



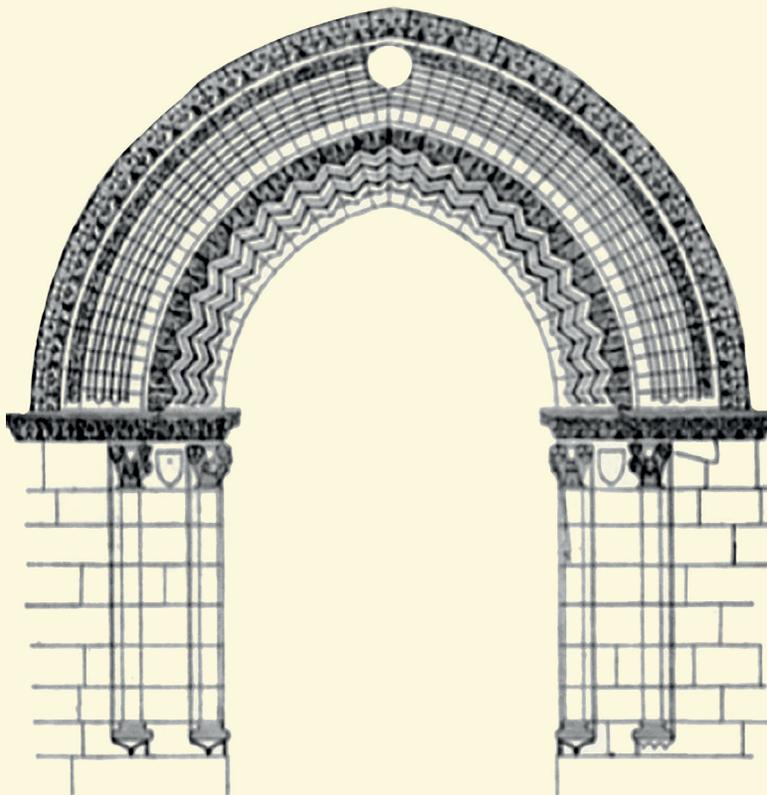
PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

UNA RISATA NON CI SEPELLIRÀ

Ridere o piangere, tra leggerezza e paura,
lingue e letterature, scritture e mass media

a cura di

Roberta Maria Ballacomo, Simona Gennaro,
Morena Rosato e Francesca Sunseri



Quaderni del Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

Quaderni del Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici/1
Serie diretta da Marina Castiglione

Una risata non ci seppellirà. Ridere o piangere, tra leggerezza e paura, lingue e letterature, scritture e mass media

A cura di Roberta Maria Ballacomo, Simona Gennaro, Morena Rosato, Francesca Sunseri

Comitato scientifico internazionale: Jagna Brudzinska (Ifis-Pan Warsaw/Universität Köln), Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho dos Santos (Porto), Ana Paula Coutinho Mendes (Porto), Maria Giulia Dondero (Liegi), Angela Ferrari (Basilea), Angelo Giavatto (Nantes), Rui Manuel Gomes Carvalho (Porto), John Greenfield (Porto), Tobias Leuker (Münster), Gigliola Sulis (Leeds)

ISBN (a stampa) 978-88-5509-502-0

ISBN (online) 978-88-5509-503-7

Volume realizzato con il contributo del Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici dell'Università di Palermo



Opera sottoposta a
peer review secondo
il protocollo UPI

© Copyright 2022
New Digital Frontiers srl
Via Serradifalco 78
90142 Palermo
www.newdigitalfrontiers.com

Indice

Introduzione ROBERTA MARIA BALLACCOMO, SIMONA GENNARO, MORENA ROSATO, FRANCESCA SUNSERI	I
Riso, potere e modelli letterari nella <i>Coena Trimalchionis</i> ROBERTA MARIA BALLACCOMO	3
Ironia e parodia nel Montale «comico». Lettura di <i>Piove</i> e di <i>Leggendo Kavafis</i> GIUSEPPE CANDELA	29
Su alcune strategie ironiche in Giorgio Manganelli EMILIANO CERESI	47
Il <i>Totentanz</i> della <i>Marienkirche</i> di Berlino e il nostro essere in relazione con la vita e con la morte secondo Ernst Tugendhat. Una riflessione su pandemia e morte dalla prospettiva del Matto GIOVANNI DI VITA	77
Un gioco di «specchi rovesciati»: la figura dell'esperto in un discorso scientifico e in un discorso complottista LUCIE DONCKIER DE DONCEEL	99
Learn by laughing: Italian film comedy as a didactic tool for the development of humor competence in Italian L2 CHIARA SARAH DUMINUCCO	115

Indice

I volti della caricatura FEDERICO FANTELLI	139
L'umorismo nei soprannomi in un borgo delle Madonie: una indagine onomastica a Gratteri tra fonti scritte e orali MARCO FRAGALE	161
Metafora e motto di spirito: due atti linguistici a confronto STEFANA GARELLO	195
Poetica dell'ironia nelle <i>Amours jaunes</i> di Tristan Corbière SIMONA GENNARO	209
Muertos de risa: la visión de la muerte en la cultura mexicana MONICA ADRIANA HUERTA	229
«La salvazione del riso» nei versi di Primo Levi VALERIA LOPES	239
Indecenza e ironia. Le <i>miniminagghi</i> come genere umoristico PIER LUIGI MANNELLA	259
Il risveglio del dormiglione: alcune considerazioni sul film di W. Allen "Sleeper" e sui suoi adattamenti per il pubblico italiano MARCO MONTAGNINO	289
Con la punteggiatura non si scherza. O forse sì? La comicità italiana tra gli anni '50 e gli anni '80 MORENA ROSATO	313
Condotte istintuali: il riso in Bergson come esempio di incon- tro tra meccanicismo e vitalismo FRANCESCA SUNSERI	335
La traduzione dello humour nei flashback de I Griffin: <i>realia</i> e giochi di parole GABRIELE UZZO	351

Il risveglio del dormiglione: alcune considerazioni sul film di W. Allen “*Sleeper*” e sui suoi adattamenti per il pubblico italiano

MARCO MONTAGNINO

In ricordo di mio padre Filippo

Con questa analisi ci si propone di portare un contributo all’attività formativa svolta durante l’a.a. 2020/21 del Dottorato in Studi Umanistici dell’Università di Palermo, attraverso il programma seminariale *Una risata non ci seppellirà. Ridere o piangere, tra leggerezza e paura, lingue e letterature, scritture e mass media*, attività che si è conclusa con le due giornate del Convegno di inaugurazione dell’a.a. 2021/22, tenutesi a Palermo il 18-19 novembre 2021.¹

In queste pagine rifletteremo in particolare sui significati culturali veicolati dal film *Sleeper* di Woody Allen e sulla loro ricontestualizzazione avvenuta nei due adattamenti per il pubblico italiano. Più in generale, ci si propone di riflettere sugli esiti della traduzione della comicità al cinema e di ragionare su come essa, più di altri processi di traduzione, comporti

¹In particolare, esso è stato ispirato dalle conferenze tenute, nell’ordine, dai professori A. Velez (*La traduzione della comicità al cinema. Esempi tra la Francia e l’Italia*, tenuta il 19 marzo 2021), M. Gargiulo (*Lo stereotipo e la battuta: la commedia nel cinema italiano*, tenuta il 29 aprile 2021) e M. Castiglione (*Ridere con la lingua e della lingua*, tenuta il 30 giugno 2021).

la revisione e, talvolta, la riscrittura non solo di singole battute e *gag*, ma di interi dialoghi, con lo scopo di ricontestualizzare quelle battute e quelle situazioni comiche al *milieu* culturale e alla pratica intersoggettiva sociale del pubblico per il quale i dialoghi sono tradotti.²

Una ricontestualizzazione che spesso “tradisce” i contenuti di pensiero veicolati nel testo originario, come emerge chiaramente nel caso della traduzione della comicità verbale nei primi film di Woody Allen.³ Una ricontestualizzazione che, come mostrerà l’analisi comparativa dei due adattamenti in italiano del film, elaborati a quasi trent’anni di distanza fra loro, può rendersi necessaria non soltanto tra differenti culture fra loro contemporanee ma anche, diacronicamente, all’interno di una stessa cultura.

Si può senz’altro dire, con Irene Ranzato, che le versioni doppiate dei film di Woody Allen sono un perfetto esempio di traduzioni che sono diventate nuovi testi relativamente indipendenti dai testi originali e che hanno creato una nuova rete di riferimenti nella cultura di destinazione, ma non condivido l’assunto che queste traduzioni «fulfil the potentialities hidden

²Come scriveva Umberto Eco, «il comico nasce anche (se non solo) dall’evidenziazione dei meccanismi che ci fanno non-uomini, marionette, macchine, in una parola esseri sociali, già giocati dalla cultura» (U. Eco, *Allen Woody: un everyman per happy few*, introduzione a W. Allen, *Saperla lunga* (traduzione di *Getting even*, 1971), Bompiani, 1973, pp. V-XII, p. VIII).

³Se, infatti, la sua comicità gestuale non faceva alcuna fatica ad arrivare in tutto il mondo ad un pubblico ormai uso alle *gag* di Chaplin e Keaton, le sue battute, assolutamente *sui generis*, oltre ad essere in alcuni casi letteralmente intraducibili (pena il *nonsense*), erano incentrate su stereotipi socioculturali e politici che risultavano ermetici non solamente per molti spettatori italiani, ma anche per i distributori e persino per i critici dei giornali, come sottolineato già da Eco nel 1973, a proposito dei film precedenti a *Sleeper*. «Definire l’umorismo di Allen è molto difficile», scriveva Eco, egli «è uomo da torte sull’inconscio, è un Io che inciampa di continuo nel Super-ego e finisce a faccia in giù sul divanetto facendo sbellicare dalle risa il suo psicanalista. La sua comicità è ossessionata da tragedie metafisiche...» (*ibi*). Oreste Lionello scrisse che il doppiaggio dei personaggi di Woody Allen gli fu affidato «proprio perché, all’epoca in cui arrivò in Italia, questa comicità era incomprensibile» (O. Lionello, *Il falso in doppiaggio*, in R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Editrice Bologna, Forlì 1994, pp. 41-50, p. 48).

in the original texts themselves».⁴ Almeno a proposito del film di cui tratterò, infatti, la trasposizione cinematografica in italiano rielabora, in alcuni casi, i contenuti implicati dai dialoghi originali in direzioni difficilmente riconducibili al senso di questi ultimi.

In proposito, noteremo anche che l'edizione italiana in DVD del film, pubblicata nel 2001, ha reso necessaria una revisione del doppiaggio cinematografico del 1974 perché, come vedremo, alcuni degli stereotipi socio-culturali, su cui questo era stato elaborato, non potevano essere più considerati 'politicamente corretti'. La circostanza interessante in questa operazione di revisione è che i sottotitoli dell'edizione digitale propongono traduzioni più fedeli ai dialoghi originali, il che sottolinea la distanza stilistica e contenutistica tra *Sleeper* e la sua trasposizione in italiano del 1974.

La scelta del film di Allen come *medium* per condividere alcune riflessioni sul tema interdisciplinare del Convegno – «ridere o piangere, tra leggerezza e paura» – è stata dettata sia dall'esigenza di "reagire" alle ansie sul futuro, alimentate dall'emergenza sanitaria globale causata dal virus Covid-19, con quella che ritengo la più intelligente parodia delle narrazioni distopiche, tipiche della letteratura fantascientifica, sia dalla consapevolezza che il cinema può fornire contributi alla riflessione filosofica. Non solamente in quanto gli argomenti affrontati in molti film sono riconducibili a questioni indagate in ambito filosofico,⁵ non solamente in quanto «luogo di

⁴I. Ranzato, *Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing*, «The Journal of Specialised Translation», 15 (2011), pp. 121-141, p. 122. Trad. it.: soddisfino le potenzialità nascoste negli stessi testi originali. Per approfondire sulle tecniche di doppiaggio in italiano si suggerisce la lettura di: M. Pavesi, E. Perego, *Profiling Film Translators in Italy: A Preliminary Analysis*, in «The Journal of Specialised Translation», 6 (2006), pp. 99-114; R. Antonini, D. Chiaro, *The Perception of Dubbing by Italian Audiences*, in J. Diaz Cintas, G. Anderman (a cura di), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Palgrave Macmillan, New York 2009, pp. 97-114; C. O'Sullivan, J.F. Cornu, *History of audiovisual translation*, in L. Pérez-Gonzalez (a cura di), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, Routledge, New York 2019, pp. 15-30.

⁵Il modo più comune di intendere il rapporto tra filosofia e cinema, ci spiega Daniela Angelucci, è «quello che propone una lettura filosofica dei film, utilizzando la visione e il commento di singoli prodotti cinematografici per illustrare un concetto»

produzione di pensiero»⁶, ma fundamentalmente perché la sua «essenza... è di per sé ontologicamente mitica».⁷

Se è vero che la filosofia si è fatta strada anche come emancipazione dal linguaggio simbolico delle immagini proprie del mito, è anche vero che Platone si serve diffusamente di ricostruzioni mitopoietiche per spiegare le sue tesi e che Aristotele non aveva difficoltà a considerare in un certo senso il *philómythos* anche *philósophos* (*Met.* 982b 18-19).

In effetti, la narrazione mitopoietica, secondo Aristotele (*Rhet.* 1357a34-b1; *Poet.* 1451a36-51b 10), con il suo raccontare storie «verosimili», ovvero storie che possono avvenire o possono essere avvenute, si poneva in rapporto agli eventi che narrava, eventi che potrebbero essere andati o andare altrimenti, nello stesso rapporto in cui l'universale sta con il particolare. L'orizzonte del domandare mitico era dunque lo stesso di quello filosofico, la totalità.

Se la narrazione cinematografica riesce a produrre realtà «verosimili», nel senso che abbiamo chiarito, e se lo fa reagendo «creativamente – avendo un'idea, più idee su terreni diversi – all'urgenza delle... scosse del pensiero» innescate dalla cultura contemporanea, come capacità non solo di rappre-

e per «illuminare particolari questioni filosofiche». Una prospettiva che può certamente condurre ad esiti interessanti ma che reca in sé il rischio (non inevitabile ma frequente) di divenire riduttiva, ovvero di ridimensionare il cinema alla sua sola capacità illustrativa e facendo emergere un confronto in cui «la filosofia mantiene una sorta di primato, mentre il cinema viene inteso come una forma di illustrazione e dunque come strumento di 'servizio'» (D. Angelucci, *Filosofia e teorie del cinema*, in *Enciclopedia Italiana - IX Appendice* online, disponibile alla pagina web https://www.treccani.it/enciclopedia/filosofia-e-teorie-del-cinema_%28Enciclopedia-Italiana%29/, consultata il 1 novembre 2021; testo a cui si rimanda anche per l'ulteriore bibliografia sul tema). Cfr. anche J.A. Rivera, *Tutto quello che Socrate direbbe a Woody Allen. Cinema e filosofia*, Edizioni Frassinelli, Segrate 2005.

⁶Una possibile interpretazione del rapporto tra cinema e filosofia è considerare il cinema non «come ambito di applicazione di una qualche riflessione già pronta», ma come luogo di «emersione dei 'sintomi' della cultura contemporanea» e come «produzione di pensiero» (Angelucci, *Filosofia*, cit.).

⁷G. Frasca, *Cinema e mito: alcune prospettive*, in G. Leghissa, E. Manera (a cura di), *Mito. Mitologie e mitopoiesi nel contemporaneo*, «Philosophy Kitchen - Rivista di filosofia contemporanea», 3 (2016), p. 58.

sentare ma anche di indagare concettualmente e filosoficamente la nostra contemporaneità⁸ – e il film di Allen credo che questo lo faccia –, in questo senso possiamo considerarla filosofica.

Cominciamo la nostra investigazione col dire che, nel suo adattamento per il pubblico italiano, il film di Allen è stato “tradito” fin dal titolo, dove l'originale *Sleeper* è tradotto con *Il dormiglione* invece che con «Il dormiente»: si perde così il riferimento al romanzo distopico di Herbert G. Wells, *When the Sleeper Wakes* (1899), ovvero *Quando il dormiente si sveglierà*, di cui *Sleeper* si propone come parodia.⁹

Il film contiene riferimenti anche al contenuto del romanzo, come vedremo, e non mancano le citazioni di altre distopie letterarie¹⁰ e cinematografiche.¹¹ Come nei migliori racconti di fantascienza,¹² inoltre, anche il

⁸ Angelucci, *Filosofia*, cit.

⁹ Si veda: W. Hutchings, *Woody Allen and the Literary Canon*, in Bailey P.J., S.B. Girgus (a cura di), *A Companion to Woody Allen*, Wiley-Blackwell, Chichester 2013, p. 362; e T.S. Hirschak, *The Woody Allen Encyclopedia*, Rowman & Littlefield, Lanham-Boulder-New York-London 2018, p. 258. Non si tratta di un'allusione di poco conto, perché il romanzo di Wells ha aperto «lo spazio all'immaginario distopico novecentesco»: ne ritroviamo tracce nelle opere di Orwell, Huxley e Asimov. Orwell, nel 1940, lo considerava «una profezia del fascismo» (cfr. C. Pagetti, *Il grande meccanismo della città: un viaggio alle origini della distopia moderna*, introduzione a H.G. Wells, *Londra 2100. Il risveglio del dormiente*, Mondadori, Milano 2021, pp. V-XXV, p. XIX).

¹⁰ Tra i quali anche riferimenti alla letteratura russa: E. Chances, *Moscow Meets Manhattan: The Russian Soul of Woody Allen's Films*, in «American Studies International», 30 (1992), pp. 65-77, vi riconosce in particolare riferimenti all'opera di Gogol (al suo romanzo *Il naso; ibi* p. 69) e all'opera teatrale *La cimice* di Vladimir Majakovskij (*ibi*, p. 70).

¹¹ Non si fa fatica a riconoscere la parodia del computer HAL 9000 di *2001, Odissea nello spazio*, di Kubrick, e dei cupi scenari di *THX 1138*, di George Lucas. Questi ultimi irriconoscibili per il pubblico italiano nel 1974 (anno di uscita de *Il dormiglione*) perché il film di Lucas uscì nelle nostre sale nel 1976 (con il titolo *L'uomo che fuggì dal futuro*). A proposito del riferimento al super-computer di *2001* che vuole sostituirsi all'intelligenza umana, annoto che in *Sleeper* Allen ha scelto di dare alla sua caricatura di HAL la voce dell'attore della versione originale di Kubrick, mentre in italiano il doppiatore, pur mantenendo un tono di voce “sintetico”, non è lo stesso dell'edizione italiana del film.

¹² *Sleeper* vanta due prestigiosi premi della letteratura fantascientifica, lo Hugo e il

mondo alternativo rappresentato in *Sleeper* era più attuale di quanto lo scenario futuristico potesse far immaginare, come è stato sottolineato già all'uscita del film nelle sale americane.¹³

Nel romanzo di Wells, il «dormiente» è un uomo che alla fine del XIX secolo cade inspiegabilmente in una sorta di trance e vi rimane per 203 anni.¹⁴ Il protagonista maschile interpretato da Allen, Miles (nome che in italiano è stato inspiegabilmente cambiato in Mike), viene invece ibernato a seguito di un'operazione non particolarmente delicata che aveva avuto gravi complicazioni, probabilmente con la speranza che in futuro avrebbero trovato il modo di salvarlo. Capiamo dalle prime scene che Miles non era il primo essere umano proveniente dal passato che era stato rinvenuto in

Nebula, nella categoria «Best Dramatic Presentation». Recentemente il film è stato riproposto al 34° Torino Film Festival nella sezione «Cose che verranno» (cfr. la pagina web <https://www.torinofilmfest.org/it/34-torino-film-festival/film/sleeper/26450/>).

¹³Cfr. D. Desser, L.D. Friedman, *American Jewish Filmmakers*, University of Illinois Press, Chicago 2004, p. 46; S.H. Lee, *Eighteen Woody Allen Films Analyzed*, McFarland & Company, Jefferson 2002, p. 54; V. Canby, 'Sleeper' – Woody's Best Yet, «The New York Times» 23 dicembre 1973, disponibile alla pagina web <https://www.nytimes.com/1973/12/23/archives/sleeper-woodys-best-yet-sleeper-woody-allens-best-yet.html> consultata il 17/11/2021; J. Crist, *The 'Sleeper' That Knits The Raveled Sleeve of Care*, «New York Magazine», 51 (1973), p. 97; R. Ebert, *Sleeper*, «Chicago Sun-Times», 17 dicembre 1973, disponibile alla pagina web <https://www.rogerebert.com/reviews/sleeper-1973>, consultata il 1 novembre 2021.

¹⁴Di lui si conosce solo il cognome, Graham, e quando si risveglia si ritrova prigioniero del Consiglio Bianco, un organismo politico economico che lo tiene sotto controllo in quanto amministra le sue finanze da quando è entrato in trance e con esse governa il mondo in suo nome. Pur essendo sulla carta «proprietario» del mondo, a causa delle ingenti ricchezze che sono maturate dai suoi conti bancari in questi anni, Graham non viene incaricato di potere al suo risveglio, perché il potere effettivo rimane saldamente nelle mani del Consiglio. Anzi, viene tenuto prigioniero nel palazzo governativo.

Miles, invece, non si risveglia «proprietario del mondo». Nel 1973, anno in cui viene ibernato, egli era il proprietario di un negozio di alimenti salutistici a New York (lo «Happy Carrot»). A questo proposito però c'è una battuta che credo faccia riferimento esplicito al risveglio del protagonista wellsiano: a un certo punto Miles si chiede quanto potrebbero valere le azioni della Polaroid che aveva comprato a sette dollari duecento anni prima.

quello stato (al contrario del personaggio di Wells che è un caso singolare) ma è l'unico che sopravvive alla rianimazione dalla sospensione crionica, che avviene 200 anni dopo, nel 2173.

Anche la società futuristica, come quella immaginata da Wells¹⁵ di *Sleeper*, è governata da una dittatura di natura capitalistica. I cittadini di questa società sono mantenuti in un perenne stato di apatia e abulia attraverso processi individuali e collettivi di condizionamento cognitivo e comportamentale. Le loro esistenze sono omologate, schedate e programmate attraverso sistemi di controllo informatizzati. Le loro esperienze sensoriali ed emozionali sono surrogate attraverso apparecchiature elettroniche che le riproducono virtualmente,¹⁶ persino il rapporto con il divino è garantito dai computer.

Il tenore di vita assicurato dal sistema politico ai suoi cittadini è medio-alto e tutti vivono in uno stato di apparente quanto ebete "letizia", analogamente ai cittadini della «middle class» descritti da Wells.¹⁷ In questa "gabbia dorata", i prigionieri neanche si rendono conto della loro condizione di alienazione. Luna, la protagonista femminile del film, interpretata da Diane Keaton, che inizialmente rappresenta il cittadino prototipico di questa società, si rifiuta anche solamente di comprendere il perché ci possano

¹⁵La Londra futuristica in cui si risveglia Graham è caratterizzata dallo scontro sociale che vede da una parte questa élite ristretta, che governa sotto l'égida di un capitalismo dei bianchi (tra i quali sono ammessi anche cinesi e giapponesi) e che si identifica sempre di più con lo Stato, e dall'altra l'uomo-massa, le Tute Blu schiavizzate dalla Compagnia del Lavoro. In *Sleeper*, la scena più eloquente dei connotati capitalistici della società futuristica immaginata da Allen credo sia quella in cui Miles si trova fuori da un ristorante McDonald's sulla cui insegna campeggia il contatore dei panini venduti fino a quel momento e si legge che sono trilioni di trilioni (questo numero in continua evoluzione era visualizzato su tutti i McDonald's negli anni '60 e '70, come annota T.S. Hischak, *Woody Allen*, cit. p. 260).

¹⁶La mente va ai moderni dispositivi in grado di riprodurre realtà virtuali e al metaverso che sta realizzando il fondatore del social media Facebook, Zuckerberg.

¹⁷La *middle class*, probabilmente riconducibile alla piccola e media borghesia degli anni in cui Graham scriveva il suo romanzo, era formata dalla popolazione che assisteva imbelli e incurante alle confuse fasi del conflitto tra la classe egemone e le Tute Blu, che viveva nell'ozio e nel vizio, obnubilata da attività frivole e divertimenti lascivi organizzati dal Consiglio Bianco.

essere moti antigovernativi in un mondo che definisce «so full of wonderful things».

La Resistenza («the Underground»), un movimento che cerca di sovvertire quel potere, al contrario si ispira dichiaratamente ai principi del socialismo (anche qui un'eco del «dormiente» di Wells), come venivano compresi negli anni Settanta negli USA. Quando Luna si unirà ad essa verrà, infatti, indottrinata al marxismo da Erno, che ne è a capo. Anche il marxismo, però, non sfugge alla parodia di Allen: Miles dice a Luna che gli ricorda una sua ex-fidanzata, che definisce una «Trotskyite Jesus freak»». Un'espressione intraducibile in italiano (a meno di non usare una perifrasi che farebbe naufragare la battuta), che è stata resa nel doppiaggio con «Trotzkista diventata patita di Gesù» e che nei sottotitoli dell'edizione digitale è diventata «Trotzkista mistica».¹⁸

Questa *gag* ci introduce alla nostra comparazione dei dialoghi originali con quelli risultanti dall'adattamento in italiano e ci offre un primo esempio di trasformazione di una battuta. Un altro di questi esempi lo troviamo in una scena in cui Luna propone a Miles di riflettere sul fatto che la parola «god» letta al contrario diventa «dog». In italiano la battuta è intraducibile, perciò è diventata «se scrivi tutto attaccato “oh dio” si legge “odio”». Nella versione sottotitolata gli adattatori scelgono di prendere proprio un'altra direzione: «hai mai notato quanto è breve la parola dio?».

Un altro caso di “intraducibilità letterale” lo troviamo in una barzelletta che in italiano è stata tradotta in due barzellette diverse tra loro e differenti dalla versione originale. Nella scena, Miles racconta a Luna come sia venuto a conoscenza del sesso, dicendole che, avendo chiesto a sua madre da dove provenissero i bambini (in inglese “babies”), questa avrebbe sentito “rabies”,

¹⁸Da notare che il termine «Trotskyite» è già ironico, perché il termine inglese corretto è «Trotskyist», ma in italiano questa storpiatura comica non è stata adattata (si poteva forse rendere con «Trotzkoide»?). Il concetto di «freak», inoltre, negli anni Settanta del secolo scorso veicolava un universo di significati che le parole «patita» o «mistica» non rievocano. Probabilmente il termine correlativo «fricchettona» non doveva essere molto in uso nel nostro Paese in quell'anno, perché avrebbe potuto fare al caso degli adattatori per la traduzione della battuta. D'altra parte, non è stato preso in considerazione neanche per i sottotitoli nel 2001.

ovvero la rabbia, e gli avrebbe risposto «dal morso del cane». Così, quando una donna dell'isolato ebbe un parto tri-gemellare, Miles pensò che fosse stata «morsa da un Alano».

In italiano gli adattatori hanno dovuto mantenere le assonanze con il termine «bambini» perché il fraintendimento della madre di Miles, e la conseguente gag, è costruito su questo. Nel doppiaggio del 1974, dunque, la madre capisce «piombini» per bambini e gli risponde «dal fucile». Perciò, a proposito del parto trigemellare, Miles aveva pensato che la signora «fosse a tre canne». Evidentemente paragonare i bambini alle pallottole e una puerpera ad un fucile non doveva più sembrare “divertente” nel 2001 (ma lo era nel 1974?), e tenuto conto che l'originale inglese non era questo, nei sottotitoli della versione DVD è stata proposta una nuova barzelletta, secondo la quale la madre fraintende «bambini» per «rabbini», risponde che vengono «dalla Sinagoga» e della partoriente Miles aveva pensato «che doveva essere molto pia».

Desser e Friedman fanno notare che Allen non si serve di stereotipi e pregiudizi culturali solamente per farsene beffa e per mettere in risalto quanto essi siano duri a morire ma anche per evidenziare, in positivo, come essi possano contribuire a mantenere unica l'identità degli individui in un mondo culturalmente conformato e omologato.¹⁹ Non siamo certi però che queste intenzioni emergano anche nell'adattamento italiano del 1974. Ne vediamo alcuni esempi.

Quando Miles viene rianimato dallo stato d'ibernazione, gli scienziati gli raccontano che un secolo prima c'era stato un conflitto nucleare di proporzioni planetarie che aveva sconvolto la stessa faccia della Terra e che nel presente l'ordine mondiale è garantito da una dittatura capeggiata da un anonimo Grande Leader. Nella versione originale il conflitto era stato causato da un uomo chiamato Albert Shanker che avrebbe rubato una testata atomica. Un personaggio pubblico reale, ancora in vita al tempo in cui il film è stato girato, noto per le sue lotte sindacali per i diritti degli insegnanti e per la “vivacità”, diciamo così, del suo attivismo. Nel doppiaggio italiano

¹⁹D. Desser, L.D. Friedman, *American Jewish*, cit., p. 46.

si parla invece di «un certo Paolo Settimo», facendo così riferimento a un nome papale (per inciso, in quegli anni il Papa in carica era Paolo VI).

In un'altra sequenza, Miles e Luna trovano una Volkswagen anteguerra e, quando la macchina si accende al primo giro di chiave, mentre nell'originale Miles si mostra solo stupito del fatto che i tedeschi (non li nomina però) costruissero macchine così efficienti, in italiano la battuta diventa: «Quei tedeschi! Se non facevano guerre...». Mentre il sarcasmo di Allen per l'efficienza tedesca passa da uno stereotipo neutro, l'adattamento in italiano sottolinea invece lo stereotipo negativo attraverso il quale gli italiani vedevano i tedeschi, pregiudizio sostenuto anche da una cultura politica che, fin dall'immediato dopoguerra, sentiva la necessità di "redimersi" in qualche modo dal nostro coinvolgimento a fianco dei nazisti nella Seconda Guerra Mondiale. Ad ogni modo, nei sottotitoli del 2001 ritorna il dettato originale della battuta e ne leggiamo una traduzione più letterale: «Le facevano proprio belle robuste».²⁰

Nella stessa sequenza segue una battuta che non è stato possibile tradurre letteralmente, perché mancavano in Italia gli stessi riferimenti sociopolitici, ma l'adattamento non produce una trasposizione di senso simbolico equivalente. Luna legge una scritta adesiva sulla macchina, che recita: «Register commies, not guns».²¹ Uno slogan che veniva stampato su autoadesivi e su gadget di ogni tipo a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta e, come ho potuto constatare, ancora in commercio su Amazon e su altri siti di *e-commerce*, in uno dei quali è venduto nella sezione «Anti Biden Stickers», dunque non ha perso il proprio valore politico. In questa gag c'è un attacco satirico molto pungente contro i repubblicani, il partito dell'allora Presidente degli USA, Richard Nixon, a cui era associato lo slogan.

Miles non li menziona direttamente ma fa riferimento alla National Rifle Association e spiega a Luna che essa aiutava i criminali a procurarsi armi per «ammazzare» i cittadini, specificando che si trattasse di un servizio pubblico. Qui il riferimento è al fatto che certe associazioni, ma diremmo

²⁰Nel dialogo originale, Miles dice: «They really built these things».

²¹Trad. it.: «Denuncia i comunisti non le armi [che detieni]».

meglio lobby, sovvenzionavano (e continuano a farlo²²) le elezioni di quei politici che a loro volta avrebbero continuato a garantire e sponsorizzare la libera vendita delle armi negli USA.

Nel doppiaggio del 1974 l'adesivo recita: «Un comunista è buono quand'è morto». Salta, dunque, il riferimento alle armi e viene chiamato in causa lo scenario politico italiano. «Forse il proprietario era simpatizzante di destra», spiega Miles, e sin qui il riferimento sociopolitico fila anche nell'adattamento. Ma poi prosegue: «Era lo slogan di una fabbrica d'armi per l'eliminazione di avversari politici. Era un servizio pubblico». In Italia però non c'era niente del genere, dunque si perde il “contatto” con la realtà politica che sostanzia la parodia nei dialoghi originali. Forse per questo, nei sottotitoli del 2001, ritornano i dialoghi originari, tradotti letteralmente.

In un'altra scena, quando Luna chiede a Miles che effetto fa restare come morti per duecento anni, nell'originale Miles risponde che è come passare un week-end a Beverly Hills (dunque una frecciata al “bel mondo” hollywoodiano), mentre nel doppiaggio è reso con «è come passare un week-end con l'austerità», un riferimento temporale circostanziato molto ben presente nelle menti degli italiani, che l'avevano vissuta l'anno precedente a causa della crisi energetica. Oggi si sarebbe forse tradotto con «come passare un week-end in “Zona Rossa”», ma non è quello che voleva dire Allen.

Scene in cui è stato necessario effettuare trasposizioni culturali ce ne sono molte altre, naturalmente. Ne annotiamo alcune.

V'è una sequenza in cui gli scienziati che fanno risvegliare Miles gli chiedono di analizzare oggetti e documenti risalenti al periodo prebellico. Alcune battute vengono tradotte (più o meno) fedelmente, ma gli adattatori del doppiaggio hanno dovuto riscriverne altre per inserire riferimenti transculturali più familiari al pubblico italiano di quegli anni. Troviamo quindi Fiorello La Guardia al posto di Bela Lugosi (entrambi ex sindaci di New

²²La NRA ha sostenuto per esempio la candidatura di Donald Trump alla presidenza degli USA (cfr. A.F. D'Arcais, *La lobby delle armi sostiene Donald Trump. Scontro con Hillary sul secondo emendamento*, «la Repubblica», 21 maggio 2016, disponibile online alla pagina web https://www.repubblica.it/esteri/elezioni-usa/primarie2016/2016/05/21/news/trump_armi_nra-140319339/, consultato il 1 novembre 2021.

York), il politico Henry Kissinger al posto dello scrittore Scott Fitzgerald e l'allora re d'Arabia Fahd al posto di un altro scrittore, Norman Mailer.²³

Una cosa che mi ha colpito di questa sequenza è che, mentre nei dialoghi originali il pugile Cassius Clay viene chiamato con il nome islamico che si era scelto a seguito della sua conversione, Muhammad Ali, nel doppiaggio in italiano lo stesso viene chiamato con il suo nome di battesimo, che il pugile considerava «il suo nome da schiavo».²⁴ Probabilmente in Italia era più noto come Cassius Clay, ma il punto, eventualmente, è proprio questo: in Italia la sua conversione non ha ricevuto la giusta considerazione che meritava e chiamarlo con il nuovo nome l'avrebbe sottolineata. Allen, invece, lo cita probabilmente proprio per quello che in quegli anni rappresentava politicamente il suo nome e che in Italia non si poteva comprendere perché non era una notizia a cui era stato dato il giusto risalto.²⁵

Tornando alla trama del film, al suo risveglio Miles si ritrova coinvolto in un complotto organizzato da un movimento di resistenza antigovernativa, come il «dormiente» di Wells. In una società in cui ognuno ha un proprio «citizen's record», ovvero un numero di riconoscimento, dove tutti sono «computerised, catalogued, fingerprinted, voice-printed»²⁶ – *en passant* annoterei che noi ci troviamo esattamente nelle stesse condizioni, anzi peggio, perché adesso c'è anche la «Facial recognition» – Miles per il «sistema» non esiste. Gli scienziati lo hanno scongelato proprio per questo e sperano che possa così introdursi nel quartier generale del Grande Leader e mandare a monte un certo «progetto Aires» che ha lo scopo di distruggere la Resistenza.

²³Su questo si veda I. Ranzato, *Translating Woody*, cit., pp. 132-135.

²⁴Cfr. L. Panella, Muhammad Ali: «Il mio nome non è Cassius Clay», «la Repubblica», 11 giugno 2019, disponibile online alla pagina web https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2019/06/11/news/muhammad_ali_il_mio_nome_non_e_cassius_clay_-228455284/, consultata il 1 novembre 2021.

²⁵Tra altre cose, in seguito alla sua conversione, nel 1967, il pugile si è rifiutato di partire per combattere in Vietnam, facendosi condannare per renitenza alla leva (cosa che gli è costata anche la squalifica sportiva per tre anni).

²⁶Trad. it.: «digitalizzati, catalogati, schedate le loro impronte digitali e le loro voci».

Quando gli viene detto che, se fosse stato catturato, avrebbero tentato di ricondizionare il suo cervello e che, se non ci fossero riusciti, lo avrebbero annientato, Miles protesta che questo governo è peggio che in California (nel 1973). La battuta è stata mantenuta così nel doppiaggio originale, ma quanti in Italia avrebbero potuto sapere che il governatore della California si chiamava Ronald Reagan, il futuro Presidente degli Stati Uniti, e che politiche portasse avanti? Ritengo, peraltro, che la mancata comprensione di questa battuta alteri la comprensione di una scena successiva, in cui un robot dal fare parodisticamente vanesio si chiamava proprio Reagan, la cui immagine politica si basava sulla propaganda moralista, machista e sciovinista. In quanti in Italia l'avranno apprezzata nei termini satirici in cui è stata probabilmente concepita?

Nell'adattamento cinematografico si riscontrano anche trasposizioni che potrebbero nascondere l'influenza di stereotipi di genere nella cultura italiana di quegli anni (che non giudicherei del tutto scomparsi). Per affermare la propria inadeguatezza agli eroismi, Miles dice che si sono rivolti alla persona sbagliata: lui da piccolo era stato picchiato dai Quaccheri.²⁷ Nel doppiaggio italiano, invece, gli fanno dire che da piccolo «giocava con le bambole». In un'altra scena, Luna declama una poesia che nell'originale comincia con il verso «un fanciullo catturò una farfalla...». L'intera poesia è stata riadattata per creare una poesia in rima anche in italiano, ma mi ha colpito il fatto che nel doppiaggio la poesia cominci inspiegabilmente (perché non vi sono esigenze di rima) con «una fanciulla...». Nella traduzione dei sottotitoli, invece, in cui la poesia è riprodotta letteralmente, il «fanciullo» torna a inseguire la sua farfalla.

V'è poi il caso di una scena rimossa. Nella sequenza in questione, Miles si rade di fronte a uno specchio che in realtà è un monitor collegato a una

²⁷Nel film non mancano le parodie degli stereotipi e i pregiudizi legati ai culti religiosi ma la prima fede a cui Allen fa il “verso”, come avviene in tutti i suoi film, è la sua, quella ebraica. Sottolineerei in proposito che nella trasposizione del 1974 non emerge in alcun luogo del film il fatto che Miles sia ebreo, cosa che invece emerge chiaramente nel film originale e connota il personaggio. Le gag di questo tipo presenti nel film sono diverse e particolarmente comiche ma il discuterle nello specifico ci porterebbe lontani dagli obiettivi che ci siamo posti.

telecamera. Lo si capisce perché c'è asincronia tra i suoi movimenti al di qua dello specchio e l'immagine che questo gli rimanda (rendendo ovviamente problematica e comica la situazione). A un certo punto – ed è questa la parte che viene omessa nel doppiaggio del 1974²⁸ –, nel tentativo di “risintonizzare” l'immagine, Miles si ritrova di fronte a una donna che si fa la barba “a specchio” con lui e che peraltro lo rimprovera per l'indebita invasione della privacy.

Ci soffermiamo adesso su una sequenza nella quale la comicità di Allen subisce un riadattamento significativo. Nella prima scena di questa sequenza, Miles viene sottoposto ad ipnosi nel tentativo di decondizionarlo dal lavaggio di cervello subito dal governo a seguito della sua cattura. Luna ed Erno provano, inscenando uno psicodramma, a rievocare in Miles dei ricordi risalenti alla sua vita pre-ibernazione, ricostruendo una scena in cui egli si ritrova a tavola con i suoi genitori, durante il pranzo rituale della Pasqua ebraica (il *Seder*). Nei dialoghi che seguono vengono quindi usati, dai due improvvisati terapeuti, termini che appartenevano alla cultura Yiddish. Se capisco bene, la comicità della scena originale dovrebbe risiedere nel fatto che Luna ed Erno non conoscono il significato delle parole che usano né la loro pronuncia, perciò le dicono a sproposito e storpiandole. Nel doppiaggio cinematografico del 1974, invece, Miles (ovvero Mike) si ritrova a casa degli zii (non dei genitori), che sono italiani meridionali, e il dialogo elaborato risulta un turpiloquio in pseudo-dialetto siciliano in cui non credo ci sia nulla della cultura siciliana, come ha voluto vedere qualcuno,²⁹ e certamente non rimane più nulla della comicità dei dialoghi di Allen,³⁰ come possiamo constatare dal confronto che propongo di seguito:³¹

²⁸ Lo si capisce perché nella versione DVD è in lingua originale.

²⁹ «In this scene, the Italian dubbing actors replace the American-Jewish accent of the source text with a very strong Sicilian accent. All the Jewish cultural references (*Passover, matzos, etc*) are changed accordingly into Sicilian references» (I. Ranzato, *Translating Woody*, cit., p. 135).

³⁰ Concordo con Brisset, F. (2014). *Yinglish in Woody Allen's films: A dubbing issue*, «Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies», 13, 112–134, p. 129, che, specie in questa scena, l'adattamento italiano sia un esempio di versione «extreme dubbed» dell'originale.

³¹ Per rendere più fruibile la lettura ho trascritto il dialogo del doppiaggio in italiano.

Dialogo originale:

Erno: Sei nell'anno 1962. È domenica e devi andare a pranzo a casa dei tuoi genitori. La casa dei tuoi, a Brooklyn, sulla K Avenue.

Luna: Cos'hai da startene lì in piedi? Su, vieni che il pranzo si raffredda.

Erno: Mangiamo!

Luna: Miles, prendi un po' di piselli. La Pasqua ebraica sta per arrivare, devi indossare i tuoi *matsos*.*

Miles: C'è una cosa che dovete sapere. Io e Arlene stiamo per divorziare. Mi crede un pervertito perché ho bevuto il letto ad acqua.

Luna: *Oy vey iz mir!* [Oh, guai a me!]

Erno: *Oy, gevalt!*** [Oddio!] Che vergogna! Cosa diranno i nostri vicini? Smetti di frignare e mangia la tua *shikseb*.***

Doppiaggio:

Erno: Sei nell'anno 1962. È domenica ed è ora di colazione in casa degli zii. In casa degli zii, a Brooklyn, in K Avenue.

Luna: Figlio, ma perché in piedi stai? Siediti! Tutto il pranzo si raffredda!

Erno: Mangiamo!

Luna: Mike' pallido sei. Quella puttana della femmina forestiera che ti sposasti pure l'anima ti si succhia.

Mike: Ho qualcosa da dirvi. Arlene dice che vuole divorziare. Mi crede un pervertito perché faccio pipì nel bidet.

Luna: Oh, madre santa del Carmine!

Erno: E tu disgraziato sei! Io ti insegnai a pisciare nell'acquaio. Ora mangia, che queste sono minchiate!

Nella scena susseguente, Miles comincia a parlare come la protagonista femminile di *Un tram che si chiama desiderio*, Blanche Dubois, imitando Vivian Leigh. Per non traumatizzarlo, Luna gli fa da "spalla" imitando a sua volta Stanley, il personaggio recitato da Marlon Brando. Ne nasce una

**Matsos* è il pane azzimo, dunque si tratta di cibo non di abbigliamento.

**In queste due esclamazioni l'effetto comico è dovuto ad un'errata pronuncia delle espressioni.

***Ovvero *shiksa*, che in yiddish significa «donna non ebrea» e dunque non si tratta di un particolare cibo ebraico.

parodia che per essere apprezzata pienamente richiede la conoscenza dei dialoghi specifici del film a cui fanno riferimento, peraltro molto drammatici, ma che si basa anche sul rovesciamento dei ruoli femminili e maschili (un rovesciamento che si verifica anche in altre circostanze della narrazione di *Sleeper*).

Ne *Il dormiglione*, invece, il transfert messo in scena è con i personaggi del film *Ultimo tango a Parigi*, dove Miles/Mike impersona Maria Schneider, e Luna è sempre Brando ma nel ruolo che aveva in questo film. Il risultato, anche in questo caso, è un dialogo triviale³² che snatura significativamente l'intenzione comica dei dialoghi originali.³³ Li vediamo a confronto qui sotto:

Dialogo originale:	Doppiaggio:
Luna: Miles. Miles. Chi sei Miles?	Luna: Mike, chi sei ora Mike?
Miles/Leigh: Sono Blanche... Blanche Dubois. Significa legno bianco.	Mike/Schneider: Maria, Maria Schneider. Un tango, voglio un tango.
Erno: Svegliarlo adesso sarebbe fatale.	Erno: ... Risvegliarlo può essere fatale.
	Luna: Allora come si fa?

³²Secondo Ranzato, invece, l'adattamento in italiano voleva inserirsi nel dibattito intellettuale sulla censura del film di Bertolucci: «The last line, “rats make me sick, even more than censorship,” sees the adapter follow a very different train of thought and reveals a firm positioning of ... Lionello on the subject of film censorship. He felt that he had a right to rewrite and to comment about the world he lived in, namely about the sensitive issue of film censorship dramatically highlighted here with the continuous reference to Bertolucci's masterpiece» (I. Ranzato, *Translating Woody*, cit., p. 137; cfr. anche Id., *The Problem with Culture*, in L. Bogucki e M. Deckert (a cura di), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, Palgrave Macmillan, New York 2020, pp. 647-666, p. 662).

³³In questa scena Allen ha messo veramente se stesso, è il caso di dire. Nella sua autobiografia, infatti, riferendosi ad essa, scrive: «nella realtà io sono Blanche. Blanche dice: “Non voglio la realtà, voglio la magia”. E io ho sempre disprezzato la realtà e bramato la magia» (W. Allen, *A proposito di niente*, La nave di Teseo, Milano 2020, p. 28).

Luna: Cosa possiamo fare?

Erno: Hai letto *Un tram chiamato desiderio*. Stai al gioco. Preparo l'iniezione.

Miles/Leigh: La bellezza del corpo è fugace, un bene transitorio. Ma la bellezza della mente, la ricchezza dello spirito e la tenerezza del cuore – ed io le possiedo tutte – non se ne vanno, bensì crescono, fioriscono con gli anni. Strano ch'io debba essere chiamata bisognosa avendo questi tesori rinchiusi dentro il cuore.

Luna/Brando: Io a te ti ho inquadrate fin dall'inizio. Ho visto come cerchi di inondare questa casa di tutte quelle ciprie e profumi francesi. Sai cosa ti dico? Ah! Mi hai sentito? Ah! Ah! Io credo... Sì, proprio così.

Miles/Leigh: Ma lei non è il gentiluomo che attendevo. Che accade? Chiunque lei sia, io ho sempre contato sulla gentilezza degli sconosciuti.

Miles riesce a tornare in sé e con Luna si infiltra nel palazzo governativo, dove scoprono che il Grande Leader qualche mese prima aveva subito un gravissimo attentato, dal quale si era salvato soltanto il suo naso, e che alcuni scienziati volevano clonarlo a partire da questo. I due protagonisti trovano il modo di spacciarsi per gli specialisti che dovranno eseguire l'operazione e riescono a distruggere quel naso, e dunque ad aprire la strada al successo della Resistenza.

Erno: Hai visto Tango a Parigi al sex-cine-club? Vedi di assecondarlo.

Mike/Schneider: Sono la romantica degli anni Settanta. Amo le vecchie case di Parigi. Vecchi appartamenti privi di letti e di balconi. E dormire sulla moquette con uno sconosciuto per coperta. Un estraneo violento ma grassoccio, un tesoro di stronzo. Io amo le cose vecchie e amo le cose nuove: quei blue jeans con la lampo di dietro li adoro.

Luna/Brando: Io a te ti ho capita fin da principio... *You know*, lo sai come me le faccio le donne come te? Al burro! E se mi vuoi tagliati le unghie, stronza, sennò... ehm... io ti dico Ah! Chiaro merda? Ah! Ah! *Yeah... I think Yeah.*

Mike/Schneider: Ah, tu non sei il gentiluomo che avevo immaginato... Ah il topo no... *Je vous en prie...* Sai che odio i topi, mi fanno senso più della censura.

A proposito di stereotipi culturali intraducibili, dedichiamo una considerazione a questo singolare sviluppo narrativo. Nella sua recensione di *Sleeper*, infatti, il giornalista Roger Ebert, riferendosi alla gag del dittatore ridotto al suo naso, scriveva: «Whether the movie's Leader bears any relationship to the nation's current chief executive [Richard Nixon] is a secret that only Woody Allen knows; he does not, however, go to many pains to keep it».³⁴ Pur non escludendo che Allen si sia ispirato al racconto *Il naso*, di Gogol (come abbiamo visto è stato suggerito), sono anch'io propenso a ritenere che nel Grande Leader il comico avesse individuato una caricatura dell'allora Presidente degli Stati Uniti.

Non solo perché l'iconografia satirica rappresentava Nixon sempre con un naso abnorme,³⁵ ma anche perché Miles introduce nel suo monologo un fantomatico «Pinocchio factor», che potrebbe essere stato, almeno per il pubblico americano, un'allusione satirica inconfondibile. Il riferimento al personaggio di Collodi, infatti, potrebbe alludere all'accostamento tra Nixon e Pinocchio proposto in quegli anni dal comico americano David Frye nel suo spettacolo *Richard Nixon Superstar*.³⁶ D'altra parte, in una delle scene iniziali, Allen dedica al protagonista dello scandalo Watergate (emerso l'anno prima) alcune tra le sue migliori stoccate satiriche.

Il film non si conclude, però, con il rovesciamento della dittatura del Grande Leader, ma con un dialogo nel quale Miles dice a Luna, fiduciosa nel futuro governo guidato dal capo della Resistenza, che entro sei mesi si

³⁴R. Ebert, *Sleeper*, cit. Trad. it.: «Se il Leader del film ha una qualche relazione con l'attuale Presidente [degli Stati Uniti] è un segreto che solo Woody Allen conosce; tuttavia, non si sforza molto per nascondere».

³⁵Si veda B. Grofman, *Richard Nixon as Pinocchio, Richard II, and Santa Claus: The Use of Allusion in Political Satire*, in «The Journal of Politics», 51 (1989), pp. 165-173, p. 169. In quegli anni era stata messa in commercio anche una maschera in vinile che lo riproduceva con questa caratteristica.

³⁶Scrive Grofman, *ibi*, p. 170, a proposito dell'allusione proposta da Frye: «while not all the characteristic of Pinocchio fit Nixon, enough do so as to be able to render intelligible a metaphor that can work simultaneously at several different levels [...] Thus, most of us, ... would find Frye's use of Pinocchio to characterize Nixon as a successful use of allusion».

ritroveranno a rubare anche il naso di Erno. Un'altra battuta in cui riterrei probabile la presenza di un riferimento al romanzo di Wells.³⁷

Nei dialoghi finali tra Luna e Miles, emerge che questi non crede nella scienza, nella tecnologia, nella religione e nella politica.³⁸ Ma egli non è un qualunquista, neanche un nichilista. Semplicemente non crede negli utopismi, siano essi socio-politici o scientifico-tecnologici.³⁹ Più in generale,

³⁷Nel romanzo, quando i ribelli capeggiati da Ostrog liberano il «dormiente», per farne il loro eroe e arrivano a sovvertire il Consiglio, non gli verrà riconosciuto alcun potere, perché Ostrog avocherà a sé tutte le prerogative del Consiglio e diventerà una sorta di protodittatore fascista. Graham si rende conto di essere stato strumentalizzato anche da Ostrog e scopre inoltre che, una volta al potere, questi non ha cambiato nulla della politica di soppressione precedente, né ha intenzione di farlo. Quindi si mette alla testa di una nuova sommossa, questa volta contro Ostrog, i cui esiti finali però non vengono rivelati da Wells (non viene chiarito infatti chi vince la battaglia decisiva con cui si conclude il romanzo).

³⁸Nel doppiaggio cinematografico, a proposito del valore che Miles attribuisce alla politica, il testo originale viene tradotto impropriamente: «you don't believe that political systems work» viene infatti tradotto con «non credi nelle politiche fondate sul lavoro», lasciando intendere che Miles si stesse riferendo al nuovo governo che si instaurerà con Erno, ma il testo originale è chiarissimo e la sua traduzione letterale è «non credi che i sistemi politici funzionino» (anche in questo i sottotitoli della versione DVD sono più fedeli al testo originale).

³⁹Nelle battute finali del film, Luna chiede a Miles in cosa veramente credesse e questi le risponde di credere nel «sesso» e nella «morte» («sex and death»), che in italiano è tradotto con la battuta «sesso e decesso». Ancora una volta, se contestualizziamo questa affermazione agli altri riferimenti contenuti nella sequenza in cui viene fatta, la «salviamo» dalla trivialità in cui è stata posta dal doppiaggio italiano e capiamo che Miles si sta riferendo alle freudiane pulsioni di vita (Eros) e di morte (Thanatos). Freud chiamò Eros, le pulsioni di vita che comprendono tutte le forme volte alla conservazione e al progredire dell'individuo, includendo anche la pulsione sessuale; mentre chiamò Thanatos, la tendenza di ogni organismo vivente a tornare all'inorganico e quindi alla morte (Zani Minoja L., voce Pulsione in Enciclopedia Treccani online - Universo del Corpo (2000), disponibile alla pagina web https://www.treccani.it/enciclopedia/pulsione_%28Universo-del-Corpo%29/, consultata l'8 novembre 2021). Miles in precedenza aveva infatti lamentato che gli mancava il suo psicanalista, sottolineando che questi era un freudiano convinto e che, se lui avesse continuato la sua terapia, probabilmente dopo duecento anni sarebbe quasi (dunque non ancora) guarito. Nel doppiaggio, invece, la conclusione della battuta è

ritengo che Allen/Miles critichi l'utopia del progresso e del 'villaggio globale',⁴⁰ un utopismo ideologicamente trasversale che ha accompagnato tutto il Novecento⁴¹ e che continua in qualche modo ad ossessionarci: l'illusione che i nostri modelli culturali, tecnologici, economici e politici globalizzanti possano costantemente migliorare la nostra condizione esistenziale di individui.

Queste idee prendono vita attraverso un linguaggio comico specifico, unico, quello di Allen,⁴² perciò nella trasposizione italiana non possono che risultare sfumate, quando non scompaiono del tutto. A partire dal titolo, *Il dormiglione* è privato del registro metalinguistico contenuto nella comicità di Allen che rende *Sleeper*, e qui condividiamo il parere di Keith Booker⁴³ una narrazione contro-utopica⁴⁴, non solamente una parodia

che lo psicanalista sarebbe diventato ricchissimo. Anche questa traduzione nasconde una differente percezione culturale della figura dello psicanalista in Italia e negli USA. Ancora, nella battuta finale, Miles aggiunge anche che sesso e morte ti capitano una sola volta nella vita (nel doppiaggio cinematografico sono invece «due cose fondamentali nella vita»), ma «almeno dopo la morte non ti senti nauseato». Ritengo perciò probabile che Allen/Miles impieghi le battute finali del film per proclamare utopistica anche la sua fiducia nella psicoanalisi.

⁴⁰Questo aspetto era stato sottolineato come caratteristica della comicità di Allen da Eco che sottolineava come l'autenticità della comicità di Allen risiedesse proprio nel fatto che i suoi personaggi vivono e rappresentano «la propria inautenticità di abitante del Villaggio Globale della Cultura di Massa» (U. Eco, *Allen Woody*, cit.).

⁴¹Interessante in proposito il documentario di Toffetti «La zuppa del demonio», disponibile su Raiplay.it. Sull'utopia come ideologia si rimanda a V. Verra, *Utopia*, in Enciclopedia del Novecento, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, vol. VII, pp. 988-1006.

⁴²Che, ricordiamolo, si è avvalso della collaborazione di Marshall Brickman in questo film (cfr. su questo D. Yakir, *Allen's Alley*, «Film Comment», 22 (1986), pp. 22-27).

⁴³M. Keith Booker, *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, Greenwood Press, Westport-London 1994, p. 357.

⁴⁴Ovvero un racconto «che si avvale della tecnica narrativa consueta nelle costruzioni utopiche ... e che presenta al suo interno caratteri analoghi a quelli di queste costruzioni ..., ma con l'intento opposto, e cioè di non proporli come ottimali, bensì di mostrare come il perfezionismo, la preoccupazione di realizzare l'ottimale, abbia comportato la soppressione di quello che veramente interessa e costituisce l'uomo» (V.

della letteratura distopica.

L'analisi del doppiaggio di *Sleeper* ci parla, inoltre, di come sia difficile comprendere i contenuti culturali di una comunità diversa dalla nostra e dunque di riprodurli nella nostra lingua, anche quando queste lingue condividono modelli socio-culturali fra loro "compatibili", per così dire.

Non solamente, come abbiamo pure visto, per i più banali problemi di comprensione del testo o per l'impossibilità di poter proporre sempre una traduzione letterale di concetti e frasi per creare contenuti di senso, ma ancor di più perché il linguaggio è fatto dell'uso che facciamo delle parole, è un fenomeno spazio-temporale fondato sulla pratica intersoggettiva sociale, che a sua volta si fonda sulla comunicazione. Infatti, è la modalità comunicativa con cui si realizza questa intersoggettività che, attraverso la retroazione, diventa regolativa dell'uso del linguaggio, ovvero ne modifica la quantità e la qualità della condivisione.

Dunque, per comprendere qualunque espressione linguistica, anche la più astratta,⁴⁵ non possiamo fare a meno di riferirci alla pratica intersoggettiva sociale in cui essa è stata concepita. L'analisi comparativa delle due traduzioni in italiano mostra, inoltre, come questa pratica intersoggettiva muti nel tempo, così che l'adattamento elaborato nel 1974 non si possa più considerare socialmente accettabile a distanza di trent'anni. Ci mostra anche come la traduzione letterale di un testo non ci aiuti molto a comprendere il pensiero che questo testo produce, se non analizziamo la pratica intersoggettiva sociale nella quale il testo viene concepito, e che questo vale non solo per i testi più antichi, per i quali sembra ovvio, ma per qualsiasi testo. L'unica differenza è che per i testi contemporanei è forse più facile ricostruire quel *milieu* culturale. Ma sottolineerei quel forse, perché oggi c'è pure troppa informazione che gira incontrollata, per cui i problemi di autorevolezza delle fonti consultate persistono.

A proposito di *Sleeper*, possiamo dire in conclusione che, se guardar-

Verra, *Utopia*, cit., p. 1004).

⁴⁵In fondo anche la battuta di spirito è una forma di metafora, come emerge dal contributo di Stefania Garello, nel presente volume, dal titolo *Metafora e motto di spirito: due atti linguistici a confronto*.

lo oggi è certamente diverso rispetto a quando è uscito nelle sale, perché il mondo di cui Allen si prende gioco è ormai storia, è per questo stesso motivo che possiamo continuare ad apprezzarlo, perché, a suo modo, ha indagato quella contemporaneità e le preoccupazioni che quel passato aveva sul futuro.⁴⁶ D'altra parte, non si può dire che *Sleeper* non conservi una certa attualità. Dopotutto non possiamo ancora dire di poter considerare un ricordo quelle preoccupazioni.

Se non altro, però, come ha sottolineato Lee, a differenza delle strutture spaventosamente impersonali ritratte in *1984* o *Brave New World* e nonostante la prospettiva distopica di fondo, uno degli aspetti più promettenti (e aggiungerei tra i più «verosimili»⁴⁷) che emergono dal film *Sleeper* è che nessun governo sarà mai sufficientemente efficiente da riuscire «in draining the quirkiness from human life».⁴⁸

Bibliografia

Allen W., *A proposito di niente*, La nave di Teseo, Milano 2020.

Antonini R., D. Chiaro, *The Perception of Dubbing by Italian Audiences*, in J. Diaz Cintas, G. Anderman (a cura di), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Palgrave Macmillan, New York 2009, pp. 97-114.

Bosseaux C., *Investigating dubbing. Learning from the past, looking to the future*, in L. Pérez-Gonzalez (a cura di), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, Routledge, New York 2019, pp. 48-63.

Brisset F., *Ynglish in Woody Allen's films: A dubbing issue*, in «Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies», 13 (2014), pp. 112-134.

⁴⁶T.S. Hischak, *Woody Allen*, cit., p. 261.

⁴⁷È infatti un aspetto dei sistemi sociali umani che Edgar Morin ha messo a tema con la sua filosofia (cfr. E. Morin, *Il metodo 5. L'identità umana*, Raffaello Cortina, Milano 2002, pp. 159-185).

⁴⁸S.H. Lee, *Eighteen Woody Allen Films Analyzed*, McFarland & Company, Jefferson 2002, pp. 55-56. Trad. it. «a drenare l'eccentricità dalla vita umana».

Canby V., 'Sleeper' —*Woody's Best Yet*, «The New York Times» 23 dicembre 1973, disponibile alla pagina web <https://www.nytimes.com/1973/12/23/archives/sleeper-woody-best-yet-sleeper-woody-allens-best-yet.html> consultata il 17/11/2021.

Chances E., *Moscow Meets Manhattan: The Russian Soul of Woody Allen's Films*, «American Studies International», 30 (1992), pp. 65-77.

Collins A., *Sleeper Review*, pubblicato online 1 gennaio 2000, alla pagina web <https://www.empireonline.com/movies/reviews/sleeper-review/>, consultata il 17/11/2021.

Crist J., *The 'Sleeper' That Knits The Raveled Sleeve of Care*, «New York Magazine», 51 (1973), p. 97.

Ebert R., *Sleeper*, «Chicago Sun-Times», 17 dicembre 1973, disponibile alla pagina web <https://www.rogerebert.com/reviews/sleeper-1973>, consultata il 17/11/2021.

Eco U., *Allen Woody: un everyman per happy few*, introduzione a W. Allen, *Saperla lunga* (traduzione di *Getting even*, 1971), Bompiani, 1973, pp. V-XII.

Grofman B., *Richard Nixon as Pinocchio, Richard II, and Santa Claus: The Use of Allusion in Political Satire*, in «The Journal of Politics», 51 (1989), pp. 165-173.

Hischak T.S., *The Woody Allen Encyclopedia*, Rowman & Littlefield, Lanham-Boulder-New York-London 2018.

Hösle V., *Woody Allen. An Essay on the Nature of the Comical*, University of Notre Dame, Notre Dame (Indiana) 2007.

Hutchings W., *Woody Allen and the Literary Canon*, in Bailey P.J., S.B. Girgus (a cura di), *A Companion to Woody Allen*, Wiley-Blackwell, Chichester 2013.

Keith Booker M., *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, Greenwood Press, Westport-London 1994.

Lax E., *Conversations with Woody Allen*, Knopf, New York 2007.

Lee S.H., *Eighteen Woody Allen Films Analyzed*, McFarland & Company, Jefferson 2002.

Lionello O., *Il falso in doppiaggio*, in R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Editrice Bologna, Forlì 1994, pp. 41-50.

Morin E., *Il metodo 5. L'identità umana*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

O'Sullivan C., J.F. Cornu, *History of audiovisual translation*, in L. Pérez-Gonzalez (a cura di), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, Routledge, New York 2019, pp. 15-30.

Pavesi M., E. Perego, *Profiling Film Translators in Italy: A Preliminary Analysis*, in «The Journal of Specialised Translation», 6 (2006), pp. 99-114.

Ranzato I., *The Problem with Culture*, in L. Bogucki e M. Deckert (a cura di), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, Palgrave Macmillan, New York 2020, pp. 647-666.

Ranzato I., *Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing*, «The Journal of Specialised Translation», 15 (2011), pp. 121-141.

Rivera J.A., *Tutto quello che Socrate direbbe a Woody Allen. Cinema e filosofia*, Edizioni Frassinelli, Segrate 2005.

Verra V., *Utopia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, vol. VII, pp. 988-1006.

Yakir D., *Allen's Alley*, «Film Comment», 22 (1986), pp. 22-27.