CINEMA E TRADUZIONI

Cornici storiche e teoriche

Sergia Adamo

Università di Trieste

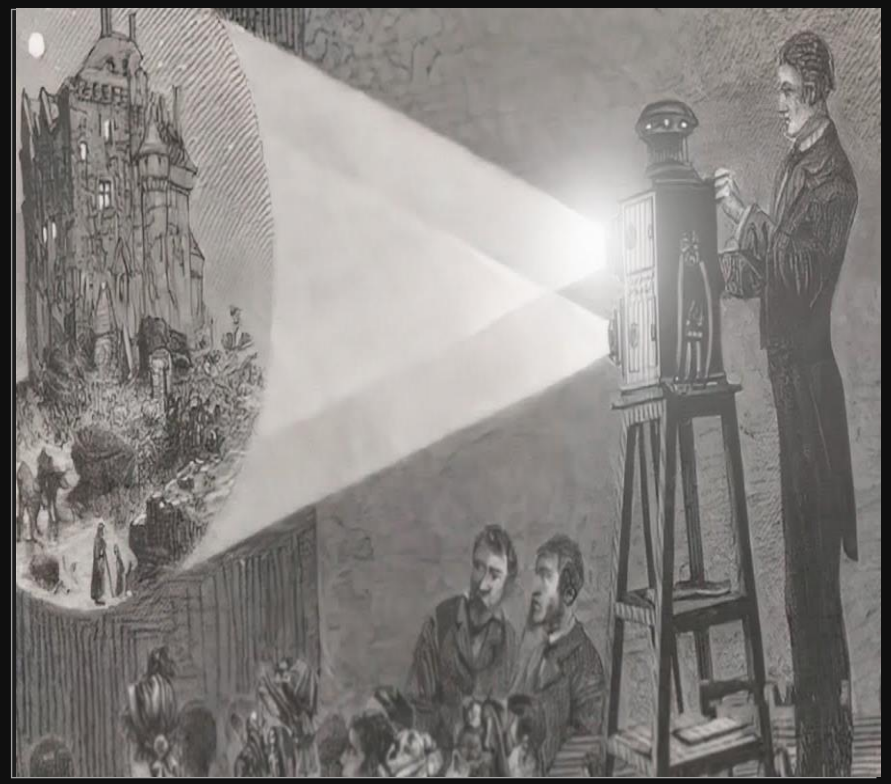
1.
CINEMA E PAROLA SCRITTA

2.
TRADUZIONI DEL/AL CINEMA

1.
CINEMA E PAROLA SCRITTA

1.a
LETTERATURA

La Lanterna magica: il libro visivo



L'unione dei linguaggi

Coesistenza originaria di meraviglioso, popolare, documentario e sperimentale nello spettacolo pre-cinematografico.

Tradurre la letteratura

Le prime proiezioni danno un corpo visivo e luminoso alle fiabe tradizionali (Storie per bambini) e ai resoconti geografici scritti (Immagini dal mondo).

Il Cinema delle origini e la letteratura

- **Storie già amate:** Adattare i classici letterari garantiva un pubblico immediato, che riconosceva i personaggi e le trame.
- **Fuga dalla realtà:** I romanzi offrivano mondi fantastici impossibili da trovare nelle riprese dal vivo delle città o delle fabbriche.
- **Codifica del linguaggio:** La struttura in capitoli dei libri ha aiutato i registi a inventare il montaggio e la divisione delle scene nel cinema.

Georges Méliès: tradurre i libri in magia

Il Caso di "Voyage dans la Lune" (1902)

- **La fusione Verne-Wells:** Il suo capolavoro del 1902 fonde le visioni di Jules Verne (Dalla Terra alla Luna) e H.G. Wells (I primi uomini sulla Luna).
- **Effetti speciali pionieristici:** Per portare sullo schermo i mostri e i viaggi spaziali descritti nelle pagine, Méliès inventa i primi trucchi cinematografici.
- **L'eredità:** Dimostra al mondo che il cinema non serve solo a registrare il reale, ma può dare una forma visiva ai sogni e all'immaginazione degli scrittori.

Il canone letterario

- **Alice in Wonderland (1903):** Il primo adattamento dell'opera di Lewis Carroll, che sperimenta con le dimensioni e i costumi fantastici.
- **Frankenstein (1910):** Prodotto dai celebri Edison Studios, segna l'ingresso ufficiale del cinema horror psicologico basato sul romanzo di Mary Shelley.
- **La ricerca di legittimità:** Prendere in prestito i pilastri della letteratura serviva anche a nobilitare il cinema, inizialmente etichettato come semplice attrazione da baraccone.

Il Cinema sul banco degli imputati

- **L'accusa di ingenuità:** I letterati e le élite culturali vedono il primo cinema come un linguaggio schematico, eccessivo, infantile e legato a rigide convenzioni.
- **Il rapporto imperfetto:** Nasce la convinzione che la profonda complessità psicologica della pagina scritta sia costituzionalmente impossibile da trasporre in immagini (es. i primi tentativi come I Promessi Sposi del 1922).
- **Gerarchie culturali:** Si stabilisce una netta divisione: la letteratura sul gradino più alto dell'espressione artistica intellettuale, il cinema declassato a surrogato meccanico di consumo pop.



Il Potere Ambiguo della Macchina

«L'uomo si riduce a un pezzo d'ingranaggio, a un meccanico punto di vista. Il cinema fissa il movimento, ma così facendo nega la vita nel suo farsi spontaneo. La perdita della voce è la resa definitiva della parola scritta alla macchina.»

— **Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915-1925)**

Hollywood e l'eredità della struttura dei generi

Dalla Biblioteca allo Studio Cinematografico

La grande industria hollywoodiana degli anni '30 e '40 non inventa dal nulla le proprie storie, ma assorbe la categorizzazione dei generi direttamente dalla letteratura dell'Ottocento e dalla cultura popolare. I meccanismi del romanzo si convertono in formule visive seriali e perfette.

WESTERN
(Ombre Rosse)

NOIR
(Il mistero del falco)

DRAMMA
(Via col vento)

FANTASTICO
(King Kong / Oz)

Quarto Potere (1941): Linguaggio Autonomo

La fine del compromesso

Con Orson Welles il cinema smette definitivamente di porsi in uno stato di subordinazione o di semplice 'traduzione' illustrata della parola scritta.

La scrittura con la luce

Attraverso l'uso rivoluzionario della profondità di campo, del piano sequenza e di una struttura a flashback incrociati, la macchina da presa codifica una propria sintassi complessa. Il cinema diventa, a tutti gli effetti, una forma di scrittura visiva del tutto pura e indipendente.



1.b
PAROLA SCRITTA E VISUALITA’

LA DIDASCALIA: ORIGINI E CONTROVERSIE

Genesi tecnica (1902-1903): **Nata dalle lastre della lanterna magica. L'evoluzione del titolo impresso su pellicola permette la nascita del lungometraggio narrativo.**

Le dispute sulla priorità: **Contesa tra *Our New General Servant* (1898) e *Scrooge, or, Marley's Ghost* (1901), strutturato su una trama nota per limitare il testo.**

Le due macro-categorie: **Cartelli** espositivi **(materiale descrittivo) e cartelli di** dialogo **(le battute dei personaggi).**

Il dibattito critico: **Accusata di spezzare il flusso visivo e la suspense, si impose perché consentiva di sincronizzare le battute e dare spessore psicologico ai personaggi.**

L'Intrusione Fisico-Visiva del Testo

L'ancoraggio semantico e la necessità del segno

Intrusione e interruzione: Nel cinema muto la parola non è un elemento esterno, ma entra fisicamente nella pellicola come cartello (intertitolo), spezzando il flusso visivo per riorganizzarlo.

La teoria di Roland Barthes: La parola scritta esercita una funzione di ancoraggio: fissa il senso costitutivamente ambiguo delle immagini, guidando lo spettatore verso una decodifica univoca (*Rhetorique de l'image,* 1964).

Un linguaggio ibrido: Il cinema delle origini non è mai stato 'puro visivo', bensì un sistema multimediale in cui l'atto del guardare è costantemente negoziato attraverso l'atto del leggere.

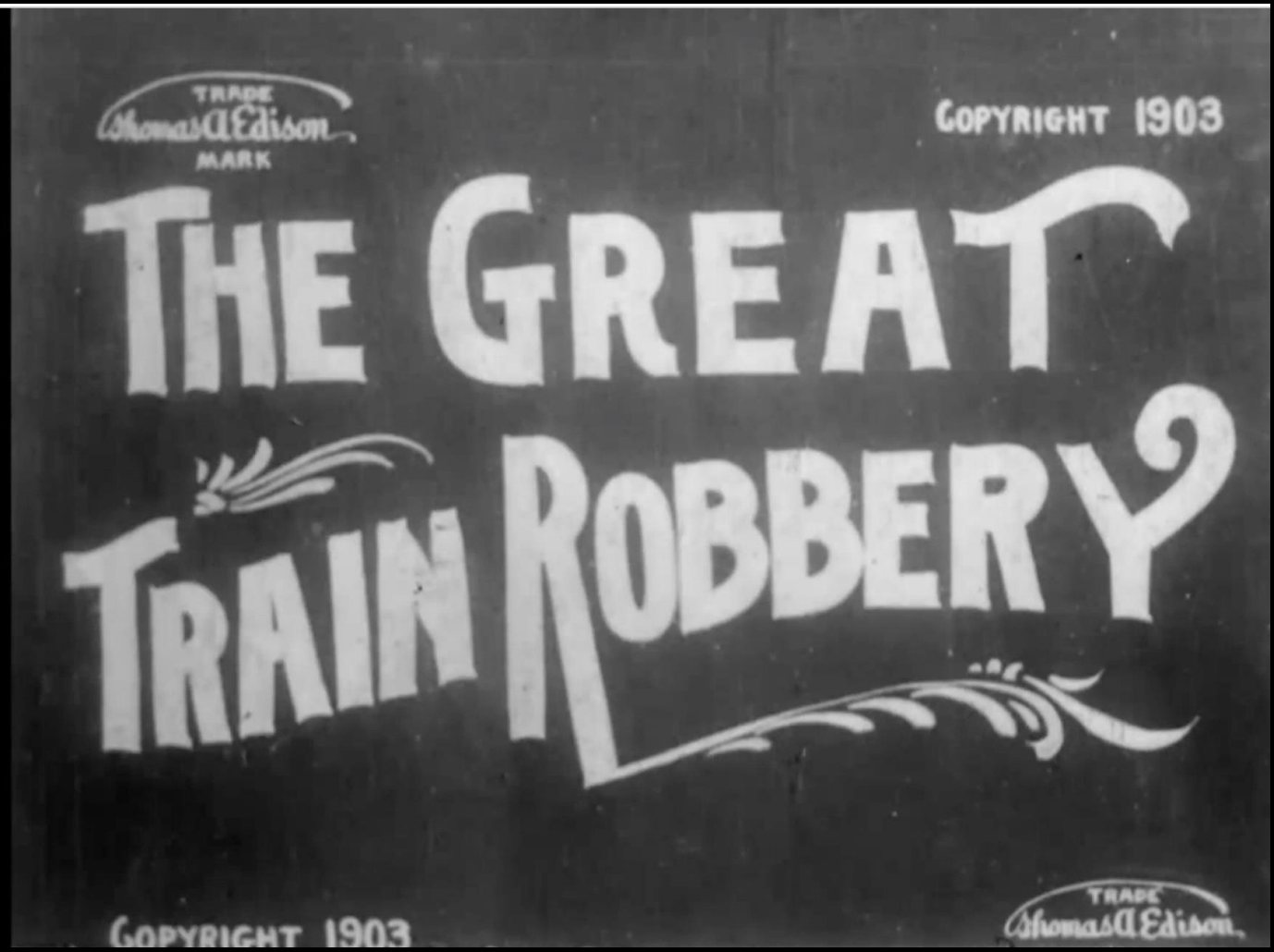
Didascalie informative e narrative

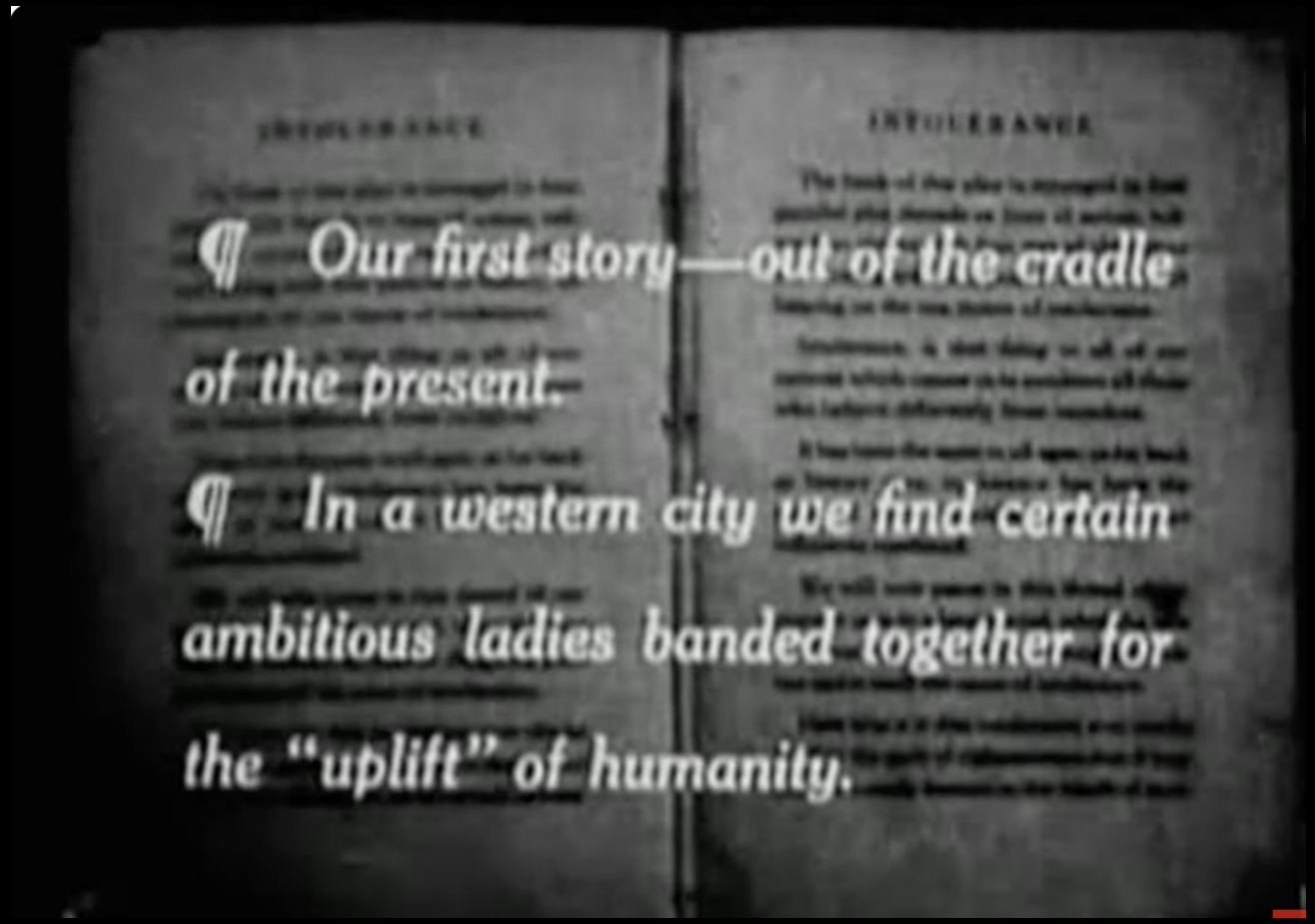
Guidare il tempo e lo spazio

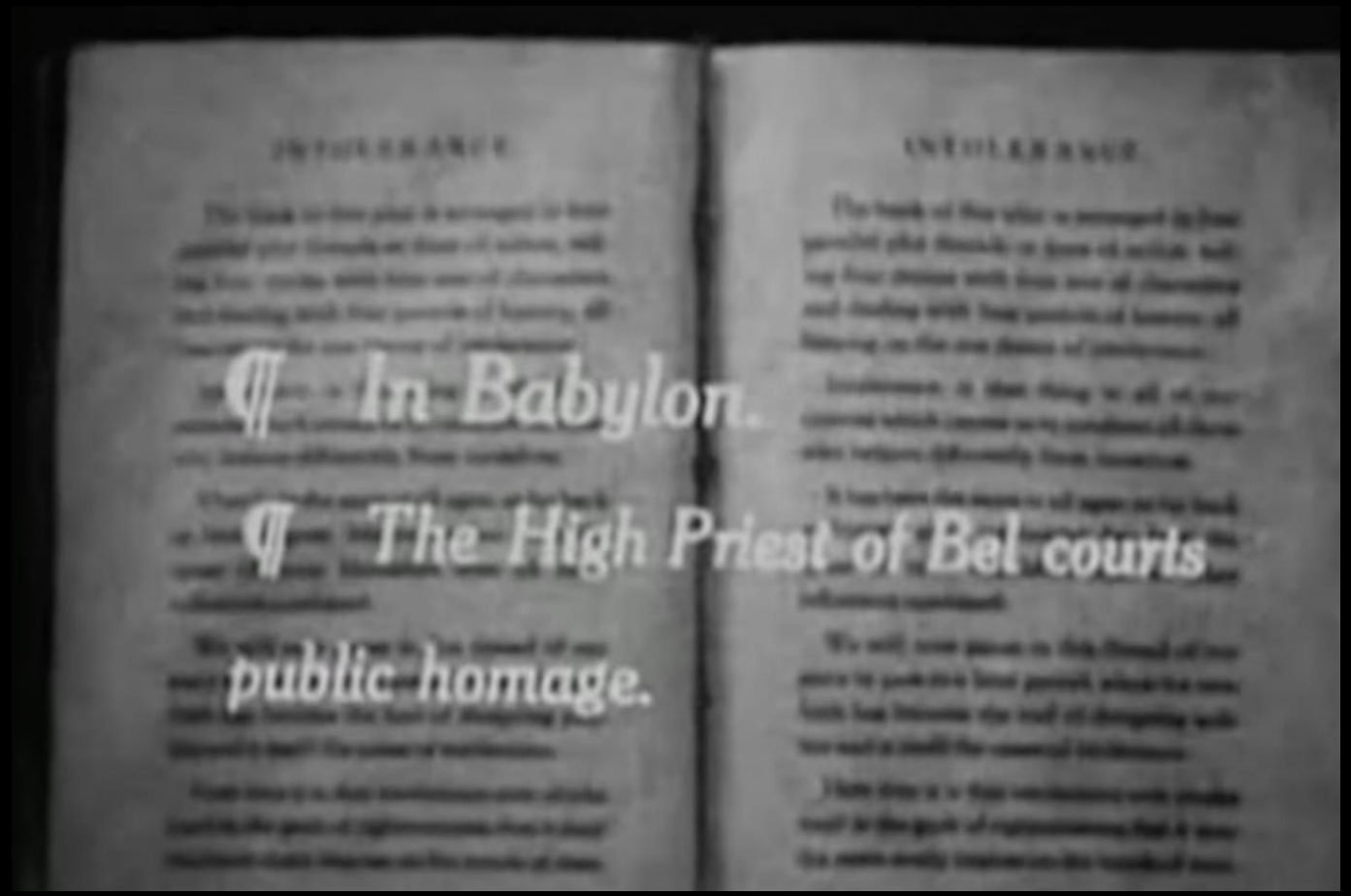
Caso: Edwin S. Porter in The Great Train Robbery (1903)

In Intolerance (D.W. Griffith, 1916), le didascalie non uniscono solo i quattro episodi storici, ma usano formule letterarie solenni per legittimare la transizione millenaria.

La voce onnisciente: Il cartello agisce come un surrogato del narratore letterario ottocentesco, commentando l'azione e indirizzando il giudizio etico del pubblico.


TRADE
Thomas A. Edison
MARK
COPYRIGHT 1903
THE GREAT
TRAIN ROBBERY
COPYRIGHT 1903
TRADE
Thomas A. Edison


¶ Our first story—out of the cradle
of the present.
¶ In a western city we find certain
ambitious ladies banded together for
the "uplift" of humanity.


¶ In Babylon.
¶ The High Priest of Bel courts
public homage.

La Parola-Libro

La didascalia come pagina vera: anche in *Leaves from Satan's Book* (Blade af Satans bog), Dreyer sperimenta una totale fusione tra dispositivo filmico e dispositivo libro.

La cornice diegetica: Le didascalie non sono semplici cartelli grafici staccati dal mondo narrato, ma vengono presentate direttamente come pagine stampate di un volume fisico che sfoglia la storia.

L'autorità del testo: Mostrare la parola scritta nella forma fisica di un libro aperto conferisce al racconto un'aura di verità storica e letteraria, dove l'immagine diventa la traduzione vivente della pagina visibile.

Continuità multimediale: L'atto della lettura non interrompe l'illusione cinematografica, ma la fonda: lo spettatore si trova letteralmente a 'sfogliare il film' insieme al regista.

UN CASO:
LE DIDASCALIE DI CABIRIA

- Il kolossal storico (1914): **Diretto da Giovanni Pastrone, un'opera imponente di oltre tre ore ispirata a Salgari.**
- La firma di Gabriele D'Annunzio: **Il poeta inserisce le sue celebri** «didascalie letterarie» **e rinomina i personaggi, pur non avendo scritto il soggetto.**
- Strategia promozionale d'avanguardia: **Pastrone usò il prestigio del poeta per nobilitare culturalmente il nuovo mezzo.**
- La tensione del registro: **Lo stile aulico dannunziano entrò in frizione con le necessità dinamiche dell'azione, venendo definito da alcuni una «palla di piombo».**

Il Ritmo del Dialogo Muto

La Triangolazione Visiva: Volto - Testo - Reazione

Il differimento ritmico: Lo spettatore vive un'esperienza estetica segmentata: osserva l'attore muovere le labbra, decodifica l'intertitolo grafico e torna al piano visivo per fruire della reazione psicologica.

Parola come climax: La didascalia di dialogo non è una semplice pezza d'appoggio per l'assenza del sonoro, ma un picco drammatico isolato graficamente dal resto del film.

La parola si fa immagine

Il gabinetto del dottor Caligari (1920): Le didascalie abbandonano la neutralità tipografica. I caratteri sono spigolosi, distorti e asimmetrici.

Scrittura nella scenografia: Le allucinazioni del protagonista (es. 'Du musst Caligari werden' - Tu devi diventare Caligari) compaiono dipinte direttamente sui muri e nel cielo.

Fusione totale: La parola scritta non commenta più l'immagine dall'esterno: si fa essa stessa corpo visivo e veicolo della follia.



Il montaggio sovietico e Dziga Vertov

L'Uomo con la macchina da presa (1929): Vertov rifiuta la didascalia come subordinata alla trama o illustrazione della parola scritta.

Parola-Shock: I grafemi e i caratteri tipografici vengono animati, ingranditi a pieno schermo o fatti ruotare per generare un ritmo puramente visivo.

Il peso specifico del segno: La parola scritta ha lo stesso identico valore di un'inquadratura reale. Crea un contrasto dialettico e concettuale nel montaggio.



La persistenza della scrittura

Il superamento apparente: Con l'avvento del sonoro nel 1927 (The Jazz Singer), la voce parlata elimina la necessità primaria dell'intertitolo di dialogo.

La destrutturazione di Jean-Luc Godard: Vivre sa vie (1962), Godard reintroduce i cartelli neri scritti per interrompere il flusso narrativo e 'straniare' lo spettatore.

Il complemento contemporaneo: Registi come Quentin Tarantino (es. la divisione in capitoli in Kill Bill o Pulp Fiction) dimostrano che il cinema usa ancora la didascalia per evocare la struttura fisica del romanzo e rivendicare l'autonomia della scrittura visiva.

1

UN BISTROT - NANA VEUT ABANDONNER

- PAUL - L'APPAREIL A SOUS

pulp /ˈpəlp/ *n*. **1.** A soft, moist, shapeless mass of matter.
2. A magazine or book containing lurid subject matter and being characteristically printed on rough, unfinished paper.

American Heritage Dictionary
New College Edition

2.
TRADUZIONI DEL/AL CINEMA

2.a
TRADUZIONI DEL CINEMA

UN MEZZO CHE VIAGGIA TRADOTTO

Il cinema come mezzo globalizzato fin dalle origini: **Il traffico transnazionale delle pellicole è stato storicamente plasmato e reso possibile dagli interpreti.**

4 strategie di tranfer:

- **Scrivere:** L'evoluzione visiva di didascalie e sottotitoli.
- **Far parlare:** La performance viva di benshi, doppiatori e voice-over.
- **Rifare:** La pratica hollywoodiana (1929-1933) delle versioni multiple.
- **Rinunciare:** Ridurre il dialogo, creare versioni mute o proiezioni originali.

Fattori decisivi: **Le scelte non sono mai solo linguistiche, ma rispondono a logiche industriali, politiche e culturali prima che testuali.**

LA PLASTICITÀ DEL TESTO MUTO

La traduzione per sostituzione materiale

- **I 'Contrabbandieri' di parole**: Nel cinema muto la traduzione era un'operazione fisica di montaggio. I negativi venivano tagliati, i cartelli originali rimossi e sostituiti con intertitoli stampati localmente.
- **La perdita dell'archetipo:** Questa manipolazione meccanica ha fatto sì che la quasi totalità delle versioni originali degli anni '10 e '20 andasse perduta. Sopravvivono oggi solo copie alterate.
- *Il caso Cabiria (1914):* Le didascalie auliche di D'Annunzio vennero tradotte per gli USA cercando equivalenti letterari altisonanti per mantenere la 'nobilitazione culturale' all'estero.

PRIMA DEL SONORO: LA PAROLA DAL VIVO

La traduzione come performance: **Nel cinema muto la comprensione era spesso affidata a un mediatore fisico presente in sala.**

I Benshi in Giappone: **Narratori che accompagnavano i film europei e americani fornendo traduzione ed esegesi dal vivo.**

La resistenza al sonoro: **Nel 1931 i film parlati americani erano poco apprezzati perché l'efficacia del benshi surclassava i dialoghi originali frammentati.**

Un fenomeno transnazionale: **Pratica diffusa in Asia, Africa (es. Senegal) ed Europa orientale, centrale nella costruzione dei primi cinema nazionali.**



1927-1930: FILM PARLATI, PROIETTATI MUTI

Il trauma del sonoro: L'avvento della parola rompe la naturale universalità del cinema muto, provocando reazioni caotiche e provvisorie.

Circolazione ibrida: *The Jazz Singer* viaggia in Europa nel 1927-28 come film muto. *Hallelujah* (1929) e *Der blaue Engel* (1930) debuttano a Parigi nel silenzio totale.

Il caso dei film «ammutoliti» in Italia: Tra il 1929 e il 1931, opere sonore internazionali circolano ridotte a sola musica ed effetti, sostituendo i dialoghi con lunghe didascalie.

La barriera linguistica: Cresce il rigetto economico e politico verso l'invasione della lingua inglese parlata nei mercati non anglofoni.

IL 1927 E IL TRAUMA DEL SONORO

La fine della lingua universale: l'avvento del sonoro distrugge l'utopia geopolitica della 'Weltcutting' (il linguaggio universale del gesto), frammentando il mercato mondiale in aree linguistiche isolate.

L'esperimento delle versioni multiple

- I set di Babele: Prima del doppiaggio, Hollywood girava lo stesso film in più lingue contemporaneamente. Di giorno la versione inglese; la notte, con le stesse scenografie, cast europei diversi.
- Il caso Dracula (1931): Di giorno Tod Browning girava con Bela Lugosi; di notte George Melford girava la versione spagnola (Drácula) con cast ispanico, considerata oggi tecnicamente superiore.
- Il crollo del sistema: Fallimento dovuto ai costi stratosferici e al rifiuto del pubblico verso attori di seconda fascia o star USA costrette a leggere cartelli fonetici.



MODULI E NARRATORI: LE STRADE INTERROTTE

Produzione a moduli (RKO): Sfondi e comparse filmati in America; attori locali ripresi nei mercati esteri in retroproiezione (es. *Échec au roi*, 1931).

L'idea Selnik (1929): Sincronizzare la lunghezza delle battute tradotte ai gesti degli attori hollywoodiani, usando voci nazionali (anteprima del doppiaggio).

Il narratore registrato: Inserimento di spiegazioni parlate in lingua per riassumere i dialoghi stranieri (es. la versione USA di *Le million* di René Clair).

Adattamenti endolinguistici: Opere come *Whoopee!* (1930) vengono ri-registrate per il Regno Unito perché lo slang americano è incomprensibile ai britannici.

IL SOTTOTITOLO SOVRAPPOSTO: LA NASCITA

Una datazione contesa (1929): **Per Gottlieb debuttano alla prima parigina di *The Jazz Singer* (gennaio 1929). Per Thompson si usarono invece cartelli proiettati accanto allo schermo.**

Sperimentazioni poliglotte e schermi multipli:

- **Istanbul (1929):** Pratica già diffusa e consolidata alla fine dell'anno.

- **Il Cairo (1930):** Per *The Shopworn Angel* si usano quattro lingue (due sul film, due proiettate sul muro laterale).

Il consolidamento: **A metà degli anni Trenta diventa la modalità standard negli USA per i film europei, nonostante l'insofferenza di parte della critica per la scritta sovraimpressa.**

DOPPIARE PER STATO: LA SCELTA POLITICA

L'alleanza tra nazionalismo e totalitarismo: I regimi europei sfruttano la barriera linguistica per unire il protezionismo economico al controllo ideologico.

Il caso Italia (Fascismo): La circolare del 1930 impone la rimozione del parlato straniero; il decreto del 1933 obbliga a eseguire i doppiaggi in Italia con personale italiano.

La purezza della lingua: Il doppiaggio centralizzato elimina l'italiano approssimativo degli emigrati usati all'estero e permette una censura totale dei testi.

Le politiche in Germania e Spagna: La Germania nazista impone tasse d'importazione insostenibili (1934); la Spagna franchista impone il castigliano obbligatorio (1941), stravolgendo trame (es. *Mogambo*).

GEOPOLITICA DELLA TRADUZIONE: MAPPE ECONOMICHE

La faglia linguistica ed economica europea: La scelta tra doppiaggio e sottotitolo risponde a asimmetrie dei mercati nel 1930.

PAESI DOPPIATORI (Italia, Francia, Germania, Spagna)

- Bacino demografico vasto in grado di assorbire e ammortizzare gli alti costi tecnologici della post-sincronizzazione.
- Nazionalismo linguistico e forte spinta al protezionismo culturale da parte dello Stato centrale.
- Strumento ideale per l'unificazione e il controllo della lingua parlata nazionale.

PAESI SOTTOTITOLATORI (Scandinavia, Paesi Bassi, Grecia)

- Bacini demografici ridotti e frammentati: i costi di un intero cast di doppiatori risultano economicamente insostenibili.
- Alti tassi di alfabetizzazione diffusa della popolazione, che rendono la lettura rapida dei sottotitoli immediata e naturale.
- Maggiore apertura storica all'importazione diretta delle lingue straniere e conservazione del sonoro originale.

IL DOPPIAGGIO COME APPARATO DI STATO

Censura autarchica e totalitarismi

- I decreti di sbarramento: In Italia, la legge del 5 ottobre 1933 vieta la proiezione di film parlati in lingua straniera. Le pellicole devono essere doppiate in italiano all'interno dei confini nazionali (nascono gli stabilimenti di Roma).
- La bonifica linguistica: Il doppiaggio viene usato per epurare la lingua da forestierismi. Nei film USA, parole come 'bar' o 'sandwich' diventano sistematicamente 'mescita' e 'tramezzino'.
- La manipolazione politica totale: Permette una censura invisibile. In Mata Hari (1931) con Greta Garbo, il doppiaggio italiano altera i dialoghi dei russi per evitare empatia verso figure sovietiche, riducendo l'ideologia a banali questioni amorose.



LA CENSURA DEL DOPOGUERRA

La riscrittura storica e ideologica

• Il caso Casablanca (1942) in Germania: Distribuito nella Germania Ovest nel 1952, l'intero personaggio di Victor Laszlo (leader antinazista fuggito da un campo) viene cancellato dal doppiaggio tedesco. Trasformato in uno scienziato norvegese in fuga per spionaggio industriale, il film perde 25 minuti per rimuovere la memoria del nazismo.



IL 'DOPPIAGGESE' E L'IMMAGINARIO

L'invenzione di una lingua artificiale

• Una lingua senza territorio: La tradizione del doppiaggio italiano ha codificato nei decenni il 'doppiaggese', un italiano privo di inflessioni regionali e caratterizzato da calchi sintattici rigidi dall'inglese (es. 'Ci puoi scommettere', 'Dacci un taglio', 'Scordatelo', formule diffuse solo per imitazione dei film).
• Il paradosso dell'invisibilità culturale: Questo sistema ha abituato le generazioni a un corto circuito cognitivo permanente: accettare che sceriffi del Texas, imperatori romani o scienziati russi parlino tutti la stessa lingua standard, neutralizzando l'alterità culturale dell'opera originale.

NEUTRALIZZAZIONE DELL'ALTRO

Il doppiaggio sistematico opera come una forza di assimilazione culturale invisibile. Cancellando la grana della voce nativa, l'industria nazionale non si limita a tradurre, ma si appropria del testo originario sottomettendolo alle strutture fonetiche e ideologiche della cultura d'arrivo.

IL VOICE-OVER: ALTRE GEOGRAFIE

La tecnica della sovrapposizione: Una voce traduce i dialoghi sopra l'audio originale, che rimane percepibile a volume ridotto.

Geografia della finzione: Modalità standard per la saggistica e l'informazione in Occidente, ma applicata stabilmente al cinema di finzione nei paesi dell'Est Europa.

Due modelli:

- Il Lektor polacco: Una singola voce maschile legge tutti i ruoli in tono monocorde e piatto.
- La Traduzione Gavrilov (Russia): Nata dalle traduzioni in tempo reale per le élite sovietiche ed esplosa con la pirateria delle videocassette negli anni Settanta.

L'ERA DIGITALE E L'ACCESSIBILITÀ

Sottotitoli aperti vs chiusi: Gli *open captions* sono impressi nel video; i *closed captions* viaggiano nascosti (esplosi negli USA sulla riga 21 della TV analogica).

Fansubbing (dal 2005): Pratica amatoriale e gratuita guidata da comunità online per anime e serie TV (es. YYETS in Cina) o applicata all'attivismo geopolitico (es. *Alive.in*).

2.b
TRADUZIONI AL CINEMA