

SERGIO RAFFAELLI

## L'ITALIANO DEI FILM DOPPIATI

L'industria cinematografica italiana detiene un primato mondiale che copre l'intera storia del sonoro e che consiste nell'applicazione sistematica e indiscriminata del doppiaggio a tutti i film di produzione straniera, senza distinzione d'idioma, di paese, di genere, di metraggio. Attenendosi con rigore a questa consuetudine, essa ha importato e messo in circolazione un numero cospicuo di testi cinematografici italianizzati: in un settantennio, non meno di 25.000 pellicole di lungo metraggio, secondo un approssimativo computo personale (e nel periodo 1946-1958 furono precisamente 4.859). Mediante l'adattamento del parlato originale quei testi filmici sono entrati a far parte a buon diritto del patrimonio linguistico italiano del '900, arricchendolo e caratterizzandolo in misura notevole. Tuttavia gli studiosi della lingua nazionale che li abbiano degnati d'una certa considerazione furono, per oltre mezzo secolo, incredibilmente pochi: per primo si distinse, negli anni '30, Ettore Allodoli, quando condannò alcune scelte lessicali e fraseologiche dei traduttori, in due brevi articoli su "Bianco e nero" (1937 e 1938); si è segnalato poi stabilmente nel dopoguerra Alberto Menarini, che negli anni '40 rilevò, attraverso saggi documentati, l'afflusso nell'italiano corrente di parole e locuzioni filmiche "ai margini della lingua" o d'impronta straniera (quei contributi hanno costituito poi, nel 1955, il suo pionieristico libro *Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema*). E in tanta penuria d'interventi specifici s'è guadagnato una menzione di merito, accanto a questi due studiosi d'un certo nome, pure Bruno Zuculin, autore di due veloci rassegne di cattivi adattamenti, che su "Primi piani" (1941) e "Le Lingue estere" (1949) aprirono e chiusero un decennio cinematografico quanto mai movimentato. Poi, un silenzio lungo e pressoché totale.

Soltanto negli anni '80, per merito soprattutto dei linguisti interessati alla traduzione, le pellicole doppiate in italiano (per lo più

dall'inglese) cominciarono a diventare oggetto d'indagine degli studiosi della lingua italiana e della sua storia novecentesca. La bibliografia settoriale oggi disponibile vanta parecchi pregevoli titoli, ma risulta invariabilmente carente di quelle analisi linguistiche generali che possono agevolare studi sistematici e di sintesi di sicuro e largo respiro storiografico, invece che le attuali applicazioni monografiche su singoli film o su filmografie omogenee (per autore, per genere, per epoca). Da una parte, perciò, si conosce ormai bene l'intrecciarsi dei fattori industriali, tecnici, culturali, sociali e persino politici che ha regolato per settant'anni l'adattamento delle pellicole importate; dall'altra, rimane sommaria e sfocata la conoscenza continua e capillare delle loro scelte verbali. Si consideri ad esempio la "questione della lingua" accesa intorno al doppiaggio nei primi tempi: nella ricostruzione del dibattito gli storici si sono dedicati soprattutto a mettere in luce certi aspetti "esterni", quali l'ostilità fascista al parlato in lingue straniere e le controversie intorno alla legittimità teorica e alla validità estetica dell'adattamento (in particolare, mi riferisco a una polemica tra Luigi Chiarini e Giorgio Vecchietti su "Lo Schermo" nel 1936, e a un'inchiesta promossa da Michelangelo Antonioni nel 1940-41 su "Cinema"); invece, ben poco essi hanno curato finora di riscoprire e valorizzare tante minute testimonianze sulle soluzioni spesso travagliate degli adattatori.

Si aggiunga qui per inciso che perfino il lessico relativo alla pratica del doppiaggio attende in Italia un'adeguata indagine. Per assicurare dell'utilità d'una sua ricostruzione storica basti segnalare che l'adattamento linguistico dei film stranieri, detto in America *dubbing*, fin dalle sue prime applicazioni (1929), ebbe subito larga ma non esclusiva diffusione mondiale. In Italia *dubbing* e la relativa forma verbale *to dub*, circolarono nel triennio 1930-32, alternandosi con i francesismi *doublage*, *doubler*, *doublé* e, sempre più spesso, con *doppiaggio*, *doppiare*, *doppiato*, che verso il 1933, agevolati da un acceso clima puristico, soprafecero stabilmente tutti i termini stranieri concorrenti. Nel 1941 poi, in tempo di rigorosa autarchia linguistica, Bruno Migliorini avanzò su "Bianco e nero" la proposta innovativa di abbandonare il francesizzante *doppiaggio*, adottando *doppiatura* per designare l'operazione del doppiare e *doppiato* in riferimento al risultato dell'operazione; il suggerimento però, caduto il fascismo, ha conservato ben pochi seguaci. Quanto all'etimologia di *dubbing*,

fin dal 1935 un professionista del cinema e studioso del suo lessico, Ernesto Cauda, aveva osservato che l'inglese *to dub* – risalente, come del resto l'italiano *addobbare*, all'antico francese *adouber* – non aveva il significato di “fare un doppiatore” o “raddoppiare”, ma rinviava alla nozione sartoriale di “foderare”, cioè “applicare una fodera, un nastro”. Per oltre sessant'anni forse nessuno ha tenuto doveroso conto di questo ineccepibile chiarimento, che nei primordi del sonoro trovava oltretutto sostegno nelle residue teorie “puristiche” ereditate dal muto: secondo queste, nel testo filmico, che era forma d'espressione essenzialmente iconica, le parole scritte costituivano una componente accessoria; analogamente, nel sonoro le parole andavano ritenute un esteriore rivestimento delle immagini, mutabile senza danno. Insomma, il doppiaggio consisteva nel distaccare dal corpo iconico il parlato originale e nell'addobbarlo con un parlato nuovo.

Il profilo storico del doppiaggio che s'intende ora tratteggiare – procedendo per tappe, la cui scansione ha motivazioni evidenti: 1929-1945, 1945-1970, dal 1971 in poi – è da considerarsi perciò incompleto e provvisorio. Innanzitutto, va segnalato che l'immissione del parlato nel testo filmico costituì un grave inciampo per le pellicole sonore destinate all'esportazione. La sua rimozione apparve subito opportuna e da compiersi senza recedere di fronte a dispendi economici e a guasti estetici. Prima Hollywood (dal 1928) e presto le altre cinematografie maggiori si prodigarono fino verso il 1932 a provare svariati sistemi che agevolassero all'estero la facile comprensione e quindi il successo delle proprie pellicole. Si ricorse all'eliminazione di scene parlate e all'inserimento sostitutivo di didascalie; ancora, alla realizzazione di film in parecchie versioni linguistiche (utilizzando per tutte il medesimo contesto visivo), cioè recitati in più lingue dai medesimi attori volenterosamente poliglotti, oppure, più spesso e con esiti meno disastrosi, da varie compagnie nazionali. Ma altre due soluzioni assai differenti, la simultanea traduzione scritta del parlato originale e il loro doppiaggio, si candidarono a diventare risolutive e stabili. E in Italia il doppiaggio vinse, per decisione del potere politico, che affidò il controllo su quest'operazione linguistica all'organismo governativo della censura.

Sembra non superfluo segnalare qui che l'ingerenza politica sulla lingua dei film non era una novità nel cinema italiano. Infatti, dopo l'istituzione, nel 1913, della censura amministrativa centrale sulla pro-

duzione nazionale e importata, un decreto del 1914, contenente le norme di esecuzione, impose per le pellicole in lingua straniera la traduzione dei titoli e delle didascalie in “corretta lingua italiana” (concedendo tuttavia la contestuale presenza delle scritte originali). I censori del muto ebbero il loro da fare, fino al primo dopoguerra, per ripulire degli errori specialmente i film di provenienza straniera. Le scorrettezze erano dovute al fatto che nel cinema mondiale degli anni Dieci il realizzatore dell’opera provvedeva “in casa”, con propri collaboratori, anche all’adattamento linguistico delle pellicole destinate all’estero. E spesso, in Italia e fuori, i traduttori si rivelavano inadeguati al loro compito, come si apprende dalle frequenti lamentele giornalistiche sulle improprietà leggibili sugli schermi. Due esempi di queste versioni caserecce. L’italiana Milano Films inserì, nell’edizione tedesca del suo *San Paolo* (1910) di Giuseppe De Liguoro e Rodolfo Kanzler, la scritta “Die Tod des Apostels”; a sua volta la francese Gaumont inviò in Italia, nel 1915, il cinegiornale *Battaglia della Champagne*, contenente espressioni come *avanzo* per “avanzata”, *infanteria* per “fanteria”, *va partire* per “sta per partire”, *impacciate* per “ingombre”.

All’inizio del cinema sonoro la circolazione in Italia delle pellicole parlate in lingua straniera fu impedita con una serie di limitazioni ministeriali che culminarono, nell’ottobre del 1930 (in concomitanza non casuale con l’uscita del film inaugurale della produzione sonora nazionale, *La canzone dell’amore* di Gennaro Righelli), con l’obbligo di sopprimere “ogni scena dialogata o comunque parlata in lingua straniera”, e quindi con l’indiretto divieto di ricorrere alla sottotitolatura. Il doppiaggio, che diventò presto l’unico e definitivo sistema d’adattamento linguistico consentito nei cinematografi italiani, fu dapprima curato senza entusiasmo dagli americani, impiegando anche collaboratori “importati” (fra altri, Virgilio Lilli e Giovanni Del Lungo, figlio di Isidoro) e attori italo-americani, dotati di pronuncia talvolta dialettale (Massimo Bontempelli, che come commissario della censura conosceva bene tutta la produzione dell’epoca, su “La Tribuna” del 16 aprile 1932 giudicava “storpiatissimo” il loro italiano). Nel 1932 esso però mise spontaneamente radici definitive a Roma, dove presto si trovò disciplinato da un severo provvedimento legislativo (decreto-legge n. 1414 del 5 ottobre 1933, poi convertito nella legge n. 320 del 5 febbraio 1934), il quale prescrive-

va che il doppiaggio fosse eseguito in Italia, da personale artistico e tecnico nazionale. Il bando totale del parlato straniero dai cinematografhi italiani nei primordi del sonoro fu ispirato da tre preoccupazioni. Innanzitutto, una preoccupazione linguistica: stava allora crescendo lo zelo puristico e nazionalistico per la difesa della lingua nazionale da inquinamenti e soperchierie (basti ricordare l'esplosione della campagna contro i forestierismi proprio nel 1932, in vista del "decennale" della "rivoluzione fascista": in quell'anno furono autorevolmente varati *autista* e *regista*, Paolo Monelli iniziò la rubrica *Una parola al giorno* sulla "Gazzetta del popolo", "La Tribuna" indisse un concorso a premi fra i lettori per l'italianizzazione dei cinquanta più diffusi forestierismi, furono impartite alla stampa le prime "veline" contro l'uso dei forestierismi e del dialetto). Inoltre, una preoccupazione economica: il doppiaggio obbligatorio rientrò in una strategia protezionistica, che mirava a creare onerosi impacci alla concorrenza cinematografica straniera e soprattutto americana, per favorire in tal modo l'incipiente e fragile produzione sonora nazionale. Infine, una preoccupazione politica: il doppiaggio "fatto in casa" agevolava l'intervento della censura, che fra l'altro curava di purgare il parlato originale alla fonte, senza clamori, di tutte le espressioni non gradite al regime e all'opinione pubblica predominante: basti citare come esempio minimo ma significativo di censura linguistica di matrice ideologica – tacendo casi macroscopici come quello della poco eroica biografia americana del veneziano Marco Polo, *The Adventures of Marco Polo* (1938) di Archie Mayo, diventata *Uno scozzese alla corte del Gran Kan* – il ritocco verbale imposto nel 1934 al cortometraggio di produzione inglese *Avventura nel pollaio*, in evidente ossequio alla campagna demografica allora in atto: "Sopprimere la dicitura a grandi lettere: 'Maternità'". Queste iniziali disposizioni del regime fascista hanno introdotto nella storia cinematografica, linguistica e culturale italiana menomazioni non ancora sanate: a causa loro i frequentatori dei cinematografhi sono stati del tutto privati, fino a tempi recenti, della possibilità sia di assistere a film stranieri in edizione originale sia di udire e, con l'ausilio di sottotitoli esplicativi, di comprendere il senso del parlato originale.

La lingua dei film doppiati in Italia assunse, negli anni del fascismo, caratteristiche destinate a rimanere pressoché invariate per un quarantennio e oltre. Essa nacque da un travaglio per così dire du-

plicato. Infatti, come la doppiatura esigea, fu impiegata a sanare la traumatica dissoluzione dell'originario accordo tra componente verbale ed elementi non verbali (mimici, prossemici...) della comunicazione orale; inoltre, ci si sforzò di sincronizzare e accordare la componente iconica di partenza con voci e interazioni nuove, che erano dotate di schemi fonetici e morfosintattici più o meno divergenti. Il doppiato italiano poi ha incontrato, specialmente nei primi tempi, difficoltà sue proprie, per così dire ambientali. In particolare, da una parte non disponeva, per note cause storiche, di modi colloquiali dimessi e disinvolti; dall'altra non era libero di ricorrere, a causa delle restrizioni linguistiche del regime fascista, a varietà basse d'italiano o a espressioni dialettali. Perciò, non potendo gareggiare in varietà e scioltezza con lingue di maturo uso anche orale, come ad esempio l'inglese, dovette rinunciare a riproporre con fedeltà le eventuali variazioni etniche, culturali, generazionali del testo originale, nonché gli scambi dialogici in lingue differenti (per cui proponeva in italiano anche gli idiomi esotici). L'adattatore, volendo assicurare al nuovo parlato da una parte prestigio e dall'altra naturalezza discorsiva e massima comprensibilità presso le platee italiane tanto urbane quanto rurali, cercò di foggiare – condizionato anche dalla temperie conformante dell'epoca – una lingua rispettosa della norma grammaticale, appiattita su un livello medio, foneticamente neutra (la pronuncia fu di ascendenza teatrale, cioè toscana, fino all'adozione coatta di quella romano-toscana, suggerita nel 1939 dal *Dizionario di pronunzia e di ortografia* di Giulio Bertoni e Francesco Ugolini). Il suo italiano doppiato, insomma, suonò uniforme, compassato: “insipido e incolore”, lo definì Alberto Savinio su “La Stampa” del 7 gennaio 1936. Di solito suonava inverosimile e non consono al contesto usualmente realistico; ad esempio, nel fortunato *La conquista del West* (*The Plainsman*, 1937) di Cecil B. De Mille, un mandriano racconta che Buffalo Bill “correva ratto come un fulmine”, e rimprovera: “Mai tu dia ascolto ad un consiglio!”. Tuttavia non mancava di vivezze, che però di solito erano prodotte non tanto da ariose modulazioni sintattiche e retoriche, quanto da giochetti verbali e da neologismi, talvolta arguti: il più fortunato dell'epoca fu, da *pixilated*, la forma aggettivale *picchiatello*, foggiata per *È arrivata la felicità* (*Mr. Deeds goes to town*, 1937) di Frank Capra.

I mutamenti profondi e capillari che dopo il 1945 investirono l'intera realtà italiana coinvolsero anche il cinema in tutte le sue componenti, ad eccezione del doppiaggio. Questo ebbe un breve sommovimento anomalo soltanto nell'Italia disastata del 1944-45; allora, infatti, per ovviare alla carenza di nuove pellicole adattate, il PWB (Psychological Warfare Branch) introdusse alcune decine di pellicole doppiate negli Stati Uniti, che fra l'altro proponevano, come testimonia Alberto Menarini, "voci nuove, poco coltivate, timbri curiosi e poco o niente nostrani", pronunce di tipo meridionale, dialoghi frammentati di ricercatezze e di sciatterie, come mostra questa battuta, da *Cowboy dilettante* (*Out West with the Hardys*, 1938) di George B. Seitz: "Babbo, alla tua età, hai mai avuto guai con le donne, te?".

Il doppiaggio riprese la regolare attività, in Italia, nell'autunno del 1945, giovandosi anche del vecchio personale tecnico e artistico. E subito palesò una fisionomia linguistica che differiva assai da quella di molti film di produzione nazionale. Infatti, i realizzatori italiani cominciarono ad avvalersi di un articolato e mutevole repertorio di soluzioni linguistiche e stilistiche: dall'italiano standard di gran parte dei generi cinematografici, al plurilinguismo mimetico del neorealismo, alla dialettalità stereotipata della commedia; gli adattatori, invece, giovandosi dell'esperienza d'anteguerra, si rifecero al collaudato modello degli anni '30, rimanendogli sostanzialmente fedeli fino verso gli anni '70. Insomma, trasposto in forma di grafico, il parlato dei film nazionali presenterebbe un andamento tutto picchi, balzi, avvallamenti; il coevo adattamento di quelli stranieri invece mostrerebbe un'elegante linea orizzontale, continua, studiata-mente animata da lievi increspature. A conferma di questa scelta conservatrice basti osservare che nei nuovi doppiati, fino ai primi anni '50, il pronome di riverenza *lei* rimase quasi assente, a tutto vantaggio del *voi*: forma che si direbbe essere stata sostenuta non solamente dal testo anglofono di provenienza, ma pure dall'assuefazione al suo impiego esclusivo, invalsa nel cinema in seguito a una disposizione del ministero della Cultura popolare (estate del 1938). La documentazione raccolta a suo tempo da Alberto Menarini e il riascolto delle pellicole doppiate all'epoca permettono di rilevare un costante e pieno rispetto della grammatica e persino della buona pronuncia dell'italiano (il recupero, inevitabilmente superficiale, delle

variazioni di codice o di registro dell'originale avviene tutt'al più attraverso l'immissione di parole ed espressioni anomale, oppure di umile uso settoriale). Nel corpo di questo sorvegliato assetto è possibile riconoscere codificazioni stilistiche legate ai generi. I film di nobile soggetto (religioso, storico, letterario) si distinguevano per l'elevatezza del loro italiano. Le pellicole drammatiche poi, che della produzione importata costituivano il settore maggiore e in origine variegato, si affidavano a un parlato uniforme e contegnoso: ad esempio, l'espressione "Si fa vanto della sua inettitudine!" apparteneva a un colloquio ordinario di *Scandalo al sole* (*A summer place*, 1960) di Delmer Daves. Un abbassamento di livello si può cogliere invece in film comici o comunque leggeri – tuttavia nel pieno rispetto della norma grammaticale. Può ritenersi illuminante il caso di *Babette va alla guerra* (*Babette s'en va-t-en guerre*, 1959) di Christian Jaque: il riduttore Ferdinando Contestabile dapprima aveva previsto di far dire alla protagonista "un po' scemotta" (Brigitte Bardot) "Dove è che rimane la Rue des Moulins?"; ma poi, con ripensamento forse spontaneo, aveva optato per una espressione meno popolareggiante: "È da queste parti la Rue des Moulins?" (l'esempio è reperibile nell'archivio statale della censura cinematografica).

Va pure notato, in generale, che rimase anche allora in vigore la vecchia consuetudine di annullare l'eventuale plurilinguismo del testo straniero, anche quando esso aveva una funzione drammaturgica vitale, come, fra molti esempi, *Il giorno e l'ora* (*Le jour et l'heure*, 1964) di René Clément; e resistette di solito pure quella di tradurre i testi delle esecuzioni canore, soprattutto se destinate al pubblico infantile. Questa lunga fedeltà del doppiato al sostanziale monolinguisimo della tradizione può avere almeno due spiegazioni. In primo luogo una lingua ineccepibile e decorosa, comprensibile e consueta (quasi familiare, come familiari erano le poche, educate voci dei doppiatori), e spesso moderatamente colorita, assicurava al costoso prodotto della casa cinematografica straniera prestigio culturale e il gradimento delle platee. Inoltre, l'eventuale ricorso a varietà regionali dell'italiano, nonché ai dialetti, sarebbe risultato inverosimile e straniante in bocca a personaggi filmici stranieri.

Il doppiato italiano compì una netta svolta negli anni '70, allorché l'adattamento dei film delle grandi ditte americane si allontanò dalla soluzione adottata fin dai primordi. Le condizioni favorevoli al cam-

biamento – che in Italia trovò terreno assai fertile – provenivano soprattutto dagli Stati Uniti, dove alla fine degli anni '60 s'era affievolito il vecchio perbenismo produttivo ed era iniziata la ricerca e l'adozione di nuove formule realizzative, allo scopo di superare una crisi industriale quasi ventennale e di conquistare il pubblico dei giovani allora in fermento. Versione inaugurale della nuova fase è da considerarsi *Il Padrino* (*The Godfather*, 1971) di Francis F. Coppola: per la prima volta, infatti, un colosso finanziariamente impegnativo ammise senza remore, per i personaggi italo-americani, un parlato arieggiante alla varietà siciliana dell'italiano. Tuttavia, va riconosciuto che timide aperture alla dialettalità stavano affiorando, da oltre un decennio, in qualche doppiato di minor conto, cioè meno condizionato da alte strategie commerciali. Si possono ricordare, in ordine cronologico, le pellicole di animazione per bambini come *Lilli e il vagabondo* (*Lady and the tramp*, 1955) della Walt Disney (da notare poi che *picciotto* della prima versione è diventato, nel riadattamento del 1997, *guaglione*). Ancora, per le pellicole di case minori: *Marty. Vita di un timido* (*Marty*, 1955) di Delbert Mann, da un teledramma d'ambiente italo-americano. Inoltre, le pellicole di “serie B” come *Un napoletano nel Far West* (*Many rivers to cross*, 1956) di Roy Rowland: storia di una famiglia irlandese che, nel doppiato italiano, si chiama Capasso e napoletaneggia (“Tu stai inguaiato!”). E perfino opere ragguardevoli ma distribuite da ditte minori, come *La fortezza nascosta* (*Kakushi Toride no San-Akunin*, 1958) di Akira Kurosawa, nel cui adattamento del 1961 Gualtiero Jacopetti fece parlare in romanesco due stolidi inservienti d'un samurai. Infine, pellicole di co-produzione, come *La pila della Peppa* (*Le margot de Josefa*, 1964) di Claude Autant-Lara, dove in ambiente francese Anna Magnani, che è la moglie del sindaco, interloquisce in romanesco.

In quest'ultima fase del doppiaggio, tuttora in svolgimento, è possibile individuare diverse soluzioni linguistiche. Al centro del suo ideale ventaglio campeggia, come proprio della maggior parte delle pellicole straniere, il doppiato “normale”, che si avvale di un corretto italiano, che però suona sempre meno elevato: muovendosi nella direzione tradizionale, rispetta la buona pronuncia e la grammatica, ed è tutt'al più meno compassato nelle scelte lessicali “espressive”. A un estremo figura invece, in uso nelle edizioni di prodotti meno ambiziosi (con destinazione soprattutto televisiva), il doppiato

“seriale”, che cominciò a dilagare dopo la metà degli anni '70, in seguito all'avvento delle emittenti televisive private e al conseguente aumento della domanda di doppiaggio, in particolare per film “a puntate”; esso risulta caratterizzato da un italiano medio-basso tendenzialmente rispettoso della norma, ma stereotipato, ripetitivo: evidente frutto di traduzioni acerbe o affrettate. All'estremo opposto del ventaglio, infine, va occupando spazio crescente il doppiato “creativo”, quello cioè che richiede all'adattatore estro inventivo in misura non comune, oltre che solide competenze linguistiche; esso infatti consiste di solito nel trasporre, con processo analogico, i codici e le oscillazioni stilistiche dell'originale in varietà dell'italiano e dei più noti dialetti. Qualche esempio notevole: *Solaris* (*Soljaris*, 1973) di Andrej Tarkovskij, dove un anziano usa il calabrese; *Trash. I rifiuti di New York* (*Trash*, 1970) di Paul Morrissey, nel cui adattamento (del 1974) gli emarginati di New York usano varietà meridionali; *Guerre stellari* (*Star wars*, 1977) di George Lucas, dove sono riproposte lingue inventate e comunque esotiche; *All-American boys* (*Breaking away*, 1979) di Peter Yates, nel quale il volonteroso italiano dell'originale, biascicato da un giovane italomane americano, è infarcito, nell'adattamento, di espressioni venete; e analoga è la soluzione in *Un pesce di nome Wanda* (*Fish called Wanda*, 1988) di Charles Crichton, dove uno dei personaggi, italofono nell'originale, parla spagnolo. Va ritenuta degna di considerazione infine la sporadica comparsa, negli anni '80, del doppiato per così dire “filologico”: esso è frutto della ridoppiatura del film straniero, già edito a suo tempo in versione italiana, ricalcando il parlato del vecchio adattamento con diligenza, ma a volte con qualche libertà, come è avvenuto ad esempio per *La finestra sul cortile* (*Rear window*, 1955) di Alfred Hitchcock, nella cui riedizione del 1983 una valigia di piccole dimensioni è anacronisticamente detta, con neologismo nato negli anni '60, *ventiquattrore*.

È doveroso segnalare qui, in appendice, un merito storico poco riconosciuto al doppiaggio cinematografico italiano: quello di aver esercitato fin dai primordi un ruolo attivo nelle vicende dell'italiano novecentesco, influenzando sulle modificazioni e sull'impiego del parlato sia reale della comunicazione pratica, sia fittizio delle pellicole nazionali. Infatti dal doppiato, forse più che dal multiforme e instabile parlato dei film di produzione nazionale, gli spettatori italiani,

in massima parte dialettofoni, hanno ricevuto in continuazione per decenni, attraverso le familiari voci di un ristretto manipolo di attori specializzati, esempi didatticamente efficaci di pronuncia uniforme, di correttezza grammaticale, di proprietà lessicale e fraseologica. Tuttavia, un crescente allentamento del rispetto della norma, dopo gli anni '60, ha favorito un certo afflusso nell'italiano corrente di prestiti, soprattutto dall'inglese: forme integrali, tipo *okay*, ma specialmente calchi, come *non c'è problema* (*no problem*, "va bene"), *prego* (*please*, "per favore") e tanti altri. Il doppiato inoltre ha svolto, soprattutto verso la metà del secolo, una sorta di magistero linguistico per i realizzatori italiani "impegnati". Carenti, dopo il 1945, di soluzioni linguistiche adatte ai loro messaggi ancora inconsueti, in tempo di predominante evasione, essi presero a modello quelle pellicole doppiate di ispirazione civile, che, nonostante prudenti attenuazioni degli adattatori, proponevano, in forma sia pure frammentaria e sbiadita, il linguaggio del disagio sociale, del dibattito politico, della protesta. Allora fu senza dubbio importante il ricordo formativo di qualche classico degli anni '30, come *L'uomo di Aran* (*Man of Aran*, 1934) di Robert Flaherty, nonché lo stimolo più recente di opere come, nel 1948, *I migliori anni della nostra vita* (*The best years of our lives*, 1946) di William Wyler, oppure, nel 1952, *L'asso nella manica* (*The big carnival*, 1951) di Billy Wilder, o ancora, nel 1952, *Furore* (*The grapes of wrath*, 1940) di John Ford. Le radici del parlato filmico di Pietro Germi, ad esempio, e di altri suoi coetanei, trassero iniziale alimento anche da lì<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Per informazioni bibliografiche sulle vicende anche linguistiche del doppiaggio in Italia e altrove si veda in particolare l'ampia rassegna internazionale *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, a cura di R. BACCOLINI - R.M. BOLLETTIERI BOSINELLI - L. GAVIOLI, Bologna, Clueb, 1996, pp. 171-181; alcuni aggiornamenti sono reperibili in F. ROSSI, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 462-476; si consultino inoltre: T.G. GIORDANO - L. LEPORATI - I. PARINI, *Quaderni di doppiaggio*, Finale Ligure, Voci nell'Ombra, 1998; M. ANSELMINI - S. BENINCA - I. GIPPONI, *Quaderni di doppiaggio*, Finale Ligure, Voci nell'Ombra, 1999; ASSOCIAZIONE "BEATO ANGELICO" PER IL DOPPIAGGIO, *L'italiano del doppiaggio*, Campagnano 1999; *Il doppiaggio*, a cura di A. CASTELLANO, vol. I, *Profilo, storia e analisi di un'arte negata*, e vol. II, *Materiali*, Roma, Aidac, 2000; L. SALIBRA, *Aspetti grammaticali fra doppiaggio e sottotitolazione*, "Studi di grammatica italiana", XIX (2000), pp. 287-313; S. RAFFAELLI, *La parola e la lingua*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G.P. BRUNETTA, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 887-901.