, M., *Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio*, in Baccolini, R., et al., 1994.
- Pavesi, M., Malinverno, A. L., *Usi del turpiloquio nella traduzione filmica*, in Taylor, C., 2000.
- Pavesi, M., *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma, Carocci, 2005 (2009).
- Pavesi, M., Perego, E., *Profiling Film Translation in Italy: A preliminary Analysis*, in *The Journal of Specialized Translation*, 6:2006.
- Petillo, M., *Doppiaggio e Sottotitolazione: problemi linguistici e traduttivi nel mondo della screen translation*, Bari, Digilabs, 2008.
- Pollio Salimbeni, A., *Il grande mercato. Realtà e miti della globalizzazione*, Milano, Mondadori, 1999.
- Quaragnolo, M., *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*. Gemona, La cineteca del Friuli, 1986, in Baccolini, et al., 1994.
- Raffaelli, S., *L'italiano filtrato*, in *Hollywood in Europa...*, Ellwood, D. W., Brunetta, G.P. (a cura di), op. cit.
- Raffaelli, S., *Il parlato cinematografico e televisivo*, in Serianni, L., 1994.

- Raffaelli, S., *Un Italiano per Tutte le Stagioni*, in E. Di Fortunato, M. Paolinelli (eds.), *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive: la questione doppiaggio*, Roma, AIDAC – Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi, 1996.
- Ritzer, G., *Il mondo alla McDonald's*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Ritzer, G., *La religione dei consumi. Cattedrali, pellegrinaggi e riti dell'iperconsumismo*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- Ritzer, G., *La globalizzazione del nulla*, Bra, Slow Food Editore, 2005.
- Robertson, R., *Globalizzazione. Teoria sociale e cultura globale*, Trieste, Asterios, 1999.
- Rorty, R., *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Rossi, F., *Doppiaggio e normalizzazione linguistica: principali caratteristiche semiologiche, pragmatiche e testuali del parlato postsincronizzato*, in Various authors, 1999.
- Rossi, F., *Le parole sullo schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni, 1999, in *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli, 2005.
- Said, E.W., *Covering Islam: how the media and experts determine how we see the rest of the world*, London, Routledge – Kegan Paul, 1981.
- Sabatucci, G., Vidotto, V., *Il mondo contemporaneo dal 1848 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Salmon, L., *Teoria della Traduzione. Storia, scienza, professione*, Milano, Avallardi, 2003.
- Sapir, E., *Culture, Language and Personality*, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 1956, in Bassnett, S, 1980 (1991).
- Scelfo, M. G.(ed.), *Le questioni del tradurre: comunicazione, comprensione, adeguatezza traduttiva e ruolo del genere testuale*, Roma, Edizioni Associate. 43-56, 2002.
- Schiller, H. I., *Mass Communication and American Empire*, Augustus M. Kelley, New York, 1969.

- Schiller, H. I., *Communication and Cultural Domination*, in *International Journal of Politics*, vol. 5 no. 4, 1976.
- Sepstrup, P., *Transnationalization of Television in Europe*, London, John Libbey, 1990.
- Serianni, L., Trifone, P., (eds), *Storia della lingua italiana, II: Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994.
- Silverstone, R., *Why Study the Media?*, London, Sage, 1999.
- Snegoff, G., *Doppiare negli Stati Uniti*, in E. Di Fortunato, M. Paolinelli (eds.), *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive: la questione doppiaggio*, Roma, AIDAC – Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi, 1996.
- Sullman Calimani, A. (ed.), *Italiano e inglese a confronto. Atti del convegno "Italiano e inglese di interferenza linguistica"*, Venezia, Università di Venezia, 2003.
- Taylor C., (ed.), *Tradurre il Cinema*, Trieste, Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione, 2000.
- Thompson, J. B., *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Bologna, Il Mulino, 1998 (1995).
- Tomlinson, J., *Globalization and Culture*, Cambridge, Polity Press, 1999.
- Toury, G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1995.
- Tylor, E. B., *Alle Origini della cultura*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985-1988, s.p., in Aime, M., *Il primo libro di antropologia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi. Mapped, 2008.
- Vanvolsen, S., et al., *V convegno internazionale "L'italiano oltre frontiera"*, Leuven-Firenze, Leuven University Press-Franco Casati editore, 2000.
- Van Ginneken, J., *Understanding Global News. A Critical Introduction*, London, Sage, 1998.
- Various authors, *L'italiano del doppiaggio. I convegno per la ricerca "L'influenza del linguaggio cinetelevisivo sulla lingua italiana parlata*, direttore scientifico Sergio Patou-Patucchi, Roma, Associazione culturale "Beato Angelico" per il doppiaggio, 1999.

- Vedovelli, M. (ed.), *Indagini sociolinguistiche nella scuola e nella società italiana in evoluzione*, Milano, Franco Angeli, 1999.
- Venuti, L., *The Translator's invisibility. A History of Translation*. New York, Routledge, 2002 (1995).
- Vinay, J. P., Darbelnet, J., *Comparative stylistics of French and English: a methodology for translation*, Amsterdam, Benjamins Translation Library, 1995.
- Virilio, P., *Open Sky*, London, Verso, 1997
- Wikan, U., *Oltre le Parole. Il potere della risonanza*, in Cappelletto, F., *Vivere l'etnografia*, Firenze, Seid, 2009.

SITOGRAFIA

- Aping, N., *Histoire du doublage en Allemagne des origines à 1970*, trad. Fr. Aubert, F., Ramage, C., in *L'Écrain Traduit* n. 1, 2013, <http://ataa.fr/revue/wp-content/uploads/2013/02/ET-01-p010-021.pdf>
- Avedaño, T., *Hollywood no ama todas las lenguas*, in *El Pais*, 22 Ottobre 2010, http://elpais.com/diario/2010/10/22/tentaciones/1287771775_850215.html
- Canu, L., *Dubbing: adapting cultures in the global communication era*, in *Between 2:4* (2012), <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/803/524>
- Fusari, O., *Idioletti e dialetti nel doppiaggio Italiano de I Simpson*, in *Occasional Papers*, http://amsacta.cib.unibo.it/view/series/Quaderni_del_CeSLiC=2E_Occasional_papers.html.
- Levitt, T., *The Globalization of Markets*, *Harvard Business Review*, May-June 1983, <http://www.lapres.net/levit.pdf>
- Lizardo, O., *Globalization and Culture. A Sociological Perspective*, 2008, www.trentu.ca/globalpolitics/documents/Lizardo_07_8.pdf
- Noël, L., *Le doublage*, tesi, www.emc.fr/pdf/doublage.pdf
- Rampton, B. et alii, *UK linguistic ethnography. A discussion paper*, 2004, www.ling-ethnog.org.uk

S.A. – studio SODEC (Société de développement des entreprises culturelles du Québec), *L'industrie du doublage : consolidation et nouveaux marchés*, Agosto 1998,

http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/pdf/publications/cinema_doublage.pdf

S. A., *Brusselas avala el doblaje en catalán y pide igualdad para el cine europeo*, in El País, 9 Ottobre 2011, .

http://elpais.com/diario/2011/10/09/catalunya/1318122455_850215.html