

Maria Grazia Scelfo

TESIS: I MONDI POSSIBILI DI ALEJANDRO AMENÁBAR

Un hombre se ha tirado a la vía y lo hemos atropellado (...) Presten atención. Cuando lleguen al andén salgan lo antes posible... y les aconsejo que no miren a la vía. El hombre está partido por la mitad  
(AMENÁBAR: 1997, 18).

Il buio della prima sequenza, che man mano lascia intravedere il marciapiede della metropolitana, e le parole del controllore, conseguenti al suicidio di un povero sciagurato, fanno emergere fin dall'inizio, la struttura drammatica della pellicola e i temi fondamentali che la accompagneranno durante tutta la proiezione: la paura, la violenza, la morte, l'orrore. Infatti, tra i mondi possibili che ci propone il cinema di Amenábar – il mondo dell'alienazione, della violenza, dei giovani – quello degli *snuff-movie*, un genere in cui le persone vengono torturate, uccise e riprese dal vero è oggetto dello psicothriller *Tesis* (1996), il cui protagonista è un serial killer.

Nello stesso film una studentessa, Yolanda, spiega ad Ángela, la protagonista, cosa siano gli *snuff-movie*: “Eligen a una persona cualquiera, la raptan, la torturan, la matan, y lo graban con una cámara de vídeo. No hay efectos de montaje ni de maquillaje, se hace todo en un plano secuencia, sin trampa ni cartón... Esas películas pueden llegar a valer millones”. (Amenábar: 1997, 130).

Non è inutile ricordare che Amenábar è nato in Cile nel 1972 e ha studiato presso la *Facultad de Ciencias de la Información* dell'Università Complutense di Madrid. Molto presto ha cominciato a girare cortometraggi; lui stesso scriveva le proprie opere, ne componeva la musica, si incaricava della fotografia, della regia, del sonoro, ecc. Come è noto, ha girato il suo primo film, appunto *Tesis*, a soli 22 anni ottenendo il premio Goya nel 1996 per il miglior film.

È vero, d'altra parte, che Amenábar sembra avere una predilezione per questo genere in cui alcuni personaggi sono degli psicopatici, genere, tra l'altro, molto di moda. Basti pensare al suo secondo lavoro, *Abre los ojos* (1997), il cui successo internazionale è stato tale per cui l'attore Tom Cruise ne ha fatto un remake dal titolo *Vanilla sky*.

Altro film di successo, sempre su questa linea, è stato *Los Otros* (2001), noto in Italia con il titolo *The Others*. Infine, anche se di genere diverso, non va dimenticato il suo ultimo film, *Mar adentro* (2004), sul tema dell'eutanasia, tema di cui Amenábar ha saputo cogliere gli aspetti più profondi e struggenti.

Provare a leggere il film con intento critico e riflettere su elementi tecnici, estetici e traumatici espressi nella pellicola, se si desidera apprezzarne i valori e non essere manipolati dalle immagini, è un primo, imprescindibile, spunto di riflessione

A questo proposito, considerando il fatto che il cinema è un linguaggio interdisciplinare, che il linguaggio cinematografico “es el arte de la imagen dinámica, obtenida técnicamente y proyectada con un ritmo espacial y temporal” (González: 2002, 16), che il cinema è anche arte narrativa, ho individuato almeno tre livelli di lettura sui quali riflettere e che vale la pena di descrivere: il livello della narrazione, quello della lingua e quello dell'ideologia, che consentono di capire le forme peculiari in cui vengono utilizzate le risorse cinematografiche, tenendo conto, ovviamente, del tipo di storia e del genere. Per esempio, va da sé che in un thriller le riprese privilegeranno il gioco di luci e ombre per creare suspense, così come la può creare un'andatura lenta e cadenzata o la corsa di chi fugge; anche le inquadrature, in primo piano o di spalle, hanno la loro importanza sia per l'effetto paura o tensione che possono provocare sullo spettatore, sia in relazione alle scelte linguistiche per il doppiaggio.

### *La narrazione*

Come si può intuire dal titolo, il film è ambientato nel mondo universitario, nella stessa facoltà dove ha studiato Amenábar, ed è incentrato sulla tesi di dottorato della protagonista, Ángela. La nostra studentessa, infatti, sta preparando una *tesis* sulla violenza negli audiovisivi e cerca materiale sull'argomento. Chiede aiuto al suo relatore (Figuroa), che ha accesso senza restrizioni alla videoteca della facoltà, e a un compagno di studi (Chema), appassionato di cinema porno e violento. La giovane, dopo aver trovato morto il professor Figuroa nella sala di proiezione della facoltà dove stava visionando un film preso nella videoteca, si appropria della cassetta. Con l'aiuto di Chema, non solo scopre, all'interno dell'università, un mondo a lei sconosciuto e terribile che gira intorno agli *snuff-movie*, ma intuisce anche che potrebbe essere lei la prossima vittima.

La tensione, anche per le scene girate in penombra o completamente al buio, aleggia in tutto il film, che alterna momenti sanguino-

si e violenti di grande impatto emotivo, a momenti ironici.

Se da questi pochi elementi enunciati nella fabula non emerge appieno l'atmosfera di suspense che trasmette la pellicola, per approfondire, viene utile estrapolare e analizzare tre macrosegmenti saldamente intrecciati e collegati tra loro.

I concetti chiave del primo si identificano con la vita familiare e studentesca di Ángela. Da un lato sono protagonisti il mondo universitario, gli studenti e i professori presentati nello svolgersi della vita accademica quotidiana e nelle loro interrelazioni. Man mano che si va avanti con la proiezione, si comincia a intuire chi, nell'Università, è coinvolto in questo squallido commercio degli *snuff-movie*. Intuizione che diventa certezza nello svelamento finale. Dall'altro lato, anche se in misura minore, la famiglia fa da sfondo alla vita di Ángela. Si tratta di una famiglia tipo, standard, se così si può dire, composta dai genitori e da una sorella, troppo curiosa, con la quale non manca qualche screzio per motivi di gelosia. La tranquilla routine viene sconvolta dall'entrata in scena di Bosco, lo studente psicopatico, considerato sotto un duplice aspetto: se da una parte terrorizza Ángela, dall'altra viene ben visto dalla famiglia che guarda all'apparenza, al suo aspetto di bravo e bel ragazzo. Sono, infatti, significative le parole della madre quando la chiama per avvisarla della visita di Bosco: "Hola, cielo. Ha venido un amigo tuyo... Es muy guapo". In altre parole, il regista sottopone allo spettatore due mondi: uno interno, tranquillo, protettivo, il nucleo familiare dove, però, si insinuano la paura e la violenza a livello immaginario; l'altro, esterno, rappresentato dall'Università, che si tinge di sangue, di morte, di paura, di violenza reali e concrete. Questi due mondi nell'immaginario collettivo raffigurano metaforicamente il bene e il male.

La violenza estrema e sconvolgente praticata da alcuni protagonisti che, come accennato, girano scene di torture e di omicidi reali, è parte integrante del secondo macrosegmento, centrato, appunto, sugli *snuff-movie*, ma è parte integrante anche del primo al quale si ri-allaccia. In altre parole, "idea forza"<sup>1</sup> della pellicola di Amenábar, a mio avviso, è la sua struttura metafilmica, attraverso la quale riesce a fondere tematiche, narrazione, immagini e ritmo spazio-temporale. Infatti, lo spettatore vede le immagini relative alle torture attraverso l'occhio della cinepresa, attraverso di essa sente le urla delle vittime; il passato diventa presente e coinvolge emotivamente lo spettatore. Un'ultima osservazione sugli accorgimenti tecnici a cui ricorre il regista nei momenti di suspense. I contesti emozionali di paura o terrore

<sup>1</sup> Faccio mie le parole di Segre (1974: 65).

fanno capo a quegli stratagemmi comunemente usati in questo genere di film, quali il buio assoluto, la penombra, il temporale, le porte che sbattono, le luci che si spengono.

Il mondo misterioso e occulto dei sogni e della percezione della realtà, che dà origine al terzo segmento dove tutto si confonde, conferisce al film un alto grado di suspense. Basti pensare agli incubi di Ángela, terrorizzata da Bosco a un punto tale per cui entrano in gioco la sfera psicologica, l'inconscio più profondo. Lo percepisce, infatti, come reale nella sua stanza, di notte, mentre le punta un coltello alla gola, la bacia violentemente e poi glielo affonda nello stomaco. Inutile dire che si tratta di un sogno e che la mattina seguente Ángela si sveglia senza alcun graffio.

### *La lingua e il doppiaggio*

Gli spunti di riflessione offerti dal film, se da un lato richiamano l'attenzione sui numerosi problemi relativi alla traduzione di un "parlato recitato" rappresentativo di un linguaggio di moda diffuso ampiamente tra i giovani, disseminato di termini di registro colloquiale, di espressioni tipiche del linguaggio giovanile e di parole sconce, dall'altro, vogliono segnalare problemi più complessi dovuti alle peculiari caratteristiche che fanno capo alla presenza dei diversi codici che fanno parte del sistema semiotico del film: codice visivo, codice sonoro e codice verbale dei quali si deve tener conto in sede di traduzione e adattamento.

Non sfugge, anche a una visione superficiale del film, che le caratteristiche più evidenti di questo linguaggio sono le varietà funzionali e contestuali della lingua, le oscenità e il registro informale-colloquiale usati dai giovani, in contrapposizione alla lingua colta e al registro formale, usati dai professori.

In fase di traduzione per il doppiaggio, all'insistente presenza di espressioni "oscene", riscontrate soprattutto nella parlata dei giovani spagnoli, non corrisponde la stessa occorrenza nella versione italiana.

In ogni caso, resta chiaro che tra il testo di un messaggio e la sua traduzione c'è sempre entropia di significato e, pertanto, occorre fare attenzione affinché gli "elementi del senso" conservino nella lingua di arrivo gli stessi valori che hanno in quella di partenza<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> "Le traducteur, cela va sans dire, ne doit rien retrancher ou ajouter, mais il doit aussi veiller à ce que les éléments de sens gardent dans la langue d'arrivée les rapports de subordination qui les régissent dans la langue de départ" (Darbelnet: 1977, 7).

Per avere un'idea della misura del problema, affronterò l'analisi sotto un duplice aspetto: la traduzione delle parole sconce e quella dei connettivi, sulla base di alcuni esempi significativi. Parto dalle "oscenità", soprattutto per il distacco tra l'uso che se ne fa nel film originale e quello, per contrasto, ricco di eufemismi, della pellicola doppiata.

Propongo a titolo esemplificativo, alcune traduzioni "difformi" delle oscenità<sup>3</sup>.

1) Chema: ¡Y una <b>mierda!</b> ¿Qué coño hay en esa cinta? [rabbia] OFF (profilo)\	1) Che <b>cazzo</b> c'è in quella cassetta?
2) Chema: ¡ <b>Hostias!</b> [stupore, meraviglia] ON	2) <b>Accidenti!</b>
3) Chema: <b>Joder</b> , eso es muy fuerte [disgusto, orrore] ON	3) <b>Cazzo</b> , è proprio dura questa.
4) Chema: ¿Qué <b>coño</b> le va a hacer en la...? ¡Puag! Será mejor que no veas esto. [stupore] ON (primo piano)	4) Che <b>cosa</b> le vuole fare adesso? E meglio che questo non lo guardi.
5) Ángela: ¡Y qué importa que sea un garage! Ese <b>hijo de puta</b> la ha torturado y la ha matado! [preoccupazione] ON (si allontana)	5) Ma che importa se quello è un garage! È stata torturata e poi ammazzata!
6) Ángela: ¿Cómo puedes seguir viendo esta <b>mierda?</b> ON [contrarietà, disappunto]	6) Perché continuare a guardare questo... <b>vomito?</b>
7) Chema: Eh, eh, un momento. ¿Qué <b>coño</b> es eso? [indignazione] ON (testa piegata in avanti)	7) Eh, eh, un momento. Che <b>cazzo</b> succede?
8) Chema: Me refiero a la textura, <b>joder!</b> [meraviglia] ON	8) Parlo della qualità della immagine.
9) Chema: Yo estoy seguro de que había una... ¿La XT 500? ¡Sí, <b>joder!</b> Busca el folleto de la XT 500. [soddisfazione] ON (testa piegata in avanti)	9) Me ne viene in mente un'altra. XT 500. Sì, <b>cazzo!</b> Penso sia proprio quella, la XT 500.
10) Chema: <b>Estás cagada.</b> [derisione] ON	10) Te la <b>fai sotto.</b>
11) Ángela: ¡Pues claro que <b>estoy cagada!</b> Porque esto no es un juego, <b>joder!</b> Esa gente mata de verdad. [paura] ON	11) Mi <b>pare normale!</b> Perché questo non è un gioco. C'è qualcuno che ammazza veramente.

<sup>3</sup> Indico tra [ ] i contesti psicologici della situazione cui appartengono gli enunciati, in modo da renderne esplicito il senso; con l'indicazione ON (in primo piano) e OFF (di profilo, di spalle o non visibile) le inquadrature.

Una prima riflessione, anche se relativa ai pochi turni conversazionali riportati, ma che è sufficientemente rappresentativa di tutto il film, è che se le espressioni volgari sono in numero rilevante in spagnolo, ciò è dovuto e giustificato dal fatto che sono pressoché desantizzate. Infatti “la mayoría de esas obscenidades están semánticamente tan gastadas por el uso, que el hablante apenas tiene conciencia de su contenido indecente” (Beinhauer: 1968, 87). È poi interessante notare e riflettere sul fatto che la traduzione del turpiloquio viene effettuata in italiano solo in presenza di determinati contesti psicologici quali quelli che indicano rabbia, disgusto, indignazione, soddisfazione, come del resto avviene, in genere, nella modalità d’uso conversazionale. Nei casi in cui, invece, tali contesti indicano stupore, meraviglia, sorpresa, incoraggiamento, paura, preoccupazione, fastidio, le “oscenità” vengono tradotte con degli eufemismi o eliminate.

Ma, poiché nella traduzione per il doppiaggio, come accennato, non sono secondari gli aspetti relativi alla sincronia fonetica o labiale – indicata anche come *sinc* – e alla isocronia, le omissioni e l’uso di eufemismi non dipendono solo dai contesti psicologici. Come è noto, le principali difficoltà da superare, in relazione al *sinc*, sono le bilabiali e le vocali più aperte e più chiuse, specialmente quando le scene sono in ON, ossia in primo piano. Tali problemi non sussistono, ovviamente, con le scene in OFF. In entrambi i casi, però, resta la necessità di contenere gli enunciati nel lasso di tempo in cui l’attore li pronuncia nella lingua originale. E non è semplice. Il problema dell’isocronia varia, infatti, secondo le lingue coinvolte e comporta la necessità di ridurre le frasi, ma anche di omettere parole o espressioni. Il che può alterare il senso della traduzione. In altre parole, nel nostro caso, non sempre l’eliminazione della parolaccia dipende da questioni stilistiche, morali o di presunta ricezione negativa da parte del pubblico italiano.

Nell’esempio n.4), il lessema *coño*, definito dal *diccionario de expresiones malsonantes del español* (Martín: 1979) “*coño* (vulg.). 1. Org. gen. de la mujer [...] 2. Us. como interjección de ira, enfado, fastidio, sorpresa, admiración o alegría [...]”, viene tradotto con un eufemismo, e cioè con il termine *cosa*. In italiano, negli stessi contesti situazionali in cui lo spagnolo usa *coño*, è normale l’uso del sostantivo maschile *cazzo*: “In molte locuzioni assai triviali è usato come esclamazione di stupore, di spregio, di dispetto, o come rafforzativo di quanto si afferma” (Battaglia: 1962). Ora, da un punto di vista del senso, in generale la traduzione è appropriata, perché rispecchia la domanda che si farebbe qualsiasi spettatore, però si perde la connotazione oscena propria dell’originale. D’altra parte, la traduzione del-

la corrispondente parolaccia italiana *cazzo*, avrebbe comportato problemi di sincronia fonetica dato che la scena è in primo piano e la vocale chiusa, **o**, sarebbe stata sostituita dalla vocale aperta **a**.

Negli esempi n.5) e n.8), girati nella modalità in ON, le oscenità sono state omesse non solo perché i contesti emozionali indicano preoccupazione, paura, meraviglia, ma anche perché, a mio avviso, se fossero state lasciate, nella versione doppiata gli enunciati sarebbero risultati troppo lunghi e non sarebbe stato possibile rispettare l'isocronia.

Lingua scritta e lingua parlata hanno norme di realizzazione diverse come, per esempio: "Un secondo gruppo di caratteri differenziali nasce dalla dipendenza della situazione, che è massima nel parlato, minima nello scritto [...] Dalla dipendenza della situazione discendono [...] la cosiddetta «fungibilità», vale a dire il fatto che nel parlato il messaggio linguistico è più importante per quello che dice (indipendentemente, entro certi limiti, dalla maniera in cui viene detto), mentre nello scritto la 'forma' diventa pressoché tanto importante (o di più, in certi casi) quanto il 'contenuto'" (Berruto: 1980, 161).

In altre parole, a fare la differenza è la spontaneità del parlato che si ottiene attraverso strategie di produzione e ricezione – alle quali si ricorre per rendere naturale il discorso – che vanno dalla veemenza all'enfasi, dall'intonazione, ai gesti (Briz Gómez: 2001, 113-114). E poiché la conversazione colloquiale è particolarmente affettiva ed enfatica, si fa ricorso anche ai connettivi, che fanno parte del contesto d'uso del registro colloquiale per richiamare l'attenzione dell'interlocutore.

Nel film *Tesis*, le espressioni colloquiali della conversazione sono regolate, per la maggior parte, da connettivi del tipo *estructuradores de la información*, tra i quali troviamo *pues, bien; marcadores del control del contacto* come *mira, oye; operadores discursivos* come *bueno* (Portolés: 2001, 146).

Ecco alcuni esempi:

- a) **Bueno**, ¿Qué es lo que quieres ver? OFF  
**Ci siamo**, che vuoi vedere?
- b) **Bueno**, Esto se ha acabado. OFF  
**E con questo**, fine dello spettacolo.
- c) **Bueno**, pues lárgate. Ya me las arreglaré. ON  
**Be'**, mollami e vattene.

L'interiezione *bueno*, in generale, presenta la parte del discorso a cui si riferisce in modo tale per cui l'intenzione comunicativa del par-

lante viene trasmessa in modo soddisfacente. La traduzione in italiano, pur conservando la stessa intenzione comunicativa, cambia a seconda del senso dell'enunciato.

Nell'esempio a), la scena si svolge a casa di Chema. L'uso del connettivo *bueno*, che ha la funzione di indicare una risposta indiretta, il cui senso è quello di soddisfare la richiesta di Ángela, fa inferire che il nostro studente ha deciso di far vedere ad Ángela qualcuno dei suoi numerosi film sulla violenza. La traduzione *ci siamo* è appropriata dal punto di vista del senso. Infatti, tale locuzione si usa "per indicare che è arrivato un momento lungamente atteso e temuto" (De Mauro: 2000). Non lo è da quello del sincrono, visto che non c'è alcuna corrispondenza fonetica; ma poiché la scena è in OFF, lo scarto tra vocali e consonanti è ininfluenza.

Nell'esempio b), *bueno* sta a indicare la conclusione di una azione. Nel caso specifico Chema spegne il televisore con il telecomando. La traduzione con la locuzione *E con questo*, usata comunemente "come formula conclusiva di un discorso" (De Mauro: 2000) è appropriata dal punto di vista del senso; non lo è, come nel caso precedente, da quello del sincrono per la mancanza dell'occlusiva bilabiale sonora **b**. Compensano, però, le due vocali **e**, la nasale **n** e l'ultima parte della locuzione, *questo*, che dal punto di vista del sincrono è identica al pronome *esto*. D'altra parte, essendo la scena in OFF, il problema non sussiste. Dal punto di vista dell'isocronia, l'enunciato italiano è di due sillabe più lungo, ma non crea problemi.

In c), il connettivo indica la conclusione della conversazione. Infatti, anche qui la scena si svolge a casa di Chema, dove i due ragazzi hanno appena visto lo *snuff-movie*. Ángela conferma che ha paura e che non ne vuole sapere più nulla. L'italiano **be'**, di uso familiare, ha valore conclusivo (De Mauro: 2000), perfettamente in linea con il senso dell'enunciato originale. Nell'adattamento in italiano ritroviamo, da un lato, l'occlusiva bilabiale sonora **b** e la vocale **e**, dall'altro, la consonante nasale sonora **m** e le liquide **ll**, utilizzate in *mollami*, che sono in sintonia con l'occlusiva bilabiale sorda **p** di *pues* e la liquida **l** di *lárgate* sia a livello di percezione del movimento delle labbra da parte dello spettatore, sia con la scena in ON.

Interessante è anche l'uso del connettivo *pues* che rappresenta un caso particolare. Portolés prende in considerazione tre usi diversi di questo elemento conversazionale: "En el primero [...] se trata del *pues* denominado causal [...] En otras ocasiones, es adverbio marcador discursivo con significado consecutivo [...] Por último, el más completo desde el punto de vista categorial es el *pues* comentador" (2001, 55).

Gli esempi che seguono sono rappresentativi di alcuni usi men-

zionati:

- d) **Pues**, yo no he sido. ON  
**Ma** non sono stata io.
- e) **Pues**... Vanessa llevaba varios días sin ir a clase. ON  
**Bene, be'**... Vanessa non veniva da parecchi giorni.
- f) **Pues**... como a casi todo el mundo, no me gusta la violencia. ON  
**Perché** non mi piace la violenza.

Nell'esempio d) il valore del *pues comentador* può voler indicare la conclusione o l'interruzione di un discorso. Nel contesto, si tratta della risposta di Sena alla sorella Ángela che l'accusa di aver frugato nella sua stanza. La traduzione è adeguata sia a livello di senso, perché la congiunzione avversativa *ma*, all'inizio del periodo, indica conclusione o interruzione di un discorso, sia a livello di sincronia labiale. Infatti, essendo la scena in ON, l'occlusiva bilabiale sorda **p**, ben si sposa con la nasale sonora **m**, e lo spettatore non rileva la differenza.

Il *pues* dell'esempio e), anch'esso del tipo *comentador*, ha valore conclusivo, come si intuisce dal contesto. Ángela sta intervistando Bosco che le parla della scomparsa di Vanessa. La traduzione è pertinente non solo dal punto di vista del senso in quanto tanto l'avverbio bene, quanto il suo troncamento *be'*, si configurano con valori conclusivi, ma anche da quello del *sinc* per l'uso delle occlusive bilabiali **p** in spagnolo e **b** in italiano in quanto i movimenti labiali sono corrispondenti.

Nell'esempio f), come si evince dal contesto, *pues* ha valore causale. Ángela sta infatti rispondendo alla domanda del professor Castro che le aveva chiesto la ragione del suo interessamento per questo tema e il motivo della sua preoccupazione. La domanda finale di Castro, prima della risposta di Ángela, è *¿Por qué?*. Ora, tradurre *pues* con valore causale con la congiunzione *perché* è adeguato perché risolve sia il problema della sincronia labiale sia quello del senso. Non convince, invece, l'eliminazione di parte dell'enunciato, anche se nella versione doppiata non si percepiscono incoerenze.

Come accennato, nel film non mancano spunti umoristici che servono a attenuare la drammaticità dell'argomento. Basti come esempio, la simulazione dell'intervista che Ángela deve fare a Bosco, sostituito da Chema che, sdraiato sul letto, risponde ad alcune domande con un tocco di umorismo caustico:

Ángela: ¿Era Vanesa una chica normal? OFF

Chema: Me alegre de que me hagas esa pregunta, porque me gustaría aclarar que Vanesa era una chica maravillosa, llena de vida... hasta que yo se la quité, claro... OFF

Mi fa piacere questa domanda, perché Vanessa era una ragazza meravigliosa, piena di vita... finché non l'ho uccisa, ovviamente...

In relazione alla traduzione di questo breve dialogo, dal momento che le scene sono in OFF non vi sono problemi di sincronia fonetica, problemi che si sarebbero presentati specialmente nella traduzione dell'enunciato finale *basta que yo se la quité*, visto che nella versione italiana non c'è nessuna corrispondenza a livello fonetico. In relazione, invece, alla sincronia di contenuto che, se non conservata, lascerebbe alquanto perplesso lo spettatore, la traduzione del dialogo in italiano è adeguata anche dal punto di vista del mantenimento del macabro umorismo di Chema che, con in mano una finta pistola, presenta con distacco critico l'aspetto insolito e assurdo della situazione simulando uno sparo, sia con un movimento sonoro delle labbra sia con la gestualità.

A far percepire come assurdo e contraddittorio il contesto psicologico è anche l'uso degli avverbi *claro* e *ovviamente*, che presentano come un fatto naturale, scontato, banale, un delitto che dovrebbe invece essere condannato e semmai avere carattere di eccezionalità. Tutta la contraddittorietà della situazione appare più evidente se vista in termini di opposizione vita vs morte, espressa secondo l'equazione:

llena de vida    *vs*    hasta que yo se la quité, *claro*.  
 piena di vita    *vs*    finché non l'ho uccisa, *ovviamente*.

### *L'ideologia*

Nel film emerge la contrapposizione manichea tra bene e male. Basti pensare ai comportamenti dei personaggi maschili e femminili per rendersene conto. Infatti, se volessi presentarli pensando alla più banale delle categorie, buoni vs cattivi, avrei:

Chema    *vs*    Bosco  
 Ángela    *vs*    Yolanda  
 Figueroa    *vs*    Castro

Per rendere esplicito quanto detto, prenderò in considerazione le strutture attanziali (Greimas: 1976) del film.

Una prima riflessione porta alla luce una struttura articolata secondo il desiderio, che identifica Ángela e Bosco come i due attanti che costituiscono sia la categoria destinatore vs destinatario, sia quella oggetto vs soggetto, secondo l'equazione:

$$\begin{array}{ccc} \text{Ángela} & & \text{destinatore + oggetto} \\ \hline & \simeq & \hline \text{Bosco + Castro} & & \text{destinatario + soggetto} \end{array}$$

dove Ángela è l'oggetto del desiderio perseguito da Bosco per girare gli *snuff-movie*. Ma è anche oggetto del desiderio del professor Castro, che la persegue con gli stessi obbiettivi di Bosco: torturarla, ucciderla riprendendo la scena e guadagnarci vendendo il film. La funzione di aiutante, anch'essa orientata nel senso del desiderio, può essere attribuita sia a Chema, che la vuole salvare, sia a Figueroa che si attiva per procurarle un video con immagini violente. Yolanda, invece, ha la funzione di aiutante di Bosco, suo oggetto del desiderio. Tenta, infatti, di convincere Ángela che l'assassino è Chema. Chema, a sua volta, si trova sincretizzato nella categoria attanziale di aiutante di Ángela e opponente di Bosco secondo l'equazione:

$$\begin{array}{ccc} \text{Chema + Figueroa} & & \text{Yolanda} \\ \hline & \text{vs} & \hline \text{Ángela} & & \text{Bosco + Castro} \end{array}$$

riconducibile all'opposizione vita vs morte. In altre parole, se da un lato, i semi /amore/ e /speranza/, attribuibili a *vita*, sembrano rivelare una ideologia positiva di negazione del male, rappresentata tecnicamente dalla luce, dall'altro lato, i semi /disprezzo/ e /disperazione/, attribuibili a morte, rivelano un'ideologia negativa di godimento del male, rappresentata dal buio.

Nella misura in cui l'analisi effettuata, anche se non esaustiva, porta a delle conclusioni, è certo che con la morte finale di Castro e Bosco e la salvezza di Ángela e Chema, nonché della divulgazione dei fatti da parte dei media, Amenábar traccia una linea ideologica e morale secondo la quale il male, equamente rappresentato dalla fascia dei giovani studenti e da quella dei ben più maturi professori, soccombe, e il bene, anch'esso rappresentato da professori e studenti, trionfa. Inoltre, non di poco conto è la divulgazione di notizie e fatti prima occulti e a circolazione limitata.

### Conclusioni

Ben lungi dall'esaurire tutte le possibilità, la scelta degli esempi relativi alla traduzione difforme delle oscenità, a quella dei connettivi e alla resa dell'umorismo caustico di Chema, non vuole essere che una breve indicazione di alcuni problemi specifici legati alla traduzione per il doppiaggio.

Le discrepanze riscontrabili nell'adattamento, spesso, sono dovute alla necessità di rispettare la sincronia fonetica, quella dei contenuti e l'isocronia. Tuttavia, non sempre è stata rispettata l'obbedienza al sincronismo. Nella traduzione dei *tacos*, alcune scelte non sono giustificabili. Infatti, la loro presenza nella lingua parlata dai giovani sembra voler sottolineare una critica ai condizionamenti ideologici, tra i quali si inseriscono quelli linguistici, di cui sono vittima le giovani generazioni che usano frequentemente sottocodici particolari, ricchi di parole gergali, nell'illusione di differenziarsi dagli adulti. Come accennato, appare evidente che la traduzione dei *tacos* a volte coincide soltanto sul piano del senso, ma senza che sia rispettata la connotazione oscena dell'originale.

Al di là delle considerazioni linguistiche, esiste anche un problema che riguarda il senso del testo filmico. Emerge, quindi, l'importanza che assumono le parolacce utilizzate dall'autore della sceneggiatura. Ora, nel film doppiato, i termini usati (accidenti, cosa, vomito) o omessi, laddove il contesto psicologico indica stupore, meraviglia, sorpresa, paura, preoccupazione, spesso sostituiscono eufemisticamente *cazzo* e non corrispondono alle oscenità spagnole. L'equivalenza si trova, invece, a livello di senso. Ma c'è da osservare che se nella traduzione si perde il connotato osceno si perde anche il senso.

A parziale giustificazione del dialoghista è opportuno rilevare che, in alcuni casi, tali sostituzioni appaiono giustificate dal fatto che in italiano l'uso delle espressioni volgari è meno frequente che in spagnolo. È però doveroso notare che nel passare dall'osceno alla lingua corrente, appare evidente un trasferimento di funzione semantica che provoca nello spettatore italiano una percezione inadeguata dell'originale.

Per concludere, in relazione all'ideologia lo spettatore recepisce il film sotto un duplice aspetto: da un lato emerge l'intento moralizzatore nei confronti dell'ambiente medio alto dell'Università, in cui sono accomunati, in una sorta di opposizione tra bene e male, studenti e professori; dall'altro lato, il fatto che coloro che incarnano il male, Castro e Bosco, muoiano entrambi per mano di coloro che rap-

presentano il bene, Chema e Ángela, fa pensare che Amenábar preso dalla sindrome del giustiziere, voglia trasmettere la speranza e far capire che il bene, alla fine, trionfa sempre e che il male soccombe. Speranza, d'altra parte, intuibile anche attraverso l'iconografia. Basti pensare all'oscurità delle scene iniziali e alla luminosità di quelle conclusive, per immaginare che, nell'universo mitico, all'opposizione morte vs vita, riconducibile a notte vs giorno, a sua volta riconducibile a inferno vs paradiso corrisponde l'opposizione che esprime tutto il senso del film: disperazione vs speranza, speranza di un mondo migliore auspicata da Amenábar.

Infine, in relazione al doppiaggio, vorrei concludere citando Galassi che spezza una lancia a favore dei dialoghetti-adattatori e traduttori: "Dialoghetti e traduttori avvertono la mancanza di un riferimento a una norma linguistica ben definita, proprio perché da una parte, come dicevamo poco fa, sono nella costante necessità di violare questa norma, di traviarla, ma d'altro canto sono spesso tenuti a rispettarla" (Galassi: 1994, 69).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AGOST, R. (1999), *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona, Ariel.

BACCOLINI, R./BOLLETTIERI BOSINELLI, R.M./GAVIOLI, L. (1994), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB.

BATTAGLIA, S. (1962), *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. II, Torino, UTET.

BEINHAUER, W. (1968), *El español coloquial*, Madrid, Gredos.

BERRUTO, G. (1980), *La variabilità sociale della lingua*, Torino, Loescher.

BRIZ GÓMEZ, A. (2001), *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*, Barcelona, Ariel.

DARBELNET, J. (1977), "Niveaux de la traduction", in *BABEL*, XXIII, 1.

DE MAURO, T. (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Milano, Paravia.

GALASSI, G. G. (1994), "La norma traviata", in BACCOLINI, R./BOLLETTIERI BOSINELLI, R.M./GAVIOLI, L. (1994), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, 61-70.

GONZÁLEZ, J. F. (2002), *Aprender a ver cine*, Madrid, RIALP.

GREIMAS, A. J. (1976), *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.

MARTÍN, J. (1979), *Diccionario de expresiones malsonantes del español*, Madrid, Istmo.

- MELLONI, A. (2004), *Tra immagine e parola*, Salerno/Milano, Oedipus.
- NENCIONI, G. (1976), "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", in *Strumenti critici*, 29, pp.1-56.
- PITTANO, G. (1997), *Così si dice (e si scrive)*, Bologna, Zanichelli.
- PORTOLÉS, J. (2001), *Marcadores del discurso*, Barcelona, Ariel.
- SEGRE, C. (1974), *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi.